THÈSE

Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS
UFR lettres et langues
Laboratoire Formes et représentations en littérature et linguistique (Poitiers)
(Diplôme National - Arrêté du 7 août 2006)

École doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire - LPAH (Poitiers)
Secteur de recherche : Civilisation britannique

Présentée par :
Mathilde Bertrand

Entre institutionnalisation artistique et invention d'une photographie indépendante politiquement radicale :

Étude des pratiques, dispositifs et théories critiques autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt.

Directeur(s) de Thèse :
Liliane Louvel, Cornelius Crowley

Soutenue le 22 novembre 2013 devant le jury

Jury :

Président	**Michael Parsons**	Professeur - Université de Pau et des Pays de l'Adour
Rapporteur	**François Brunet**	Professeur - Université de Paris 7 - Denis Diderot
Rapporteur	**Renée Dickason**	Professeur - Université de Rennes 2
Membre	**Liliane Louvel**	Professeur émérite - Université de Poitiers
Membre	**Cornelius Crowley**	Professeur - Université de Paris 10 - Nanterre

Pour citer cette thèse :
Mathilde Bertrand. *Entre institutionnalisation artistique et invention d'une photographie indépendante politiquement radicale : Étude des pratiques, dispositifs et théories critiques autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt.* [En ligne]. Thèse Civilisation britannique. Poitiers : Université de Poitiers, 2013. Disponible sur Internet <http://theses.univ-poitiers.fr>

FoReLL
FORMES ET REPRÉSENTATIONS EN LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE
EA 3816

1431 Université de Poitiers

maison des sciences de l'homme et de la société POITIERS

THÈSE

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR EN CIVILISATION BRITANNIQUE

Faculté Lettres et Langues

École doctorale 525 Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Présentée par

Mathilde BERTRAND

ENTRE INSTITUTIONNALISATION ARTISTIQUE ET INVENTION D'UNE PHOTOGRAPHIE INDÉPENDANTE POLITIQUEMENT RADICALE

Étude des pratiques, dispositifs et théories critiques autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt.

- VOLUME 1 -

Directeur de thèse : **Mme Liliane LOUVEL**
Co-direction : **M. Cornelius CROWLEY**

Soutenue le 22 novembre 2013

JURY

M. François Brunet	Professeur à l'Université de Paris Diderot - Paris 7
Mme Renée Dickason	Professeur à l'Université Rennes 2
M. Michael Parsons	Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

REMERCIEMENTS

Mes sincères remerciements s'adressent en premier lieu à mes co-directeurs, Mme Liliane Louvel et M. Cornélius Crowley qui ont suivi ce travail de thèse depuis ses débuts, en ont guidé la progression et soutenu les efforts. Leurs conseils ont constamment orienté ma réflexion et l'ont fait progresser. Je suis profondément reconnaissante de leur amitié et de la confiance qu'ils m'ont accordé.

Je remercie les membres de mon jury, Mme Renée Dickason, M. François Brunet, M. Michael Parsons, qui ont accepté d'apporter à cette recherche les perspectives critiques propres à leurs expertises respectives. Leurs éclairages permettront d'enrichir les analyses que nous avons formulées, en vue de travaux ultérieurs.

Je tiens à remercier la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur ainsi que la European Society for the Study of English, qui ont encouragé ce travail en m'accordant deux bourses en 2010 pour mes séjours de recherche à Birmingham, Londres et Newcastle. Leur soutien a permis de mener à bien mes recherches pendant plusieurs mois.

Cette thèse n'aurait pas trouvé sa ligne directrice sans la rencontre décisive avec M. Pete James, directeur des archives photographiques de la Bibliothèque Centrale de Birmingham. Je lui suis entièrement redevable pour les perspectives qu'il m'a ouvertes, et infiniment reconnaissante pour le temps qu'il m'a accordé et les rencontres qu'il m'a permis de faire. La découverte des trésors que recèle cette archive nationale a été un tournant dans l'orientation qu'a pris mon travail. Je remercie Pete, Jim et Ela pour le soutien, la générosité et l'amitié dont ils m'ont témoigné au cours des trois séjours de recherche effectués au sein du département des archives.

Mes remerciements vont évidemment à l'ensemble des photographes qui m'ont accordé des entretiens malgré des emplois du temps souvent chargés. Je remercie très chaleureusement Sirkka-Liisa Konttinen, Mike Abrahams, Mike Goldwater, Nick Hegdes, Paul Hill, David Hoffman, Brendan Jackson et John Sturrock. Mes remerciements tous particuliers s'adressent à Terry Dennett qui m'a ouvert les archives personnelles de Jo Spence ; et Nick Hedges pour nos longues discussions politiques et pour son amitié. Leur disponibilité a été remarquable.

Un travail de thèse engage bien plus que le simple doctorant, et finit par ressembler à un chantier collectif, faisant appel à diverses compétences. Ma famille et mes amis m'ont apporté les encouragements, les conseils et la confiance dont j'avais besoin dans les moments de doute. Je remercie infiniment mes parents, mon frère Louis pour ses conseils et ma sœur Hélène pour sa bonne humeur communicative. Mes chers Soizick et Alex ont été des soutiens infaillibles et des hôtes parfaits, je les remercie du fond du cœur. L'écoute bienveillante, l'aide constante et précieuse de Nicolas, d'Élodie l'amie de toujours, ainsi que d'Étienne m'ont permis d'avancer avec confiance. Qu'ils en soient chacun mille fois remerciés. Je tiens à adresser toute ma gratitude pour leurs encouragements et leur patient travail à toute l'équipe de mes compétents relecteurs et relectrices, qui se reconnaîtront. Enfin, je voudrais remercier les amis de la bibliothèque de la Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme pour leur camaraderie qui a égayé ces derniers mois de rédaction.

Malgré toute l'attention portée par chacun des relecteurs à la fluidité du propos et à sa correction, ces pages contiendront encore certainement maladresses et coquilles qui sont de la responsabilité entière de l'auteur.

Résumé

La thèse porte sur l'émergence et le développement de la notion de photographie indépendante, dans le champ artistique et culturel anglais entre la fin des années cinquante et la fin des années quatre-vingt. Elle met en perspective deux courants principaux qui définissent cette notion au cours de la période : un courant d'institutionnalisation artistique, revendiquant une place pour la photographie dans le système des Beaux-arts ; un courant fondé sur une critique politique radicale de l'ensemble des pratiques photographiques, des discours et dispositifs qui informent les usages sociaux de la photographie. Cette photographie indépendante politiquement radicale, socialiste et féministe, est en opposition tant par rapport à la critique esthétique moderniste, que par rapport au système de l'industrie culturelle dominante. Issue de l'élan radical contestataire des années soixante, elle englobe un ensemble de pratiques alternatives ainsi qu'un appareil théorique fondé sur une critique politique et idéologique de la production culturelle. La structuration de collectifs et la création de publications et d'espaces en dehors de l'institution, sont mis en rapport avec des courants de pensée similaires dans les arts et la théorie critique. Des pratiques photographiques méconnues sont mises en lumière, telles que les pratiques féministes ou la « *community photography* ». Le nouvel ordre idéologique conservateur des années quatre-vingt mettra à mal ces pratiques potentiellement subversives et révolutionnaires. La thèse considère que la photographie constitue un prisme par lequel comprendre la problématique des rapports entre le champ culturel et le champ politique au cours de la période.

Mots clés : photographie, pratique et théorie, Angleterre, évolutions culturelles et sociales, politique, féminisme, mouvements contestataires, institutionnalisation artistique.

Between artistic institutionnalisation and the invention of a politically radical independent photography : a study of photographic practices, structures and theoretical discourses in England between the end of the 1950s and the end of the 1980s.

Abstract

This dissertation discusses the emergence and development of the notion of independent photography in the artistic and cultural fields in England between the end of the 1950s and the end of the 1980s. It puts in perspective two understandings of this notion : one seeking the institutionnalisation of photography and its recognition as a Fine Art ; the second current based on a politically radical critique of photographic practices, institution and discourses which inform the social uses of photography. This politically radical independent photography, grounded in socialist and feminist thought, stands in opposition to both a Modernist aesthetic criticism and the dominant system of the cultural industry. Originating in the radical protests of the 1960s, it encapsulates a number of alternative practices and a body of theoretical texts, based on a political and ideological critique of cultural production. The formation of collectives and the creation of publications and spaces outside of the institution is shown to be linked to the emergence of similar moves in the wider fields of the arts and critical theory. The study sheds light on little known practices such as feminist and « community photography » practices. The new ideological conservative order of the 1980s jeopardizes such potentially subversive and revolutionary practices. This dissertation considers that photography provides a useful prism through which the relationship between the political and the cultural fields may be better understood.

Key words : photography, practice and theory, England, cultural and social evolutions, politics, feminism, protest movements, artistic institutionnalisation

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....3

INTRODUCTION.....15

1 DE L'IMAGE « POP » À LA PHOTOGRAPHIE « SÉRIEUSE » : LA PHOTOGRAPHIE ENTRE CULTURE POPULAIRE ET INSTITUTIONNALISATION DANS LES ANNÉES CINQUANTE ET SOIXANTE......25

1.1 High culture, low culture : la photographie dans le système des arts à l'ère de la société de consommation.....28

1.1.1 Culture noble, culture populaire, culture kitsch : changement culturel et bouleversement des formes culturelles légitimes.....29

1.1.1.1 Le spectre de l'« américanisation » de la culture.....29

1.1.1.2 La marginalisation de la photographie dans la critique esthétique des années cinquante.....38

1.1.2 L'Independent Group (1952-1956), la photographie dans le continuum high and low. 42

1.2 La photographie dans l'effervescence de la culture « pop » des swinging sixties : vers la mise en scène du photographe-auteur.....56

1.2.1 L'hégémonie culturelle de la jeunesse dans la nouvelle culture de la consommation.....58

1.2.2 Le photographe-vedette et le renouvellement de la presse magazine.....62

1.2.3 Le « style documentaire » : libéralisation des conventions de la photographie de mode.....69

1.3 Le photo-reportage en quête de définition dans la presse d'information : essor et contradictions 1961-1967.....73

1.3.1 L'âge d'or des suppléments illustrés.....75

1.3.2 Une « éthique » du photo-reportage.....78

1.3.3 Vers une crise des usages.....84

1.4 L'institutionnalisation de la photographie et la mobilisation de la critique moderniste.....90

1.4.1 L'essor de la photographie moderniste aux États-Unis.....90

1.4.2 Transfert du discours critique moderniste dans les milieux photographiques britanniques.....94

1.4.2.1 Londres-New York, modalités d'un transfert.....95

1.4.2.2 Creative Camera et Album : voix du modernisme en Grande-Bretagne...97

1.4.2.3 Dépoussiérer la Royal Photographic Society, noyauter l'Institute of Contemporary Art.....104

1.4.3 L'institutionnalisation de la photographie créative.....108

1.4.3.1 « La photographie s'introduit dans la galerie » : création de galeries indépendantes spécialisées.....109

1.4.3.2 Le Photography Committee à l'Arts Council of Great Britain.....113

1.4.3.2.1 Redéfinition du rôle de l'Arts Council dans les années soixante.....113

1.4.3.2.2 La reconnaissance institutionnelle de la « photographie créative » 115

1.4.3.3 L'enseignement de la « photographie créative ».....121

1.4.3.4 Exposer et collectionner la photographie.....125

1.4.4 La légitimation de la photographie créative, processus de distinction d'une photographie artistique indépendante.....129

1.4.4.1 La poursuite du projet moderniste : Creative Camera dans les années soixante-dix.....130

1.4.4.2 Empirisme et pragmatisme de la photographie créative 135

1.4.4.2.1 La valorisation de l'expérimentation dans l'enseignement.....135

1.4.4.2.2 « Abolir la théorie ».....138

1.4.4.3 Consolidation et internationalisation de la nouvelle photographie britannique.....141

2 POLITISATION DE LA NOTION DE CULTURE ET NOUVEAUX RADICALISMES DANS LES ANNÉES SOIXANTE ET SOIXANTE-DIX.....145

2.1 « Le culturel est politique » : théorisation et politisation de la notion de culture en Angleterre après 1945.....148

2.1.1 Crises des partis de gauche face à l'avènement d'une société de l'abondance. 149

2.1.1.1 La société de l'abondance : un défi pour les partis de gauche.....149

2.1.1.1.1 La construction des fondements de l'État-Providence.....149

2.1.1.1.2 Les effets de la prospérité.....152

2.1.1.1.3 Descriptions et interprétations du changement social et culturel par les partis parlementaires.....154

2.1.1.2 Au sein des partis de gauche, des courants idéologiques divergents.....156

2.1.1.2.1 La tendance historique 157

2.1.1.2.2 La tendance révisionniste.....159

2.1.1.2.3 La New Left, contre l'abandon d'une perspective de classe dans l'analyse politique de la société contemporaine.....160

2.1.1.3 Vers une politique culturelle travailliste dans les années soixante : entre modernisation et persistance d'une conception arnoldienne.....163

2.1.2 Le marxisme culturel britannique comme entreprise de théorisation et de politisation du champ culturel.....167

2.1.2.1 The Historians' Group of the Communist Party 1946-1956 : origines du marxisme culturel....168

2.1.2.2 New Left et Campaign for Nuclear Disarmament : première structuration d'une opposition extraparlementaire....176

2.1.2.3 Cultural Studies et History Workshop, les périphéries intellectuelles contre le centre : portée radicale d'une théorie politique de la culture....196

2.2 Nouveaux radicalismes : le bouleversement des autorités et l'affirmation politique de nouveaux groupes sociaux dans les années soixante....216

2.2.1 Révoltes de la jeunesse et contre-culture....218

2.2.1.1 La contestation étudiante en Angleterre : explosion révolutionnaire ou mise en crise spasmodique du système ? 219

2.2.1.2 La contre-culture : pour une libération radicale de l'art et de la vie....234

2.2.2 Le féminisme de la deuxième vague : un radicalisme transversal....244

2.3 Politisation du champ de l'art : les atteintes au système des Beaux-Arts....255

2.3.1 La mise en cause des discours de la neutralité idéologique de l'art....256

2.3.1.1 Le défi de l'histoire sociale de l'art au système établi de la critique et de l'histoire de l'art....256

2.3.1.2 La nouvelle critique artistique : John Berger, Robert Cork....264

2.3.2 Politisation des pratiques artistiques et mises en cause du modernisme....266

2.3.2.1 La contestation à Hornsey et la revendication d'une pratique politique et sociale de l'art....266

2.3.2.2 L'art comme intervention politique et levier de changement social : pratiques artistiques militantes et Artists' Union....269

2.3.2.3 Art for Whom ? Art for Society (1978)....278

Conclusion partielle : art, culture et politique, un air de révolution au tournant des années soixante....286

3 LA PHOTOGRAPHIE INDÉPENDANTE RADICALE : PRATIQUES ALTERNATIVES MILITANTES ET THÉORIE CRITIQUE DANS L'ÉLAN RADICAL DES ANNÉES SOIXANTE-DIX....291

3.1 « Existe-t-il une pratique photographique alternative ? » Enjeux d'une photographie indépendante politiquement radicale dans le champ culturel et politique des années soixante-dix....291

3.2 La création de collectifs de photographes : une posture politique....300

3.2.1 Amber Collective: émergence d'une scène régionale....305

3.2.2 De Half Moon Gallery Limited à Half Moon Photography Workshop : création d'un collectif londonien radical....311

3.3 Pour une politique de la photographie : l'impulsion radicale du projet Half Moon Photography Workshop ; 1975 – 1979....325

3.3.1 Le projet politique de Half Moon Photography Workshop....326

3.3.2 La photographie, d'outil d'aliénation à « outil convivial » : « The Politics of Photography » de Jo Spence (février 1976).....339

3.3.3 La difficile recherche d'une cohérence politique.....365

3.3.3.1 Photographie et lutte des classes : la polémique Robert Golden / Roger Mayne.....366

3.3.3.2 La fin de la collaboration Half Moon Photography Workshop sur fond de crise politique et idéologique.....380

3.4 Community Photography : le pari de pratiques photographiques démocratiques et émancipatrices.....391

3.4.1 Un projet artistique et politique radical : origines et principes fondateurs des pratiques community arts. 395

3.4.1.1 L'antécédent du théâtre contestataire.....397

3.4.1.2 La recherche d'alternatives au cadre esthétique moderniste.....399

3.4.1.3 Freire et Illich, influence d'une théorie émancipatrice de l'éducation.....402

3.4.2 Community arts : une intervention politique dans le champ des arts, une intervention culturelle dans la pratique du politique.....408

3.4.2.1 Un rapport conflictuel avec l'Arts Council.....411

3.4.2.2 L'art comme expérience.....416

3.4.2.3 Repenser le politique par un art démocratique.....418

3.4.3 « Alright, we'll do it ourselves » : pragmatisme et spontanéité des premiers projets community arts et community photography, forces et faiblesses.....423

3.4.3.1 Art et culture dans des mouvements populaires spontanés 425

3.4.3.1.1 Le Craigmillar Festival.....426

3.4.3.1.2 Le E1 Festival, Tower Hamlets.....427

3.4.3.1.3 Tower Hamlets Arts Project.....431

3.4.3.2 Fragmentation et sous-théorisation, des faiblesses inhérentes au projet.433

3.4.4 « Committing Photography » : la community photography comme outil de questionnement et outil d'émancipation.....437

3.4.5 De la représentation photographique à la participation politique en passant par l'éducation à l'image : enjeux et stratégies des pratiques community photography..448

3.4.5.1 Le « Youth Photography Project » au Blackfriars Settlement.....450

3.4.5.2 Le Cultural Studies Department au Cockpit Arts Workshop.....457

3.4.5.3 Handsworth Self Portrait.....468

3.4.6 Pratiques community photography au tournant des années soixante-dix.....490

3.5 Pratiques photographiques féministes dans la mise en cause du modernisme : repenser radicalement le travail politique de la représentation.....497

3.5.1 L'organisation de l'exclusion des femmes dans le champ de l'art, reflet des mécanismes d'exclusion dans la société.....499

3.5.2 Ce que le féminisme fait au modernisme : pratiques et critiques féministes comme interventions dans le champ de l'art en particulier, dans le champ social en général.....509

3.5.2.1 Collectifs, collaboration, dialogue : le défi féministe contre les définitions de la théorie moderniste.....510

3.5.2.2 L'art politique des féministes radicales : quelques exemples.....517

3.5.2.2.1 « Feministo : Portrait of the Artist as a Housewife », 1975-7.....520

3.5.2.2.2 Les Hackney Flashers, « Who's Holding the Baby ? ».....525

3.5.2.2.3 Jo Spence : une critique radicale de la représentation visuelle pour une définition de la photographie comme outil d'opposition.....544

3.5.2.2.4 « Three Perspectives on Photography » : étude d'une exposition problématique.....554

3.5.2.2.5 Des « interventions » dans et contre les discours et dispositifs institutionnels de l'art.....563

3.6 La photographie documentaire : critique d'un genre photographique problématique et stratégies d'engagement politique d'un documentaire social renouvelé.....568

3.6.1 Le documentaire à l'épreuve de la critique dans les années soixante-dix.....573

3.6.1.1 Une difficile définition du genre.....573

3.6.1.2 Le documentaire social des années trente et quarante.....576

3.6.1.3 Le documentaire comme lieu de reconduction de l'hégémonie : émergence d'une critique politique et idéologique dans les années soixante-dix.....581

3.6.1.3.1 La critique du documentaire réformiste.....582

3.6.1.3.2 John Berger et John Tagg, la polarisation de la critique autour du réalisme, entre pertinence d'un mode de représentation et nécessité d'un dépassement.....592

3.6.1.3.3 Camerawork, Ten 8, Photography / Politics 1 : polarisations autour de la théorie de l'image photographique.....600

3.6.1.4 « Démanteler le modernisme, réinventer le documentaire ».....610

3.6.2 Pour une réappropriation socialiste de la représentation documentaire.....613

3.6.2.1 La « visualisation des vies ouvrières » dans le documentaire : écarts avec une tradition de représentation dans le travail de Amber et de Nick Hedges.....616

3.6.2.1.1 Nick Hedges.....618

3.6.2.1.2 Amber.....628

3.6.2.2 Survival Programmes, Exit Photography Group.....641

3.6.2.2.1 Un projet photographique indépendant.....642

3.6.2.2.2 « Histoire sociale » ou documentaire conventionnel ?.....647

3.6.2.3 « Handsworth from the Inside » : représentation documentaire des communautés immigrées à la fin des années soixante-dix.....656

3.6.2.3.1 Vanley Burke, un photographe parmi les siens.....656

3.6.2.3.2 Home Front : pour une photographie documentaire militante.....661

3.6.3 Le documentaire au tournant des années soixante-dix.....668

Conclusion partielle : La photographie indépendante radicale, tentative d'ouverture d'un espace politique démocratique d'expression culturelle.....672

4 LA PHOTOGRAPHIE INDÉPENDANTE RADICALE À L'HEURE DU THATCHÉRISME.....681

4.1 Radicalisme de droite contre radicalisme de gauche, des conceptions politiques et idéologiques diamétralement opposées.....684

4.1.1 Le projet politique de la droite radicale thatchérienne : quelques jalons.....684

4.1.2 Le thatchérisme et la question politique de la culture.....688

4.1.2.1 La culture sous Thatcher : entre restauration d'une conception conservatrice et ouverture de ce champ aux lois du marché.....688

4.1.2.2 Mise en péril du modèle économique de la photographie indépendante et résistances locales.....695

4.2 Représentation politique et politique de la représentation : les batailles idéologiques des années quatre-vingt.....701

4.2.1 Photographie documentaire et photojournalisme sur le terrain politique de la production des représentations.....704

4.2.1.1 « Restricted Practices » : conditions et limites d'une pratique documentaire indépendante.....704

4.2.1.2 Network et Format : la formation d'agences indépendantes de photographes.....710

4.2.1.3 Greenham Common et la grève des mineurs : d'une photographie de contestation à une photographie de combat.....718

4.2.1.3.1 Greenham Common.....720

4.2.1.3.2 La grève des mineurs.....725

4.2.2 Critique de l'impasse des discours de la gauche et développement d'une théorie postmoderniste de l'image et de la représentation.....741

4.2.2.1 « La question idéologique de la rhétorique de la gauche ».....742

4.2.2.2 Camerawork, Ten. 8 : le tournant théorique.....745

4.2.2.3 Photographie et postmodernisme : les limites de la théorie marxiste.....750

Conclusion partielle – La photographie indépendante radicale à l'heure du thatchérisme : un champ fragmenté et incertain.....756

CONCLUSION.....759

BIBLIOGRAPHIE.....769

I – Sources Primaires.....769

Sources orales.....769

Archives.....771

Articles....773
Articles parus dans Camerawork....773
Articles parus dans Ten. 8....775
Articles parus dans Creative Camera....776
Articles paru dans d'autres périodiques....777
Ouvrages et documents relatifs au corpus....781
II – Sources Secondaires et ouvrages de référence....784
INDEX....825
DOCUMENTS TEXTE....829
Photography Workshop, Statement of Aims – c. novembre 1975....829
Half Moon Photography Workshop – Statement of Aims....831
Jo Spence, « The Politics of Photography »....834
Robert Golden, « A Response to Roger Mayne »....839
Terry Dennett, Jo Spence « The Unpolitical Photograph ? »....842
« Art for Whom? Collective statement by the selector and exhibitors »,....849
TRANSCRIPTIONS D'ENTRETIENS....851
Mike Abrahams, Londres, mars 2011....851
Mike Goldwater, Londres, mars 2011....855
Nick Hedges, Shrewsbury, juillet 2010....861
Brendan Jackson, Wolverhampton, juin 2010....873
Sirkka-Liisa Konttinen, 9 juin 2010, Side Gallery, Newcastle....880
John Sturrock, Londres, mars 2011....890
ANNEXES IMAGES....897

INTRODUCTION

L'origine de ce sujet de thèse vient d'un intérêt de longue date pour l'histoire de la photographie britannique, et plus précisément pour les modes d'inscription de la photographie dans l'imaginaire collectif et dans la visualisation de l'identité anglaise. Mon mémoire de maîtrise portait sur le travail documentaire réalisé par le photographe Bill Brandt au cours des années trente et quarante, et sur la façon dont sa photographie correspondait à cette époque à une quête personnelle sur la représentation de l'identité anglaise. Le désir de ce photographe d'origine allemande de se fondre dans une société qu'il fantasmait en grande partie, son aspiration à devenir l'un de ces « anglais chez eux », a pris la forme d'un corpus d'images qui ont fini par jouer un rôle majeur dans la cristallisation d'un imaginaire collectif « anglais » et ont contribué à la patrimonialisation de la photographie et de ses usages. La démarche de Brandt, qui cherchait à percer, depuis sa position d'étranger, les secrets de cette société, faisait certainement écho à ma propre position d'étudiante française en civilisation britannique. Suite à ce premier travail, ma recherche en Master 2 est partie d'une interrogation sur les origines, dans la culture visuelle anglaise, de l'iconographie que j'avais rencontrée chez Brandt, notamment dans son livre de photographies *The English At Home*[1]. L'investigation des sources iconographiques de l'imaginaire du photographe m'a conduit vers la question de la représentation, au XIXe siècle, des « cris de Londres ». C'est le nom donné aux petits métiers de rue qui signalaient leur présence par leurs cris respectifs. Leur apparition récurrente en tant que motif pictural et littéraire dans la gravure, l'estampe, les écrits journalistiques, les récits d'enquête sociologique, ainsi que dans les premiers travaux photographiques documentaires de John Thompson et de Paul Martin m'ont fourni un abondant corpus d'images et de représentations. La problématique des enjeux politiques de la représentation s'est alors imposée : il s'agissait d'interroger les motivations incitant les membres d'une classe sociale aisée, disposant des moyens de production de représentations visuelles et littéraires, à faire la démarche de représenter les membres d'un groupe socialement inférieur. Ces derniers ne disposaient d'aucun contrôle sur leur propre représentation ni sur les utilisations qui en étaient faites. L'étude de ce corpus principalement visuel concluait que le déséquilibre dans le rapport de pouvoir sur la représentation servait la reproduction d'une idéologie

1 Bill Brandt. *The English at Home.* Londres : Batsford, 1936.

paternaliste et d'un système social hiérarchique, qui distinguait la classe des producteurs de représentations symboliques et culturelles de la classe des producteurs économiques. Le thème des relations de pouvoir inscrites dans les dispositifs de production d'images documentaires, ainsi que les relations que ces dispositifs induisent dans les rapports entre le photographe et son sujet, est l'un des axes critiques qui structure aujourd'hui le présent travail.

Ces premiers contacts avec la recherche m'ont ouvert le champ de l'histoire de la photographie britannique. Plus précisément, en raison de l'étendue du sujet, c'est l'histoire de la photographie *anglaise* dans la deuxième moitié du XXe qui a davantage retenu mon attention. La découverte des travaux de Tony Ray-Jones (1941-1972) a été décisive. Ce photographe a joué un rôle central dans ce que l'on a appelé le renouveau d'une photographie documentaire dans les années soixante-dix. Il a inspiré une génération de photographes, de quelques années plus jeunes que lui, dans la recherche d'un documentaire en prise avec les évolutions sociales et ouvrant au photographe la possibilité de s'affirmer en tant qu'auteur exprimant une vision personnelle. Il est, avec Martin Parr et Chris Killip, l'un des photographes anglais les plus connus aujourd'hui en France. A partir de 1966, date de son retour au pays après un séjour aux États-Unis, il s'est employé activement à faire reconnaître la photographie comme un art indépendant en Angleterre. Les déterminations historiques, culturelles et sociales de ce processus de légitimation, ainsi que les revendications des photographes soutenant cette démarche, nous sont apparues comme un axe de recherche à approfondir. L'institutionnalisation de la photographie en Angleterre prend sens dans le contexte d'une pénurie de dispositifs de soutiens à la création, d'absence de galeries de photographie, d'exclusion de la photographie des discours légitimes de l'art établi. La reconnaissance de la photographie comme un art à part entière, entre le milieu des années soixante et le milieu des années soixante-dix, s'est construite en Angleterre sur la mobilisation d'un discours esthétique moderniste. L'incorporation de la photographie dans le cadre théorique du modernisme a nécessité des aménagements des conceptions sous-tendant cette théorie de l'art, mais aussi des pratiques photographiques rejoignant l'institution. Ce processus s'est traduit par la mise en œuvre de mécanismes de distinction en faveur de ce médium jusqu'alors maintenu en dehors du champ de l'art. Plusieurs monographies ont été publiées ces dernières années sur le travail de photographes qui ont été actifs dans les revendications d'institutionnalisation de la photographie ou bien qui ont

profité de ses effets[2]. La notion d'un renouveau de la photographie dans les années soixante-dix est généralement admise par les photographes eux-mêmes ainsi que par les historiens qui travaillent sur la période. Les expositions telles que *How We Are, Photographing Britain,* organisée en 2007 à la Tate Modern, qui formule un propos général sur l'histoire de la photographie, ou bien des expositions consacrées à un ou plusieurs photographes en particulier, s'inscrivent dans cette vision[3]. Le renforcement de la présence de la photographie dans les institutions artistiques nationales est aujourd'hui une réalité, si l'on en juge par la création de départements qui lui sont consacrés. La Tate Gallery a été la plus tardive à accueillir la photographie, puisque ce n'est qu'en 2011 qu'un département de photographie est créé, avec Simon Baker nommé à sa tête[4].

Mais nos recherches ont permis d'identifier un autre pan de l'histoire de la photographie qui est en revanche resté largement méconnu, tant en Angleterre qu'en France. Il s'agit de la structuration, dans la première moitié des années soixante-dix, d'un ensemble riche et complexe de pratiques photographiques et de prises de position théoriques qui apparaissent dans le champ de la photographie indépendante, et qui promeuvent une approche critique fondamentalement politique de la photographie. Celle-ci est saisie comme pratique, objet, discours, dispositif technique, mode de communication : la photographie est comprise comme un mode de production de représentations véhiculant des significations idéologiques. La question des effets politiques qu'exerce la photographie dans ses divers usages n'a pas, jusqu'alors en Angleterre, fait l'objet d'examens critiques conduits de manière systématique. Cette problématique émane de la réflexion de certains photographes sur leur propre pratique, et qui prennent la décision de se constituer en collectifs, manifestant ainsi leur rupture par rapport aux codes dominants de la pratique photographique. Les valeurs qui régissent leurs pratiques et positions théoriques sont étroitement liées à des formes d'engagement politique qui les placent du côté de la gauche radicale et des mouvements militants nés dans les années soixante. Issus d'une perspective

2 Val Williams est une historienne de la photographie et commissaire d'exposition qui a été mené une recherche prolifique sur cette période. Citons ses monographies et collaborations : *Martin Parr.* Londres : Phaidon, 2002 ; avec Daniel Meadows*, National Portraits : Photographs from the 1970s.* Salford : Viewpoint Photography Gallery, 1997 : *Daniel Meadows, Edited Photographs from the 1970s and 1980s.* Maidstone : Photoworks, 2011 ; avec Derek Ridgers, *When We were Young : Derek Ridgers : Club and Street Portraits 1978-1987.* Brighton : Photoworks, 2004.

3 Val Williams, Susan Bright. *How We Are, Photographing Britain.* Londres : Tate, 2007. Mentionnons l'exposition montée par le commissaire Greg Hobson pour l'inauguration du « Media Space » au *Science Museum* de Londres en septembre 2013 : « Only in England, Photographs by Tony Ray-Jones and Martin Parr », Media Space. 21 septembre 2013 – 16 mars 2014.

4 Voir Sean O'Hagan, « Britain's Photographic Revolution », *The Observer,* 30 octobre 2011. [En ligne] http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/30/v-a-photographs-gallery-tate consulté le 23 septembre 2013.

marxiste, socialiste et féministe, ces photographes se situent ainsi délibérément à l'écart, voire en opposition au processus contemporain d'institutionnalisation et de muséalisation de la photographie. Ils y voient la reconduction d'un canon artistique élitiste. Un réseau se constitue avec ses dispositifs propres : des organisations collectives, des publications, des espaces dédiés, des séminaires et ateliers. La critique de la photographie, à travers l'interrogation de la complexité de ses usages et de ses relations avec d'autres sphères du champ social, donne lieu à un ensemble de pratiques alternatives et militantes qui visent à faire de la photographie un outil au cœur des luttes sociales. Nous proposons l'hypothèse que ces inspirations politiques animent un mouvement alternatif cohérent, qui se développe de manière transversale dans le milieu de la photographie indépendante. La question qui est posée par ces photographes est donc celle du rôle politique de la photographie dans ses applications aux domaines de l'éducation, des médias, de la technologie, de la science, dans les usages privés. L'orientation politique de ce courant radical est fondée sur la remise en question systématique de l'ensemble des usages sociaux de la photographie, et sur leur dépassement à travers des utilisations émancipatrices de la photographie. L'objectif est une démystification des mécanismes idéologiques de normalisation qui entourent les diverses pratiques de la photographie et qui en masquent les effets politiques. Nous proposons de considérer ce courant comme ayant réussi à inventer une photographie indépendante politiquement radicale.

À partir de cet aperçu de l'histoire de la photographie en Angleterre entre les années soixante et soixante-dix, un sujet de recherche se définit. Entre l'institutionnalisation de la photographie, selon les critères établis de l'art et ses processus de légitimation codifiés, et l'affirmation d'une photographie indépendante qui renvoie dos-à-dos le système commercial et le système des beaux-arts comme solidaires d'un même modèle idéologique, se développe un débat fondamental sur la place de la photographie dans le champ culturel et politique. La mise en perspective des deux tendances principales qui ont informé le milieu de la photographie indépendante dans les années soixante et soixante-dix, fait apparaître des questions qui vont au-delà de la photographie elle-même, et qui touchent à l'évolution de la façon dont est articulée la relation entre le champ de la culture et le champ politique.

> Depuis la fin des années soixante, on a pu observer une expansion de toutes les formes d'activités liées à la photographie. […] Au sein de cette expansion (qui s'est souvent faite en opposition par rapport aux corpus iconographiques dominants), de nombreux groupes ont été actifs dans la fabrication, la diffusion, l'exposition et la publication d'images et de textes selon des méthodes

nouvelles, et ont développé une compréhension politique des enjeux de la production culturelle, qui a des implications au-delà du seul objet « photographie »[5].

Dans ce travail de thèse, nous envisageons la photographie selon cette approche diversifiée : notre objet d'étude recouvre ainsi les pratiques photographiques et la théorie critique de l'image photographique, mais aussi les dispositifs techniques employés et les dispositifs institutionnels dans lesquels la photographie joue un rôle central, les discours que produit la photographie ainsi que les discours qui portent sur elle, la conception qu'ont les acteurs de leur rôle lorsqu'ils produisent, utilisent, diffusent et consomment les images photographiques, et enfin les contextes privés et publics qui influent sur la réception de ce type de représentation. Le travail consiste à analyser cet objet d'étude complexe dans les relations et les évolutions qui le concernent, en le replaçant dans le contexte de l'histoire de l'Angleterre de l'après-guerre, entre les années cinquante et les années quatre-vingt. La période couverte englobe donc plusieurs moments d'importance dans l'histoire culturelle et politique de l'Angleterre : celui de la construction de l'État social sur la base d'un consensus keynésien entre travaillistes et conservateurs, celui de l'entrée dans la société de consommation de masse, qui génère de profondes transformations des pratiques culturelles ainsi que des représentations sociales, celui de la mise en crise du modèle politique de la social-démocratie, et enfin, le moment du démantèlement de ce système avec le triomphe d'un libéralisme anti-étatique et anti-keynésien dans les années quatre-vingt.

La photographie, en tant que pratique, discours, objet de consommation et instrument inscrit dans des dispositifs de production ayant des effets politiques, constitue un objet complexe qui donne lieu à des appréhensions critiques diverses, au cours de cette période contrastée. La photographie est un mode de représentation ainsi qu'un ensemble de pratiques culturelles qui s'épanouit en dehors de l'institution des Beaux-Arts. Aussi, interroger le rapport qu'elle entretient avec l'institution et la réception qui lui est réservée, permet-il de mettre en évidence les fluctuations dont chaque époque fait preuve dans sa capacité à accueillir ou non une définition inclusive de la culture. La reconnaissance sociale de la photographie serait donc le témoin de la façon dont sont articulés les rapports entre le champ culturel et le champ politique. La photographie est un mode de production

5 « Since the late 1960s there has been an expansion of all forms of photographic activity. […] Within this expansion (and often in opposition to dominant forms of photographic imagery) a number of different groups have been active in making, circulating, exhibiting and publishing images and texts in new ways, developing a politics of cultural production which has implication beyond "photography". » Stevie Bezencenet, Philip Corrigan. *Photographic Practices : Towards a Different Image.* Londres : Comedia, 1986. Quatrième de couverture.

de représentations visuelles qui bouscule les hiérarchies et les cadres esthétiques établis de l'institution artistique.

> La grande variété et le volume même des pratiques photographiques témoignent à eux seuls du statut paradoxal de la photographie au sein de la culture bourgeoise. [...] À l'origine, la photographie menace de renverser les citadelles de la culture noble[6].

Comme le décrit Alan Sekula, la photographie déstabilise les fondements de l'ordre esthétique bourgeois. Elle est un procédé technique de fabrication et de reproduction d'images qui ne requiert pas de maîtrise exigeante et extrêmement codifiée pour être mise en pratique. Elle symbolise la mise à disposition des masses d'un outil de précision permettant la capture réaliste des apparences du monde sensible. Elle est l'instrument qui annonce potentiellement le nivellement des formes artistiques et culturelles. Elle est emblématique de l'ordre démocratique qui menace les citadelles de l'art et du prestige. Ainsi, davantage que la seule remise en question des hiérarchies établies des mondes de l'art, la photographie comporte en elle les principes d'une remise en question des autorités structurant le champ politique.

Nous formulons l'hypothèse selon laquelle l'étude des discours, des pratiques, des institutions et des dispositifs qui prennent forme autour de la problématique de la place de la photographie dans le champ de la culture et des arts, offre un prisme neuf à l'historien des idées. L'émergence d'un discours critique sur la photographie fait émerger la question plus fondamentale des enjeux politiques de la culture en Angleterre, dans une période de transformations successives qui voit la mise en place puis la déstructuration d'un modèle social. Notre postulat est que l'analyse croisée de cet objet d'étude complexe qu'est la photographie et de ce contexte historique précis, peut enrichir notre compréhension de la façon dont les rapports entre culture et politique sont pensés et articulés au cours de la période retenue. L'étude que nous proposons se saisit d'un moment que nous considérons comme crucial dans la définition de ce rapport, qui se joue avec et autour de la photographie.

L'histoire de la photographie dans l'Angleterre de l'après-guerre, ainsi que le rôle de ses principaux acteurs, commencent à être plus largement connus. Cela est dû en grande partie au travail d'historiens dans deux principaux centres de recherches. Le *Photography*

6 « The sheer range and volume of photographic practice offers ample evidence of the paradoxical status of photography within bourgeois culture. […] Initially, photography threatens to overwhelm the citadels of high culture » Alan Sekula, « The Body and the Archive », *October* Vol. 39. hiver 1986. pp. 3-64.

and the Archive Research Centre, dirigé par Val Williams et basé au *London College of Communication,* publie la revue *Photography and Culture* depuis 2008. L'université De Monfort à Leicester a également fondé le *Photographic History Research Centre.* Dirigé par Elizabeth Edwards, ce laboratoire compte de nombreux chercheurs renommés, tels Kelley Wilder, Michael Pritchard ou Roger Taylor, qui ont produit des perspectives très intéressantes pour l'histoire sociale et culturelle de la photographie, de ses discours, institutions, contextes et pratiques. Cependant, alors que le processus d'institutionnalisation de la photographie est un sujet qui commence à être bien détaillé, les arguments critiques contre l'institutionnalisation, et pour une utilisation politique beaucoup plus large et assumée issus d'une photographie indépendante politiquement engagée, représentent un objet d'étude beaucoup plus neuf et moins exploré. Il n'a pas fait l'objet d'une considération globale, et seuls certains de ses aspects ont été retenus, tels que les pratiques alternatives déployées sous le nom de « *community photography* », ou le travail de certaines figures comme Jo Spence[7]. Nous voulons contribuer par cette thèse à apporter un éclairage sur ce courant radical dont nous estimons qu'il a profondément enrichi une compréhension politique de l'image photographique. Il s'agit de porter à la connaissance des chercheurs les arguments, les prises de position théoriques et les pratiques alternatives qui y sont articulés, en rupture avec les théories modernistes, et en relation constante avec les débats contemporains sur les enjeux politiques de la production culturelle. Nous nous emploierons à en montrer la cohérence politique. Notre objectif est de mettre en évidence la contribution essentielle à l'émergence d'un courant critique, politiquement radical, ayant intégré dans sa pratique, une réflexion sur les conditions d'exercice du « métier » de la photographie et de la réception de celle-ci. Cela a été rendu possible grâce à la formulation d'une critique politique qui a posé la question des enjeux politiques de la photographie, à la fois comme pratique, comme objet théorique, et comme mode de production de représentations et de discours.

7 Les ouvrages monographiques consacrés à Jo Spence ne sont pas extrêmement récents : Jo Spence, *Cultural Sniping ; The Art of Transgression*. Londres : Routledge, 1995. En revanche, son travail fait l'objet d'expositions. « Beyond the Perfect Image » a été présentée à la galerie Camera Austria, Kunsthaus Grasz en 2006, et d'autres travaux de la photographe ont été exposés à Londres, à la galerie Space et au Studio Voltaire en 2012. En ce qui concerne le mouvement *community photography,* il se trouve traité indirectement dans des ouvrages sur le mouvement *community arts.* Voir Kate Crehan, *Community Arts : An Anthropological Perspective*. Oxford : Berg, 2011. Des recherches en thèse apparaissent sur le sujet, sur des terrains limités à certaines régions. Voir Zenghmin Hu, « Community Photography in the West Midlands in the 1970s and 1980s : An Assessment of its Ideas and Practices. » Thèse. Birmingham Institute of Art and Design, Birmingham City University. 2008.

Dans l'organisation de notre argumentation, nous proposons un parcours chronologique et thématique qui doit nous permettre de saisir l'évolution des débats sur la place de la photographie dans le champ culturel. Nous proposons, dans la première partie de ce travail, une contribution précise et détaillée portant sur l'exposé des discours théoriques et esthétiques ainsi que sur les revendications qui ont mis en marche le processus d'institutionnalisation de la photographie. Nous voulons ainsi montrer que le désir de légitimation de la photographie, manifesté par certains photographes, historiens et critiques à la fin des années soixante, correspond à l'adhésion à une conception élitiste du champ des productions culturelles. Le deuxième chapitre est davantage centré sur l'émergence d'un radicalisme de gauche en Angleterre, qui donne lieu à une politisation très nette de la notion de culture à travers le champ critique et artistique au cours des années soixante. Il est nécessaire de s'attarder sur les différentes manifestations du radicalisme dans les milieux politiques militants aussi bien que dans les milieux universitaires, afin de comprendre l'application des valeurs et des concepts qui en sont issus dans le développement d'une conception politique de la photographie. Ce point est l'objet du chapitre trois, qui porte sur l'ensemble des pratiques militantes et sur la théorie critique produite au cours des années soixante-dix. Il s'agit de faire apparaître la contribution critique de ces propositions à la problématisation du rôle social de la photographie dans le champ culturel et politique. Le dernier chapitre pose la question de ce qu'il advient de ces propositions potentiellement révolutionnaires à l'heure du thatchérisme. Il tente de caractériser le nouveau rapport de force qui se joue entre le pouvoir exercé par une droite libérale très puissante, tendant à devenir idéologiquement hégémonique, et la notion de photographie indépendante politique, en opposition radicale à ce nouvel ordre politique, culturel et idéologique.

Le matériau de notre étude est composé en grande partie de ressources primaires collectées au département des archives photographiques de Birmingham, dans les archives de l'Arts Council et de l'Institute of Contemporary Art à Londres, ainsi que dans l'archive de Jo Spence (*Jo Spence Memorial Archive*) tenue par Terry Dennett à Islington. Des rencontres avec plusieurs photographes, à Londres, Birmingham, Shrewsbury et Newcastle ont enrichi les perspectives de recherche en replaçant les faits historiques dans des récits d'expérience personnelle. Notre propos se base donc sur des entretiens, conduits par nous ou bien consultés à la *National Sound Archive* à la British Library, mais aussi sur l'analyse d'articles publiés dans les périodiques *Creative Camera, Camerawork* et *Ten. 8*. L'analyse

d'images, que celles-ci aient fait l'objet de publications dans ces périodiques ou dans des ouvrages, ou qu'elles aient été exposées ou non, est bien sûr au cœur de notre étude. Un important travail de contextualisation était également indispensable afin de comprendre l'inscription des pratiques, discours et dispositifs de la photographie dans les évolutions sociales, culturelles et politiques de l'époque parcourue. Ce travail a nécessité une recherche minutieuse sur l'histoire des mouvements contestataires des années soixante. Le matériau premier de cette enquête nous a été fourni par les périodiques produits par les organisations de la gauche radicale et du mouvement féministe.

L'examen exhaustif des productions pratiques et théoriques du champ de la photographie indépendante radicale n'était pas possible dans le cadre de ce travail. Nous avons voulu retenir un certain nombre de pratiques innovantes ainsi que les principaux débats théoriques et critiques de la période. Ainsi les pratiques photographiques féministes, le mouvement culturel incarné par l'élan de la *community photography*, ainsi que les débats fondamentaux sur la pratique de la photographie documentaire sont les aspects les plus prégnants de cette recherche. On les rencontre au chapitre trois. Les photographes dont nous avons étudié le travail ont eu un rôle actif dans l'articulation d'une photographie indépendante motivée politiquement. Certains ont été proches du collectif Half Moon Gallery, tels que Paul Trevor ou David Hoffman. Jo Spence et Terry Dennett sont les fondateurs et deux principaux membres du *Photography Workshop ;* tandis que Sirkka-Liisa Konttinen appartient au collectif Amber Associates basé à Newcastle. Chris Killip a été proche de cette organisation entre 1976 et 1979. Le groupe Exit Photography Group était composé de Paul Trevor, Nick Battye, Chris Steele-Perkins, et Val Wilmer pendant un temps ; tandis que les Hackney Flashers rassemblaient entre autre Jo Spence, Liz Heron, Michael Ann Mullen et Maggie Murray. D'autres photographes ont préféré travailler de manière plus isolée tels que Vanley Burke et Nick Hedges. Les photographes impliqués dans le développement de la *community photography* sont Paul Carter à Londres, Brendan Jackson à Telford, Brian Homer, John Reardon et Derek Bishton à Handsworth. Nous étudions également les travaux de photojournalistes qui forment deux agences de photographie dans les années quatre-vingt. Il s'agit de Mike Abrahams, Mike Abrahams et John Sturrock pour Network, et de Brenda Prince, Maggie Murray, Raissa Page pour Format.

1 De l'image « Pop » à la photographie « sérieuse » : la photographie entre culture populaire et institutionnalisation dans les années cinquante et soixante.

Ce mémoire de thèse prend pour objet d'étude les discours critiques, les dispositifs institutionnels, les pratiques photographiques et les objectifs politiques et esthétiques qui ont contribué à faire émerger la notion d'une photographie indépendante en Angleterre, à partir de la fin des années soixante. Nous concentrons notre étude sur la formulation d'une conception politique de la photographie indépendante, visant la transformation des relations sociales et politiques par des usages alternatifs de la photographie en tant qu'objet, pratique sociale et outil de représentation.

Afin de comprendre l'importance historique et intellectuelle liée à l'irruption et au développement de cet objet d'étude, il est nécessaire de ressaisir l'ensemble des débats antécédents qui en forment les conditions d'émergence, tant sur le plan tant matériel et social que culturel et idéologique. Dès les années cinquante, la question du statut de la photographie, de son rôle social et de ses éventuels mérites artistiques fait débat. La photographie n'est-elle qu'une technique efficace de communication servant des usages extérieurs à elle ? Peut-elle être une pratique créative, au même titre que les arts établis ? Doit-elle être considérée de manière indépendante, avec ses spécificités et critères propres ? A-t-elle une place dans la galerie et le musée ? Ces débats doivent être contextualisés si on veut saisir en quoi la montée des revendications en faveur de la reconnaissance artistique de la photographie représente un défi aux conceptions dominantes préférant la reléguer au rang de pratique appartenant du non art. Dans cette première partie, nous posons la question des usages sociaux et de la réception générale de la photographie dans les années cinquante et soixante, soit dans une période où l'Angleterre fait pour la première fois l'expérience d'une consommation de masse. La photographie apparaît comme un mode de représentation très largement associé à cette société de consommation et de communication, elle fait pleinement partie de l'expérience de la modernité. Elle appartient à la culture « pop », qu'elle contribue à produire.

Sa dimension fonctionnelle, utilitaire et commerciale est ce qui la rend dans le même temps vulnérable aux accusations de superficialité, de trivialité, d'effet de mode. La photographie, commerciale et populaire, n'est pas sérieuse. Elle est un simulacre du monde réel, une image éphémère, reproductible et donc sans grande valeur. De plus, la nature mécaniste et le caractère réaliste de la représentation photographique place celle-ci du côté des instruments de transcription du réel, plutôt que du côté des arts de l'interprétation du réel que sont la peinture, le dessin, la sculpture ou encore l'écriture.

Pourtant, la notion de photographie indépendante apparaît dès lors que sont contestées deux idées principales : l'idée selon laquelle la pratique de la photographie ne pourrait être viable économiquement que dans le cadre de commandes commerciales, donc en tant qu'outil *dépendant*, au service d'usages dont elle n'a pas le contrôle ; et l'idée selon laquelle la photographie serait condamnée à rester écartée du champ de la reconnaissance artistique. Les évolutions de la profession de photographe et la diversification de ses usages au cours des années soixante préparent la possibilité d'une requalification du statut de la photographie, dans le sens d'une plus grande acceptation de l'image photographique pour elle-même.

Nous proposons donc d'analyser, à travers les usages dominants de la photographie au long des années cinquante et soixante, les discours et dispositifs qui ont accompagné l'évaluation critique du médium, pour finalement faire une place à la photographie dans l'institution artistique.

Dans un premier temps, nous interrogeons les déterminations culturelles, sociales et esthétiques qui justifient la marginalisation de la photographie dans les discours critiques de l'époque. Un des problématiques récurrentes consiste à savoir où se place la photographie dans le champ hiérarchisé de la culture : la photographie appartient à la culture populaire, a-t-elle sa place dans la culture noble ? Est-elle *high or low* ? Une chose est sûre, la photographie perturbe les frontières du champ de l'art. Il nous faudra d'abord revenir sur les positions critiques justifiant l'exclusion de la photographie des sphères supérieures de l'art noble par son association étroite à la culture de masse. La critique moderniste, qui oppose la culture noble à la culture populaire, envahie par cet« ersatz de culture » qu'est le « kitsch », pour reprendre les termes de Clement Greenberg, ne juge pas digne d'intérêt critique les supports dans lesquels la photographie est alors largement

véhiculée : magazines, presse illustrée, publicité[8]. A rebours de cette posture, c'est précisément le lien de la photographie à la culture visuelle de la société de masse qui a motivé le travail des jeunes artistes avant-gardistes de l'Independent Group. En effet, ces artistes basés à Londres dans les années cinquante voyaient au contraire dans l'intégration de la photographie et des matériaux de la culture populaire dans leurs œuvres un moyen de mettre à bas les catégorisations rigides de l'art établi. Enfin, poursuivant la réflexion sur les enjeux esthétiques et critiques de l'appartenance de la photographie à la culture visuelle, on étudiera le renouveau de la photographie à travers un secteur en particulier, celui de la mode. La fin des années cinquante et le début des années soixante marque en effet une phase de grande créativité pour ce genre, pleinement associé avec le domaine commercial de la presse magazine. C'est paradoxalement par la photographie de mode, pratique hybride parce que faisant appel à différents corps de métier, et associée de manière inhérente à des usages commerciaux, que sont arrivées les revendications pour une reconnaissance de la photographie comme un art. L'élévation de la figure médiatique du photographe de mode comme artiste en est un des signes précurseurs.

Il existe donc à l' époque plusieurs mouvements contraires qui tendent à brouiller les lignes entre les domaines de l'art établi et de la culture populaire. Alors que l'Independent Group cherche à décloisonner l'hermétisme des médiums et des pratiques artistique par la recherche d'une hybridation des supports, les photographes professionnels aspirent au contraire à faire reconnaître la photographie selon les critères classiques de l'art et à obtenir une revalorisation de leur travail en tant qu'artistes.

Le second temps de cette partie se focalise sur les processus d'institutionnalisation de la photographie et la requalification de pratiques artistiques de la photographie dans une nouvelle catégorie, celui de la « photographie créative ». L'adaptation de la critique moderniste à la photographie est la clé de sa légitimation esthétique. Entre 1967 et 1975, la photographie accède aux espaces de la galerie, du musée, et des marchés de l'art. La mobilisation d'un discours qui souligne la spécificité du médium photographique sous-tend alors le processus de légitimation qui prend de l'ampleur à partir de la fin des années soixante. Les revendications pour la reconnaissance institutionnelle de la photographie voient la galerie et le musée d'art comme l'horizon d'une pratique photographique artistique « créative ». Du statut d'objet culturel déconsidéré, la photographie est hissée à celui de

8 Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch » (1939), publié dans *Art and Culture,* Londres : Thames and Hudson, 1973.

mode d'expression artistique à part entière. Les efforts individuels de photographes déçus de la pratique professionnelle de la photographie de presse et de critiques cherchant à produire une esthétique moderniste de la photographie jouent un grand rôle dans la prise en compte de la photographie par les institutions culturelles publiques et privées. Nous retracerons en détail les étapes et les modalités de ce processus, qui s'incarne dans des nouveaux discours critiques, dans des pratiques photographiques plus individualistes, dans des espaces de diffusion propres à la photographie créative. A partir du début des années soixante-dix, les bases d'une structure institutionnelle permettant l'épanouissement d'une photographie artistique indépendante sont posées. Effet direct de cette évolution, les pratiques photographiques en Grande-Bretagne connaissent une diversification importante au cours des années soixante-dix. Nombreux sont les commentateurs qui identifient un « renouveau » de la photographie en Grande-Bretagne pendant cette période, et qui accueillent favorablement son émancipation par rapport aux sphères commerciales.

1.1 *High culture, low culture* : la photographie dans le système des arts à l'ère de la société de consommation

La photographie est une pratique dérangeante. En position pivot entre l'art, le technique, le domaine des loisirs, de la communication, de la science, entre l'esthétique et le politique, la photographie soulève des questions fondamentales par rapport aux schémas traditionnels de hiérarchisation des formes culturelles. Il paraît donc nécessaire dans un premier temps de revenir sur les théories de la culture qui ont cours dans les années cinquante et soixante, afin de mieux identifier le défi que pose la revendication d'une reconnaissance artistique de la photographie.

1.1.1 Culture noble, culture populaire, culture kitsch : changement culturel et bouleversement des formes culturelles légitimes

1.1.1.1 Le spectre de l'« américanisation » de la culture

L'après-guerre est une période de profondes transformations économiques, technologiques, sociales, mais aussi culturelles dans l'ensemble les pays d'Europe occidentale. En Grande-Bretagne, l'idéal égalitaire a porté au pouvoir les travaillistes en 1945 et a servi de socle idéologique pour la mise en place d'un État-Providence social-démocrate. Celui-ci n'est pas remis en cause par les gouvernements conservateurs au cours de la décennie ; un certain consensus social et politique s'installe. La structure politique et institutionnelle du pays se voit ainsi confortée. Ce n'est pas dans ce domaine qu'ont lieu les changements les plus nets.

Ceux-ci sont les plus visibles dans le domaine de la culture, que l'on entend ici au sens large de pratiques culturelles collectives et signifiantes, propres à des groupes sociaux qui en partagent les codes. Plusieurs conceptions de la culture se partagent le champ des pratiques symboliques signifiantes. Une conception que l'on peut qualifier de bourgeoise reste très ancrée : elle s'établit sur une distinction entre culture populaire, c'est-à-dire la culture vernaculaire du quotidien, pratiquée et consommée par le peuple, et culture noble, dont la définition remonte aux essais du critique Matthew Arnold (1833-1883). Dans *Culture and Anarchy,* Arnold considère que la culture correspond à « la poursuite de notre perfection la plus totale, par la connaissance, sur tous les sujets qui nous concernent le plus, du meilleur de ce qui a été pensé et dit dans le monde »[9]. « Avoir de la culture » est donc le fruit d'un processus d'éducation et de curiosité porté sur la connaissance des productions les plus raffinées de la littérature, de la philosophie, des arts légitimes. Cette conception élitiste de la culture s'appuie sur une représentation hiérarchique des formes et pratiques culturelles qui n'a pas complètement disparu au milieu du vingtième siècle. Cet élitisme, faisant de la culture l'apanage des classes aisées et éduquées, souffre mal la notion de démocratisation de l'accès à la culture, qu'elle perçoit comme une vulgarisation dégradante. Cette conception devient pourtant de moins en moins tenable dans le contexte de l'issue d'une guerre, qui entre dans les représentations mythologiques comme « la guerre

9 « The pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best that has been thought and said. » Matthew Arnold. *Culture and Anarchy.* Cambridge : Cambridge University Press, 1932, p. 6.

du peuple » mobilisé pour la défense des valeurs nationales. La « victoire du peuple » promet l'avènement d'une société égalitaire. L'accès à l'éducation est l'une des avancées majeures de la société britannique après 1945.

Le débat initié dès les années trente par le professeur F. R. Leavis, qui pose la problématique des rapports entre *high culture* et *low culture,* est ravivé dans le contexte de la construction d'un nouvel ordre social dans l'après-guerre. Quel rôle social peut encore jouer la culture noble, la culture des élites dans ce contexte ? Peut-elle tenir un rôle d'édification des masses, sans basculer dans le travers du paternalisme ? Selon quels termes les formes institutionnelles de la « grande culture », qui conserve une profonde influence dans les représentations sociales dominantes de l'art, peut-elle être encore défendue ? Quelle importance accorder à la culture populaire, à la culture des classes ouvrières dont les habitudes culturelles tendent à rejoindre celle de la classe moyenne ? Plus inquiétant, aux yeux des intellectuels attachés à une notion d'authenticité des formes culturelles teintée de nostalgie, est la question de savoir si les pratiques culturelles populaires relèvent encore de la tradition anglaise. Alors que les produits de la culture américaine démontrent la possibilité d'une production industrielle de la culture, la crainte d'une américanisation noyant la culture populaire vernaculaire fait réagir les milieux artistiques et intellectuels. Ce phénomène réveille pour une large part un imaginaire lié à des craintes d'invasion et de dilution de la culture nationale dans une masse informe et sans relief. Les réticences profondes qui s'expriment dénoncent notamment la notion selon laquelle la culture puisse être une pratique de consommation. Face à cette inquiétude diffuse, il semble que la réponse des intellectuels, critiques, artistes et institutions est de réaffirmer la hiérarchisation des formes culturelles. Détaillons davantage les problématiques que soulève la question de la culture et du changement culturel. Où se situe la photographie dans ce processus ?

La Grande-Bretagne des années cinquante sort d'une longue période de privations et de pénurie pour entrer progressivement dans une phase de croissance, mais aussi de transformations sociales et culturelles. C'est seulement en 1954 que sont définitivement abolies les dernières cartes de rationnement pour l'alimentation. L'avènement d'une société de consommation en Grande-Bretagne n'est pas un phénomène entièrement neuf, pas moins que les craintes qui lui sont associées. Dans son essai « England, Your England », George Orwell observait en 1941 la progression d'un processus d'uniformisation de la vie culturelle anglaise, déjà entamé dans les années 1920 selon lui, et renforcé par la suite par

la consommation uniformisée des produits de l'industrie culturelle et par l'aspiration au confort matériel:

> De plus en plus, les riches et les pauvres lisent les mêmes livres, ils voient aussi les mêmes films et écoutent les mêmes émissions à la radio. Et les différences dans leurs modes de vie se sont réduites grâce à la production massive de vêtements bon marché et l'amélioration du logement[10].

Ainsi la classe moyenne et la classe ouvrière se rejoignent-elles dans la consommation d'une même culture populaire, partagée d'autant plus facilement qu'elle est relayée par de nouveaux médias de plus en plus largement répandus dans les foyers. La « communauté imaginaire » de la nation se soude autour du partage des mêmes contenus culturels[11]. Est-ce là le signe d'une traduction matérielle, dans le domaine des pratiques sociales et culturelles, de l'idéal égalitaire ? Pourtant à ceux qui se réjouissent de l'aplanissement des inégalités sociales dans la société anglaise d'après-guerre, Orwell avertit déjà que l'uniformisation des modes de vie et l'érosion des frontières de classe causée par « l'extension par le haut et par le bas de la classe moyenne » comporte le risque de l'étiolement d'une culture ouvrière traditionnelle, autonome et authentique. La modernisation de la société et son nivellement produit selon l'auteur une classe plus homogène partageant une culture indistincte, une culture « sans culture » :

> Il faut chercher les signes de l'Angleterre à venir dans les zones de production d'une industrie légère et le long des nouvelles artères. A Slough, Dagenham, Barnet, Letchworth, Hayes, c'est-à-dire à la périphérie des grandes villes, l'ancien modèle est en train de prendre des formes nouvelles. Dans ces vastes déserts de verre et de briques, les distinctions marquées qui caractérisaient les anciennes villes, avec ses taudis et ses nobles demeures, qui marquaient aussi la campagne, avec ses manoirs et ses cottages misérables, n'existent plus. Les grandes différences de revenus persistent, mais c'est le même genre de vie qui est vécu aux différents étages de la société, que ce soit dans les appartements modernes ou dans les logements sociaux, le long des rues de béton ou dans la démocratie nue des piscines. C'est une vie assez agitée, sans culture, qui tourne autour de la nourriture en conserve, de *Picture Post*, de la radio ou du moteur à combustion[12].

---

10 « To an increasing extent the rich and the poor read the same books, and they also see the same films and listen to the same radio programmes. And the differences in their way of life have been diminished by the mass-production of cheap clothes and improvements in housing. », George Orwell, « England, Your England », 1941. *Inside the Whale and Other Essays.* Harmondsworth : Penguin, 1968. p.38

11 L'expression est empruntée à Benedict Anderson, auteur de *Imagined Communities : Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres : Verso, 1991.

12 « The place to look for the germs of the future England is in light-industry areas and along the arterial roads. In Slough, Dagenham, Barnet, Letchworth, Hayes – everywhere, indeed, on the outskirts of great towns – the old pattern is gradually changing into something new. In those vast new wildernesses of glass and brick the sharp distinctions of the older kind of town, with its slums and mansions, or of the country, with its manor-houses and squalid cottages, no longer exist. There are wide gradations of income, but it is the same kind of life that is being lived at different levels, in labour-saving flats or council houses, along the concrete roads and in the naked democracy of the swimming-pools. It is a rather restless, cultureless life, centring round tinned food, *Picture Post*, the radio and the internal combustion engine. » Orwell, 1941. p. 89.

La référence que fait Orwell à l'hebdomadaire illustré *Picture Post*, périodique emblématique de la période allant de la fin des années trente au début des années quarante, fournit un indice intéressant quant à la place de la photographie dans les pratiques culturelles à l'issue de la guerre. L'un des modes dominants d'utilisation et de consommation de la photographie se fait alors à travers la lecture d'une presse illustrée distribuée massivement. Ce support de diffusion de l'information prend son essor dès la fin des années trente. La photographie de presse occupe le champ culturel du quotidien, elle est « un objet symbolique, socialement inscrit, qui permet de questionner ce qui est montrable (et comment ce qui est montrable est effectivement montré) à une époque et dans un lien donné »[13].

> Ce champ de la photographie se décline lui-même en une série d'objets et d'emplois diversifiés qui vont de la photographie sportive et de mode, jusqu'à la photo people et publicitaire. [...] La photo de presse se définit principalement par sa forme finale, celle qui se matérialise lors de la publication. Cela suppose une approche qui, en s'éloignant d'une conception de l'auteur héritée de l'histoire de l'art classique, peut pleinement s'atteler à la redéfinition de deux concepts clés : celui du support et celui de l'auteur[14].

Nous trouvons dans cette analyse de Gianni Haver des perspectives éclairantes pour la question des modes de réception dominants de la photographie dans les années d'après-guerre. Elles nous rappellent la nécessité d'interroger la photographie non pas seulement en termes de contenu iconographique, en termes d'acte premier du photographe, mais en tant qu'objet signifiant impliqué dans des usages sociaux et des pratiques culturelles rendant compte de l'expérience d'une époque. Nous gardons ces notions à l'esprit pour les développements qui suivent.

Le phénomène de transition de la société britannique vers une société dans laquelle la consommation devient plus largement accessible se confirme au cours de la décennie suivant la fin de la guerre. Les années cinquante marquent en effet le début d'une phase de croissance et de consommation sans précédent, soutenue par les politiques keynésianistes de soutien à la demande[15]. C'est à cette époque que les produits d'importation américaine, et notamment les produits culturels, font une entrée massive dans le marché britannique, transformant les pratiques de consommation de la société britannique. Les produits phares de la culture américaine de masse sont alors les films hollywoodiens, la musique jazz puis

13 Gianni Haver, « Introduction », in Gianni Haver (Dir.) *Photo de Presse.* Lausanne : Antipodes, 2009. p. 9.

14 *Id.* p. 7.

15 Voir John Benson, *Affluence and Authority, a Social History of Twentieth Century Britain.* Londres : Hodder Education, 2005.

Rock n' Roll, une presse magazine moderne, la littérature de science-fiction, le design, la publicité... La photographie est très présente parmi ces nouveau objets culturels qui accompagnent le déploiement d'une société de consommation de masse. Certes, la période de l'entre-deux guerres avait déjà connu l'arrivée en Grande Bretagne de nouvelles formes de consommation et de divertissement nées aux États-Unis :

> Les divertissements populaires américains n'étaient pas un fait nouveau en Grande-Bretagne, […] qu'ils aient été vus dans les cinémas, écoutés à la radio, ou qu'ils aient fait danser dans les salles de bal pendant l'entre-deux-guerres[16].

Mais cette tendance s'accentue dans les années d'après-guerre, bouleversant l'ordre social jusqu'alors fondé sur une certaine austérité matérielle. Les États-Unis sont entrés les premiers dans l'ère de la consommation, avant les pays Européens qui, eux, se relèvent à peine de la guerre et de la pénurie des biens matériels. L'économie du divertissement s'épanouit alors au début des années cinquante ; ses contenus sont souvent américains. Ainsi, au début des années cinquante, les films Hollywoodiens représentent 69,5% des films proposés au public britannique, tandis que l'invention aux États-Unis des disques à microsillon en vinyle décuple les capacités de production d'albums de musique et des *singles*, disponibles à l'écoute dans les *juke-box* et immensément populaires chez les jeunes gens[17]. Au grand dam du critique Richard Hoggart, auteur en 1957 de *The Use of Literacy,* qui redoute les effets d'une culture sans authenticité ni profondeur historique, d'une culture du divertissement immédiat, sur une jeunesse rendue passive et hébétée, le monde des *milk bars* représente pour les jeunes un espace hédoniste et iconoclaste, qui rompt avec le gris, l'austérité et le conformisme de la culture des parents[18]. Les clubs de jazz attirent les jeunes Teddy Boys, et annoncent l'apparition du *skiffle*, genre musical qui fait la transition entre le swing, le blues et le Rock n' Roll et qui se joue sur des instruments parfois rudimentaires.

16 « American popular entertainment was not newly arrived in Britain, […] it had been watched in cinemas, listened to on radios, danced to on ballroom floors through the interwar years. » Peter Leese, *Britain since 1945 ; Aspects of identity.* Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006. p. 39.

17 *Ibid*. p. 39-42.

18 Hoggart semble extrêmement inquiet au sujet des jeunes gens issus des classes modestes, qui grandissent dans un univers de consommation étranger à la culture ouvrière traditionnelle. Cette culture de la consommation est entièrement associée pour Hoggart à la culture américaine contemporaine. Sa description de la population fréquentant les *milk bars* est d'une grande férocité. « Most of the customers are boys aged bet 15 and 20; with drape suits, picture ties, and an American slouch. Most of them cannot afford a succession of milk-shakes, and make cups of tea serve for an hour or two whilst – and this is their main reason for coming – they put copper after copper into the mechanical record-player. [...][...] Some of the tunes are catchy; all have been doctored for presentation so they have the kind of beat which is currently popular. [...] The young men waggle one shoulder or stare, as desperately as Humphrey Bogart, across the tubular chairs. » Hoggart, *The Uses of Literacy ; Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments.* Londres : Chatto and Windus, 1958. p. 248.

Dans le domaine de la publication, la période est marquée par l'arrivée des magazines de loisirs imprimés sur papier glacé, renvoyant une image libérée et sensuelle de la femme, et par le succès des romans de science-fiction et des revues de bande-dessinée (c*omic books*), dont on redoute les effets corrupteurs sur la jeunesse[19]. La consommation des produits de masse américains rencontre un franc succès notamment auprès des catégories jeunes, mais pas seulement. Les films hollywoodiens et leurs vedettes, la musique Rock n'Roll qui déferle en Grande-Bretagne avec les disques d'Elvis Presley en 1956, la bande-dessinée, les magazines et les publicités suscitant le désir pour les belles voitures et autres produits de consommation modernes, alimentent plus largement l'imaginaire d'une Amérique fantasmée. Une Amérique dont les ambassadeurs sont les produits du divertissement et non les œuvres de ces artistes. L'historien John Walker rappelle que l'art américain institutionnalisé n'était accessible en Grande-Bretagne qu'à une petite élite de connaisseurs formés dans les écoles d'art, celle qui fréquentait les galeries de Peggy Guggenheim à Venise ou l'Institute of Contemporary Art à Londres[20].

Pour la grande majorité des britanniques qui viennent d'abandonner leurs tickets de rationnement, les États-Unis représentent avant tout l'abondance, l'énergie et le dynamisme, une certaine idée de libération des carcans moraux. Les produits américains avec lesquels la population britannique entre en contact n'appartiennent pas à la catégorie de la culture noble et intellectuelle, c'est-à-dire à la littérature ou aux arts légitimes. Ils appartiennent clairement au domaine de la consommation et du divertissement, et non au domaine pur de l'esthétique. C'est pourquoi le phénomène d' « américanisation » suscite autant de critiques et de mises en garde de la part de ceux qui craignent la contagion d'une relation consumériste à la culture, dès lors associée aux seuls loisirs, et qui y voient la menace d'une dépréciation de la haute culture, « l'ensemble [distinct] des activités morales et intellectuelles » selon la définition élitiste classique qu'en donne Raymond Williams[21]. Les objets et pratiques encouragées par la culture populaire sont souvent considérés comme indécents, et vus avec suspicion par les générations habituées à plus de rigorisme. La principale crainte est celle d'un déclin intellectuel et moral. Ainsi, sociologues, enseignants et défenseurs de la *decency* anglaise fustigent l' « américanisation » de la

19 L'importation de ces revues, dont le contenu visuel est jugé choquant, est interdite par une loi de 1955, *The Children and Young Persons Harmful Publications Act* 1955.

20 John A Walker. *Cultural offensive, America's Impact on British art since 1945* Londres : Pluto Press, 1998.

21 Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950.* Londres : Chatto and Windus, 1958.p. 17.

culture populaire, terme qui connote systématiquement un sentiment de dégradation morale, un phénomène pernicieux.

La thèse de la dilution de la culture populaire traditionnelle dans le grand ensemble indifférencié de la culture de masse capitaliste est un leitmotiv des intellectuels européens depuis l'Ecole de Francfort. Les théoriciens de cette école, Theodor Adorno, Max Horkeimer ou encore Herbert Marcuse, produisent dans les années trente une analyse des processus idéologiques par lesquels le système capitaliste reproduit son assise non seulement économique mais également sociale et culturelle. Leur critique des mécanismes hégémoniques de ce système, qui se dégage d'un marxisme orthodoxe purement économiste, forme le cadre des réflexions ultérieures sur la question des relations entre pouvoir et culture.

Le moment de la transition, entamée dans les années trente, d'une culture populaire traditionnelle vers une culture populaire de masse inspire en Angleterre une veine critique qui s'emploie à analyser le champ social, culturel, économique et intellectuel à travers un travail de conceptualisation dialectique des notions de culture, de tradition, de changement. L'auteur Raymond Williams, qui publie *Culture and Society* en 1958 puis *The Long Revolution* en 1961, propose une définition de la culture comme processus dialectique et comme négociation, inscrite dans l'expérience, entre l'ancien et le nouveau. Son approche de la culture de masse ne porte pas de jugement sur les évolutions culturelles, au contraire de Richard Hoggart, plus inquiet à ce sujet ; elle cherche à en comprendre les mécanismes d'adaptation, d'absorption, de négociation et de formation des traditions.

Les travaux de Williams et Hoggart développent à la fin des années cinquante des perspectives critiques sur la notion de culture qui ouvrent la possibilité de la comprendre dans le sens plus large de pratiques signifiantes, propre à un groupe social. La culture est définie comme étant à la fois le produit et le cadre de traditions, d'institutions, de négociations, et de ré-évalution des traditions. Leurs écrits manifestent l'émergence de la notion selon laquelle la culture englobe « tout un mode de vie », et ne correspond pas à la définition limitée qui la réduit au canon artistique et littéraire des œuvres individuelles[22]. Ils permettent de comprendre la culture selon un modèle non plus hiérarchique et élitiste, mais démocratique et anthropologique. La culture est une structure et un processus, un champ où se déploient des pratiques et des représentations déterminées historiquement

22 « A culture is not only a body of intellectual and imaginative work ; it is also and essentially a whole way of life. » Williams, 1957. *Id.* p. 311.

selon la fluctuation des déterminations politiques, économiques, sociales, idéologiques. Ces auteurs s'interrogent sur les enjeux liés aux définitions des termes de culture ouvrière, culture populaire, culture noble, dans le contexte d'une profonde reconfiguration des rapports de pouvoir dans la société. Williams est particulièrement pertinent dans l'archéologie qu'il propose du concept de culture. Il l'insère dans une analyse historique et lui confère une importance tout aussi centrale dans la formation de la société britannique depuis le dix-neuvième siècle, que les processus économiques et sociaux de l'industrialisation, de l'urbanisation, des luttes sociales pour la démocratisation de la société et la conquête des droits sociaux. Dans *Culture and Society*, il s'interroge sur les déterminations, pour ne pas dire les intérêts, politiques et idéologiques qui sous-tendent les distinctions entre « culture ouvrière » et culture populaire d'une part, « culture bourgeoise » et minoritaire d'autre part. Il y oppose l'idée selon laquelle le champ culturel est un champ mouvant et flexible où se créent et se recréent des significations communes, mais où entrent également en confrontation différentes significations disposant de plus ou moins de pouvoir et de visibilité selon les rapports de classe[23]. A l'époque où Williams produit ses analyses, ce travail de définition adossé à un discours critique et historique fait ailleurs défaut.

> [La culture ouvrière] n'est pas l'art prolétarien, ou les logements sociaux, ou encore à un usage particulier du langage ; elle est bien davantage l'idée collective fondamentale, ainsi que les institutions, les manières, les habitudes de pensée, et les intentions qui en procèdent. La culture bourgeoise, de même, est l'idée collective fondamentale, ainsi que les institutions, les manières, les habitudes de pensée, et les intentions qui en procèdent. Dans notre culture dans son ensemble, il s'exerce une interaction constante entre ces modes de vie et un terrain que l'on peut décrire de manière correcte comme étant commun ou sous-jacent aux deux. La classe ouvrière, du fait de sa position, n'a pas, depuis la Révolution Industrielle, produit de culture au sens étroit du terme. La culture qu'elle a produit, et qu'il est important de reconnaître, est l'institution démocratique collective, que celle-ci aie pris forme dans les syndicats, dans le mouvement coopératif, ou dans un parti politique. La culture ouvrière [...] est principalement sociale (au sens où elle a créé des institutions) plutôt qu'individuelle (centrée particulièrement sur le travail intellectuel et imaginatif)[24].

23 « If we are to understand the process of selective tradition, we shall not think of exclusive areas of culture but of degrees of shifting arrangements and interaction, which a crude theory either of class or of standards is incompetent to interpret. » *Id.* p. 310.

24 « [Working-class culture] is not proletarian art, or council houses, or a particular use of language ; it is, rather, the basic collective idea, and the institutions, manners, habits of thought, and intentions which proceed from this. Bourgeois culture, similarly, is the basic individualist idea and the institutions, manners, habits of thought, and intentions which proceed from that. In our culture as a whole, there is both a constant interaction between these ways of life and an area which can properly be described as common to or underlying both. The working class, because of its position, has not, since the Industrial Revolution, produced a culture in the narrowest sense. The culture it has produced, and which it is important to recognize, is the collective democratic institution, whether in the trade unions, the cooperative movement, or a political party. Working-class culture [...] is primarily social (in that it has created institutions) rather than individual (in particular intellectual or imaginative work). » *Id.* p. 313.

Ce parcours des différents conceptions de la culture dans les années cinquante nous conduit donc au constat d'une polarisation qui reste encore très forte entre culture noble et culture populaire. Tout le débat semble focalisé sur cette culture populaire qui serait, du point de vue de l'élite, trop poreuse, trop sensible aux attraits des produits colorés venus des États-Unis.

Le terme de « populaire » a plusieurs sens qui se confondent et s'entrecroisent. La culture populaire englobe les formes culturelles qui remportent un succès auprès du grand public et sont pratiquées ou consommées par lui. Ce type de culture est donc « populaire » au sens de ce qui « plaît au peuple, au plus grand nombre ». Raymond Williams rappelle que le terme renvoie également à l'intention de « délibérément s'attirer les faveurs » d'un public[25]. Cette notion d'intention est pertinente relativement au domaine de la culture, dans la mesure où la culture rentre dans le domaines des pratiques de consommation. La culture populaire serait conçue et produite spécifiquement dans l'intention de satisfaire les classes populaires : cette culture-là serait moins exigeante intellectuellement que la culture noble des classes bourgeoises. Une dichotomie se dessine entre culture académique (intellectuelle), et culture « populaire », cette dernière étant produite en dehors des institutions garantes de la culture noble et « guère en usage parmi les gens cultivés »[26]. Une transition s'opère dans les sociétés industrialisées à partir des années trente, celle de la marchandisation de la production culturelle : ceci correspond à une phase nouvelle du capitalisme avancé, celle de la consommation de masse. Le développement de technologies performantes capables de reproduire les images, les sons, les produits culturels selon la logique et les mécanismes de l'industrie est une donnée essentielle accompagnant l'avènement d'une culture de masse[27].

Quant au terme « pop », qui fait rapidement son entrée dans le vocabulaire des années cinquante, appliqué à la musique de variété produite à l'intention d'un public jeune par des maisons de disques, il connote la jeunesse, la vitalité, mais aussi le caractère éphémère des produits de l'industrie culturelle, l'irrévérence et la rébellion contre les conformismes. Dans leur anthologie *The Faber Book of Pop*, Jon Savage et Hanif Kureishi

25 Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society.* Londres : Fontana Press, 1983. p. 237.

26 Entrée « Populaire », *Le Petit Robert de la Langue Française.*

27 Stuart Hall et Paddy Whannel ont analysé la transition d'une culture populaire traditionnelle britannique à une culture de masse, industrialisée, urbaine, caractérisée par la multiplication des médiations entre l'artiste, l'œuvre et le public. Stuart Hall; Paddy Whannel, *The Popular Arts.* Londres : Hutchinson Educational, 1964.

soulignent la complexité de l'adjectif « pop » et proposent une archéologie du terme qui renvoie directement au processus de passage dans une économie culturelle de masse au cours des années cinquante :

> Il n'y a pas d'origine précise du terme Pop comme nous l'entendons aujourd'hui: au sens de culture, de mode de perception, au sens d'une industrie mais aussi d'un genre musical. Avec du recul cependant, il devient possible d'isoler un ensemble de facteurs qui ont conspiré à sa création : les progrès technologiques ; une économie de type fordiste conservée depuis la guerre (caractérisée par un rendement rapide, une production de masse, une obsolescence instantanée) ; l'expansion de l'influence américaine dans le monde ; l'élan démocratique annoncé par la société de consommation à venir : une sensibilité d'après-guerre, marquée par la bombe atomique, que l'on pourrait proprement qualifier d'existentielle[28].

1.1.1.2 La marginalisation de la photographie dans la critique esthétique des années cinquante.

Comme le suggérait la référence précédente au périodique *Picture Post,* dans l'Angleterre de l'après-guerre, la photographie est essentiellement reçue comme un mode de production d'images qui appartient au monde de la communication et de la consommation. Elle est intimement associée à ses usages commerciaux. Elle est un relais essentiel des nouveaux usages culturels créés par la généralisation d'un matérialisme hédoniste : on la trouve dans la publicité et les magazines de mode, grandes fabriques de désirs et guides du goût actuel ; elle est le matériau premier de la presse illustrée d'information où sont relayées et ordonnées les nouvelles du monde ; elle exerce une fonction de vulgarisation des connaissances, que l'on songe par exemple aux livres de géographie, d'anthropologie, d'histoire de l'art dans lesquels les reproductions photographiques créent une nouvelle proximité entre le lecteur et le sujet de l'image ; elle est également de plus en plus présente dans des usages vernaculaires, c'est-à-dire dans les usages privés que sont la photographie de famille et la photographie amateur, liées à l'expansion des loisirs et du tourisme. La photographie se consomme. Elle appartient à l'environnement visuel quotidien, et le développement de ces usages multiples témoigne de l'expansion de la société de consommation.

28 « There is no precise origin of pop as we now understand it : as a culture, a way of perception and an industry, as well as a kind of music. With hindsight though, it is possible to isolate a range of factors that conspired to create it : technological developments ; a Fordist-style economy retained from wartime (quick turnover, mass production, instant obsolescence) ; the spread of American influence in the world ; the democratising thrust of the projected consumer society ; a post-war, post-nuclear sensibility that could be best described as existential. » Hanif Kureishi, Jon Savage. *The Faber Book of Pop.* Londres : Faber and Faber, 1995. p. 5.

Ces usages sont fondés sur l'exploitation du réalisme des images photographiques, réalisme qui n'est pas alors remis en question mais qui est au contraire considéré comme la caractéristique première de l'image photographique. Dans ses usages quotidiens, la photographie est entièrement insérée dans d'autres discours, qu'elle sert à reproduire et conforter : discours de l'information, discours scientifique, discours de la famille, discours sur les hiérarchies de classe, de genre et de race. Ces usages sont extrêmement codifiés.

L'association très forte de la photographie à la sphère commerciale ainsi qu'à l'industrie culturelle la sépare nettement du champ restreint, présumé autonome de l'art et de la culture légitime. Les fonctions utilitaires et les conditions de production de la photographie, qui relèvent plus de l'industrie, de la technique et des arts appliqués que de l'art entendu comme création pure, sont considérés comme allant à l'encontre des processus classiques de distinction artistique. La photographie apparaît donc comme l'opposé du geste créateur de l'artiste, loin des critères de l'œuvre d'art, qui est celle-ci considérée comme le fruit d'une expression subjective et d'une maîtrise du médium, qui s'accomplit dans le temps long. La photographie est du côté de l'enregistrement factuel, elle offre des images lisses, réalistes, documentaires. Selon les conceptions esthétiques dominantes, la nature même de l'image photographique l'oppose aux arts légitimes comme la peinture, le dessin ou la sculpture, du fait du lien indexiel qu'elle entretient avec son référent. La photographie est copie mécanique et citation factuelle. N'est-elle pas en effet du côté de la référence, du coté de la *mimesis* plutôt que de la *poiesis*, n'est-elle pas ontologiquement dépendante d'un réel dont elle fixe la trace ? Selon cette grille de lecture, la photographie n'appartient pas à la catégorie esthétique des modes de représentation faisant appel à la pure création intellectuelle, à l'abstraction, à l'expression d'une interprétation subjective, à la maîtrise artisanale. Elle ne saurait avoir de place dans les sanctuaires de l'art, gardiens des œuvres uniques de la culture universelle. En revanche, les mêmes qualités qui l'excluent des sphères de l'art noble en font un excellent outil pratique, c'est-à-dire finalement un art appliqué : vraisemblance, objectivité, enregistrement rattachent la photographie à la matérialité du réel le plus ordinaire, et la prédisposent à des applications utilitaires.

Pour toutes ces raisons, qui tiennent aux pratiques de consommation de l'art d'un côté, de la culture populaire de l'autre, la place de la photographie reste fermement en dehors de la sphère de sanction des Beaux-Arts dans les années cinquante. Cette exclusion est entretenue par la théorie esthétique du modernisme. Son critique le plus influent dans la

formulation du modernisme est l'américain Clement Greenberg. Son article « Modernist Painting », publié en 1960 expose sa conception de l'œuvre d'art moderne. L'œuvre d'art est selon Greenberg toujours déjà inscrite dans une tradition esthétique, dans une continuité de chefs d'œuvres qui ont établi des standards d'excellence, avec lesquels elle entre en dialogue, en confrontation. Le modernisme repose sur une forme de vision universelle et téléologique de l'histoire de l'art, qui est une histoire des traditions esthétique, de leur réactualisation selon les époques, de leur dépassement par de nouvelles avant-gardes. L'œuvre d'art est synthèse et réinvention. Les critères qui composent le cadre esthétique du modernisme sont l'originalité de l'artiste, conçue comme l'expression de son individualité, de sa vision et de son génie. L'artiste moderniste comprend la tradition et en repousse les limites par les seuls moyens de son art. L'exigence d'excellence se conjugue ainsi à la recherche formaliste, auto-réflexive, d'une pureté de l'expression artistique par les seuls moyens du médium.

> L'essence du Modernisme réside, selon moi, dans l'usage des méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer la discipline elle-même ; non pas pour la subvertir, mais au contraire pour l'ancrer plus fermement dans son domaine de compétence. [...] Le modernisme critique de l'intérieur, à travers les procédures propres à cela-même qui est critiqué[29].

Greenberg conçoit le rôle du critique d'art comme étant la production de discours experts éclairant les conventions esthétiques dans lequel se place l'artiste, analysant les références et échos avec la tradition, pointant l'importance de tel ou telle œuvre dans la progression d'une quête de pureté, d'une essence même du médium. Le terreau matériel dans lequel naît l'œuvre apparaît comme le décor contingent de la modernité. L'activité artistique telle que la conçoit le Modernisme est une pratique régie par des critères esthétiques autonomes, produits au fil d'une histoire de l'art vieille de plusieurs siècles. Les œuvres d'art sont envisagées comme l'aboutissement d'une recherche formelle issue de l'expérimentation avec les qualités visuelles et sensorielles intrinsèques au médium qui les produit. Chaque domaine artistique (la peinture, la sculpture, le dessin, l'architecture) est défini par ses qualités expressives propres, et l'artiste fait œuvre en explorant et repoussant les limites, « uniques et irréductibles » de son médium.

29 « The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticise the discipline itself – not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence. (…) Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized. » Clement Greenberg, « Modernist Painting », *Forum Lectures,* « Voice of America », Washington DC, 1960.

Selon ce modèle esthétique, la culture populaire, qui plus est lorsqu'elle absorbe les influences américaines, représente pour l'Establishment culturel l'antithèse de la *high culture,* domaine des œuvres de l'esprit, à la fois uniques et tendant à l'universel, produits d'une tradition vénérable. D'une manière fondamentale, la culture de masse bafoue la fonction de créateur endossé par l'artiste et l'intellectuel : celui-ci n'est plus indispensable dans un champ culturel dominé par des modes de production et de reproduction mécaniques et industriels. La reproduction technique des artefacts, le caractère éphémère des styles et de modes, la médiocrité des contenus sont en effet complètement étrangères à une conception élitiste de l'art fondée sur les notions de l'unicité des œuvres d'art, de l'universalité des formes signifiantes, sur le rôle visionnaire des avant-garde, sur les notions absolues du beau et de la pureté de chaque mode d'expression artistique. Les écrits de Greenberg exercent une profonde influence sur les représentants de la critique moderniste en Angleterre sont les critiques Clive Bell, Richard Fry, Herbert Read, ou encore Kenneth Clark. Son article « Avant-Garde et Kitsch », rédigé en 1939, établit nettement la frontière entre art noble (*high culture, fine arts*) et culture de masse[30]. L'art noble, animé par les avant-gardes qui assurent le renouvellement d'un art intellectuel exigeant, est menacé dans la société moderne par la rupture des grands absolus (Greenberg nomme « la religion, l'autorité, la tradition, le style »), sur lesquels reposait une communication pleine entre l'artiste, l'œuvre et son public. L'artiste d'avant-garde porte la mission de maintenir vivante la tradition universelle et intemporelle de l'art, en dépit de la fragmentation de la communication et de la médiocrité des standards esthétiques dominants[31]. Cette posture implique un repli de l'artiste sur le matériau-même de son art. Le travail de l'avant-garde, minoritaire mais essentiel, s'oppose dans la conception de Greenberg au kitsch. Le kitsch, c'est la culture populaire contemporaine, produite industriellement pour le divertissement des masses. C'est un environnement de signes proliférant qui ne constitue qu'un « ersatz de culture », un « simulacre de la culture authentique ». Ses composants en sont

> l'art et la littérature populaires et commerciaux et leur aéropage de chromotypes, couvertures de magazines, illustrations, publicités, les romans à sensation faciles, la bande dessinée, la musique industrielle, les claquettes, les films hollywoodiens, etc., etc.[32].

30 Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch » (1939), publié dans *Art and Culture,* Londres : Thames and Hudson, 1973.

31 « Etant donné que l'avant-garde représente la seule culture vivante qui nous reste, la survie de la culture dans un futur proche apparaît d'une manière générale menacée. » Greenberg, *Ibid*, p. 8.

32 « Popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc, etc » *Ibid.* p. 9.

La photographie, mode de reproduction mécanique des images, relève donc pleinement du kitsch. Selon le raisonnement de Greenberg, elle participe de la prolifération constante d'un environnement visuel qui ne fait appel à aucun effort de réflexion. Elle appartient à la culture du loisir, du plaisir et du jeu.

L'apparition de nouvelles formes culturelles, c'est-à-dire de nouvelles pratiques signifiantes, de nouveaux genres, conventions et usages, reflet de l'extension du champ de la communication et des médias, et l'industrialisation des procédés techniques de reproduction de contenus culturels marchandisés (images, textes, musiques, design), bousculent sans ménagement les notions traditionnelles qui fondent la théorie esthétique moderniste. Nous voulons démontrer qu'en dépit de la marginalisation de la photographie de la critique esthétique au cours de la période des années cinquante et soixante, le statut de la photographie et l'appréciation critique de ce mode de représentation évoluent vers des formes de reconnaissance dans la sphère artistique. Le processus de négociation de la place de la photographie dans le champ de l'art établi passe par la mise en question des définitions mêmes de l'art, par la mobilisation de l'image photographique. Car la photographie vient bousculer les frontières entre l'art et le non-art. La proposition d'un groupe d'artistes, architectes, designers et critiques d'art d'intégrer à leur réflexion théorique et à leur création artistique les formes de la culture populaire représente, dans les années cinquante, un acte radical majeur. Dans les années cinquante, l'Independent Group invoque précisément le rapport de référence qu'entretient l'image photographique au réel pour mettre en question les hermétismes de la critique d'art contemporaine. Pour ces artistes, la photographie permet le déploiement d'une esthétique de l'ordinaire, du document, de la citation, une esthétique qui rapproche l'art et la vie et met à bas les conceptions hiérarchiques de la culture divisée en beaux-arts d'un coté et culture populaire de l'autre.

1.1.2 L'Independent Group (1952-1956), la photographie dans le continuum *high and low.*

Alors que la critique esthétique se montre dans son ensemble réticente par rapport à l'intégration de la photographie dans le système des Beaux-arts, l'émergence sur la scène artistique contemporaine d'un groupe de jeunes artistes fasciné par la richesse visuelle de

leur époque vient mettre en question la marginalisation de la photographie du champ de la critique et de la production artistique légitime. C'est pourquoi nous incluons ainsi dans notre réflexion sur les processus de légitimation artistique de la photographie les travaux de l'Independent Group, ce groupe d'artistes rétifs à tout cloisonnement esthétique et qui invitent la photographie, telle qu'elle s'exprime dans la culture populaire, à intégrer le domaine de l'art. La démarche participe d'une mise en cause des critères esthétiques établis et des canons de la critique artistique dominante. L'utilisation de la photographie dans le travail artistique et critique de l'Independent Group invite à considérer les production culturelles comme formant un continuum. L'inclusion de la photographie dans le faire artistique ouvre la possibilité d'une mise à plat des distinctions élitistes entre culture noble et culture populaire.

L'Independent Group s'est constitué au sein de l'Institute of Contemporary Arts (ICA) au début des années cinquante, comme un groupe de recherche intéressé au renouvellement de la programmation de l'établissement. Un groupe informel se noue alors autour de préoccupations et de recherches communes pour repenser l'art, son rôle et ses définitions, au sein d'une culture de masse globale. Les jeunes artistes et critiques d'art qui s'y retrouvent cherchent à recomposer les territoires de l'art, par la confrontation avec les matériaux et les pratiques de la culture populaire et scientifique. Fascinés par le déploiement d'une iconographie nouvelle et extrêmement dynamique et inventive, celle de la culture populaire de masse en grande partie américaine, ils refusent la conception, alors dominante, d'une hiérarchie des formes artistiques et culturelles, selon une axiomatique du noble et du vulgaire. Pour les membres de ce groupe, l'heure est à un art qui soit en véritable dialogue, en rapport critique étroit avec l'environnement visuel contemporain, et non dans une posture de rejet ou de condamnation de celui-ci. L'entreprise entamée par l'Independent Group a constitué à bien des égards une démarche d'appréhension anthropologique de la culture populaire, quelques années avant les travaux de sociologie de la littérature et de la culture réalisés par Richard Hoggart et Raymond Williams. Intégrer le matériau neuf, superficiel, désordonné, industriel, coloré de la culture de masse dans leur recherche théorique et leur création artistique est le geste fondateur du groupe.

> Nous découvrîmes que nous avions en commun une culture vernaculaire dont nous conservions l'acquis, quelle que soit notre « spécialité » : art, architecture, design ou critique. le point de contact était la culture urbaine en série : films de cinéma, publicité, science-fiction, musique Pop. Nous n'éprouvions nullement à l'égard de la culture commerciale l'aversion commune à la plupart des intellectuels ; nous l'acceptions comme un fait donné, la discutions en détail, et nous la consommions avec enthousiasme. Ces discussions eurent pour résultat de nous faire comprendre

que la culture Pop se situait hors du domaine de l' « évasion », de la « distraction pure », de la « détente », et elles nous amenèrent à la traiter avec le sérieux dû à tout art[33].

La photographie est centrale dans les recherches de l'Independent Group, travaux qui prennent rapidement la forme d'une remise en cause des hiérarchies esthétiques appuyées par l'ICA, dont le directeur est le critique Herbert Read lui-même. En tant que catégorie d'image produite par reproduction mécanique, appartenant à la « culture urbaine en série », la démarche de l'inclure dans un projet artistique constitue une mise en crise de la valeur classique de l'œuvre d'art, conçue comme objet unique, fruit d'un travail intellectuel d'abstraction, transmis à travers la main de l'artiste. Non seulement la photographie est utilisée abondamment dans les recherches, les créations et les expositions de l'IG, mais les images photographiques employées sont tirées de sources aussi diverses que les usages auxquels se prête le médium: publicité, sciences du microscopique et du macroscopique, appréhension du mouvement, images documentaires, reproduction d'œuvres d'art, photogrammes, etc. Pour les jeunes artistes de l'Independent Group, la culture populaire représente ainsi un vaste puits de ressources visuelles alternatives, que l'artiste assimile, intègre à son œuvre. La médiation, l'incorporation, la transformation de ce matériau est ce qui caractérise l'approche spécifique du groupe, et qui le distingue du Pop Art, auquel il est souvent associé à tort[34]. Cette stratégie porte en elle la possibilité d'un renouvellement iconographique, et d'une mise en cause des pratiques reçues de la création artistique.

Ce groupe multidisciplinaire a rassemblé au cours de son existence (1952-1956) les artistes Eduardo Paolozzi, William Turnbull, Nigel Henderson, Richard Hamilton, John McHale, Madga Cordell, le photographe Richard Lannoy (dans les premiers temps seulement), les architectes Alison et Peter Smithson et John Woelcker, les critiques spécialisés en architecture, design et art contemporain comme Peter Reyner Banham, Toni del Renzio, Theo Crosby, Colin St John et Lawrence Alloway. Le premier noyau se forme avec Paolozzi, Turnbull, Henderson et Hamilton, que leurs affinités ont rapproché à la Slade School of Art, puis dans leur activité d'enseignement à la Central School of Arts and Crafts à Londres. Ces jeunes gens gravitent autour de l'Institute of Contemporary Art

33 Lawrence Alloway, « Le développement du Pop Art anglais », *Le Pop Art.* Lucy Lippard (Ed.) (1966). Paris : Thames and Hudson, 1996 (traduction française). p. 32.

34 « The stimulation they found in images from 'alternative culture' was not intended to be regurgitated in an unmediated form, but, having been assimilated into their open-ended vocabulary, integrated into art that was independent of, albeit enriched by, these sources. » Martin Harrison, *Transition. The London Art Scene in the Fifties.* Londres : Merrel, 2002. p106.

(ICA), formé en 1948 sous l'impulsion de Sir Herbert Read, Roland Penrose, et financé en grande partie par les mécènes Peter Gregory et Peter Watson. Read et Penrose ont représenté dans les années trente la branche anglaise (assez éphémère) du mouvement surréaliste en Angleterre. Selon un projet formé avant la guerre, l'ICA est conçu comme une structure privée, financée par ses membres donateurs mais aussi par des subventions de l'Arts Council. Parmi ses donateurs, l'on trouve des mécènes américains comme Peggy Guggenheim. En l'absence d'autres structures semblables, l'Institut attire de jeunes membres, typiquement de jeunes artistes comme Paolozzi, Turnbull et Hamilton qui cherchent à se faire une place dans le domaine de l'art contemporain. Ces artistes sont invités à présenter leurs œuvres dans le cadre de l'exposition *Aspects of British Art* qui se tient à l'ICA en décembre 1951 à l'occasion du Festival of Britain. Toutefois, leurs perspectives professionnelles sont minces et ils se heurtent aux rigidités théoriques de l'esthétique moderniste dominante. Hamilton contribue à la vie de l'Institut en réalisant le design de nombreuses expositions et des catalogues associés. Il organise l'exposition polémique *Growth and Form* à l'été 1951, elle aussi incluse dans la programmation du *Festival of Britain*. Cette exposition est inspirée de l'ouvrage du même nom du mathématicien et biologiste écossais D'Arcy Wentworth Thompson, où le chercheur étudie les principes d'évolution des morphologies animales et végétales et établit des parallèles entre certaines formes du vivant et des structures mécaniques naturelles ou créées par l'homme. Les planches qui illustrent les pages de ce livre fascinent Hamilton, qui a été dessinateur industriel pendant la guerre. L'exposition qu'il organise préfigure celles que l'Independent Group mettra en place à partir de 1953 avec *Parallel of Life and Art* et celle qu'il organise lui-même en 1954, *Man, Machine and Motion.* La caractéristique commune de ces trois expositions réside dans le parti-pris de présenter ensemble des œuvres multimédia dans un environnement visuel créé pour l'occasion. La scénographie de chaque exposition, considérée comme faisant partie intégrante de l'expérience du spectateur, doit encourager la participation herméneutique de ce dernier. Une sélection d'images alors réputées extérieures au monde de l'art, car produites par des techniques de reproduction mécanique et ayant des applications fonctionnelles sont incluses dans ces expositions, qui font la part belle aux images micro et macro photographiques, aux radiographies, projetées sur des écrans. Dans *Growth and Form*, sont présentées des séquences filmées en accéléré montrant la formation du cristal ou la croissance d'un oursin. On retrouve dans *Parallel of Life and Art* un même enthousiasme pour les rapprochements entre l'art et la culture scientifique: c'est pour les membres de l'Independent Group, dans ses premières années, un

champ avec lequel l'art doit nouer des liens inédits. L'imagerie photographique en est le point de rencontre. Un tel parti-pris bouscule l'idée platonicienne chère à Herbert Read d'une autonomie de l'art comme pure création médiatisée par l'esprit et la main de l'artiste. Les membres de l'Independent Group cherchent au contraire à promouvoir une définition de l'art et de la culture comme ensemble de pratiques créatives en dialogue constant avec la matérialité de l'environnement quotidien, en prise avec les problématiques philosophiques et sociétales contemporaines. Dès 1951, il émerge ainsi parmi ces jeunes artistes, architectes et designers une préoccupation commune : celle d'une nécessaire redéfinition plus large de l'art et de la culture que celle que protège l'institution. Le thème de réflexion que le groupe se donne à l'automne 1952 dans le cadre de ses discussions, est celui de « l'esthétique de la machine », sujet proposé par le critique Banham, rédacteur à l'*Architectural Review* (entre 1952 et 1964). Signe de l'ouverture d'esprit des membres du groupe, ils n'hésitent pas à inviter le dessinateur industriel J.S. Shapiro, spécialisé dans le dessin d'hélicoptères, ou le microbiologiste Norman Pirie.

> C'est la science, la technologie et l'histoire du design qui furent le centre d'attention des réunions de l'Independent Group entre septembre 1952 et juin 1953[35].

Le noyau originel des membres de l'Independent Group, identifié à ses débuts sous le nom « The Young group » par la direction de l'ICA, reconnaît ainsi dans la culture scientifique et technologique une des sources d'un renouvellement du sens de l'art. La culture populaire contemporaine, qui les fascine et les stimule profondément, constitue un autre domaine majeur à investir, interroger, intégrer. Ces artistes ne cachent pas leur intérêt pour les formes culturelles populaires déconsidérées par l'institution artistique et qu'ils considèrent au contraire comme l'une des plus riches sources de matériau visuel et intellectuel de leur époque. Alison et Peter Smithson expriment le ressenti du groupe sur la force des images de la culture visuelle contemporaines, et notamment de la publicité. Les publicités sont des images

> saturées d'information, des données sur un mode de vie qu'elles inventent et documentent à la fois. [...] Leur virtuosité technique est presque magique. [...] Et la contribution de ces choses éphémères à notre environnement visuel est bien plus grande que celle d'aucun des beaux-arts pris séparément. [...] La publicité de masse est en train de régir notre vie entière – les principes, la morale, les objectifs, les ambitions, la qualité de vie. Nous devons nous efforcer de prendre la mesure de cette intervention si nous voulons répondre à ses impulsions puissantes et stimulantes avec les nôtres[36].

35 Anne Massey, *The Independent Group, Modernism and Mass Culture in Britain*, Manchester University Press, 1995. p. 49.

36 « [Ads are images] « packed with information – data of a way of life which they are simultaneously inventing and documenting. […] Their technical virtuosity is almost magical.[...] And this transient

La culture populaire, la culture scientifique et technologique, les nouveaux médias, en un mot, la culture visuelle de leur temps représentent pour les membres du groupe des domaines dont l'art contemporain doit se saisir pour les interroger : ce sont de vastes champs d'exploration animés par des usages culturels nouveaux et qui mettent en crise les notions classiques de l'art. Ces domaines constituent aussi des viviers d'images en constant renouvellement, d'un dynamisme et d'une capacité d'innovation sans pareil. Ainsi, pour l'Independent Group, il était crucial

> d'inventer des méthodes pour étudier les nouveaux phénomènes qui s'imposaient alors et qui redéfinissaient le champ de la culture populaire, à savoir les nouvelles technologies et la prolifération des médias de masse[37].

Dès 1952 Richard Lannoy avait organisé une première série de discussions réunissant Richard Hamilton, Nigel Henderson, Toni Del Renzio, Peter Reyner Banham et Eduardo Paolozzi. La photographie, le design, le collage d'inspiration dadaiste sont dès les débuts au cœur des intérêts divers des jeunes artistes. Paolozzi présente sa série de collages, réalisés avec des fragments de couvertures du magazine américain *Time Magazine*. L'exploitation d'un matériau issu directement d'un magazine de circulation de masse dans le travail de Paolozzi s'inscrit délibérément dans une esthétique de l'objet brut, objet trouvé, fragment porteur de son propre système de signification, une esthétique héritée de Dada et des surréalistes. Les photographies des rues et vitrines encombrées d'affiches et de publicités du quartier de Bethnal Green à Londres, réalisées par Nigel Henderson à la même époque, recherchent le même engagement avec le matériau brut et désordonné de l'environnement urbain. Ces images, autant que les collages de Paolozzi, sont des réponses à une volonté de se confronter avec le grain, la confusion visuelle, le mélange des genres dans l'expérience de la vie quotidienne. Les réunions du Groupe sont le lieu d'une confrontation de postures esthétiques et théoriques et d'une mise en cause du modernisme puriste et aristotélicien d'Herbert Read, figure dominante de l'ICA. Il s'agit de peser plus fortement sur les postures esthétiques et les choix de programmation de

---

thing is making a bigger contribution to our visual climate than any of the traditional fine arts.[...] Mass production advertising is establishing our whole pattern of life – principles, morals, aims, aspirations, and standard of living. We must somehow get the measure of this intervention if we are to match its powerful and exciting impulses with our own. » Alison et Peter Smithson, « But Today We Collect Ads », *Ark,* 1956 in Brian Wallis (Ed.) *Modern Dreams – The Rise and Fall of Pop.* Cambridge, Mass. : M.I.T Press. 1988. p. 53-55.

37 « To devise ways of studying the new phenomena that were rapidly overtaking and redefining the field of popular culture, both the novel technologies and the proliferating mass media. » Lynne Cooke, « The Independent Group: British and American Pop Art, a “Palimpcestuous” Legacy », in Varnedoe, Kirk *et al* . (Eds.), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low.* New York : The Museum of Modern Art, 1990. p. 197.

l'Institut, jugées non seulement conservateurs mais en décalage avec la définition large de la culture que promeut l'Independent Group.

> Empêchés par l'inébranlable structure hiérarchique de la culture britannique d'exposer leur vision, mis en échec dans leur recherche d'un rôle professionnel au cours de la guerre, ils étaient unis dans leur antagonisme envers ce qu'ils considéraient comme une vision institutionnalisée de l'art du vingtième siècle incarnée par la programmation de l'ICA[38].

En septembre 1953 s'ouvre à l'ICA l'exposition *Parallel of Life and Art,* sur une initiative de Paolozzi, d'Henderson et du couple Smithson. Un artiste sculpteur, un photographe et deux architectes qui partagent un intérêt fort pour l'iconographie générée par les médias de masse: magazines, journaux, revues scientifique, science fiction... en somme, « une imagerie visuelle pas habituellement considérée comme revêtant une quelconque importance artistique »[39]. L'exposition est constituée de cent vingt-deux reproductions et agrandissements photographiques d'images tirées de ces diverses sources, exposés sur des panneaux accrochés du sol au plafond. En cela elle présente « des caractéristiques qui peuvent être associées à une esthétique Independent Group, telle qu'une approche non-hiérarchique de l'image et une présentation non-conventionnelle »[40]. Il est peu conventionnel en effet de faire d'images au grain épais, reproduites photographiquement puis collées sur des panneaux de carton, le matériau d'une exposition. Les organisateurs de *Parallel of Life and Art* s'approprient des images d'origine photographique telles que des « photographies de presse, des radiographies médicales, des microphotographies scientifiques, des vues aériennes, des documents archéologiquues, des études de métallurgie, mais très peu d'images appartenant directement à la catégorie artistique »[41]. Le fait d'intégrer des procédés photographiques appliqués à des fonctions traditionnellement étrangères à l'esthétique moderniste, représente un défi à la conception dominante de l'œuvre d'art noble, unique et auratique, produite avec l'art pour seul horizon. Ce choix rend compte de la posture des jeunes artistes de l'Independent Group, rebelles à la notion de hiérarchies entre des catégories d'images formant l'environnement visuel, matériel et philosophique d'une société. Affirmer qu'une photographie puisse être présentée

38 « Excluded from establishing their views by the entrenched hierarchy of British culture, and checked in their search for a professional role by the war, they were unified in their antagonism to what they regarded as an institutionised view of twentieth-century art manifested in the ICA's programme of events. » Graham Whitham, « Chronology », Robbins, David (Ed). *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty.* Cambridge, Mass. ; Londres : MIT Press, 1990. p. 16.

39 Massey. p. 57.

40 Robbins. p. 24.

41 Victoria Walsh. *Nigel Henderson, Parallel of Life and Art.* Londres : Thames and Hudson, 2001. p. 89.

sur les cimaises d'une galerie d'art, de surcroît une photographie extraite d'une revue scientifique, d'un magazine ou d'un journal, voilà un geste d'une envergure duchampienne.

> [*Parallel of Life and Art*] était une exposition très surprenante parce qu'elle était avant tout photographique et n'avait en apparence aucune continuité ; ça fusait dans tous les sens. Mais les images étaient tout simplement incroyables; des choses que l'on aurait jamais pensé regarder de cette manière, dans le cadre d'une exposition[42].

La même année l'Independent Group propose à l'Institut un programme de discussions, sous forme de séminaires animés par les membres eux-mêmes. Le thème retenu par Peter Reyner Banham, critique d'architecture et de design qui organise la session entre octobre 1953 et février 1954, porte sur les « problèmes esthétiques de l'art contemporain ». Ce qui pose « problème », ce sont les limites du modernisme tel qu'il est défendu dans les plus hauts rangs de l'institution artistique: pour l'Independent Group en effet les fondations philosophiques du modernisme sont discréditées par le refus de considérer l'activité artistique autrement que comme la quête de la perfection formelle et de la pureté du médium. L'esthétique moderniste tient le désordre et les contradictions du monde contemporain à distance et refuse d'intégrer dans sa conception de l'art comme universel et atemporel la culture visuelle et matérielle contemporaine, que ce soit la culture populaire véhiculée par les nouveaux médias ou les nouvelles iconographies issues des progrès de la science. Les « problèmes esthétiques de l'art contemporain » c'est donc aussi la question du rapport de l'art moderne aux nouveaux médias, technologies et formes culturelles. Une proposition majeure de l'Independent Group consiste à dire que la production artistique est inséparable de son contexte social et matériel de production, que l'art se nourrit de l'ensemble des imaginaires, des représentations et des symboles de son temps, en même temps qu'il y répond et qu'il en interroge les significations.

> La période au cours de laquelle nous avons produit ces travaux, dans les années cinquante, était caractérisée par un certain nombre de découvertes technologiques. [...] Notre préoccupation portait sur les implications sociales de cette technologie. Nous ne faisions pas une fixation sur la technologie en elle-même, en revanche nous étions obsédés par la question de la signification de la technologie pour les gens. Nous comprenions que la technologie élargissait le champ de l'action humaine. La possibilité d'un choix plus large de choix individuels, une plus grande mobilité sociale, une plus grande mobilité physique, un élargissement du champ d'action à travers les médias eux-mêmes, à travers la photographie, la télévision, le cinéma, le microscope et le télescope. En somme, une sorte de grand élargissement de la mobilité psychique. C'était terriblement important pour nous[43].

42 « [*Parallel of Life and Art*] was most extraordinary because it was primarily photographic and with apparently no sequence; it jumped around like anything. But it had just amazing images; things that one had never thought of looking at in that sort of way, in exhibition terms. » Ron Herron, cité dans Robbins. p. 25.

43 « The period at which we were working in the fifties was caracterised by a number of technological breakthroughs. If on the surface we were concerned with technology in many senses, our preoccupation

Banham conçoit la notion d' « esthétique du consommable» (*expendable aesthetics*), reprise après lui par Alloway et McHale, qui parlent d' « esthétique de l'abondance » à partir de 1954. Cette notion porte un coup à l'idée d'atemporalité, d'universalité et d'autonomie de l'art (que soutient la théorie moderniste) car elle considère que les conditions de production de l'art contemporain dans une société de consommation de masse s'imprègnent des nouveaux mécanismes de cette consommation : obsolescence, reproductibilité, versatilité des modes, participation plus ouverte dans la conception et la consommation des objets. L'art, le design, la culture populaire, la science et la technologie occupent le même champ symbolique des représentations et de la communication.

> L'esthétique du consommable, telle qu'elle était proposée par Banham et le reste de l'Independent Group, représentait une mise en cause radicale du modernisme par la reconnaissance de la nature versatile du style. La mode et le goût populaire n'étaient pas minimisés par le Groupe mais étaient au contraire l'objet d'une analyse sérieuse. [...] Le Groupe considérait que la demande des consommateurs, l'évolution de la technologie et des goûts conduisait à une esthétique du consommable[44].

Le critique Lawrence Alloway prend part aux activités de l'Independent Group à partir de ce moment-là. Dans le cadre des discussions organisées par Banham, il propose une communication sur les films Hollywoodiens comme nouveau vecteur de communication dans le champ des médias de masse. Conférencier à la Tate, il devient membre du département des expositions à l'ICA en 1953 puis directeur adjoint en 1955. A l'automne 1954, il rassemble les œuvres de Paolozzi, Henderson, McHale, et Turnbull aux cotés de celles de Ernst, Magritte et Picasso dans son exposition *Collages and Objects*. La volonté de placer ces jeunes artistes britanniques dans une filiation surréaliste européenne est claire. Alloway devient une personnalité marquante au sein du groupe par son travail de théorisation du rapport entre l'art contemporain et la culture populaire et par sa détermination à bousculer la culture académique de l'ICA et l'esthétisme aristotélicien d'Herbert Read. Il reprend avec l'artiste John McHale l'organisation d'un nouveau cycle de discussions-conférences à l'hiver 1954-55. Ils conviennent que

---

was with the social implications of that technology; that was quite a different sort of thing. We weren't hung up on the technology, but we were hung up on what the technology meant to people. [...] We saw that technology expanded the human range. The possibility for increased numbers of choices for human beings, increased social mobility, the increase in physical mobility. A good deal of increase through the media themselves, through photography, television, movies, microscopes and telescopes, if you like. A great increase in psychic mobility, and we thought that terribly important. » John McHale, extrait d'entretien cité dans Robbins. p. 29.

44 « The Expendable Aesthetic, as proposed by Banham and the rest of the Independent Group, was a radical challenge to modernism in its recognition of the constantly changing nature of style. Fashion and popular taste were not belittled by the Group but analysed seriously. [...] The Group proposed that consumer demand, changing technology and taste led to an Expendable Aesthetic. » Massey. p. 92.

> le seul sujet susceptible de canaliser l'attention de l'Independent Group et d'intéresser l'ICA dans son ensemble était la culture populaire. Cela n'était pas un sujet neutre en Angleterre à l'époque[45].

Nous avons pu souligner en effet combien cette question a suscité de rejets et soulevé de craintes d'une dégradation de la culture noble. A la suite de Banham et de sa proposition théorique d'une esthétique du consommable, le parti-pris d'Alloway et de McHale est d'introduire dans ce bastion du modernisme qu'est l'ICA la problématique de la culture populaire ou « vernaculaire » dans la création artistique. Ce choix polémique est une manière d'étendre la critique du modernisme à travers l'analyse des systèmes de signification que représentent les formes de la culture populaire. Rappelons qu'à l'époque, dominent dans la critique d'art les thèses de l'américain Clement Greenberg, qui dès 1939 opposait art d'avant garde et kitsch, synonyme pour le critique de culture populaire et commerciale. Le kitsch, « ersatz » de culture, est du coté du simulacre, de l'artifice et de l'imitation, de la vulgarité et de la consommation passive, il est produit selon les mécanismes et les valeurs du profit et de la consommation. Pour Alloway, Banham et McHale, cette vision pessimiste et élitiste de la culture populaire est à la fois réductrice et révélatrice des limites du modernisme et de ses réflexes de distinction et de hiérarchisation. Elle est typique d'une culture de la haute bourgeoisie hautaine et distante qui rejette les formes culturelles prisées par les classes populaires et sépare le champ de l'esthétique de ceux de la culture visuelle et de la culture scientifique. Pour l'Independent Group, il n'y a pas lieu de catégoriser les formes culturelles en termes d'infériorité et de supériorité, de *high and low* : au contraire les beaux-arts et la culture populaire forment un « continuum » horizontal. Le terme est d'Alloway, qui défend avec constance une « compréhension radicalement inclusive de la culture », dans laquelle il n'y a pas de rupture fondamentale entre les styles et les formes culturelles: deux types de production (l'une raréfiée, unique, artisanale et luxueuse, l'autre industrielle, conçue pour une consommation de masse) se partagent le même champ de la communication. « L'art est une partie de ce champ, l'autre est tenue par la publicité »[46]. La thèse du « continuum entre les beaux arts et les arts populaires » forme ainsi le postulat fédérant les interventions du cycle de discussions organisé par Alloway et McHale, entre avril et juillet 1955. Les thèmes abordés traitent de la publicité et du design graphique américain, des « dadaïstes comme artistes non-aristotéliciens », de la sociologie de la culture populaire, de « la mode et les magazines de

45 « We concluded tht the only subject likely to focus the attention of the IG and the interest of the ICA at large was popular culture. » Lawrence Alloway, « The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, Notes by Lawrence Alloway », Robbins. p. 50.

46 Alloway, « Personal Statemen », *Ark,* 19, printemps 1957, reproduit dans Robbins. p. 165.

mode » (par Toni del Renzio, qui devient directeur artistique de *Harper's Bazaar* à partir de 1958), de l'« esthétique et du design industriel italien » (par le designer italien Gillo Dorfles). La science-fiction, le design automobile, les films hollywoodiens intéressent particulièrement Alloway.

Alloway se livre à un travail de théorisation et d'analyse de ce qu'il appelle l'« esthétique de l'abondance » (*aesthetics of plenty*) propre à une société d'abondance. (Le terme en usage au sein du groupe dès 1954 et paraît dans l'article d'Alloway « The Long Front of Culture » publié en 1959). A la prolifération des objets de consommation correspondrait une culture visuelle foisonnante et désordonnée qui met à mal la quête de pureté des formes artistiques fondant l'édifice moderniste. L'esthétique de l'abondance, matérialisée par les recherches plastiques des artistes de l'Independent Group, représente dans la conception d'Alloway une mise en cause point par point du modernisme élitiste et académique d'Herbert Read : « l'esthétique de l'abondance s'oppose à une tradition très forte qui dramatise l'art comme la possession d'une élite », écrit-il[47].

Aux hiérarchies et aux systèmes de classification que construit la théorie moderniste, aux notions absolues de style intemporel et de pureté des formes qui sous-tendent cette conception, Alloway oppose les notions de diversité et de mobilité des styles, et d'égalité des formes culturelles en tant que systèmes de signification. L'« esthétique de l'abondance » est ainsi une esthétique de l'inclusion, de la fusion d'iconographies diverses: elle se caractérise par le refus des hiérarchies esthétiques, par la reconnaissance de la mobilité et de l'actualité des styles artistiques. Elle puise insatiablement dans l'environnement visuel et matériel contemporain son matériau de création :

> pour parvenir à créer un effet d'abondance dans l'art, il est nécessaire d'avoir à disposition des ressources infinies d'images (procurées par la culture de masse) et d'avoir un appétit omnivore (pour le développement de cette imagerie)[48].

Cette vision inclusive de la culture, vue comme un « continuum », met à bas la frontière art et non-art et ouvre des nouveaux possibles.

47 « The aesthetics of plenty oppose a very strong tradition which dramatizes the arts as the possession of an elite. » Alloway, « The Long Front of Culture », *Cambridge Opinion*, 17, 1959, reproduit dans Robbins. p. 165.

48 « To achieve an effect of plenty in art, it is necessary to have an endless supply of images (supplied by mass culture) and an omniverous all-overism (for that imagery's development). » Alloway, « The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, Notes by Lawrence Alloway », in Robbins. p. 50.

> Le futur de l'art ne semble plus résider dans la création de chefs d'œuvre qui perdurent mais dans la définition de stratégies culturelles alternatives, à travers des séries de gestes communicatifs et dans des supports multi-médias. A mesure que l'art et le non-art deviennent interchangeables, l'artiste définit l'art non plus à travers l'idée d'une valeur intrinsèque de l'objet d'art mais davantage par l'ambition de fournir de nouvelles conceptualités en matière de mode de vie et d'orientation[49].

Les craintes d'un nivellement des formes culturelles dans une société de masse uniformisée suscite un rejet académique fort. Une telle réaction signale pour Alloway l'« échec de l'esthétique traditionnelle » fondée sur une logique du snobisme, de la distinction affichée[50].

On l'a vu à travers ce parcours des activités et travaux de l'Independent Group, la photographie, en tant que mode de production d'images dominant dans les médias et dans la culture scientifique moderne est pour le Groupe un médium incontournable, un des matériaux de l'environnement quotidien. Richard Lannoy, impliqué dans les premiers moments de l'Independent Group, souligne que « la photographie était un sujet fréquemment discuté à l'ICA », dès les premières rencontres du groupe[51]. La photographie est saisie comme outil d'une mise en crise des catégories esthétiques traditionnelles et comme point de départ d'une réflexion sur la culture visuelle, qu'elle soit populaire, scientifique, artistique. Paolozzi, McHale, Hamilton réalisent leurs collages à partir de photographies extraites de pages de magazines américains qu'ils ont amassé. Leurs montages colorés, débordants, se veulent à l'image de l'exubérance et du désordre de la culture visuelle d'une société en transition. La photographie est également omniprésente dans le travail de Nigel Henderson, décrit par David Sylvester non pas comme un photographe mais comme « un artiste, qui prenait des photos »[52]. Entre les années 1945 et 1953, il photographie la vie du quartier de Bethnal Green où il vit avec sa femme qui, pour sa part, mène une enquête sociologique sur les relations de voisinage au sein du quartier. Henderson est fasciné par les manifestations de l'humain dans l'environnement urbain : les graffitis sur un mur délabré, granuleux, les devantures des boutiques couvertes de noms de marques, de slogans publicitaires, d'images attrayantes, la manière dont les gens se

49 « The future of art seems no longer to lie with the creation of enduring masterworks but with defining alternative cultural strategies, through series of communicative gestures in multi-media forms. As art and non-art become interchangeable... the artist defines art less through any intrinsic value of art object than by furnishing new conceptualities of life style and orientation. » John McHale, cité par Jacquelynn Baas, in Robbins. p. 87. Voir aussi Alloway: « We begin to see the work of art in a changed context, freed from the iron curtain of traditional aesthetics which separated absolutely art from non-art. », « Personal Statement », *Op. Cit.* p. 165.

50 Alloway, « Personal statement ». p. 165.

51 « Photography was a frequently discussed topic at the ICA ». Lannoy cité dans Harrison, *Young Meteors ; British Photojournalism 1957-1965*. Londres : Jonathan Cape, 1998. p. 25.

52 Cité par Walsh. p. 9.

regroupent dans l'espace de la rue. Il y photographie longuement les jeux des enfants[53]. Le couple d'architectes Alison et Peter Smithson utilisent ces mêmes photographies de rue pour la plaquette d'un de leurs projets où ils défendent la préservation de l'espace public de la rue, espace de sociabilité essentiel mais menacé. L'esthétique d'Henderson est une esthétique de l'ordinaire où la trace, l'empreinte, la tache, la fissure sont les signes de l'investissement humain dans l'espace. Entre 1953 et 1956 il expérimente de plus en plus avec les propriétés physiques et visuelles des matériaux du quotidien: métal, verre, fibres textiles, terre, huile, etc, dont il n'hésite pas à enduire la surface sensible de ses « hendogrammes ». L'Independent Group, à la fois engagé dans un questionnement pragmatique des systèmes de représentation du champ visuel contemporain et rebelle à l'idée d'une hiérarchie des images étayée par l'esthétique moderniste dominante, ne pouvait que s'intéresser à la photographie. Les multiples applications du dispositif photographique dans le domaine de la médecine, de la micro-biologie, de l'astronomie et de la géographie, son omniprésence dans les publications de toutes sortes, ou encore son utilisation documentaire ou pédagogique en faisait, selon Peter Reyner Banham en 1953 « le médium visuel le plus courant à notre époque »[54]. Mode de représentation moderne, décliné en de multiples usages, la photographie a été l'instrument d'une mise en cause des frontières séparant l'art et le non-art. Elle a été l'un des matériaux essentiels utilisé par le Groupe au cours de ses recherches des modalités d'un art en lien avec la vie. Elle a contribué à l'érosion du système dominant des Beaux-arts.

L'utilisation par l'Independent Group d'un matériau photographique contemporain, relevant du non-art, a été pensée dans une perspective d'intégration des arts et dans une démarche de questionnement de l'esthétique traditionnelle, qui cloisonne les disciplines artistiques. A rebours de cette approche moderniste, le groupe, rassemblant des artistes travaillant différentes matières et méthodes, a continuellement exploré les rapports entre les arts visuels et des iconographies considérées comme étrangères à l'art : l'imagerie scientifique, celle des productions visuelles de la culture de masse, et les a fait entrer en résonance. Néanmoins, l'impact des travaux et réflexions menés par l'Independent Group

53 Il encourage d'ailleurs le jeune photographe Roger Mayne a poursuivre ce sujet. Mayne réalise à partir de 1955 une sorte de grand portrait de Southam Street dans le quartier de North Kensington. Il photographie essentiellement les jeux des enfants dans cette rue. L'écrivain Colin McInnes a en tête les photographies de Mayne lorsqu'il écrit *Absolute Beginners*. Voir Harrison, *Ibid.* Voir en particulier le chapitre 3 « Absolute Beginnings: street photography and the urban environment » dans lequel l'auteur place Mayne dans la filiation d'Humphrey Spender et de Nigel Henderson, et en fait le précurseur des « jeunes météores » des années soixante : Don McCullin, Philip Jones Griffiths, John Bulmer.

54 Banham, « Parallel of Life and Art », extraits de la critique de l'exposition publiée dans *Architectural Review*, octobre 1953, reproduit dans Robbins. p. 170.

est resté assez confidentiel à l'époque. Lawrence Alloway a par la suite cherché à faire du groupe un précurseur du Pop Art, une filiation remise en cause depuis les années quatre-vingt-dix par plusieurs historiens de l'art[55].

Il est pourtant indéniable que de nombreuses continuités relient les travaux de l'Independent Group et le développement du Pop Art qui lui succède, ne serait-ce que le terme de Pop, qu'Hamilton décline ainsi dans une lettre au Smithson :

> Le Pop Art est : populaire (produit pour une audience de masse), éphémère (propose des solutions à court terme), jetable (facilement oublié), peu coûteux, produit en masse, jeune (destiné à la jeunesse), astucieux, sexy, à la mode, séduisant, lucratif[56].

Le point abordé à présent interroge l'intégration de la photographie dans la culture de masse de la fin des années cinquante et dans la première moitié des années soixante, et s'intéresse aux évaluations dont elle a fait l'objet. Laissant de coté l'angle critique des travaux et perspectives de l'Independent Group, pour proposer une analyse de la place de la photographie dans l'espace médiatique de cette époque, il apparaît que la photographie, omniprésente dans l'environnement visuel, est associée à la modernité, à l'émergence d'un consumérisme de masse, aux loisirs. La possibilité d'une appréciation de la photographie en tant qu'un art indépendant, distinguée par ses propres spécificités esthétiques, est une évolution due notamment à l'essor de la photographie de mode, à partir de 1957 grâce à sa diffusion dans des magazines féminins et de loisirs. La photographie s'impose comme l'élément constitutif de ces supports médias renouvelés. En quelques années, avec le succès des formules graphiques et rédactionnelles de titres comme *About Town*, *Queen*, *Harper's Bazaar* ou *Vogue*, on observe une ré-évaluation du statut de photographe de mode : celui-ci revendique l'appellation d'artiste. Quelles conditions nous permettent d'expliquer cette transition ?

---

55 Lawrence Alloway, « The Development of British Pop », in Lucy Lippard (Dir.) *Pop Art.* Londres : Thames and Hudson, 1966. pp. 27-67. Voir Massey, Chapitre 8 « The Myth of the Independent Group : Historiography and Hagiology » et le Chapitre 9 « The Knowing Consumer : The Independent Group and Post-Modernism », où elle se porte en faux par rapport au « mythe construit par Alloway » autour du groupe (p. 128). Voir aussi Cooke.

56 « Pop Art is :Popular (designed for a mass audience) Transient (short-term solution) Expendable (easily forgotten) Low Cost Mass-Produced Young (aimed at youth) Witty Sexy Gimmicky Glamorous Big Business » Richard Hamilton, lettre adressée aux Smithson en 1957. [En ligne] http://www.independentgallery.co.uk/en/pop/ consulté le 12 avril 2013.

1.2 La photographie dans l'effervescence de la culture « pop » des *swinging sixties* : vers la mise en scène du photographe-auteur

L'évolution de la presse illustrée au tournant des années cinquante conduit de manière plus indirecte à la revendication d'une reconnaissance de la photographie comme un mode d'expression artistique à part entière. Cette évolution est liée à l'émergence de nouveaux supports de diffusion de l'image photographique, associés à la modernité visuelle : les suppléments illustrés hebdomadaires des grands périodiques, qui visent un public plutôt jeune et aisé. Apparus à la toute fin des années cinquante, ces magazines en couleur font appel à des photographes de mode pour produire des images plus en accord avec les nouveaux schémas de consommation. On avance ici l'hypothèse que c'est paradoxalement en grande partie par la photographie de mode, par les styles novateurs qu'ont su imposer les jeunes photographes de mode, que le statut du médium a évolué vers une première reconnaissance artistique au tournant des années cinquante en Angleterre. Ce processus a donné lieu à une ré-évaluation du statut de photographe professionnel comme artiste. Cette étape permet une première affirmation de la dimension expressive et créative de l'image photographique. Elle ouvre la voie à la formulation de revendications pour la reconnaissance de la photographie comme un art à part entière, qui conçoivent un avenir de la photographie artistique en dehors de ses utilisations commerciales classiques. Il s'agit d'émanciper la photographie d'usages associés à la consommation pour la conduire vers son indépendance en tant qu'art.

Dans le foisonnement culturel des années 1960 en Grande-Bretagne, dont l'épicentre est la vibrante Londres, la photographie apparaît comme un médium de la modernité. Mode de communication visuelle moderne et versatile, la photographie a indéniablement contribué à fixer l'esprit d'une époque alors en train d'inventer ses propres mythes, à en révéler les contradictions. C'est en grande partie par l'image photographique que s'est construite la culture visuelle associée à l'exubérance et à la vitalité de la culture pop des années soixante. Les acteurs principaux de la nébuleuse artistique londonienne étaient de grands producteurs d'images, qu'ils aient été photographes, peintres, réalisateurs, stylistes, graphistes, artistes, poètes, musiciens ou créateurs de revues *underground*. La porosité entre les pratiques artistiques est une dimension essentielle du renouveau culturel des années soixante. Pour Martin Harrison, le début des années soixante est en effet

caractérisé par la « dissolution » des frontières entre les disciplines des arts graphiques, une évolution favorable à la photographie. C'est dans ce moment que,

> simultanément, le Pop Art rencontra un succès éphémère, et que les photographes, les peintres, les musiciens, les graphistes britanniques se trouvèrent au centre de l'attention du monde entier. Informée par le nouvel esprit d'intégration et d'interaction des médias, la photographie britannique s'était définitivement débarrassée de son complexe d'infériorité et avait émergé de son trou noir[57].

Le milieu de la publication de mode et de loisir a fourni aux photographes un vaste champ d'expérimentation formelle et artistique, et ce, précisément au moment où d'autres supports de publication, datant d'une autre époque, disparaissaient. *Picture Post* a ainsi publié son dernier numéro à quelques mois d'intervalle de la reprise du magazine *The Queen,* par Jocelyn Stephens, qui transforme l'identité de la publication. Même si la presse d'information de qualité publiait des photographies, il faut attendre 1962 puis 1964 pour que le photoreportage retrouve un véritable élan. Nous y reviendrons dans le point suivant, consacré aux suppléments hebdomadaires illustrés. Avant cela, à partir de 1957, c'est bien la presse de loisir qui a donné le ton en matière de graphisme et de contenu éditorial. La convergence entre l'ambition des jeunes photographes en début de carrière et l'audace de jeunes directeurs artistiques et iconographes comme Tom Wolsey et Marx Boxer, a permis l'essor d'une nouvelle culture magazine dynamique, formellement innovante, qui tire parti de la culture de consommation en même temps qu'elle la stimule. « Le principal lieu d'expression de la photographie de mode, [c'est] le magazine commercial », analyse Martin Harrison[58]. Un réseau d'interdépendance lie en effet l'objet de mode, sa représentation par l'image photographique, et le magazine de mode, éphémère comme les tendances qui lui confèrent sa raison d'être. Si le magazine a été aussi indispensable aux photographes professionnels, dont les débouchés se sont trouvés restreints par la disparition de *Picture Post*, c'est bien parce qu'il a constitué, pendant les années avant l'apparition des suppléments illustrés, un véhicule de diffusion essentiel, un espace médiatique où pouvaient être vues des photographies produites avec des moyens importants. Et, par l'intermédiaire de la presse magazine, au cours de cette période de transformation des habitudes de consommation, les photographes ont en quelque sorte façonné l'imaginaire des années soixante et imposé leur marque sur le photographie de mode sur la décennie. Ils en ont bouleversé les codes. Accompagnant la mode et ceux qui la faisaient, la photographie en a finalement été l'un des moteurs. Nous voulons soutenir ici la thèse selon

57 Harrison, 1998. p. 97.

58 Martin Harrison, *Apparences, la photographie de mode depuis 1945.* Paris : Chêne, 1992. [Londres : Cape, 1991], p. 15.

laquelle c'est par la notoriété et la revalorisation de la photographie de mode à partir du début des années soixante que la possibilité d'une requalification du statut de photographe comme artiste a pu émerger. L'ascension exemplaire d'un David Bailey dans les années soixante a contribué à faire admettre l'idée qu'un photographe pouvait être doué d'une vision artistique personnelle. Et, de proche en proche, s'est implantée l'idée que la photographie pouvait et devait être reconnue comme un art à part entière. Cette évolution a alors justifié les revendications en faveur de la reconnaissance de la photographie comme forme d'expression artistique à la fin des années soixante.

Revenons donc dans un premier temps sur le contexte historique qui a permis le développement de nouveaux titres de presse magazine: l'avènement et la célébration de la consommation de masse. Nous aborderons ensuite l'évolution des magazines de mode, sur le plan visuel et graphique, et l'interdépendance entre la mode, la photographie et les magazines de mode. Il nous faudra interroger enfin la notion de « style documentaire », qu'ont revendiquée les photographes David Bailey, Brian Duffy et Terence Donovan.

1.2.1 L'hégémonie culturelle de la jeunesse dans la nouvelle culture de la consommation.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la Grande-Bretagne de la fin des années cinquante s'engage dans une ère de croissance et de consommation qui rompt avec le souvenir encore récent des privations et des rationnements des produits courants. Alors que le pays connaît pratiquement le plein-emploi et que les salaires augmentent, la hausse des niveaux de vie constatée au cours de la décennie précédente se confirme. La population aspire au confort matériel et découvre de nouveaux produits de consommation qui jusqu'alors relevaient du luxe. Dans cette catégorie se trouvent les équipements technologiques ménagers, comme la télévision, les postes de radio, la machine à laver, le réfrigérateur, et les véhicules tels que la voiture ou le scooter de marque italienne etc. Le marché des loisirs et du bien être se développe également, proposant cosmétiques, vêtements de prêt-à-porter et accessoires à prix plus accessibles, disques, bandes-dessinées, concerts dans les clubs. Les habitudes de consommation des ménages modestes se transforment rapidement, grâce à l'augmentation du pouvoir d'achat et à la mise en place de crédits à la consommation.[59] Les supermarchés et l'apparition de boutiques indépendantes,

59 « The post-war prosperity and the high levels of employment have made possible new spending habits amongst working people. [...] « Homemaking » and « interior decoration » are newly acquired interests,

attirant une population jeune en quête d'objets qui sortent de l'ordinaire, sont des nouveautés du milieu des années cinquante qui se développent au cours de la décénnie suivante[60]. Harold MacMillan fait campagne en 1959 sur le thème de l'*affluent society*, société de l'abondance qui tourne définitivement la page de l'austérité, et dans laquelle les différences de classe sont appelées à se niveler. La création de nouvelles universités, soutenue par le Rapport Robbins de 1963, va dans le sens d'une démocratisation de l'accès à la connaissance. La mise en place de bourses d'étude à la disposition des étudiants des classes populaires augmente considérablement le nombre de personnes accédant à l'enseignement supérieur[61]. Fait nouveau, la génération des adolescents nés après la guerre accède de plus en plus massivement à la consommation, elle se consacre aux loisirs tout en cherchant à se démarquer de la génération des parents. La jeunesse devient la cible d'un marketing qui lui est spécifiquement adressé. Objet de toutes les attentions des médias et des producteurs de l'industrie culturelle, son pouvoir réside dans sa capacité à consommer les fruits de la croissance. La jeunesse est bel et bien devenue une force culturelle et économique au début des années soixante.

> Considérés comme incarnant la quintessence de la transformation sociale, les adolescents étaient perçus comme le fer de lance de la nouvelle culture consumériste, caractérisés non seulement par leur jeunesse mais aussi par le style particulier de leur consommation, ostentatoire et entièrement tournée vers les loisirs[62].

L'âge-même des acteurs de la nouvelle culture explique l' « hégémonie » culturelle des jeunes[63]. En effet, dans les domaines de la musique, de la littérature, des arts, la moyenne d'âge des personnalités qui accèdent à la notoriété se rajeunit elle-même nettement.

> Les jeunes gens en colère (*the Angry Young Men*) n'étaient certes pas des adolescents. Mais leurs œuvres, et la publicité qui les entoura, contribua cependant à lancer l'idée d'une culture créée par

part of the shift into new housing estates and new towns – part of a new style of urban life. » Stuart Hall, « A Sense of Classlessness » *University and Left Review,* 5 Autumn 1958. p. 26.

60 « In 1958 there were 175 supermarkets in Britain, by 1960 there were 367, and by 1971 there were 4,8000. As in America, goods were increasingly presented as lifestyle chces that expressed the identity of the consumer. » Barry Curtis, « A highly mobile and plastic environ », in Stephens, Chris ; Stout, Katharine (Eds.). *Art and the 60s, This Was Tomorrow.* Londres : Tate, 2004. p. 56.

61 « We have seen that in sixty years the number of full-time students has increased more than eight-fold, and that in 1962 fifteen per cent of the age group began courses of higher education. » Committee on Higher Education, *Report of the Committee appointed by the Prime Minister under the Chairmanship of Lord Robbins,* H.M. Stationery Office, Octobre 1963. p. 54

62 « Taken as the quintessence of social transformation, teenagers were perceived as being at the sharp end of the new consumer culture, distinguished not simply by their youth but by a particular style of conspicuous, leisure-oriented consumption ». Bill Osgerby, « Something in the Air; Youth Culture and Subcultural Style » in Mellor, David et Gervereau, Laurent. *The Sixties; Britain and France, 1962-1973, The Utopian Years.* Londres : Philip Wilson, 1997. p. 231.

63 Arthur Marwick, *Culture in Britain since 1945*. Oxford : Blackwell, 1991. p. 97.

> des individus plus jeunes qu'auparavant. Par une sorte d'effet de décalage, les intellectuels étaient désormais quinze ou vingt ans plus jeunes que cela n'avait été le cas jusque là ; de même dans le domaine du divertissement populaire et de la mode, la moyenne d'âge recula de quinze ou vingt ans[64].

La jeunesse des créateurs et entrepreneurs qui entament leur carrière à Londres à partir de la deuxième moitié des années cinquante est un élément caractéristique. L'identification d'une nouvelle demande dans le milieu de la mode explique l'essor des « boutiques » à Londres.[65]. Ces boutiques rencontrent un franc succès auprès d'une clientèle jeune, disposant d'un peu d'argent et désireuse de vêtements différents et audacieux. Le coiffeur Vidal Sassoon tient deux salons au 108 and 171 New Bond Street. Les coupes qu'il propose viennent parfaire le style « mod ». Les jupes se raccourcissent avec les designs de Mary Quant, les couleurs vives et les lignes audacieuses s'affirment dans la mode tout comme dans le design graphique et le design d'intérieur (celui que propose Terence Conran, fondateur en 1964 du magasin Habitat). Le prêt-à-porter révolutionne les codes de l'habillement et démocratise la mode. Celle-ci devient plus accessible, et se veut pratique, libératrice. La mode des années soixante joue l'anti-conformisme; la boutique et le salon, souvent conçus comme des environnements scénographiés, les agences de photographie, comme celui de John French où se forme David Bailey, sont les hauts lieux de la nouvelle création. Selon Marwick, l'« irruption » de ces entreprises spontanées de petite taille est un élément saillant dans l'évolution des modes de consommation dans les années soixante[66]. C'est aussi le signe fondamental d'une plus grande mobilité sociale au début de la décennie : Londres est la capitale culturelle où le succès est promis aux créateurs et entrepreneurs d'origines sociales diverses, portés par leurs idées et leur mérite (et par leurs connections)[67]. Cela est vrai dans le milieu de la

64 « The Angry Young Men were certainly not youths. But their writing, and the publicity which surrounded them, helped none the less to create the notion of a culture led by individuals of a rather younger age than had hitherto been usual : there was a kind of « shunting » effect – intellectual were now fifteen or twenty years younger than they used to be, so the age of popular entertainers and fashion-setters, too, was shunted back by fifteen or twenty years. » *Id.* p. 97.

65 Mary Quant ouvre sa boutique Bazaar à Chelsea sur Kings Road en 1955, la même année que Bill Green, photographe reconverti dans la mode pour hommes, inaugure Vince's Man's shop sur Carnaby Street. John Stephen suit la tendance, avec l'ouverture de His Clothes à Carnaby Street en 1957. Il possède une dizaine de magasins de mode pour homme dans les années soixante. En 1964, la couturière Barbara Hulanicki lance la vente par correspondance de ses modèles bon marché vendus à partir de trois livres sterling, avant d'ouvrir en 1969 le gigantesque magasin Biba sur Kensington High Street. Voir l'introduction de Christopher Breward dans l'ouvrage *Swinging Sixties, Fashion in London and Beyond, 1955-1970.* Ed. Breward, *et al*. Londres : Victoria and Albert 2006.

66 Arthur Marwick, *The Sixties : Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c1958-c1974.* Oxford : Oxford University Press, 1998. p 15.

67 Barry Curtis souligne l'aspiration de la cette jeunesse entreprenante à une libération des carcans et orthodoxies anciennes. « Breaking free from constraints, both personal and social, was a priority for the celebrated young cultural producers and interepreters of the period. » Curtis, in Stephens et Stout. p. 49.

photographie. Ce microcosme londonien a pu donner l'impression de préfigurer une « société sans classe », dans laquelle les cloisonnements anciens auraient disparu.

> A l'arrivée spectaculaire du boutiquier fut associée l'arrivée spectaculaire du photographe. [...] Dans le sillage tracé par la figure aristocratique d'Anthony Armstrong-Jones, s'engouffrèrent deux produits de la classe ouvrière Londonienne profitant de la nouvelle mobilité sociale, David Bailey et Terence Donovan[68].

On peut ajouter à ces noms ceux de Brian Duffy, jeune photographe d'origine modeste lui aussi, étudiant en école d'art au début des années soixante, ou encore de McCullin. Les jeunes photographes « cockney » David Bailey, Terence Donovan et Brian Duffy, saisissent les possibilités d'ascension sociale et professionnelle que leur offre la pratique de la photographie de mode. En quelques années, « *The Terrible Three* » parviennent à imposer leur marque et à bouleverser les codes de la presse magazine[69]. Le succès que vont connaître ces trois photographes est indissociable du renouvellement iconographique et rédactionnel des magazines de mode et de loisir, qui font la part belle à la photographie, pourvu qu'elle soit innovante, spontanée, vivante et captivante. Emblèmes de la nouvelle méritocratie, les photographes de mode deviennent des personnalités parées de la même notoriété dont jouissent les artistes, musiciens, designers de la nouvelle vague culturelle Londonienne. Dès 1959 dans *Absolute Beginners* de Colin MacInnes, le narrateur adolescent avait constaté la réussite de certains photographes et tentait d'émuler leur succès, à sa façon :

> Après tout les gamins récoltent beaucoup d'oseille ces derniers temps, [...] et en ce qui concerne la photographie, et bien, on dirait qu'il est à la mode en ce moment de traiter les photographes comme des stars de cinéma[70].

---

68 « Accompanying the rise of the boutiquier went the rise of the photographer. [...] Where an upper-class figure, Anthony Armstrong-Jones, led the way, he was quickly followed by two upwardly-mobile products of the London working-class, David Bailey and Terence Donovan. » Marwick, 1991. p. 104.

69 L'expression est du photographe Cecil Beaton pour désigner les trois jeunes photographes. Norman Parkinson les nomme quant à lui « the Black Trinity ».

70 « Events of the last month had convinced me that the only way I could ever hope to make swift dinero was by cracking into the top-flight photographic racket – ie., produced some prints that would be so sensational that I'd make the big time in the papers and magazines, and even (this was my secret dream) succeed in holding a fabulous exhibition somewhere to which all my various contacts would bring their loaded friends. [...] After all, kids do make big money these days, as I've explained, and as for photography, well, it seems very fashionable just now to treat photographers like film stars. » Colin MacInnes, *Absolute Beginners.* Londres : New English Library, 1962. p. 109.

1.2.2 Le photographe-vedette et le renouvellement de la presse magazine.

Le champ de la communication, au sens où Raymond Williams entend ce terme, c'est-à-dire comme « les institutions et les formes selon laquelle les idées, l'information et les attitudes sont transmises et reçues » se diversifie et revêt une importance considérable dans la manière dont la société se représente à elle-même[71]. Les audiences des programmes de radio et de télévision, le lectorat de la presse démontrent une expansion de la consommation de la communication médiatique. En 1954, le *Television Act* crée une deuxième chaîne de télévision, ITV, concurrente commerciale de la BBC. Les objectifs de croissance de la société de consommation rencontrent, à la fin des années cinquante, les outils médiatiques de ce champ élargi de la communication : les nouveaux médias sont mis à contribution dans l'entreprise de stimulation du consumérisme. Les magazines de mode et de loisirs, grands utilisateurs d'images photographiques, relaient, orientent et stimulent les nouveaux modes de consommation.

> La nouvelle économie basée sur la consommation de masse et le secteur commercial du loisir et des produits de luxe appelaient de nouvelles formes d'art populaire et commercial pour diffuser leur message et illustrer leurs bienfaits[72].

Grâce à l'invention de procédés techniques permettant la reproduction de qualité d'images photographiques dans la presse, la photographie s'impose, dès la fin des années cinquante, comme le matériau essentiel des magazines illustrés dont elle contribue largement à la modernisation. En l'espace de quelques années, les magazines *Queen, About Town* et *Vogue* (établi depuis plus longue date dans le paysage médiatique) s'inventent une nouvelle image, modernisée, dans l'air du temps[73]. Le public visé est plus jeune qu'auparavant, la matière des sujets traités révèle un nouvel hédonisme consumériste assumé, qui se veut en phase avec l'atmosphère optimiste du tournant des années cinquante. Mode, musique, décoration, littérature, cinéma, art de vivre font la matière des pages de ces revues. « Les médias ont trouvé dans le *Swinging London* un sujet

71 Raymond Williams, *Britain in the Sixties : Communications*. Harmondsworth : Penguin, 1962. p. 9.

72 « The new economy of mass private consumption and an expanding leisure and luxury private goods sector required new forms of popular and commercial art to spread its message and illustrate its benefits. » Stuart Laing, « Economy, Society and Culture in 1960s Britain ; Context and Conditions for Psychedelic Art. » in *Summer of Love, Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s.* Ed. Christopher Grunenberg and Jonathan Harris. Liverpool : Liverpool University Press and Tate Liverpool, 2005. p. 22.

73 « Over the course of ten years, new magazines appeared that had different readers in mind, and looked quite unlike anything that had preceded them. » Pamela Church Gibson, « Myths of the Swinging City ; the Media in the Sixties », in Breward *et al.* p. 80.

passionnant, qui les pousse à un renouvellement (sinon un ravalement) imposé par les exigences de la mode et d'un nouveau public[74]. »

La définition d'un style éditorial attrayant et d'un nouveau langage visuel passe-t-elle par une utilisation innovante et audacieuse de la photographie et du design graphique. A *Queen, About Town, Vogue* ou *Harper's Bazaar*, le lien s'opère entre les équipes rédactionnelles et les photographes londoniens jeunes et ambitieux, capables de traduire le nouvel esprit irrévérencieux de ces publications. Martin Harrison les voit comme la « Nouvelle Vague » de la photographie britannique des années soixante, comparable à la Nouvelle Vague du cinéma français et italien. L'influence est d'ailleurs revendiquée, notamment chez Bailey[75]. Il s'agit d'être en phase avec le dynamisme et la créativité de la culture pop qui se déploie dans la musique, l'habillement, les arts graphiques. Du point de vue des photographes, c'est un vaste terrain d'expérimentation qui s'ouvre, favorisant l'innovation voire l'anti-conformisme provocateur.

En 1957, à l'occasion de son anniversaire, le jeune entrepreneur Jocelyn Stephens rachète à Hector Caird le titre *The Queen,* un périodique fondé en 1861 voué aux mondanités de l'aristocratie. Stevens est le neveu de l'éditeur Edward Hulton, magnat de la presse qui vient de mettre fin à l'hebdomadaire *Picture Post,* fer de lance de la presse populaire pendant les années de guerre et de reconstruction. La fin de ce périodique d'opinion dédié à l'information, emblématique d'un travaillisme réformateur et symbole d'une certaine heure de gloire de la photographie de reportage britannique, coïncide ainsi avec le lancement d'une publication plutôt mondaine consacrée à la mode et aux loisirs, à la consommation de luxe et au décryptage des nouveaux marqueurs de distinction. La transition entre un titre associé à la guerre et à l'austérité et un nouveau concept de presse magazine moderne signale l'entrée décomplexée de la société britannique dans la société de consommation. Stephens s'associe les compétences de Mark Boxer comme directeur artistique, son ami et collègue de Stephens à *Lilliput.* Leur objectif premier est de rajeunir *The Queen* et de le transformer en un magazine féminin moderne, à la pointe des tendances. « Boxer et Stephens transformèrent l'apparence et le contenu de ce magazine guindé en quelque chose plus dans l'air du temps et plus innovant. » *The Queen* est remanié

74 Bertrand Lemonnier, *L'Angleterre des Beatles : une histoire culturelle des années soixante*. Paris : Kimé, 1995. p. 217.

75 Bailey se dit influencé par les films *Jules et Jim* de Truffaut et *8 ½* de Fellini dans l'article de Francis Windham, « The Modelmakers », *Sunday Times Colour Section,* May 10, 1964, p. 17.

entièrement, dans son identité visuelle comme dans ses contenus[76]. Reste l'exigence de créer un produit fini de qualité, qui plaira à un lectorat aisé. D'une manière générale, pour l'ensemble de la nouvelle presse magazine des années soixante, l'impression sur papier glacé, assez coûteuse, mais au rendu soigné, l'attention portée à la mise en page et à sa sémiotique, l'usage de la couleur enfin, sont des évolutions incontournables. L'équipe éditoriale de *The Queen* compte Beatrix Miller, rédactrice en chef venue de l'édition américaine de *Vogue*, et Annie Trehearne, rédactrice mode. Boxer recrute le photographe Anthony Armstrong-Jones, considéré alors comme l'un des meilleurs photographes de mode et de société[77].

> Ensemble l'équipe transforma *Queen* en un magazine de qualité qui surfa la vague de la *Swinging London*, rassemblant le monde de la haute couture et une nouvelle élite pleine de jeunesse : des acteurs, des photographes, des réalisateurs, des artistes et des stylistes, auxquels s'ajoutait une poignée d'artistocrates et de célébrités[78].

Pour Mark Boxer, le vrai décollage du magazine, sa reconnaissance dans le milieu de la mode a lieu lorsque le photographe de renom Norman Parkinson rejoint le magazine en janvier 1960, avec une expérience de plus de quinze ans chez Harper's Bazaar (dans l'édition britannique) et plus de dix chez *Vogue* (dans l'édition américaine). La publication des photographies de Parkinson sur les collections parisiennes en août 1960 marque en effet le vrai décollage du magazine dans le milieu de la mode : un décollage au sens propre puisque le photographe utilise un hélicoptère pour survoler Paris et produire des images vertigineuses dans lesquelles son mannequin domine le Champ de Mars[79]. Parkinson reste à *Queen* pendant quatre ans, en tant que photographe et rédacteur en chef adjoint. En 1962 *The Queen* devient *Queen,* et rencontre un franc succès. Le magazine alimente ses pages d'articles essentiellement centrés sur les goûts et les loisirs d'une classe moyenne aisée, se donnant le rôle d'un guide de la distinction, non sans bousculer certains codes. Rompant par exemple avec les choix de l'éditeur précédent, qui ne jurait que par le nombre de célébrités figurant dans chaque numéro comme critère de qualité, Stephens encourage au contraire l'esprit d'irrévérence envers les codes éculés de la bonne société et les

76 « Boxer and Stephens transformed the appearance and content of the staid magazine into something more modish and cutting-edge. » Pamela Church Gibson, in Breward *et al.* p. 80.

77 Ce dernier publie un livre remarqué, *London*, en 1958. David Bailey cite cet ouvrage comme déterminant dans sa décision de devenir photographe.

78 « Together the team transformed *Queen* into a glossy magazine that rode the wave of swinging London, with its mix of high fashion plus a youthful new elite: actors, photographers, filmmakers, models, pop artists and designers along with a handful of aristocrats and pop stars. » Louise Baring. *Norman Parkinson: A Very British Glamour.* New York : Rizzoli, 2009. p. 137

79 « Snap, Crackle, Boom, The Youngest, Dizziest, Boldest Clothes Ever », *The Queen*, 31 août 1960.

conservatismes de l'Establishment[80]. Les pages du magazines sont plus aérées, plus audacieuses dans leur composition, les décors en extérieur dominent. L'un des premiers choix stylistiques de Stephens est de publier le plus possible de photographies en couleur, en couverture, mais aussi à l'intérieur du magazine. Les couvertures jouent un rôle d'appel très important : celle du 31 août 1960, où une mannequin portant un casque d'aviateur et revêtue d'une écharpe de fourrure semble indiquer par sémaphores la trajectoire d'un hélicoptère lévitant derrière elle ; celle du 14 septembre 1960, par Norman Parkinson qui met en scène son mannequin en suspension sur une grue, à même hauteur que le toit de Old Bailey, la cour de justice de Londres. L'effet atteint est celui d'un vertige euphorique, traduisant parfaitement les aspirations de Stephens et Boxer de créer un magazine bousculant les conventions, dans une attitude qui n'est pas sans rappeler la tradition d'excentricité d'une certaine classe aisée. La posture de *Queen* n'a rien de révolutionnaire, c'est avant tout un magazine qui veut dépoussiérer le genre en invitant dans ses pages les travaux des créateurs qui font la culture actuelle. Stephens veut une publication ouverte sur les événements du monde, procurant des images des événements contemporains à ces lecteurs. En 1959, le directeur de la rédaction obtient ainsi l'exclusivité du photoreportage d'Henri Cartier-Bresson sur « la Chine Rouge » : quatre-vingt photographies sont publiées sur quatre numéros. Les photographies de reportage de Marc Riboud, Brian Brake, Cornell Capa trouvent leur place dans le magazine aux cotés de celles de Cecil Beaton, de Norman Parkinson, de Patrick Lichfield et bientôt de Duffy, Donovan, Bailey, et John Cowan. La publicité est également très présente: c'est elle qui assure la pérennité des magazines. Images en couleur, impression sur papier glacé et qualité de la reproduction sont permises par la contribution des annonceurs, qui pèsent ainsi dans une certaine mesure sur l'esthétique de la publication. Aussi, la frontière est-elle parfois floue entre le contenu éditorial et le contenu publicitaire.

Les principaux rivaux sur le marché de la presse féminine sont *Vogue* et *Harper's Bazaar,* magazines à la réputation plus établie[81]. Ces magazines prestigieux visent un lectorat de classe aisé, et se présentent comme des guides de l'élégance sophistiquée. Ils

80 Dans un numéro de *Queen* d'aout 1959 paraît une parodie des « Chroniques d'Eton », intitulée « The Establishment Chronicles », comportant le montage d'une photo de classe dont les rangs sont occupés par les hommes de l'Establishment, un règlement, et des brèves relatives au groupe. Reproduit dans Nicholas Coleridge et Stephen Quinn (Eds.) *The Sixties in Queen.* Londres : Ebury Press, 1987. p. 19-22.

81 Fondé en 1892, le magazine américain *Vogue* est acheté en 1909 par Thomas Condé Nast. Une édition britannique est lancée en 1916, une édition française et italienne en 1920 et 1950 respectivement. *Harper's Bazaar* est également une publication américaine, lancée en 1867. Une branche britannique est crée en 1929.

s'associent les noms de photographes audacieux et novateurs, dont le prestige augmente par le même coup. Avedon travaille pour *Harper's Bazaar*, *Vogue* emploie William Klein. L'influence d'Alexei Brodovitch, directeur artistique de l'édition américaine d'*Harper's Bazaar* entre 1934 et 1958, peut-être vue comme la source de l'évolution iconographique des magazines féminins vers une plus grande innovation visuelle dans les années cinquante et soixante. Brodovitch valorisait l'effet de surprise, l'inventivité, l'expression d'un style personnel chez les photographes qu'il employait. Parmi eux, Richard Avedon, Irving Penn, Martin Munckasi. Ainsi, dès le milieu des années quarante, Avedon « fait sortir [ses mannequins] de l'abri feutré des studios et les met en scène dans la rue », une tendance qui devient par la suite incontournable, et que les jeunes photographes anglais ne manqueront pas d'utiliser de manière créative[82]. La tendance vers plus de naturel, une fluidité des mouvements et des formes se retrouve chez Norman Parkinson ou Frank Orvat qui travaillent également pour *Vogue* et *Harper's Bazaar.* Leurs mannequins sont photographiés à la lumière naturelle, dans des mouvements libérés, amples, et sans trop de fard. Toni del Renzio, membre de l'Independent Group et organisateur de l'exposition *This is Tomorrow* à la Whitechapel en 1956, considérée comme la dernière rassemblant les membres du groupe, devient éditeur à *Harper's Bazaar* en 1958. Son parcours extrêmement riche allie art, design graphique, édition. Il vient de quitter la direction artistique du magazine *Woman's Own* et a été professeur de design graphique à la Camberwell School of Art and Crafts. Il joue un rôle de premier plan dans la reconnaissance de photographes anglais dans le milieu très élitiste de la photographie de mode. Del Renzio veut en effet lever les obstacles à l'innovation graphique et faire confiance à une génération montante de photographes anglais. C'est ainsi qu'il confie une commande au jeune photographe Terence Donovan, formé au prestigieux studio londonien de John French, en décembre 1958. Egalement directeur artistique pendant un temps aux magazines *Lilliput* et *Flair,* il donne à David Bailey ses premières commandes en 1960. Celui-ci est ensuite rapidement engagé par *Vogue*, avec lequel il signe un contrat d'exclusivité en 1960. Il en devient le photographe vedette, notamment grâce à la création par la rédactrice Marit Allen de la rubrique « Young Idea ».[83] Pour le numéro d'avril 1962, il réalise la série « Young Idea Goes West » à New York, en compagnie de sa partenaire, la mannequin Jean Shrimpton. La jeune femme pose dans un environnement urbain tantôt saturé de signes, tantôt désert et minéral, loin des sites pittoresques. Le « style

82 Luc Desbenoit, « Richard Avedon, chasseur de têtes », *Télérama,* Hors-série Richard Avedon, 2008. p. 13.

83 Voir Harrison, 1992. p. 211.

documentaire » de David Bailey s'impose durablement. En l'espace de deux ans, Bailey est parvenu à s'établir solidement dans le champ médiatique par sa photographie, c'est-à-dire en se forgeant peu à peu un style personnel; c'est aussi lui qui dans une certaine mesure lance la carrière de Jean Shrimpton, le « visage des années soixante ». Les débuts de Bailey dans sa carrière de photographe de mode professionnel ressemblent à ceux de Duffy et de Donovan. Pour chacun d'entre eux, la liberté d'expérimenter formellement, la confiance que leur accordent leurs directeurs artistiques, permet le déploiement de styles personnels, influencés par leurs travaux mutuels et par la créativité du milieu artistique Londonien.

Un autre magazine incontournable de la période est lui aussi le fruit d'un rachat et d'un remaniement. Clive Labovitch et Michael Heseltine, propriétaires de Cornmarket Press, reprennent en 1959 le magazine *Man About Town,* un trimestriel lancé en 1952 par John Taylor. Ce dernier est également éditeur d'un périodique influent dans le domaine de la mode pour hommes, *The Tailor and Cutter*. Les pages de *Man About Town* proposent un contenu plus diversifié : on y parle de mode mais aussi de gastronomie, de loisirs, dans une certaine idée du raffinement et de l'élégance bourgeoise. Le magazine est alors principalement illustré de dessins et la publication personnifiée par la représentation d'un homme élégant, au style parfois décalé, amateur des bonnes choses et portant des moustaches distinctives. Labovitch et Heseltine rompent avec cette iconographie et confient à Tom Wolsey, nommé directeur artistique en 1960, la tâche de repenser le style de la publication. Wolsey place résolument la photographie « au cœur du magazine », « au cœur de la réflexion sur son design », et expérimente avec des styles audacieux de mise en page.[84] Avec Wolsey, la photographie revêt une importance capitale: elle doit « interpeller » le lecteur, d'où l'importance de la mise en page, de la taille des images, des couvertures, des couleurs et des contrastes. Ne disposant que de peu de moyens, le directeur artistique prend le parti de publier la couverture et huit double-pages en couleur; ailleurs, le contraste très prononcé des photographies en noir et blanc rythment les pages du magazine. Les couvertures des numéros deviennent plus audacieuses, tant du point de vue du contenu que de la forme (angles inhabituels, perspectives brouillées, jeu de couleurs, humour, présence féminine plus marquée et virilité affirmée). Sous l'impulsion de Wolsey, le titre est réduit à *About Town* à partir de mars 1961, puis simplement à *Town* en 1963. Le souci de Wolsey de mettre à contribution la photographie et le design graphique dans la définition d'un magazine moderne le conduit jusqu'en Suisse où il va se procurer les caractères

84 Braybon, Anne. « About *Town*: A Case Study from Research in Progress on Photographic Networks in Britain, 1952-1969 », *Photography and Culture*, Vol. 1, N° 1, juillet 2008, p 97.

typographiques qu'il recherche. Le directeur artistique de *Town* donne à de jeunes photographes la possibilité de se faire leurs premières armes. Don McCullin, David Bailey, Terence Donovan, John Chillingworth, Philip Jones Griffiths, John Bulmer travaillent pour lui aussi bien sur des commandes de reportage que sur des pages mode. Il faut comprendre qu'à l'époque, les distinctions entre photographie de reportage, photographie de mode et photographie de publicité ne sont pas nettement établies. Les pages de *Town* entretiennent une certaine unité stylistique : un reportage sur les nouvelles habitudes culturelles des jeunes peut très bien côtoyer des photographies de mode qui s'adressent précisément à ce public. Wolsey, issu du milieu de la publicité, prenait également le parti de confier la réalisation des publicités à ses propres photographes, renforçant encore l'effet d'une continuité entre le réel et un univers, idéalisé, en miroir. Pour Harrison, le style de Wolsey a rendu les frontières entre photographie à contenu éditorial ou informatif et photographie de publicité plus poreuses.

> Traditionnellement, la liberté créative et l'absence de contraintes commerciales à l'égard de la photographie de presse lui a conféré, en théorie, un statut supérieur par rapport à la photographie publicitaire. Wolsey, actif dans les deux milieux, se tient au point où les deux pratiques ont commencé à converger, au point où, dans les magazines d'aujourd'hui la distinction existe à peine, du moins en terme de qualité d'image.[85]

Williams remarquait cette évolution dans la presse dès 1962 :

> Il est difficile, à la première vue, de distinguer ce qui constitue dans la presse populaire la photographie d'information de la photographie de publicité ; tandis qu'en ce qui concerne la mise en page et la typographie, il n'y souvent tout simplement plus de distinction entre la publicité et le contenu éditorial. Par conséquent, il devient parfois impossible de mettre de coté la part de la publicité dans l'effet global du journal. Ce n'est plus un élément isolé, fonctionnant comme une sorte de dépense d'appui, mais une partie intégrante du message total. Le développement le plus poussé de ce phénomène se trouve dans les magazines féminins, où il est bien souvent malaisé, sans une lecture attentive, d'identifier une réclame, et où les styles textuels et visuels convergent vers le même intérêt, à savoir, la production d'un seul effet général. (…) Dans la plupart des journaux et des magazines, le style de la publication est désormais celui de la publicité[86].

85 « Traditionally, the creative freedom and lack of commercial constraints permitted in editorial photography had meant that, theoretically, it was superior to advertising photography. Wolsey, who was active in both spheres, was positioned at the inception of the process whereby the gap between the two narrowed to the point where, in magazines today, the distinction, at least in terms of image quality, hardly exists. » Harrison, 1998. p. 61

86 Williams. *Britain in the Sixties : Communications. Op.Cit.* p. 59. « It is difficult, in the popular papers, to separate, at first glance, the news and advertisement photographs, while in layout and typography there is often no distinction between advertising and editorial material. It is then often not possible to separate advertising from the general effect of the paper. It is not an isolated item, a kind of support cost, but part of the total communication. The most extreme development of this kind it in the women's magazines, where it is often difficult, without close inspection, to identify an advertisement, and where the verbal and visual styles combine with the similarity of interest to produce a single overall effect. [...] In most newspapers and magazines the style is now that of the advertisement. »

La dépendance des publications de masse envers la publicité est accentuée par la concurrence avec le médium de la télévision, grande productrice d'images, et en passe de devenir un mode de communication hégémonique. Les investissements des annonceurs sont essentiels pour produire un magazine de qualité ; la contrepartie est pour les éditeurs de rester fidèle à une ligne qui convient aux publicitaires. La convergence entre publicité et contenu éditoriale n'a donc pas seulement lieu sur le plan de la « qualité de l'image », mais sur un système de valeurs. Le magazine de loisir et de mode est un objet de consommation, encourageant la consommation d'autres objets, et dont l'identité repose sur la création d'un univers voué à des pratiques de consommation. Les photographes travaillant dans ce milieu à l'époque ne remettent pas en cause cet état de fait, mais cherchent à sublimer leur rôle en le rangeant dans la catégorie des pratiques artistiques, de la création. Leur pratique est pourtant entièrement liée au sort des magazines qui les emploient. *Queen, Town, Harper's Bazaar* et *Vogue* représentent au début des années soixante les seuls débouchés pour de jeunes photographes en début de carrière. Rappelons qu'il n'existe pas de secteur de l'édition de livres de photographie,encore moins d'espaces d'exposition en Grande-Bretagne, la première, The Photographers' Gallery étant créée à Londres en 1970, comme nous le verrons dans la suite de cette partie[87].

1.2.3 Le « style documentaire » : libéralisation des conventions de la photographie de mode.

David Bailey, Terence Donovan et Brian Duffy, le « trio terrible » des « photographes cockney » selon une expression de Cecil Beaton, font exploser les codes traditionnels de la photographie de mode en prenant pour décor l'environnement visuel ordinaire et en mettant la jeunesse et la spontanéité à l'honneur dans leurs images. L'iconographie qu'ils créent a quelque chose d'une esthétique « documentaire ». Bien sûr, il est déterminant de constater l'homogénéité sociale entre les photographes et les mannequins qu'ils photographient. Les situations qu'ils créent invitent la surprise dans le quotidien, comme dans cette photographie de John Cowan où le mannequin Jill

87 La publication en 1965 du livre de portraits réalisés par David Bailey, *A Box of Pin-ups*, et le seul livre de photographie d'un tirage conséquent publié dans les années soixante avec *Perspective of Nudes* de Bill Brandt (1961). Seul un magazine spécialisé, *Photography,* édité entre 1952 et 1962 par Norman Hall, publie les images de photographes américains (Walker Evans, Paul Strand) et européens dont quelques britanniques.

Kennington semble flotter dans les airs, sur fond de paysage urbain. Le jeu entre le réalisme documentaire et l'illusion, l'onirisme, invente une esthétique d'un ordinaire contenant un part de fantasme et de décalage.

Là où l'Independent Group envisage la photographie comme un système de significations très riche et comme l'un des langages visuels dominants dans la société, les photographes Bailey, Donovan et Duffy aspirent à faire reconnaître leur travail photographique davantage comme un art. D'ailleurs, le succès de cette jeune génération de photographes irrévérencieux quant aux conventions de leur pratique ouvre la possibilité d'une qualification du photographe comme « artiste ». Le terme est en effet employé pour désigner ces photographes qui font appel à leur créativité pour se forger un style personnel et se revendiquent de plus en plus auteurs et créateurs. Cette transition est permise par une évolution du rôle et de l'iconographie de la presse spécialisée en mode. Là où les magazines de mode des années quarante et cinquante donnaient à l'élégance une définition classique et huppée, favorisaient des poses statiques et un peu guindées permettant une description nette du vêtement, la presse de loisir au tournant des années cinquante favorise le mouvement, la spontanéité et la référence à la vie ordinaire. « Les choses évoluèrent rapidement d'une mode très sage et posée, à une mode pour les jeunes générations », beaucoup plus vivante et excitante, affirme la mannequin Jill Kennington[88]. Comme le souligne Martin Harrison, la transition la plus frappante est celle qui, en quelques années, transforme une photographie de mode descriptive en une photographie de mode qui devient commentaire, représentation d'un mode de vie rêvé. L'expression, la pose, l'environnement, la dimension psychologique du mannequin deviennent des composantes essentielles des images de mode[89]. L'image doit inspirer le désir pour davantage qu'un vêtement: pour un mode de vie. Cela passe par la recherche de mises en scène. La photographie est le médium le plus à même de créer l'illusion d'un continuum entre le monde désirable des pages du magazine et la référence à la vie quotidienne des lecteurs. Pour David Bailey, Terence Donovan et Brian Duffy, revendiquer un « style documentaire » dans leur photographie de mode, consiste à replacer le mannequin dans un environnement urbain quotidien, évoquer des situations ordinaires de la vie des jeunes gens, sans pour autant renoncer aux effets de rupture et à l'eccentricité. Ce sont les recettes de cette photographie de mode qui cherche l'effet de réel, la connivence avec son public,

88 Extrait du film produit par Linda Brusasco pour la BBC, « Duffy, The Man Who Shot the Sixties », 2010.

89 Harrison, 1992. p. 11.

tout en cultivant le rêve et le désir. Ces trois photographes, Duffy, Donovan et Bailey (on pourrait y rajouter Don McCullin, qui, à ses débuts, a réalisé des photographies de reportage aussi bien que de mode), ont trouvé en Marc Boxer ou Tom Wolsey des directeurs artistiques prêts à encourager l'expérimentation visuelle, le renouvellement des codes, la recherche de nouvelles attitudes. Dans le milieu codifié de la mode, les photographes ont alors toute latitude pour forger leurs propres styles et imposer leur vision.

Finalement, la presse de mode ne se contente plus de relayer les tendances contemporaines, elle en devient un laboratoire. En effet l'ambition de ces magazines n'est plus de simplement commenter les innovations du monde de la mode, d'informer leurs lecteurs sur les tendances, mais bien de faire la mode. Il ne s'agit plus de laisser la mode aux seuls stylistes et couturiers mais de participer à la création en imposant un ton, un style. Chaque magazine cherche à se donner une identité, en phase avec les aspirations d'une jeunesse pour qui les questions de style et d'apparence deviennent des enjeux identitaires. Dans cette entreprise, les photographes de mode deviennent des maillons essentiels de la fabrique des tendances. Ils sont intimement associés au travail de l'iconographe, responsable de la mise en page optimale pour le meilleur impact visuel. Les photographes deviennent également des collaborateurs de la rédactrice mode (*fashion editor*, généralement une femme), afin de réfléchir à la mise en valeur du modèle et de sa tenue. Leur vision est hautement respectée : un glissement s'opère d'une considération du photographe comme interprète ou exécutant à une considération de ce dernier comme artiste.

Pour Terry Morden, l'invention commerciale qui fait de la presse de loisirs une sorte de nouvelle avant-garde du goût, a des effets sur le métier de photographe de mode. Il lui est demandé de produire des images plus sophistiquées, parfaitement intégrées dans l'identité stylistique de la publication. Le travail du photographe se définit dorénavant par son style, sa marque de fabrique personnelle. Cette évolution marque le passage d'un usage utilitaire de la photographie à un usage artistique. Elle sous-tend la réévaluation du statut de photographe comme artiste.

> Ce nouveau rôle endossé par les magazines a imposé la recherche d'un style distinctif dans les photographies publiées et dans leur mise en page. Auparavant, le style graphique et la présentation [d'une publication] cherchaient plutôt à encourager une lecture objective de l'image photographique : la « vue » proposée devait apparaître comme non-manipulée. Or, désormais, les photographies devenaient moins des fenêtres sur le monde que les éléments d'un design clairement identifiable. Alors que les photographes travaillant pour *Picture Post* étaient, pendant des années,

> restés anonymes, ceux employés dans les magazines imprimés sur papier glacé jouissaient d'un statut élevé, et étaient encouragés à produire un style personnel reconnaissable[90].

Dans ce contexte, une forme de starification se produit, faisant de Brian Duffy, Terence Donovan et David Bailey de véritables emblèmes de réussite personnelle dans le milieu de la mode et des médias. L'historien de la culture Bertrand Lemonnier analyse finement les conditions de l'élévation du statut de photographe à celui d'artiste : elle est liée à l'ambivalence de leur pratique, entre commandes commerciales et projet artistique personnel, à l'association de la photographie à une forme de modernité, à la mobilité sociale permise par la valorisation de la méritocratie.

> Le petit monde du *Swinging London* entre de plain pied dans un *star-system* qui ne fait plus de différence (ou de hiérarchie) entre les créateurs et les « médiateurs ». L'exemple des photographes est significatif : ils sont à la fois des observateurs du monde qui les entoure – leurs clichés sont publiés comme des informations dans les grands journaux – et des artistes reconnus qui exposent dans des galeries d'art. Cette dualité n'est certes pas une exclusivité des années soixante mais elle se renforce au point de faire des photographes les figures emblématiques du mouvement pop, au même titre que les musiciens. La comparaison avec la musique n'est pas fortuite, puisque le monde de la photographie de mode ou de la photographie artistique, jusqu'alors chasse gardée de quelques aristocrates désœuvrés, se démocratise dans l'atmosphère du Londres des années soixante. Les jeunes gens de bonne famille tiennent toujours le haut de l'affiche, ainsi Patrick Liechfield et surtout Anthony Armstrong Jones, future Lord Snowdon et mari de la princesse Margaret, qu'il épouse en 1961. Mais ce sont les autodidactes issus de milieux populaires qui font l'actualité, comme Terence Donovan, Brian Duffy et surtout David Bailey. Ils sont réunis en 1964 dans une édition mémorable du même *Sunday Times*, point de départ de l'énorme succès des photographies de mode en Angleterre[91].

Lemonnier fait référence à l'article de Francis Wyndham, intitulé « The Modelmakers », publié dans le *Sunday Times Colour Section*[92]. Les trois photographes y évoquent leurs rapports professionnels, faits de rivalités et d'entraide, et se réjouissent de la liberté que leur laisse la pratique de la photographie de mode. L'article exprime une fascination peu voilée pour le succès des jeunes photographes, un succès professionnel autant qu'un succès auprès des femmes. « Parfois on peut se laisser emporter, on est tellement absorbé par l'atmosphère du studio. [...] Et finalement on se rend compte qu'il est en train de se passer quelque chose de clairement sexuel. La seule chose entre vous et la

90 Terry Morden, « Documentary Photography : Some Background Notes », in Philippa Goodhall (Ed), *Sharp Voices, Still Lives ; Birmingham Photography in the 1980s*. Manchester : Cornerhouse Publication, 1990. « This new role for the magazines meant their photographs and layout had to exhibit a distinctive style. Graphic style and presentation had previously been such as to encourage the photographic image to be read as objective – the 'view' offered had to appear untampered with. Photographs now became less like windows, more like componenets in a conspicuous design. Where photographers working for *Picture Post* had for years remained uncredited, those working for the 'glossies' received high status, and were required to possess a recognisable individual style. » p.7.

91 Lemonnier, 1995. p. 220.

92 Wyndham, p. 17.

fille, c'est l'appareil photo », conclut Duffy[93]. Cette tension sexuelle est évoquée dans plusieurs des scènes du film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966), notamment celle jouée par le mannequin Verushka, présentée comme offerte à l'appétit scopophilique du photographe. Le réalisateur s'est basé sur les figures emblématiques de Donovan et Bailey pour le photographe protagoniste du film. Toujours dans l'action, ce photographe passe d'une pratique photographique à l'autre : la mode, en premier lieu, mais aussi le documentaire (les photographies de l'hospice de l'East End utilisées dans le film sont celles de Don McCullin) et la photographie personnelle, qui le conduit au parc où il surprend une scène étrange entre un homme et une jeune femme. La photographie deviendra le déclencheur d'une enquête de détective. Le photographe traverse les différents espaces et milieux sociaux de Londres avec aisance, reflétant la mobilité sociale associée au statut ré-évalué de la profession.

1.3 Le photo-reportage en quête de définition dans la presse d'information : essor et contradictions 1961-1967

Ainsi la presse magazine s'est-elle réinventée à partir de 1957 par l'usage innovant de la photographie, de la couleur, et du design graphique, à un niveau formel, et en devenant l'un des commentateurs des évolutions de la société, au niveau des contenus. Elle a permis aux photographes de mode de débuter de prestigieuses carrières. La presse d'information, témoin de ce succès, ne tarde pas s'en inspirer au cours des années soixante en imitant le support magazine. Une nouvelle formule de publication est inventée avec la création de suppléments hebdomadaires illustrés en couleur produits par des périodiques de qualité. Entre 1962 et 1964 apparaissent *The Sunday Times, The Sunday Telegraph,* et *The Observer Magazine*. Deux expositions récentes célèbrent les cinquante ans de ces suppléments illustrés. L'une s'est tenue en juillet 2011 au département des archives du *Guardian*, intitulée « *Not to be sold separately; The Observer Colour Magazine 1964-1995* ». La seconde, en février 2012, fêtait les cinquante ans du *Sunday Times Magazine,* à la galerie Saatchi[94]. Ces expositions rappellent l'importance de ces magazines dans

93 « And sometimes you can be misled, because you're so involved in the atmosphere of the studio... And in actual fact one's going through a slightly, definitely sexual thing. The only thing btw the girl and you is the camera. » *Id.* p. 19.

94 « Not to be sold separately*, The Observer Colour Magazine 1964-1995* », Guardian News & Media Offices, 29 juillet-1er septembre 2011. [En ligne] **http://www.guardian.co.uk/media/2011/jul/31/five-**

l'histoire de la presse illustrée, seuls vecteurs de publication de photographie à une époque où aucun espace de diffusion n'en exposait, et où la publication de livres de photographie était pour ainsi dire inexistante[95]. Un ouvrage fait référence sur la période 1957-1965, période de transition de la photographie professionnelle en Grande-Bretagne, fruit de la recherche de l'historien et curateur Martin Harrison. Il s'agit de *Young Meteors, British Photojournalism 1957-1965,* déjà cité auparavant, et sur lequel nous nous appuyons dans cette partie. Ces expositions et publications présentent les suppléments illustrés comme une sorte de révolution pour le domaine de la presse : l'argument principal tient que ces nouveaux supports modernes ont transformé le rapport à la photographie de presse, laquelle est devenue centrale, audacieuse, pleinement intégrée dans la conception stylistique et éditoriale de la publication, et ces débouchés ont permis à une génération de photographes jeunes de débuter leurs carrières de photoreporters tout en se forgeant un style personnel et une notoriété. Nous montrons dans cette partie que les suppléments illustrés, tout comme les magazines de mode et de loisirs évoqués dans le point précédent, ont certainement, en tant que supports de circulation grand public, représenté dans la première moitié des années cinquante un vecteur de diffusion essentiel pour les photographes britanniques, qui ont investi ce champ en l'absence d'autres espaces de diffusion. C'est à ce moment-là que se définit la pratique du photoreportage, qui veut se distinguer du photojournalisme, et qu'apparaît la notion de photographe-auteur. Pourtant on peut déceler autour de 1965-67 une évolution des conditions de la pratique du reportage photographique dans le sens de plus grandes contraintes éditoriales liées à des logiques de concurrence croissante, notamment par rapport au secteur de la télévision. Pour certains photographes de reportage, le support magazine apparaît de surcroît de plus en plus comme un mode de communication pétri de contradictions, où coexistent difficilement publicité de luxe, pages mode et reportage de fond sur des sujets socio-culturels ou une actualité internationale finalement étrangères au lecteur type. Il apparaît que le magazine reproduit plus qu'il ne remet peu en cause l'ordre établi. Il participe à la société du spectacle, du sensationnel. Cette reconnaissance de la nature contradictoire du support magazine par rapport à l'éthique du photoreportage conduit certains photographes comme David Hurn, Ian Berry, Philip Jones Griffiths, à chercher à la fin des années soixante d'autres voies pour exercer leur métier, et à distinguer de plus en plus travail de commande et travail

decades-of-the-observer-magazine ; « The Sunday Times Magazine 50th Anniversary Exhibition », Saatchi Gallery 31 janvier – 19 février 2012.

95 Les seuls livres de photographie publiés dans la première moitié des années sont *Perspective of Nudes*, de Bill Brandt. Londres : Bodley Head, 1961 et *David Bailey's Box of Pin-Ups.* Londres : Weidenfeld & Nicholson, 1965.

personnel. Cet éloignement du milieu de la presse illustrée est sous-tendu sur le plan théorique par la montée d'un discours théorique moderniste issu des États-Unis.

1.3.1 L'âge d'or des suppléments illustrés

Les suppléments hebdomadaires sont une réponse à la concurrence de plus en plus forte de l'audiovisuel sur le terrain de l'information. La presse d'information doit se renouveler, se moderniser, et réfléchir à la fonction de la photographie dans ses pages. La presse loisir en a donné l'exemple et des passerelles existent entre les deux types de publication. Mark Boxer, formé à *Queen*, devient par exemple le premier directeur de rédaction du *Sunday Times Colour Section.* Comme le souligne ce titre originel du supplément, c'est bien sur la couleur, surtout, que l'on parie pour garantir l'impact de ces publications, à une époque où l'audiovisuel télévisé est encore diffusé en noir et blanc. Harrison rappelle par exemple que

> les motivations présidant au lancement du [*Sunday Times Colour Section*] était clairement commerciales : il faudrait attendre encore quatre ans avant que la télévision ne soit diffusée en couleur, et l'initiative était donc conçue pour tirer parti du potentiel lucratif que promettait la publicité de luxe en couleur. Ces déterminants dictèrent au magazine son contenu éditorial mêlant rubriques consommation et journalisme politique[96].

L'apparition des suppléments dominicaux illustrés en couleur au début des années soixante apparaît donc d'abord comme une tentative commerciale de soutenir le secteur de la presse : elle relève de démarches expérimentales dans une recherche de rentabilité de la presse écrite. C'est d'ailleurs cet argument lucratif qui provoque les réticences initiales de David Astor, éditeur de *The Observer*, à lancer le supplément, craignant que cela ne « rabaisse nos standards dans la quête d'une plus grande circulation »[97]. Il doit bien s'y résoudre cependant, et en quelques années, le magazine devient indispensable à la rentabilité du journal lui-même. Dans leur formule éditoriale, leurs contenus et leur graphisme, les suppléments laissent nettement apparaître l'influence des magazines de mode. La photographie occupe la plupart des pages des suppléments, les couvertures sont

96 « The motives behind the magazine were overtly commercial: it would be another four years before television was broadcast in colour in Britain and the initiative was aimed to tap the lucrative potential of full-colour upmarket advertising. This dictated the magazine's editorial mix of product-oriented features with political journalism. » Harrison, 1998. p. 78.

97 « It is our firm intention to remain a compact newspaper, and to resist the temptation to become a Sunday magazine. We shall not lower our standards in the search for circulation. » Propos rapportés par Robin Christian et Stephen Pritchard, « Celebrating five decades of the Observer Magazine », *The Observer,* 31 juillet 2011. [En ligne] **http://www.guardian.co.uk/media/2011/jul/31/five-decades-of-the-observer-magazine**

accrocheuses, utilisant des compositions dynamiques, des cadrages inhabituels, et sont la plupart du temps focalisées sur des personnes. Les pages mode et art de vivre restent une constante, ainsi que la publicité, dont les revenus financent la production des magazines. Mais une large part des suppléments est dédiée à la publication d'articles de fond mêlant le travail d'un photoreporter avec la plume d'un journaliste ou d'un écrivain invité, sur des sujets de société et d'actualité. Des entretiens avec des personnalités politiques et culturelles, des pages d'opinion, des guides touristiques, culinaires, complètent la composition de ces pages, conçues pour une lecture intelligente et divertissante à la fois. Le lecteur type est plutôt *middle-class.*

Le *Sunday Times Colour Section*, inauguré en 1962 est le premier supplément illustré du genre en Grande-Bretagne. Il est édité par Mark Boxer, qui quitte *Queen* pour ce poste plus lucratif. Il est suivi par Gordon Moore, éditeur artistique formé à *Queen* et *Woman's Own.* Boxer s'entoure de Tony Armstrong-Jones (Lord Snowdown) comme conseiller artistique et comme photographe. En février 1963, le titre devient *Sunday Times Colour Magazine,* puis rapidement *The Sunday Times Magazine.* Michael Rand remplace Boxer en tant que directeur artistique en 1963. Il reste à ce poste jusqu'en 1993. Rand veut faire du magazine « une magnifique plate-forme pour le photographie », un dénicheur de talents, aidé dans cette tâche par le photographe et éditeur d'image Christopher Angeloglou[98].

> Je pense que le concept du magazine tel que le voyait la direction [du *Sunday Times*], était de produire un magazine de luxe rempli de publicités séduisantes, ce qui était d'ailleurs le cas. D'un sens, ces publicités attractives, leur design, reflétaient le style et la qualité du magazine. Il fallait donc créer également un contenu éditorial fort. Pour beaucoup d'entre nous, ce contenu devait être journalistique. On pouvait réaliser beaucoup de choses sans avoir de délai précis : du journalisme d'investigation, du photoreportage. Ce qui a probablement le mieux représenté cela, c'est le travail de Don McCullin. L'idée du magazine, dans l'esprit de la rédaction, c'était d'être un supplément au journal, et notre désir était d'en faire un magazine constitué principalement d'images ; cela dirigeait notre conception du reportage. Les photographes que nous employions ont mûri avec le magazine car il leur donnait la possibilité de progresser. Nous leur donnions l'espace et la possibilité de s'impliquer dans les choix éditoriaux[99].

98 Anon. « Michael Rand – Art director, *Sunday Times* », *Professional Photographer.* 9 août 2010. http://www.professionalphotographer.co.uk/Frontline/Art-Directors/Michael-Rand

99 « I think the concept of the magazine as envisaged by the management was one of a luxury magazine with glamorous ads, which indeed it had. The glamorous ads and their design, in a sense, reflected the style and quality of the magazine. So you had to create a strong editorial content. And many of us thought it ought to be journalistic; there were plenty of things you could do without a deadline – investigative journalism, reporting journalism. And probably it was typified by the work of Don McCullin. The concept as far as the management was concerned was of an addition to the newspaper and we felt that we wanted it to be a picture-led magazine and to do reportage in that way. The photographers we used developed because the magazine gave them the freedom to do so ; we gave them the space and the editorial commitment. » *Ibid.*

Don McCullin est en effet le photographe vedette de la publication. Il est le photographe le plus systématiquement associé au *Sunday Times Magazine.* Collaborant au magazine entre 1966 et 1984, il rapporte des quatre coins du monde des reportages réalisés sur les théâtres de conflits et de guerre : au Biafra, au Congo Belge, au Liban, en Irlande du Nord, au Bangladesh, en Afghanistan, au Vietnam... Par ce travail inlassable, caractérisé par de grandes prises de risque, McCullin s'inscrit dans le mythe héroïsant du photographe de guerre, dans la lignée de Robert Capa. Ses photographies publiées dans le *Sunday Times* rejoignent presque instantanément l'iconographie des grands conflits historiques. Cette notoriété joue dans la construction d'une relation de confiance entre l'équipe éditoriale et le photographe, qui sélectionne et organise lui-même les séries qu'il souhaite voir imprimer[100]. Brian Duffy et David Bailey publient eux aussi dans le magazine, tout comme Marc Riboud, Diane Arbus, Bruce Davidson, Eve Arnold, Mary Ellen Mark. Les britanniques John Bulmer, John Chillingworth, Colin Jones, Patrick Ward, Robert Freeman, Graham Finlayson, Christopher Angeloglou et Philip Jones Griffiths contribuent régulièrement au magazine. Bulmer, ayant fait ses débuts en créant le magazine *Image* avec le photographe Peter Laurie et l'écrivain Brendan Lehane, est publié au *Daily Express* et à *Town*, avant de rejoindre le *Sunday Times Magazine* dès son lancement. Il propose des sujets en noir et blanc ou en couleur sur les communautés ouvrières du Nord de l'Angleterre : dans le « pays noir » des industries houillères fragilisées et dans le Lancashire. Ses images des devantures de boutiques rappellent les photographies de Nigel Henderson réalisées à Bethnal Green vers 1955 sur le même thème. Avec un cadrage resserré, l'usage de la couleur, Bulmer réalise des sortes de portraits de vitrines d'où ressort la profusion des marques et des slogans et l'ordonnancement minutieux des marchandises. Les espaces de sociabilité que sont la boutique, le stade ou la rue apparaissent dans les photographies de Bulmer comme particulièrement genrés : le monde des femmes, représentées à travers le labeur constant des ménagères de tous âges, est distinct de celui des hommes, représentés dans des fonctions de travail, à la sortie de la mine, ou se divertissant aux courses. On retrouve ici des thèmes présents dans le travail de Bert Hardy et Humphrey Spender, photographes de *Picture Post* dans les années quarante. La tradition documentaire de représentation des classes ouvrières est renouvelée cependant chez Bulmer par un sens fin des couleurs, des perspectives souvent étrangement déformantes, et des cadrages qui n'hésitent pas à se

100 Colin Jacobson, « Shaped by War: Don McCullin in profile », *British Journal of Photography.* 3 mars 2010.
http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/profile/1649874/shaped-war-don-mccullin-profile

rapprocher du sujet. Cette proximité-là n'est jamais voyeuriste ou intrusive; elle se construit dans un rapport de confiance entre le photographe et son sujet.

Le *Sunday Times Colour Section* est imité deux ans plus tard par *The Weekend Telegraph,* puis par *The Observer* dont le premier numéro apparaît début septembre 1964. Le photographe Brian Griffin y travaille en tant qu'iconographe *(picture editor*). Le succès de ces nouveaux formats magazine en fait un emblème des années soixante.

> Ils firent l'effet d'une piqûre providentielle pour la presse britannique et pour les photographes britanniques de la presse magazine. Finalement, on peut dire qu'ils se sont révélés un excellent mécène pour la photographie de presse britannique, séduisants dans leur apparence, indubitablement lucratifs, fréquemment tendencieux, occasionnellement triviaux, la plupart du temps inoffensifs. On pourrait certainement dire qu'ils constituent la principale vitrine du photojournalisme depuis les années soixante[101].

1.3.2 Une « éthique » du photo-reportage

Ces supports de diffusion nouveaux constituent un débouché très important pour une génération de photographes qui cherche à produire une photographie d'information et de réflexion sur des sujets sociaux et culturels. Le modèle de l'hebdomadaire illustré *Picture Post*, paru pour la dernière fois en 1957, est encore présent dans les esprits. Davantage d'ailleurs comme l'exemple d'un périodique où la photographie était conçue comme support informatif, où l'actualité se racontait en images, que pour la rhétorique progressiste de son contenu ou le style humaniste de son iconographie réformiste. Le style emblématique de *Picture* Post, c'était la forme du « photo-essai », reportage tissant texte et photographie en proportions égales. Le sens de ces dernières restait largement soumis aux choix des légendes associées. Le rôle de l'éditeur dans la mise en forme du sujet était prépondérant, les photographes conservant un poids relatif dans le travail éditorial[102]. La

101 « [The Supplements] provided a much needed shot in the arm for British newspapers and for British magazine photographers. In all they have proved to be a seemingly glamorous, fairly lucrative, frequently spurious, occasionally mundane, mostly benign and sometimes magnificently responsible patron for British editorial photography. They certainly may be said to constitute the main public showcase for British photojournalism since the start of the Sixties. » Gerry Badger, « On British Photography, Some Personal Thoughts », *Untitled 14.* San Francisco : The Friends of Photography, 1978. p53.

102 Pour certains, sous la pression des commandes, le travail d'édition et de mise en forme de l'« histoire » pouvait devenir la préoccupation principale, au détriment des qualités formelles de l'image. Gerry Badger relate les propos de Thurston Hopkins, photographe à *Picture Post*: « At the time when I was constantly using a camera and working with deadlines very much in mind, I maintained a brisk productivity, sometimes barely conscious of the pictures I kept winding on, although I was always very aware of how the *story* was shaping, because it was this that mattered to me. I seldom deliberately

disparition du périodique, porte-parole du progressisme travailliste du début des années quarante, marque la fin d'une époque où la photographie assurait pleinement une fonction d'information, avec la seule concurrence du film d'actualité (*newsreel*). La « vision sociale » de *Picture Post,* empreinte d'un certain paternalisme conformiste, est elle aussi dépassée[103]. Mais la marque de fabrique *Picture Post* est bien présente dans les esprits des photographes, ne serait-ce que comme publication à laquelle ils ont été exposés pendant leur jeunesse. Quoiqu'il en soit, les photographes Don McCullin, John Bulmer et Philip Jones Griffiths, qui ont fait leurs débuts dans les magazines *Town* et *Queen* et continuent à y collaborer parallèlement, rejoignent dès leur lancement les équipes de ces nouveaux formats de communication que sont les suppléments illustrés. Ceux-ci affichent en effet une détermination à faire la part belle à cette nouvelle photographie de reportage qu'incarne la génération des « jeunes météores ». Rompant avec le ton moraliste et le formalisme de *Picture Post,* mais rejetant aussi une certaine pratique photojournalistique soumise à des impératifs de temps, c'est-à-dire à des délais de production très courts, et à des lignes éditoriales prédéfinies, les jeunes photographes trouvent dans les suppléments illustrés un format, des conditions de travail et un esprit novateur propice à la définition d'un photoreportage sérieux. Car en effet, c'est bien de définir le photoreportage dont il s'agit à l'époque, tant cette pratique mêlant journalisme et reportage photographique devait travailler à se démarquer en tant que pratique spécifique à l'heure où dominaient la photographie de presse des quotidiens et la photographie de mode de la presse magazine. Comme nous l'avons souligné plus haut, c'est par des usages innovants de la photographie de mode et une grande liberté formelle que la presse magazine a trouvé un élan et investi un certain secteur lucratif du champ médiatique. Profitant de cette dynamique, le photoreportage a pu se renouveler et s'imposer peu à peu dans une presse magazine, adossée à des titres de presse reconnus, se voulant plus informative. Nous ne nions d'ailleurs pas le rôle des titres de presse quotidienne comme *The Observer*, *The Telegraph, The Times* ou *The Daily Mail*, qui ont recours à la photographie bien avant l'apparition des suppléments illustrés, mais leur utilisation de la photographie est plus illustrative et instrumentalisée que ne l'est l'approche de la photographie dans les suppléments hebdomadaires. Elle n'est pas véritablement conçue en dehors d'une fonction d'illustration.

composed a picture, although while looking through the viewfinder I was sometimes forcibly struck by the accidental arrangements of forms, and released the shutter in the hope of holding together some interesting combination of movement, expression and atmosphere. But really I was far too busy thinking photojournalistically to have time to consciously react to shape and tones. » in Badger, *Ibid*. p. 50.

103 Le terme est emprunté à Stuart Hall, « The Social Eye of *Picture Post* », Centre for Contemporary Cultural Studies, *Working Papers in Cultural Studies*, 2. 1972

En revanche, les suppléments se définissent essentiellement comme des magazines d'images, où le reportage photographique peut se déployer en pleines pages, aux cotés d'une photographie de mode et de publicité. La publication de photoreportage nécessite un travail de sélection, de mise en page, de sérialisation, et de choix de focalisation sur tel ou tel aspect d'un sujet. C'est une production collective faisant appel, en dehors de celle du photographe lui-même, aux compétences du directeur artistique, de l'iconographe, du graphiste, de l'imprimeur. Tout est mis en oeuvre pour la meilleure mise en valeur de l'image, pour lui garantir le meilleur impact. La ligne éditoriale voulue par David Astor, éditeur de *The Observer*, se fixe ainsi l'impératif de

> fournir en termes picturaux un commentaire continu sur tous les changements révolutionnaires qui touchent à notre mode de vie. En ce qui concerne l'édition et la mise en page, notre approche devra être plus aventureuse, et l'impression de la couleur de la meilleure qualité[104].

Les remarques de Michael Rand citées plus haut sur le choix de son magazine de laisser les photographes s'impliquer dans les étapes de production souligne toutefois la volonté de reconnaître à la profession un rôle fondamental, et comme nous voulons le montrer, un rôle d'auteur. Les suppléments illustrés ont fourni un terrain expérimental d'où a pu émerger le photoreportage comme catégorie de pratique photographique à part entière, ce que souligne Martin Harrison :

> Bien que ce fussent les photographes de mode qui attirèrent le plus largement l'attention des médias dans les années soixante, le sentiment naissant d'une identité de groupe commençait à émerger parmi les photojournalistes[105].

Comment ces photographes conçoivent-ils leur travail de photoreportage? Ils semblent qu'une forte détermination éthique inspire la pratique. Pour Harrison, McCullin, Jones Griffiths, Bulmer, auxquels on peut rajouter les noms de Colin Jones, John Chillingworth, John Hedgecoe, Jane Bown, Ian Berry ou David Hurn, produisent des reportages marqués par le désir de faire un travail d'information visuelle avec « vérité », « authenticité » et « intégrité ».[106] Dans le contexte de la domination médiatique de la photographie de mode, plus clairement associée à l'illusion, la manipulation rhétorique et à

104 « *The Observer* will seek to provide in pictorial terms a running commentary on all the revolutionary changes in our pattern of living. Our editorial and layout approach will have to be more adventurous, our colour printing of the highest quality. » in Brigitte Lardinois, Christian Silas Robin; Williams, Val. « Ian Berry, the Early History of the Colour Supplement »; The Guardian and Observer Archive, avril-mai 2007. p. 5.

105 « Although it was the style photographers who attracted most media attention in the sixties, there was a limited perception of a group identity for the photojournalists. » *Id*. p. 7.

106 Harrison, 1998. p. 7.

la dépendance à un impératif commercial, la volonté d'affirmer une éthique du photoreportage est une posture de démarcation de la pratique du photoreportage. Reste pour les photoreporters que leur pratique est elle-aussi encadrée par un rapport commercial avec le titre pour lequel ils sont amenés à travailler. Le domaine de la photographie de presse ou photo-journalisme est considéré comme une pratique voisine, et d'ailleurs les photographes cités travaillent selon les deux modes du photoreportage et du photojournalisme. La différence se situe dans le rapport au temps, dans l'expression d'un point de vue singulier, dans l'espace accordé aux images et la construction d'une trame photographique narrative. Reprenons la distinction que fait en 1977 Pierre de Fenoÿl, directeur de la Fondation Nationale de la Photographie (Lyon) entre les deux pratiques:

> Le photojournalisme est souvent confondu par le grand public avec le photoreportage. Ces deux types de photographies sont utilisées par la presse, mais elles le sont différemment. En effet, le reportage suppose une approche photographique de l'événement dans sa durée. Il y a travail dans le temps, enquête approfondie. [...] A la limite, deux reporters pourraient, à partir de la même situation, bâtir des suites d'images entièrement différentes: ce sont l'approche, les opinions, la personnalité qui « font » la photographie de reportage. Au contraire, dans le cas du photojournalisme, la différence de point de vue ne serait peu ou pas sensible. Le photojournaliste est envoyé par l'agence à un moment précis, dans un pays donné, là où « quelque chose » se produit. Il doit ramener *la* photo, le document-choc. S'agissant de fixer un événement exceptionnel, unique, irreproductible, le mérite du photojournaliste est sa présence, son sang-froid d'où la formule bien connue des journaux: « notre photographe était là »[107].

Autre aspect qui distingue les photo-reporters, c'est d'une certaine manière la volonté de sortir de l'anonymat, dans lequel sont bien souvent relégués les photographes de presse, et de s'inscrire de manière critique dans une tradition de reportage photographique engagé. L'agence Magnum est vue à cet égard comme un modèle dans le secteur, car depuis sa création en 1947 l'agence coopérative défend non seulement une éthique du photojournalisme fondée sur des valeurs humanistes et universalistes, ainsi que des exigences esthétiques, mais défend aussi le statut des photographes en faisant respecter le droit d'auteur sur les images qu'elle distribue[108]. En l'absence de structures spécifiques dédiées à la diffusion de la photographie, à l'heure où les discours de l'art continuent d'exclure la photographie de leur champ de référence, les suppléments illustrés ont bien constitué un compromis utile et un support relativement souple pour l'émergence et le déploiement du photoreportage. Les photographes britanniques qui participent de cette construction dans les années soixante « partagent le même engagement à associer les deux

107 Pierre de Fenoÿl. *Photojournalisme.* Lyon : Fondation Nationale de la Photographie, 1977.

108 Les britanniques Ian Berry et David Hurn deviennent eux-mêmes membres de l'agence au cours des années soixante.

principales fonctions du médium : la fonction documentaire et la fonction esthétique »[109]. La conception du travail de photoreporter qui l'emporte combine l'engagement sur le terrain social et politique et l'exigence esthétique de produire des images qui expriment de manière synthétique la vérité d'un événement.

Ainsi, les hebdomadaires font-ils appel à des photographes reconnus comme Ian Berry (premier photographe contractuel de *The Observer*), Don McCullin, Philip Jones Griffiths, Bryn Campbell, David Hurn, John Bulmer, « jeunes météores » ou « nouvelle espèce de photographes » qui aspirent à produire une photographie de reportage sérieuse, engagée et sans concession[110]. Les suppléments fournissent un espace essentiel et unique pour la diffusion de photo-reportages, dans lesquels ce qui prime est la démarche documentaire de mise en image d'une problématique donnée. Le supplément se conçoit ainsi comme le vecteur de diffusion d'images de qualité, comportant une fonction d'information qui fonde leur valeur d'usage, mais ces supports semblent aussi vouloir célébrer et mettre en valeur le travail stylistique des photographes qu'ils emploient. Apparaît alors l'idée du photoreportage comme projet esthétique. L'une des notions centrales qui apparaît avec la structuration de la pratique du photoreportage est ainsi la notion de photographe-auteur. Un article de 1963 du photographe et iconographe Bryn Campbell, intitulé « Jeunes photographes Britanniques », est éclairant, à plusieurs égards, car il témoigne d'une transition alors en train de s'opérer dans le domaine de la photographie de presse[111]. Exprimant le regret de voir le médium peu reconnu en Grande-Bretagne, Campbell avertit que ce manque d'intérêt ne doit pas éclipser le travail fondamental d'une génération de jeunes photographes (il cite Terence Donovan, Don McCullin, John Bulmer, Philip Jones Griffiths, et lui-même). Campbell devine que ceux-ci n'appartiennent déjà plus que problématiquement à la veine du photojournalisme, tel que celui-ci était énoncé et pratiqué par les fondateurs de l'Agence Magnum à la fin des années 1940 (Henri Cartier-Bresson, Roger Capa, David Seymour). Il paraît avoir conscience d'une complexification des enjeux de la photographie, qui ne peut se résumer à un seul terme: c'est une « photographie de recherche, de composition ou de reportage. » Dans cette

109 « A shared commitment to combine the medium's two principal functions – the documentary and the pictural. » Harrison, 1998. p. 7.

110 L'expression « Young Meteors » est reprise du livre déjà cité de Martin Harrison, *Young Meteors, British Photojournalism 1957-1965.* « A genuinely new breed of photojournalists was emerging gradually, embodying broader attitudes than hitherto and concerned with deeper values, values other than the predominantly materialistic hedonism of the decade. » Badger, 1978. p. 51.

111 Bryn Campbell, « Jeunes photographes Britanniques » In *Camera, Revue Mensuelle Internationale de la Photo et du Film*, Lucerne, N°6, juin 1963.

hésitation sont inscrites en germe les voies d'exploration d'une photographie renouvelée, indépendante et dont les mots d'ordre sont l'expérimentation, la recherche de formes de représentation inédites et de nouvelles orientations, plus personnelles, du documentaire. « On ne demande plus au photographe « d'illustrer » mais « d'exprimer », dans toute la force du mot », analyse-t-il, soulignant le dépassement d'une compréhension utilitariste du médium photographique (fondée sur faculté de l'image photographique à enregistrer les faits) vers une reconnaissance de la photographie comme forme d'expression laissant transparaître l'implication subjective du photographe[112]. Campbell fait en outre le constat pertinent de la diversification de l'origine sociale des jeunes gens qui entrent dans le métier de photographe. Produits de la société britannique d'après-guerre où semblent s'émousser les strictes hiérarchies sociales, ils sont issus « de classes sociales qui étaient demeurées jusqu'ici à l'écart des activités photographiques » et font preuve d'une « aptitude, [d'une] compétence et [d'une] capacité d'engagement » qui confère à leur pratique un caractère incisif et intransigeant, en particulier dans le traitement de sujets sociaux. Campbell cite en exemple le travail de Don McCullin, alors âgé de 27 ans, notamment ses sujets sur « les bandes de jeunes dans les zones urbaines, les minorités raciales, la vie des travailleurs séparés de la misère par la seule enveloppe hebdomadaire. »

> Même sa technique reflète cette violence sous-jacente… Il fait un usage audacieux des contrastes… Il est un des rares photoreporters britanniques à posséder une force émotive, un don de visualiser, bref un style qui fait de lui le talent le plus prometteur que nous ayons actuellement dans ce pays[113].

Pour Campbell, le jeune Don McCullin incarne les qualités emblématiques de cette nouvelle génération: sens de l'image et de la composition formelle servant la communication efficace d'un message, investissement personnel dans un sujet actuel, définition d'un style individuel cohérent. Ces exigences déontologiques rassemblent les « jeunes météores », qui apparaissent de plus en plus fortement inspirés par la notion de photographie créative qui se définit alors aux États-Unis et particulièrement à New York, dans le sillage ouvert par l'oeuvre de Robert Frank et de William Klein. L'article de Bryn Campbell relaie ainsi la revendication naissante d'un espace spécifique pour la valorisation

112 « Il est intéressant de souligner que si la photographie britannique est en pleine évolution, cela est dû à l'aptitude, la compétence et la capacité d'engagement de jeunes gens provenant de classes sociales qui étaient demeurées jusqu'ici à l'écart des activités photographiques. Il y a d'un côté ceux qui y sont venus après une jeunesse confortable et des études supérieures, et de l'autre ceux originaires de milieux populaires et beaucoup moins instruits. » *Id.*

113 *Id.*

d'une photographie « créative » et indépendante, sujet qui préoccupe les photographes de part et d'autre de l'Atlantique.

1.3.3 Vers une crise des usages

L'accentuation de la concurrence entre les médias de la presse et de l'audiovisuel, ainsi que l'impératif de rentabilité qui en découle, infléchissent les lignes éditoriales des publications qui utilisent la photographie au cours de la deuxième moitié des années soixante. Cette tendance exerce des contraintes toujours plus fortes sur la profession de photojournaliste.

Ainsi l'historien Martin Harrison identifie-t-il le milieu des années soixante comme le moment de la crise des usages de la photographie de presse[114]. Les publications accordant une place à la photographie de reportage sont soumises à la concurrence de publications plus récentes et davantage tournées vers la mode, les loisirs et les célébrités, comme par exemple le magazine *Nova* qui apparaît en 1965; tandis que la télévision, dont la présence dans les foyers ne cesse de croître, représente un autre concurrent de taille. L'apparition de la télévision en couleur en 1967 entérine le déclin de la photographie de presse comme vecteur d'information et lui retire l'apanage de la couleur. Les magazines illustrés, pris dans une logique de rentabilité, imposent aux photographes de traiter de thèmes vendeurs : un effet de cette logique et la tendance à valoriser l'image sensationnaliste au détriment du photoreportage de fond, plus exigeant. Le photographe perd peu à peu le contrôle de l'utilisation qui est faite de ses photographies, confronté à des lignes éditoriales plus tranchées et moins souples. Ainsi le photographe John Bulmer prend-il conscience à ses dépends des contraintes qu'exercent sur sa pratique les éditeurs et iconographes du *Sunday Times,* lorsque son sujet sur la Corée du Nord est rejeté en 1969. Seuls les sujets sur « le crime, la mode et l'art de vivre des classes aisées »semblent désormais susceptibles d'intéresser les éditeurs[115]. Le constat de Bulmer est sensiblement le même chez Ian Berry, Don McCullin, Bryn Campbell, Tony Ray-Jones et David Hurn. Ce dernier explique, quelques années plus tard,

114 Harrison, 1998.
115 Propos rapportés par Harrison, 1998. p. 148.

> [qu']une des raisons pour lesquelles [les magazines] ne *fonctionnent* plus est leur malhonnêteté intellectuelle. Il s'agit trop souvent pour eux de donner des images qui, théoriquement, correspondent à ce que les gens souhaitent voir au lieu de montrer la réalité telle qu'elle est. C'est pourquoi je travaille de moins en moins pour les grands et de plus en plus pour les petits magazines. Moins prestigieux, ils sont généralement plus honnêtes visuellement. Et ils me laissent une grande liberté pour traiter les sujets qui m'intéressent[116].

Ce constat signale une rupture dans les conditions de pratique du photoreportage entre le début et la fin des années soixante. Rappelons que du fait de l'effort de réduction des coûts de production, les magazines ont davantage recours à des images fournies par des agences de photographie et comptent moins en moins de photographes contractuels dans leurs équipes. C'est une même tendance qui touche le milieu de la presse en France au même moment. Les équipes éditoriales ont changé, et le rôle de la photographie évolue de plus en plus de l'information à la communication. Cette tendance paraissait inscrite, dès l'origine, dans la formule mixte des suppléments illustrés, mêlant mode, publicité et photoreportage, c'est-à-dire des usages de la photographie servant des objectifs très différents, voire contradictoires, et se retrouvant néanmoins souvent juxtaposés. Hurn revendique dans cette déclaration une pratique plus libre, une distance critique par rapport aux fonctions commerciales des publications à grand public. Ce qu'il exprime finalement est la revendication d'un statut d'auteur. On se dirige vers la définition d'une photographie indépendante, également relayée par d'autres photographes issus du même secteur comme Paul Hill ou Philip Jones Griffiths. Leur conception de la photographie indépendante émane d'abord de principes pratiques: elle se définit par le fait de se soustraire aux contraintes éditoriales qui réduisent et détournent le sens de l'image tel que l'a voulu le photographe, par le refus de l'instrumentalisation de l'image photographique. Mais un tel positionnement a aussi des effets théoriques et déontologiques. La photographie indépendante doit être reconnue en tant que pratique artistique, fruit du travail intellectuel et esthétique d'un photographe-auteur. Cette photographie-là émane d'une volonté de produire des images signifiantes, profondes et réfléchies, c'est-à-dire, pour reprendre un terme employé par les photographes eux-mêmes, une photographie « sérieuse », refusant la superficialité et le mensonge qui caractérisent d'autres pratiques commerciales de la photographie.

On comprend ainsi l'écho qu'ont pu avoir les écrits, sous forme d'articles et catalogues d'exposition, du New-Yorkais John Szarkowski. Ses textes posent les

116 Pledge, Robert. « David Hurn, Images de la société contemporaine », *Zoom, le magazine de l'image*, N°15, Paris, 1972. p. 113.

fondements théoriques de ce qu'il nomme, après Helmut Gernsheim et Aaron Scharf, la photographie « créative »[117]. Le conservateur du Département de la photographie du MoMA, exprime dans un article publié 1967 dans *Aperture* (et publié en Angleterre en 1969 dans le magazine *Creative Camera*) sa désillusion vis-à-vis d'une pratique photojournalistique dont la dimension de liberté créative n'a fait selon lui que diminuer en l'espace de quelques années : « l'effet le plus fondamental des médias de masse contemporains sur la photographie a été l'érosion de l'indépendance créative et de la responsabilité du photographe qui travaillait pour eux[118]. »

Il constate que le milieu de la presse n'offre plus un cadre propice au photoreportage, dont la réalisation exige une plus grande liberté créative et respecte une temporalité plus longue que la photographie de presse, image « choc » sensationnelle et éphémère qui alimente les médias de masse. Pour Szarkowski, un bon photoreportage se caractérise par la mise en relation d'images « subtiles », intellectuellement complexes, qui sont informées par l'implication subjective du photographe ainsi que sa vision critique. Ces images sont en dialogue avec la tradition prestigieuse du photojournalisme telle que l'ont écrite August Sander, Eugene Atget, ou Mathew Brady, qu'invoque Szarkowski dans son article. Ce qu'il condamne dans la substitution de la bonne photographie de reportage par la multiplication d'images satisfaisants les besoins immédiats des médias de grande distribution, c'est l'uniformisation de l'iconographie médiatique, la banalisation de l'image simple et énergique, de lecture facile, ne faisant appel à aucune réflexion intellectuelle particulière. La critique des médias de masse que propose Szarkowski pose les critères d'une pratique indépendante de la photographie de reportage. Elle rencontre alors les aspirations des photographes professionnels britanniques, qui cherchent les moyens de réagir contre ce qu'ils perçoivent comme la dégradation des conditions de production du photoreportage.

C'est dans cette évolution des conditions de la pratique du photoreportage dans la deuxième moitié des années soixante, et par la critique des médias de masse, que se dessine alors une ambition nouvelle chez les photographes britanniques évoqués

117 Helmut Gernsheim publie en 1962 l'ouvrage intitulé *Creative Photography; Aesthetic Trends, 1839-1960.* Londres : Faber and Faber, 1962, et Aaron Scharf, *Creative Photography.* Londres : Studio Vista, 1965.

118 « The basic effect of modern mass media on photography has been to erode the creative independence and the accountability of the photographer who has worked for them. »John Szarkowski. « Photography and the Mass Media », *Aperture*. New York, Juillet 1967. Le même article est repris dans Creative *Camera,* en février 1969. (Reproduit dans *Creative Camera: Thirty Years of Writing*, Brittain, David (Ed.). Manchester et New York : Manchester University Press, 1999. p. 28.)

précédemment: faire reconnaître la photographie comme une pratique indépendante et créative, embrasser le médium en tant que forme artistique aussi légitime que les arts reconnus, capable de transformer les représentations du monde et de communiquer la sensibilité, la vision personnelle d'un photographe-observateur. Cela passe par la ré-évaluation du photographe comme auteur, un processus qu'avaient déjà initié d'une certaine manière les photographes de mode en recourant à la notion de style personnel pour légitimer leur statut d'artiste. Dans la deuxième moitié des années soixante, ce sont les photo-reporters qui entreprennent de faire reconnaître leur pratique comme créatrice, intellectuelle, et comportant une dimension esthétique. Faut-il dès lors institutionnaliser la photographie? Marginalisée, la photographie artistique et de reportage cherche en cette période les espaces de sa légitimation. « Moins un médium trouve d'utilisation dans une société, plus il aspire à faire partie des Beaux-Arts », observe le photographe Nick Hedges en 1979[119]. De fait, il semble bien que ce soit la voie empruntée à la fin des années soixante par les photographes de la transition, ceux qui ont fait leurs classes dans le monde de la presse illustrée, qui en ont bénéficié mais aussi fait l'expérience des limites, et qui aspirent désormais à une légitimation du médium. D'autant que l'exemple américain, où la photographie bénéficie d'un meilleur statut et crédit institutionnel, ainsi que l'émergence de revendications similaires en France, encourage les photographes britanniques à réclamer la reconnaissance de la photographie comme pratique artistique noble et indépendante[120]. Prime alors la volonté de défendre une photographie créative et sérieuse et de lui trouver d'autres espaces (ou devrait-on dire des sanctuaires?) pour s'épanouir. Le terme de photographie « sérieuse », très souvent employé, veut exprimer une vision morale de la

119 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. *Un certain art anglais... Sélection d'artistes britanniques, 1970-1979.* Cat. Exp. Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1979. p. 81

120 Gaelle Morel dans sa thèse sur l'institutionnalisation de la photographie en France dans les années soixante-dix adopte comme concept central et fil conducteur la notion de photographe-auteur. Elle démontre comment le recours à la qualification du photographe comme auteur, qui émerge notamment dans le milieu de la photographie de reportage, a permis la reconnaissance et l'institutionnalisation du médium en France. Nous constatons des processus et des modes de légitimation très proches entre les situations française et britannique. La différence se situe à nos yeux dans le rôle joué par l'État. L'État français paraît très impliqué dans le processus d'institutionnalisation de la photographie, dès les années soixante-dix, avec un ensemble de réponses centralisée; tandis que l'État britannique réagit plus tardivement par rapport aux revendications d'institutionnalisation de la photographie. Les avancées en la matière sont surtout impulsées par des individus, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant. Gaelle Morel, *Le Photoreportage d'auteur ; L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970.* Paris : CNRS Editions, 2006. Voir également le chapitre de Thérèse Blondet-Bisch, « Photography in France; Forms of Photographic Expression », in Mellor et Gervereau (Dir.), *The Sixties; Britain and France, 1962-1973, The Utopian Years.* Londres : Philip Wilson, 1997. p. 240-253. L'auteure emploie également la notion de « photographe-auteur », qu'elle relie à l'évolution de la pratique du photoreportage vers des formes d'expression plus subjectives et revendiquant une dimension artistique. Elle cite en exemple le photographe Bernard Plossu et les photographes de l'agence Viva créée en 1972.

pratique photographique, visant l'intégrité et l'authenticité par opposition aux dérives sensationnalistes dominant dans la presse de masse. Elle renvoie aussi à la dimension intellectuelle exigeante qu'implique une approche créative de la photographie. Chacun des photographes évoqués ici se lance ainsi, parallèlement à son travail de commande, dans une pratique photographique tournée vers la réalisation de projets personnels, se définissant comme artistiques. Dans cette catégorisation, une hiérarchisation morale et déontologique entre photographie commerciale et photographie personnelle et autonome se distingue clairement, la première étant jugée inférieure (ou en support) de la seconde. Chez David Hurn, associé à Magnum à partir de 1965 et membre à part entière de la prestigieuse agence en 1967, une distinction nette se dessine entre ses travaux effectués pour le compte des magazines ou des suppléments illustrés, et les projets qui lui tiennent à cœur, réalisés en dehors d'un contexte commercial, et comme empreints d'une plus grande valeur morale.

> Hurn a été, en un sens, happé par l'explosion médiatique, et pourtant à travers cette période de succès commercial [pendant les années 1960], il a consciemment démarqué ces activités rémunératrices de la photographie qui l'intéressait le plus. Dès le début, Hurn avait poursuivi des thèmes qu'il avait lui-même définis, travaillant généralement le soir et en fin de semaine[121].

Dans les années soixante, Hurn incarne la figure du photographe indépendant, dans la définition de la pratique indépendante qu'en donnera Mark Haworth-Booth en 1997. En effet, pour Haworth-Booth,

> l'expression [de photographie indépendante] désigne les projets initiés par le photographe lui-même, plutôt que ceux qui lui sont commandés. Les photographes indépendants peuvent accepter de publier dans des magazines à très large diffusion, ou à la télévision, mais ils travaillent selon leur propres priorités. Ils ont à cœur de conserver un contrôle sur la présentation finale de leur travail[122].

Cette définition n'aurait cependant certainement pas suffi au jeune photographe Tony Ray-Jones, beaucoup plus radical dans sa condamnation de la photographie de presse et dans l'appel à une photographie indépendante, personnelle. Après des études de design graphique et un premier contact avec la photographie à la London Printing School entre 1957 et 1961, Ray-Jones part étudier à Yale, dans le cours de design graphique d'Alexei

121 « Hurn was, in a sense, swept into the media explosion, yet throughout this period of commercial success he consciously separated the financially rewarding activities from the photography that concerned him most. from the outset, Hurn had pursued themes of his own devising, usually in the evenings and at weekends. » Harrison, 1998. p. 122.

122 « This phrase describes personally initiated rather than commission projects. Independent photographers may welcome publication in mass-circulation magazines, or on television, but work to their own priorities. They are concerned to keep control over the final presentation of their work. » Mark Haworth-Booth. *Photography, an Independent Art ; Photographs from the Victoria and Albert Museum 1839-1996.* Londres : Victoria and Albert Museum Publishing, 1997. p. 169.

Brodovitch, iconographe à *Vogue*. Le professeur exerce une influence forte sur la conception que se fait Ray-Jones de ce que doit être la photographie : une pratique aiguillonnée par la recherche passionnée de ce qui intéresse visuellement le photographe. Il s'agit de trouver son style et son thème de prédilection. Tony Ray-Jones revient en Angleterre en 1965 avec la ferme intention de poursuivre la réalisation de sujets personnels. « Personnel » en effet au sens où le fruit du travail exprime une vision personnelle du photographe et s'offre comme un commentaire subjectif sur le monde; mais « personnel » aussi par opposition à populaire et consensuel: les thèmes poursuivis cherchent en effet à interroger, voire à bousculer les représentations établies[123]. « La photographie sans esprit n'est que marchandise anonyme », disait Robert Frank en 1966[124.] La position de Ray-Jones, qui semble faire sien cet adage, se mue en une critique virulente de la photographie commerciale, qui rejoint celle de John Szarkoswki:

> la photographie est pour moi une manière excitante et personnelle de réagir et de livrer un commentaire sur son environnement, et je trouve certainement dommage qu'il n'y ait pas davantage de gens qui la considèrent comme un médium propice à l'expression personnelle plutôt que de se vendre au monde commercial du journalisme et de la publicité[125.]

Tout au plus la photographie commerciale est-elle pour Ray-Jones un moyen de gagner sa vie en vue de financer ses projets personnels. Pour lui, un photographe ne peut réaliser son potentiel créatif qu'en dehors de ce mode de production, en dehors de toute dépendance envers les contraintes imposées par une commande. Le retour de Ray-Jones en Angleterre, avec son activisme et ses commentaires incisifs sur la situation de la photographie en Grande-Bretagne, correspond à un moment de mobilisations convergentes qui visent, à la fin des années soixante, à imposer la photographie dans le domaine de l'art institutionnalisé.

123 Voir John Szarkowski. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960.* New York : Museum of modern Art, 1978.

124 Frank, Robert; « A statement », *Photographers on Photography; A critical Anthology*. Nathan Lyons (Ed). Englewood, New Jersey: Prentice-Hall, 1966. p 66-7

125 Tony Ray-Jones, « Photography for me is an exciting and personal way of reacting to and commenting on one's environment and I feel that it is perhaps a great pity that more people don't consider it a a medium of self-expression instead of selling themselves to the commercial world of journalism and advertising ». « Pictures from America and England », *Creative Camera*, n°52, October 1968.

1.4 L'institutionnalisation de la photographie et la mobilisation de la critique moderniste

L'aspiration à une photographie indépendante et créative devient le mot d'ordre de la fin des années soixante : elle est portée par des photographes professionnels qui, refusant la réduction de leur métier à la simple fonction de fournisseurs d'images, veulent faire reconnaître la photographie comme une pratique nécessitant non seulement une maîtrise technique parfaite, mais aussi le déploiement d'une vision artistique singulière. « L'idée était que les photographes avaient une intégrité. Les efforts engagés pour réaliser un travail indépendant étaient une question morale à cette époque.[126] » A la fin des années soixante, des initiatives individuelles et collectives, des prises de conscience au niveau institutionnel, des changements culturels profonds aboutissent à des réalisations positives en faveur de la reconnaissance et du développement de la photographie indépendante. La crise des usages de la photographie de presse a poussé les photographes professionnels dans une quête de revalorisation artistique de la création photographique, dont l'horizon est celui de l'institution. « Comme si, analyse Michel Poivert, le musée prenait en charge le destin des images de journaux lors même que leur valeur d'usage se trouve diminuée.[127] » Ce moment de transition est marqué par la naissance et l'influence forte d'un discours théorique moderniste appliqué à la photographie. Le critique américain John Szarkowski, à la tête du département de la photographie au MoMA de New York, en est la voix la plus influente, à New York dès le début des années soixante.

1.4.1 L'essor de la photographie moderniste aux États-Unis

La définition de la photographie comme forme artistique autonome, aussi légitime que les autres arts établis de longue date dans l'institution, est une notion récente. Elle doit sa formulation au succès d'un discours, celui de la critique moderniste de l'art, qui prend de l'ampleur aux États-Unis entre les années trente et soixante. Nous avons déjà évoqué Clement Greenberg, en tant que théoricien principal du modernisme. Le critique américain

126 « The idea [was] that photographers [had] an integrity. Picture editors have a different view of things. It was very much a moral issue, trying to do independent work. Independent photography was to become a complex issue. » Barry Lane, Entretien avec Shirley Read, décembre 1999. Oral History of British photography, National Sound Archive, C459/113.

127 Michel Poivert, « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie et le « mythe de l'exposition » », in Morel, Gaelle (Dir.) *Photojournalisme et art contemporain : les derniers tableaux.* Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2008. p. 88.

se montre cependant très réticent à l'égard de la photographie, qu'il considère comme appartenant à la sphère de la marchandisation des biens ainsi que des technologies de la reproduction mécanique, opposées au geste de l'artiste. Pourtant la photographie rejoint le giron de la critique moderniste dans les années quarante, par le biais des travaux critiques de commissaires d'exposition américains. Le département de photographie créé en 1940 au MoMA (Museum of Modern Art) de New York est le premier du genre. Il marque le début de la reconnaissance de la photographie dans l'institution artistique. Son premier directeur est le conservateur et critique Beaumont Newhall. Par la suite, l'influence et le rôle de ce département ont fait du MoMA le « trône du jugement » dans le milieu de la photographie[128].

La formulation d'une conception moderniste de la photographie, comprise comme médium autonome, pur, a été proposée le plus efficacement par Beaumont Newhall lui-même, puis, quelques années plus tard, par John Szarkowski, troisième directeur du département entre 1962 et 1991. Les deux hommes ont constamment défendu ce qu'il considéraient comme la légitime présence de la photographie dans l'espace du musée, aux cotés des autres arts, et selon les critères de l'art. Le MoMA fait figure de pionnier dans cette démarche d'inclusion des pratiques artistiques jusqu'alors déconsidérées.

> C'était la conception [d'Alfred H Barr, Jr, premier directeur du MoMA en 1929] qu'un musée véritablement moderne se devait de prendre pleinement en compte l'architecture, le cinéma, le design industriel, et la photographie, au même titre que la peinture, la sculpture, le dessin ou l'estampe[129].

John Szarkoswki entreprend au cours de sa carrière de donner à la photographie sa fondation théorique selon les termes de la critique moderniste. Il voyait dans la photographie un médium créatif, et la pratique photographique artistique comme l'exploration des qualités visuelles et physiques uniques au médium. La photographie devait, dans sa conception, être considérée dans sa relation dynamique avec l'histoire des « grands maîtres » de la photographie. Au cours de sa carrière, Szarkowski conçoit de nombreuses expositions de grande envergure théorisant son approche : *The Eye of the Photographer* (l'exposition se tient en 1964, l'ouvrage est publié en 1966), *New Documents* (1967), *Bill Brandt* (1969), *Looking at Photographs: 100 pictures from the Collection of*

128 Christopher Philips, « The Judgment Seat of Photography », *October*. Vol.2, 1982. pp. 27-63.

129 « It was his conception that a genuinely modern museum must pay serious attention to architecture, film, industrial design, and photography, as well as painting, sculpture, drawing and traditional prints. » John Szarkowski, *Looking at Photographs : 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art.* New York : MoMA, 1973. p. 9.

the MoMA (1973*), William Eggleston's Guide* (1976), *Mirrors and Windows* (1978), *From the Picture Press*. Les photographes qu'il met à l'honneur, Robert Frank, Garry Winogrand, Diane Arbus, Lee Friedlander, ouvrent selon lui la voie d'un renouvellement de la tradition documentaire. Ils en explorent les limites et les potentialités créatives. Surtout, ces photographes se posent en rupture avec la fonction de dénonciation sociale qui habitait le documentaire réformiste des années trente et quarante, ainsi qu'avec l'humanisme universaliste emblématisé par l'exposition *The Family of Man*. Ce qu'identifie Szarkowski chez eux, c'est l'investissement de leur médium d'une charge subjective nouvelle. « Au cours de la dernière décennie, une nouvelle génération de photographes a orienté l'approche documentaire vers des finalités plus personnelles. Leur but n'a pas été de réformer la vie, mais de la connaître.[130] »

Ces expositions étaient accompagnées de catalogues, qui ont joué un grand rôle dans la diffusion des thèses de Szarkowski. Ses écrits ont effet conceptualisé sa vision de la photographie comme médium aux propriétés « uniques et irréductibles », pour reprendre les termes de Greenberg. Par exemple, là où Greenberg définissait « la surface plane, le support et sa forme, les propriétés du pigment » comme les données fondamentales propres à la peinture, Szarkowski s'emploie à identifier les cinq propriétés qui définissent l'essence de la photographie. Dans *The Eye of the Photographer*, il en retient cinq: « la chose en soi », le détail, le rapport au temps (l'instantané), le cadrage, le point de vue[131]. C'est encore Szarkowski qui organise en 1969 la rétrospective sur le photographe britannique Bill Brandt, exposée par la suite à Londres en 1970. Cette exposition a fait alors constater combien la Grande-Bretagne a délaissé son propre patrimoine photographique, et marque le début d'une mobilisation institutionnelle plus volontariste en matière de photographie. Nous reviendrons sur ce point.

En dehors du MoMA, la photographie à New York était soutenue et exposée dans d'autres institutions de renommée internationale: la Fondation Guggenheim, le Centre International pour la Photographie (fondé en 1974 par Cornell Capa), et au delà des frontières de la ville, la Maison George Eastman à Rochester dans l'État de New York. Son conservateur et commissaire d'exposition Nathan Lyons s'attache lui aussi à la diffusion et la théorisation de la photographie contemporaine, favorisant le travail expérimental des

130« In the past decade a new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has been not to reform life, but to know it. » John Szarkowski, communiqué de presse pour l'exposition « New Documents », New York : Museum of Modern Art, février 1967.

131 John Szarkowski, *The Photographer's Eye.* New York : Museum of Modern Art, 1966.

jeunes photographes de la scène new-yorkaise et américaine. La politique curatoriale énergique et les écrits critiques nombreux émanant de ces centres soulignent combien la photographie bénéficiait d'un statut avantageux à New York, « capitale de la photographie », où elle était reconnue en tant que forme artistique à part entière[132]. Ces musées et galeries représentaient des espaces discursifs essentiels pour l'appréhension critique du médium mais aussi pour le développement d'une féconde communauté de photographes basés dans la ville. En effet, grâce à un soutien institutionnel et critique important, les photographes travaillant à New York formaient un groupe dynamique. On peut ajouter aux noms précédemment cités ceux de Bruce Davidson, Burk Uzzle, Elliott Erwitt, Lisette Model, John Meyerowitz, Leonard Freed, ou Helen Lewitt. La ville est un terrain d'exploration extrêmement stimulant sur le plan visuel et cette richesse est propice à l'émergence d'une photographie de rue qui se caractérise par une esthétique de l'image instantanée (*snapshot aesthetic*), une poésie de l'éphémère et de l'anecdotique, et par l'investissement du photographe observateur anthropologue dans les espaces de la ville. Ces photographes partagent une conception de la photographie comme une pratique créative sérieuse et exigeante, et comme un mode d'expression où prime la vision personnelle.

Les photographes américains bénéficient, en plus d'un appareil institutionnel et critique engagé en faveur de l'intégration de la photographie dans le champ artistique, de soutiens financiers privés et publics, facteur déterminant pour la création dans le domaine de la photographie. La fondation Guggenheim, dont le système de soutien aux artistes existe depuis 1925, commence à soutenir des photographes à partir du milieu des années cinquante. En 1955, Robert Frank est ainsi le récipiendaire d'une telle bourse. Grâce à celle-ci, il peut se consacrer sur une période d'un an au projet qu'il a présenté d'un portrait de la société américaine. Ce travail aboutit trois ans plus tard à la publication de son livre *Les Américains.* A partir de 1965, la création d'un fonds public pour le soutien à la création artistique vient compléter cette offre. Le *National Endowment for the Arts* donne la possibilité à des artistes en début de carrière ou déjà établis de soumettre leurs demandes de financements pour la réalisation de leurs projets. De tels programmes permettent aux photographes américains de se dégager des pratiques commerciales de la photographie

132 Max Kozloff. *New York : Capital of Photography.* New York : Yale University Press in association with The Jewish Museum, 2002.

pendant une période d'un ou deux ans, afin de se consacrer pleinement à des projets personnels[133].

1.4.2 Transfert du discours critique moderniste dans les milieux photographiques britanniques.

Dans le paysage artistique londonien des années 1960, et au-delà, à l'échelle du pays, la situation de la photographie ne saurait être plus différente. Pour l'éditeur Bill Jay, la légitimation artistique de la photographie requiert la mise en place de dispositifs institutionnels. Voici ce qu'il en dit dans son analyse rétrospective sur l'état des lieux de la photographie britannique dans la seconde moitié des années soixante.

> Pour planter le décor, il faut rappeler qu'au milieu des années soixante, pas une seule galerie dans tout le Royaume-Uni n'exposait régulièrement de photographie sérieuse, non-commerciale […] ; aucun musée dans tout le Royaume-Uni ne collectionnait de photographie en tant que photographie, c'est-à-dire, autrement que comme support de documentation pour la mode, l'architecture ou autre ; aucun musée n'acquérait de tirages de photographes contemporains ; l'Institut des Arts Contemporains n'avait jamais organisé une seule exposition de photographie, à ce que je sache ; aucune agence, organisation, conseil ou société n'accordait aux photographes de prix couronnant l'excellence de leur travail artistique ; l'Arts Council de Grande-Bretagne refusait depuis des années de prendre en compte les candidatures des photographes pour l'allocation de bourses ; […] les fondations institutionnelles de la photographie en Grande-Bretagne était inertes, incapables et apathiques[134].

La visibilité du médium en Grande-Bretagne est en effet essentiellement liée aux sphères commerciales de l'information et du loisir dont nous venons de cerner les méthodes et pratiques. La photographie ne dispose pas, en dehors de ces usages, d'espaces propres où le médium puisse être exposé, diffusé, abordé de manière critique en tant qu'art visuel à part entière. Les publications de livres de photographie sont extrêmement rares et suscitent peu d'attention en dehors des cercles intéressés. Seul un magazine spécialisé, *Photography*,

133 Quelques uns des récipiendaires de ces prix et bourses : Robert Frank, Guggenheim Foundation (1955-56), Bruce Davidson, Guggenheim Foundation (1962), premier bénéficiaire du prix NEA pour la photographie en 1967; Joel Meyerowitz, Guggenheim Foundation (1971) et bourse NEA (1978).

134 « To set the scene, back in the mid-1960s, there was not a single gallery in the whole of Britain regularly showing serious, non-commercial photography [...] ; there was not a single museum in the whole of Britain which collected photographs as photographs, other than as documents of fashion, architecture, or whatever; no museum purchased personal prints by contemporary photographers. The Institute of Contemporary Arts had not exhibited a single show of photography, as far as I am aware; there was not a single agency, organization, council or company which provided grants to photographers for the pursuit of excellence in picture making; the Arts Council of Great Britain would not even consider applications from photographers for several years; [...] the institutional foundations of photography in Britain were inert, inept and apathetic. »
Bill Jay, « Magazine Memoirs : Reminiscences of *Creative Camera* and *Album* magazines » conférence « What Happened Here ? Photography in Britain since 1968 », National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, England, 14 octobre 2004. [En ligne] http://www.billjayonphotography.com/writings.html consulté le 25 août 2010.

édité par Norman Hall entre 1952 et 1962, s'emploie à la diffusion d'une photographie réputée sérieuse en publiant les travaux novateurs de photographes professionnels contemporains internationaux.

L'idée d'une photographie « créative », « sérieuse », « expérimentale », est, nous l'avons évoqué, emblématisée à New York dans la pratique des photographes se libérant, à la suite de Frank, des carcans d'une pratique commerciale, et recherchant une orientation beaucoup plus personnelle, réflexive, voire existentielle de la pratique photographique. Cette photographie-là revendique sa place dans la galerie et le musée. Un tel projet, en rupture avec une utilisation fonctionnelle et strictement commerciale de la photographie, génère une vive adhésion dans le cercle des photographes qui, à Londres, continuent d'opérer avec de moins en moins de satisfaction dans les médias de masse. La légitimation institutionnelle apparaît comme une réponse efficace à la problématique de la crise de leur profession, et comme le modèle à partir duquel faire reconnaître pleinement la photographie dans les champs des arts visuels. Nous allons revenir dans un premier temps sur les échanges informels et néanmoins féconds qui ont eu lieu entre les photographes de Londres et de New York, encourageant le projet de légitimation de la photographie par le recours au discours moderniste.

1.4.2.1 Londres-New York, modalités d'un transfert

Au milieu des années soixante, un fécond réseau d'échanges s'établit de manière informelle entre New-York et Londres; le partage d'une vision de la photographie comme expression personnelle, médium créatif, exigeant, riche d'une histoire spécifique, rassemble les deux milieux. Pour certains, la rencontre s'est faite par l'intermédiaire de la prestigieuse agence Magnum, dans laquelle les membres entrent par cooptation. Les londoniens David Hurn, Ian Berry, Don McCullin (qui ne restera qu'un temps à l'agence) et les new-yorkais Bruce Davidson, Burk Uzzle, Elliot Erwitt et Leonard Freed adhèrent à un certain nombre de valeurs communes définissant une éthique du photojournalisme: moralement humaniste, professionnellement rigoureux, porté par la cohérence de la vision et du style du photographe. Des rencontres informelles à Londres et à New York élargissent le réseau en dehors de la seule sphère de Magnum. Le domicile de David Hurn au 4 Porchester Court à Bayswater devient ainsi dès 1964 un point de passage obligé où se croisent photographes, éditeurs, critiques des deux métropoles tels que Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry

Winogrand, Homer Sykes, Patrick Ward, Ian Berry, Tony Ray-Jones, Bill Jay. L'appartement est aussi fréquenté par des photographes européens de passage, ou en exil comme le tchèque Josef Koudelka. En l'absence de tout autre espace discursif à Londres, ces réunions offrent un cadre convivial pour la tenue de débats où l'on discute aussi bien de photographie autour d'épreuves étalées au sol que de stratégies à adopter pour la reconnaissance du médium. C'est du coté de New York, des discours et de dispositifs qui s'y sont développés et qui continuent de s'y constituer, que Londres se tourne.

Étant donné le contexte de pénurie dont souffre la métropole britannique en matière de soutiens à la photographie, le modèle américain exerce un attrait d'autant plus fort auprès des Londoniens: il repose sur l'existence de galeries et de musées entièrement dédiés à la photographie; le soutien à la création grâce à la mise en place de bourses privées et publiques; un réseau de diffusion et de publication de la création contemporaine par le biais de magazines spécialisés, de monographies, et de catalogues d'exposition ; une réflexion déjà avancée sur la question de l'enseignement; une expertise certaine dans le domaine de la collection et de la conservation des images photographiques[135]. Tous ces axes définissent un horizon pragmatique pour les individus engagés dans le processus de reconnaissance de la photographie en Grande-Bretagne. De ses échanges émulateurs émerge un plan d'action, que le CRAP (*Committee for Radical Action in Photography*), nom que se donne le groupe d'amis réunis chez David Hurn, se charge de mener à bien[136]. Derrière l'humour potache de cet acronyme se manifestent les signes d'une mobilisation croissante d'un noyau de jeunes photographes, éditeurs et critiques pour la reconnaissance de la photographie créative. La mise en place de moyens structurels et institutionnels pour le développement d'une véritable photographie indépendante en Grande-Bretagne débute réellement au tournant des années soixante.

La photographie en Angleterre doit sa légitimation dans le champ culturel et artistique à la convocation d'une conception moderniste de la photographie en grande partie dérivé du modèle new-yorkais. Bill Jay exprime ce projet dans des termes qui pourraient être ceux de son mentor, John Szarkowski:

135 Citons les magazines *US.Camera* et *Aperture*, qui édite également de nombreuses monographies et catalogues d'exposition, ainsi que les influentes publications du MoMA et de la George Eastman House.

136 Jay, Bill. « Album: A Memoir », *History of Photography*. Weaver, Mark ; Hammond, Anne (Eds.), Londres : Taylor and Francis. Vol 17, N°1, Printemps 1993. p. 5.

> Ce que nous voulons ardemment, c'est rendre à la photographie la place qui lui revient de droit parmi les arts visuels purs, là où le résultat final, l'épreuve photographique, est reconnue à sa juste valeur et respectée en tant que produit unique d'une personnalité unique[137].

Unicité, pureté du médium photographique, affirmé comme forme expressive aussi digne que les arts légitimes, ce sont là les fondements de la photographie moderniste qui conquiert les « espaces discursifs » que sont la galerie, le musée, la critique artistique, les marchés de l'art,au tournant des années soixante en Grande-Bretagne[138]. Le documentaire s'y établit comme registre possible de la photographie créative.

1.4.2.2 *Creative Camera* et *Album* : voix du modernisme en Grande-Bretagne

La transformation en 1967 d'une petite publication mensuelle intitulée *Creative Camera,* marque un tournant dans l'histoire de la photographie en Grande-Bretagne. On peut parler de transformation en effet puisque *Creative Camera* est un magazine issu du changement radical de la ligne éditoriale de *Camera Owner,* publication technique destinée à un public d'amateurs. L'éditeur de Coo Press, Colin Osman, la rachète pour une livre symbolique en 1966 et forme une collaboration avec le jeune Bill Jay. Iconographe au *Sunday Telegraph,* Jay est passionné par la photographie et s'impatiente de l'inertie et du conservatisme qui enrobent les discours contemporains sur le médium. Grâce à la confiance que lui accorde Osman, il dispose d'une grande liberté pour faire du magazine un vecteur de diffusion d'une photographie créative et innovante, considérée non plus comme loisir technique mais comme art visuel contemporain, riche d'une histoire spécifique. La transformation est progressive, car il s'agit d'assurer la réception d'un discours inédit pour une large part de ses lecteurs, tout en en attirant de nouveaux. Ainsi l'adjectif « *creative* » est-il associé en petites lettres au titre initial en octobre 1967, et quelques mois plus tard en février 1968, c'est le terme « *Owner* » qui disparaît de la couverture. De *Camera Owner* à *Creative Camera,* l'accent se déplace de la technicité d'un magazine pour amateurs autodidactes, guardien d'un conventionnalisme pictural, à la valorisation de la photographie comme mode d'expression d'un photographe-auteur, qui explore les potentialités de son médium[139]. Alors que l'édition de livres de photographie est un domaine en friche et que la

137 Bill Jay « Editorial », *Album*, N°7, août 1970, p 1.

138 Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock ; Essays on Photographic Theory, Institutions and Practices*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991.

139 Sur la couverture de *Camera Owner* apparaît le sous-titre « le mensuel photo de l'autodidacte » (*« the teach-yourself photo monthly »*). Roy Hammans commente le rôle du magazine: « [*Creative Camera*]

photographie est extrêmement peu vue dans les expositions artistiques, *Creative Camera* vient remplir une fonction primordiale de circulation d'images neuves et de diffusion de théories nouvelles sur la photographie comme médium moderniste.

> Osman et Jay reconnurent l'émergence d'une génération de gens sachant décrypter les médias, curieux d'en savoir plus au sujet de cette photographie fascinante qu'ils pouvaient voir dans les magazines américains et européens. Il n'y avait pour ainsi dire pas de discours sensé sur l'art de la photographie[140].

Alors que *Camera Owner* informait ses lecteurs sur l'opportunité ou non d'utiliser un flash, prodiguait des conseils sur la manière de photographier les enfants, ou de restituer photographiquement « l'esprit de Noël », *Creative Camera* publie les travaux des maîtres internationaux de la photographie, américains et européens dans leur majorité, et fait découvrir tant les pionniers de la photographie en Grande-Bretagne à l'époque victorienne que les jeunes photographes dont la revue soutient le travail[141]. La rubrique « *Young contemporaries* » apparaît en effet dès le numéro de mars 1968, faisant suite à un dossier consacré au photographe Frank Meadow Sutcliffe « chroniqueur de Whitby » entre 1875 et 1910. L'intention derrière ces choix éditoriaux est claire : Bill Jay veut signifier que *Creative Camera* publie les talents de la photographie créative et indépendante, de quelque époque, pourvu que se dégage une vision singulière, porteuse d'un regard sur le monde et reflet d'une réflexion approfondie sur le médium. Comme le résume Val Williams, « *Creative Camera* tourna le dos au passé, (mais pas à l'histoire de la photographie) et embrassa le contemporain »[142]. La revue revendique ses préférences et ses modèles, parmi lesquels Magnum figure en première place, tandis qu'elle consomme sa rupture avec les conformismes prédominants[143]. La Royal Photographic Society n'est pas épargnée, bien au

---

came into existence during a critical period in the history of photography in the United Kingdom. Through the drive and commitment of its publisher and the dedication of its editors and contributors, it became essential reading for those anxious to explore the types of photography emerging from the United States, Europe and the United Kingdom in the 60s and 70s. It championed an approach, rooted in modernism, that was at odds with the comfortable, traditional camera club world that British photography had settled into during the post-war period of the 1950s and 60s. » « *Creative Camera* Magazine 1968-2000, an introduction » http://www.weepingash.co.uk/cc/cc00.html. Septembre 2008.

140 « Osman and Jay recognised that that there was an emerging generation of media-literate people who were curious to know more about the exciting photography they saw in American and European magazines. There was, however, virtually no meaningful discourse about the art of photography. » David Mellor. *No Such Thing as Society; Photography in Britain 1967-87, From the British Council and the Arts Council Collection.* Cat. Exp. Londres : Hayward Publishing, 2007. P 3.

141 « Natural light, Natural pictures – why bother with flash? » *Camera Owner*, mars 1966; « Focus on a nursery school – advice on children's pictures », *Camera Owner*, mars 1965; « Christmas Picture Guide – twelve ways to capture the Christmas spirit », *Camera Owner*, décembre 1965.

142 « *Creative Camera* turned its back on the past (though not on photographic history) and embraced the contemporary. » Val Williams. *Martin Parr.* Londres : Phaeadon Press, 2002.

143 « Magnum – a favourite picture from every Magnum Photographer; how it all began ; what makes Magnum so special? », *Creative Camera*, Mars 1969.

contraire; la vénérable société représente, aux yeux de Jay et des jeunes photographes professionnels, le plus imposant et le plus apathique des clubs d'amateurs. Ils y voient une institution poussiéreuse, conservatrice, élitiste, emblème d'un Establishment photographique stérile. Leurs critiques attaquent l'inaction de l'institution, et notamment, le fait que la formidable collection de photographies anciennes qu'elle détient ne soit l'objet d'aucune mise en valeur scientifique et curatoriale.

Faisant retour sur ces années révolutionnaires, Jay rappelle que ce qui était en jeu dans ce moment singulier, c'était l'acceptation de la photographie pour elle-même (« *photography as photography* »), comme forme artistique reposant sur des critères esthétiques propres, comme ensemble de pratiques dignes d'un intérêt critique. On reconnaît là le projet moderniste issu de la critique américaine. Mais en Grande-Bretagne, « l'idée de considérer la photographie comme un « art » suscitait des ricanements embarrassés voire l'incrédulité la plus totale», rappelle-t-il[144]. L'action de *Creative Camera*, ou, peut-être plus pertinemment, son activisme, consistait donc à s'en prendre à tous les obstacles qui enrayaient alors la prise de conscience de la modernité et de la validité artistique de la photographie. La Royal Photographic Society n'était que l'un de ces bastions conformistes. La réticence des musées à l'égard de la photographie « autrement que comme document sur la mode ou l'architecture », le parti-pris technique et professionnalisant qui prévalait dans l'enseignement supérieur de la photographie, étaient les autres cibles favorites de l'éditeur de *Creative Camera*[145]. On verra dans un instant que le magazine *Album* (février 1970 - janvier 1971) dirigé par Bill Jay reprend cette posture militante et provocatrice.

> Nous provoquions et attaquions les écoles de photographie, la Royal Photographic Society, les autres publications, l'Arts Council, l'Institut d'Art Contemporain [ICA], etc. Notre martelage constant finit par fissurer leur armure, voire dans certains cas rompre complètement leurs défenses. [...] Le rôle de [*Creative Camera*] pour la photographie était de promouvoir le changement, d'attaquer l'Establishment, de poser la question « pourquoi pas? » et d'entraîner le médium en Grande-Bretagne, dans un grand tapage, vers un futur inconnu[146].

144 « Photography as « art » elicited snickers of embarrassment if not downright incredulity. » Bill Jay, « Back to the Future », *Creative Camera.* N°2, 1998. p. 16.

145 *Id*, p. 16.

146 « We provoked and attacked photographic schools, the Royal Photographic Society, other publications, The Arts Council, the Institute of Contemporary Art, *et al.* Our constant hammering did dent their armour, and in a few cases breach their defences altogether [...] The role of [Creative Camera] was to promote change, attack the Establishment, ask « why not? » and pull the medium in Britain, kicking and screaming, into an unknown future. » *Id*, p. 17 et 19.

Dans ces « années créatives », le magazine endosse la fonction d'une tribune qui met en relation les photographes et donne une dimension et un retentissement nouveaux à leurs efforts pour la reconnaissance du médium[147].

> L'échange autour de questions, d'idées et d'images parmi ces photographes [britanniques, installés principalement à Londres] fut favorisé de plusieurs manières. Et la plus importante de celles-ci fut à travers le monde de la presse magazine et de l'édition[148].

Creative Camera se fait également la chambre d'écho de questionnements théoriques sur la nature et la spécificité du médium photographique. Ces préoccupations reflètent la constitution, ou plutôt la reprise, dans les pages du magazine, d'un discours moderniste sur la photographie directement influencé par la théorie de John Szarkwoski. Dès octobre 1968, apparaît un article de l'historien de la photographie Aaron Scharf qui pose la question de « la place de la photographie dans le vaste courant de l'art moderne. »[149] La revue s'étoffe progressivement de textes critiques aussi bien que d'articles sur l'histoire de la photographie, rédigés par Scharf[150]. L'article de John Szarkowski cité plus haut, sur la photographie à l'ère des médias de masse, est publié en février 1969, tandis qu'un premier texte de Roland Barthes apparaît dans le numéro de juillet de la même année. L'action de Szarkoswki, conservateur du département de la photographie au MoMA de 1962 à 1991, ou celles de Beaumont Newhall et Nathan Lyons à la prestigieuse George Eastman House à Rochester, sont des références centrales pour Bill Jay ainsi que Tony Ray-Jones. Elles représentent pour eux la voie que doit suivre la photographie en Grande-Bretagne. Jay s'emploie à relayer leurs positions théoriques et critiques dans les pages de *Creative Camera* et d'*Album* (sur lequel nous allons revenir plus longuement). Les expositions et les ouvrages dont le conservateur américain Szarkoswki est responsable font date et ont une forte influence sur Bill Jay. En 1966, « *The Photographer's Eye* » posait déjà la question de la spécificité de l'image photographique, son auteur s'intéressant au « style photographique et à la tradition photographique; aux possibilités que le photographe exploite aujourd'hui

147 Brittain, 1999.

148 « The interchange of issues, ideas and images among these photographers was facilitated in several ways. And the most important of these occurred « within the magazine and publishing world » on which I have been asked to comment. » Bill Jay, «Magazine Memoirs: *Creative Camera* and *Album,* 1968-1972 », conférence « What Happened Here?: Photography in Britain since 1968 », National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, England, 14 October 2004. p3.

149 « Photography arrives – its place in the broad stream of modern art ». *Camera Owner*, Octobre 1968.

150 Scharf est l'auteur de *Creative Photography*, ouvrage qui retrace l'évolution des expérimentations artistiques avec les techniques photographiques : le recours à la retouche, la colorisation, les portraits composites, la chronophotographie, la solarisation, les photogrammes, les expositions multiples... Pour Scharf, ces « artifices » de la photographie signent la validité artistique du médium. *Creative Photography.* Londres : Studio Vista, 1965.

dans son travail », dans une perspective moderniste directement inspirée par le critique Clement Greenberg[151]. La photographie créative se définit dans l'opposition aux usages utilitaristes, commerciaux et purement techniques du médium, pour produire au contraire des images signifiantes « en termes humains », des images traduisant « une clarté, une cohérence et un point de vue » par les seuls moyens formels de la photographie[152]. La même année, le conservateur Nathan Lyons monte à la George Eastman House l'exposition « *Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape* », qui réunit Bruce Davidson, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon et Duane Michals autour de la recherche de nouvelles manières de donner à voir le social[153]. En 1967, le MoMA programme l'exposition « *New Documents* » qui présente le travail innovant des photographes Diane Arbus, Gary Winogrand et Lee Friedlander, héritiers d'une pratique documentaire dont les codes sont bouleversés et transformés par Robert Frank et William Klein. Plus tard, l'exposition « *Mirrors and Windows* » (1978) distinguera deux types de pratiques dans le giron moderniste: les photographes qui envisagent leur art comme un moyen d'expression personnelle, dans la perspective d'un quête ontologique, et ceux pour lesquels la photographie, telle une fenêtre sur le monde, permet l'exploration du réel. Ces expositions américaines sont une inspiration pour les photographes anglais et Bill Jay s'efforce de transmettre les principes qui les sous-tendent à travers son travail d'éditeur et dans les séminaires qu'il donne régulièrement dans les écoles d'art à travers le pays.

Tony Ray-Jones, mentionné brièvement plus haut, joue un rôle de relais entre Jay et Szarkowski. Il devient à partir de 1968 un ardent collaborateur de Bill Jay et une figure importante pour la définition de la ligne éditoriale de *Creative Camera*. Comme on l'a vu précédemment, Ray-Jones est un jeune photographe profondément hostile à une pratique commerciale de la photographie et qui cherche à œuvrer à l'avènement d'une photographie indépendante en Grande-Bretagne. Il a pu constater la reconnaissance dont jouit le médium aux États-Unis et apprécier la créativité des praticiens américains. Il enjoint Jay de l'accompagner à New York afin de rencontrer tout ce que la ville compte de photographes (John Meyerowitz, Robert Frank, Bill Jenkins, Aaron Rose, Diane Arbus, Lee Friedlander, Gary Winogrand, Rasph Gibson, Lisette Model, Imogen Cunnigham...), tandis que lui-même s'efforce de trouver un éditeur pour publier sa série « *England by the Sea* », dont il

151« [The book] is concerned with photographic style and with photographic tradition: with the sense of possibilities that a photographer today takes to his work ». Szarkowski, 1966. p. 1.

152 « To produce pictures meaningful in human terms – pictures with clarity and coherence and a point of view. » *Id*. p. 1.

153 Nathan Lyons. *Contemporary Photographers: Toward a social landscape*. New York & Rochester : Horizon Press and George Eastman House, 1966.

vient d'achever la maquette[154]. S'il ne trouve cependant pas preneur, Jay quant à lui prend pleinement conscience de la vitalité de la scène américaine en matière de photographie. Son zèle militant n'en est qu'accru. A partir de ce moment-là, les portfolios de photographes américains apparaissent régulièrement dans les pages de *Creative Camera*. Dans le numéro de janvier 1969, le livre de Robert Frank, *The Americans*, est ainsi emphatiquement présenté comme « le meilleur des livres de photographie de tous les temps. » Pourtant Bill Jay se défend d'un américanisme outrancier en arguant du fait que sa revue encourage et diffuse une vision moderne et innovante de la création photographique. De fait, celle-ci est la plus active aux États-Unis à cette époque. Néanmoins, les choix de Bill Jay, son avance par rapport à ce qu'un public britannique est prêt à recevoir, commencent à susciter des désaccords avec Colin Osman. Ce dernier met fin à leur collaboration en 1970 et confie le rôle de Bill Jay à un autre ancien étudiant de l'école d'art de Guilford, Peter Turner. Celui-ci poursuit un travail engagé, dans l'esprit de Bill Jay, tout au long des années 1970.

C'est un choc pour Bill Jay, arrêté en plein élan, mais celui-ci se voit offrir, en la personne de Tristram Powell, réalisateur et producteur à la BBC, l'occasion inespérée de produire un magazine entièrement consacré à la photographie. Ayant reconnu les qualités d'iconographe et de rédacteur en chef – et de trublion de la scène photographique – de Bill Jay, Powell lui propose d'investir une somme de quatre mille livres pour produire une revue de qualité dans laquelle il aurait une entière liberté éditoriale. Les deux hommes s'associent à Aidan Ellis, dont ils emploient l'expertise d'ancien comptable de *Creative Camera*. *Album* sort son premier numéro en février 1970. Douze numéros plus tard, la revue devra s'arrêter, faute de financements et d'un soutien suffisant, mais elle aura plus que tout autre entité défendu et illustré la photographie créative et formulé les espoirs et les besoins d'une génération pour une photographie autonome solidement ancrée dans l'horizon visuel. Attardons nous sur cette petite publication, aussi éphémère que vindicative.

Le jeune rédacteur veut un magazine de photographie, pour la photographie, et *Album* est une revue magnifiquement produite. Les photographes qui y sont présentés sont véritablement mis à l'honneur. Dans le seul numéro un, Jay fait découvrir le travail du

154 Bill Jay, Entretien avec Val Williams, 1992. Oral History of British photography, National Sound Archive, C459/23.

photographe victorien Sir Benjamin Stone (1838-1914)[155]. Douze photographies sont présentées, une à deux en pleine page, avec un large bord blanc. Douze photographies également pour Bill Brandt; le photographe a réalisé des tirages spécifiquement pour la revue et veillé à leur mise en page. Un texte introductif de la main de John Szarkowski accompagne chacune des deux œuvres. Jay publie également les travaux de jeunes photographes, les américains Jeffrey Blankfort, Sylvester Jacobs, et Roger Mertin. Quatre photographies de chacun d'eux sont reproduites, comme des invitations à découvrir ces talents, une formule que Jay reproduit dans chaque numéro suivant, dans le souci de favoriser la rencontre avec un photographe[156]. Aucune publicité n'apparaît dans la revue, seulement des images photographiques de qualité, anciennes et contemporaines, et des textes de photographes, critiques et historiens. Jay, grand lecteur de revues anciennes consacrées à la photographie, aime à introduire dans ses pages des citations ou fragments d'articles dans lesquels s'expriment toutes sortes d'opinions sur la photographie, sur ses nombreuses utilisations et l'imaginaire qu'elle suscite. Jay cherche à ouvrir le spectre des idées véhiculées sur la photographie, ce que démontre la reproduction de textes théoriques anciens aux cotés de propositions plus contemporaines.

> Chaque numéro d'*Album* contiendra un essai « classique » marquant, un texte historique obscur et difficilement accessible au commun des lecteurs. A l'heure où tant de bêtises sont écrites au sujet de la photographie, nous espérons que ces essais serviront de repères jalonnant la photographie d'art dominante[157].

Les éditoriaux de Jay sont redoutablement vindicatifs. On verra dans une section suivante les actions concrètes qu'il propose dans l'éditorial du numéro trois d'*Album,* et ses appels à l'intention de l'Arts Council. Avec *Album*, Jay reprend son cheval de bataille préféré: la lutte contre le conservatisme des institutions censées représenter la photographie; et la promotion d'une photographie radicale: créative, expressive, fruit d'un engagement entier du photographe avec son médium. La démarche de Bill Jay est appuyée par de jeunes photographes tels que Homer Sykes, Chris Killip ou Andrew Lanyon, et ceux de la génération précédente comme Ian Berry, ou David Hurn. Ce dernier laisse à Jay l'usage de tout le rez-de-chaussée de son appartement comme bureau de rédaction, alors

155 Jay a littéralement exhumé l'imposante œuvre de Stone (qui se compte en milliers de tirages) en retrouvant son archive à la bibliothèque centrale de Birmingham en 1969. Il publie *Customs and Faces: Sir Benjamin Stone 1818-1914.* Londres : Academy Editions, 1972.

156 « Each issue of *Album* will contain pages reserved for young photographers who, in our opinion, show promise of special talent »; *Album* 1, Février 1970, p. 32.

157 « Each issue of *Album* will contain an important « classic » essay from the past, that is obscure and unobtainable to the general reader. With so much drivel written about photography, we hope these essays will act as signposts along the mainstream of fine photography », *Id*, p. 29.

que la situation devient critique et qu'*Album* lutte pour survivre financièrement. Malgré les difficultés à obtenir l'abonnement de ses lecteurs, ce qui garantirait la viabilité de la revue, et grâce aux nombreux messages personnels d'encouragement (comme ceux, admiratifs, d'Helmut Gernsheim ou de Paul Strand), l'enthousiasme pour la cause de la photographie ne faiblit pas.

Jay et ses amis investissent en effet les espaces où, selon leur programme radical, la photographie doit gagner sa reconnaissance. Les années d'*Album* sont celles d'un militantisme spécifiquement dirigé contre les réticences des institutions artistiques.

1.4.2.3 Dépoussiérer la Royal Photographic Society, noyauter l'Institute of Contemporary Art

Au début des années 1970, la Royal Photographic Society, située à South Audley Street à Londres, est confrontée à des difficultés financières. Dépendante des souscriptions de ses membres, elle peine à attirer des photographes plus jeunes (on a vu comme elle était délaissée par les professionnels au cours des années soixante). Cette situation conduit la société à former une Commission Royale, sorte d'audit chargé de trouver des solutions pour moderniser son fonctionnement. Invité à participer à cette enquête en raison de son expérience et de ses connaissances, Bill Jay se saisit de l'occasion pour prôner vigoureusement l'ouverture de la Société aux travaux des jeunes photographes, la valorisation de ses précieuses collections, ainsi que la mise en place d'un programme de séminaires, de discussions, d'expositions et de rencontres autour de la photographie contemporaine. Joignant la parole aux actes, c'est exactement ce qu'il s'emploie à faire en investissant les lieux, et en bousculant les habitudes des vénérables membres de la société. Il invite ses lecteurs à venir participer à cette « révolution » dans le numéro onze d'*Album* de décembre 1970.

> Soirées *Album*. *Album* organise à présent des réunions régulières en soirée pour les jeunes photographes, où ils pourront rencontrer des praticiens expérimentés, écouter des entretiens enregistrés, engager des discussions sur des tirages et des diapositives, et converser avec des passionnés du même bois qu'eux. Les réunions ont lieu dans les appartements cossus mais informels de la Royal Photographic Society, 14 South Audley Street, Londres W.1.[158].

Ce numéro onze est d'ailleurs principalement consacré à la collection permanente de la Société. Il revient à Margaret Harker, responsable de la collection et première femme

158 *Album,* N°11, décembre 1970, dernière page

présidente de la RPS entre 1958 et 1960, d'en présenter les atouts et les caractéristiques aux lecteurs d'*Album*. La collection, évaluée à 68,000 livres sterling en 1969, recèle de trésors nationaux du XIXe siècle: épreuves de William Henry Fox Talbot, Roger Fenton (membre fondateur de la Photographic Society en 1853), Margaret Cameron, Henry Peach Robinson, Oscar Rejlander, Francis Frith... Le XXe siècle est également bien représenté. Harker observe l'intérêt grandissant dont la photographie ancienne fait l'objet dans les cercles académiques comme dans les enchères d'art et concède que la Royal Photographic Society doit accentuer ses efforts pour rendre sa collection permanente plus accessible. Cependant, les fonds manquent cruellement pour mener à bien cette tâche.

> L'intérêt croissant pour les Collections de la Royal Photographic Society doit être encouragé, mais demeurent des problèmes d'organisation qui doivent être confrontés et surmontés avant que les Collections ne deviennent facilement accessibles aux chercheurs et aux étudiants. Des financements, généralement le fond du problème, doivent être mis à disposition afin de mettre en place l'organisation et la maintenance nécessaires[159].

Pour l'historienne de la photographie Jane Fletcher, l'exposition « Chefs d'œuvres de la Royal Photographic Society » qui s'ouvre à Hull en 1969 et qui circule pendant au moins un an marque une évolution dans la manière dont la Société en vient à considérer sa propre collection non plus comme « une responsabilité financière » mais comme un « atout commercial » [160]. En effet, la Société accepte de prêter certaines de ses pièces dans le cadre d'une collaboration avec l'Arts Council. Cette volonté d'une plus grande accessibilité anime la série d'expositions et de séminaires mis en place lors de l'inauguration des nouveaux locaux de la Société à South Audley Street. Ce sont ces événements et les travaux de la Commission Royale que Bill Jay tente d' « infiltrer », selon les mots de Fletcher.

Les contacts entre la clique militante des jeunes photographes et les membres de la Royal Photographic Society sont pourtant de courte durée, et ces derniers mettent assez rapidement fin aux expérimentations de Bill Jay, par trop avant-gardistes. La Société poursuit néanmoins une logique d'ouverture et de diversification de son public. Margaret Harker chapeaute l'immense entreprise de catalogage de la collection, étape décisive d'une démarche sa valorisation. Gail Buckland est nommée commissaire de la collection, signe de la professionnalisation des questions de préservation des archives photographiques. Comme l'affirme Jane Fletcher, « les changements des années soixante-dix permirent à la

159 Margaret Harker. « The Royal Photographic Society permanent collection », *Album,* N° 11, décembre 1970. p. 2.

160 Jane Fletcher, « Changes in Perception of the Royal Photographic Society Collection 1970-80 », communication à la journée d'étude de la Royal Photographic Society Historical Group, « The Rise of British PhotoHistory in the Seventies », Birmingham Central Library, 14 mars 2009.

Royal Photographic Society d'effectuer un revirement et de se réinventer autour de son atout capital: la collection[161]. »

Bill Jay quant à lui poursuit à l'Institute of Contemporary Art (ICA) son prosélytisme pour la reconnaissance de la photographie. Ce bastion des arts modernes, créé en 1947 par Robert Penrose et Herbert Read, s'est jusqu'alors montré peu réceptif au médium. De manière significative, un article du *Musical Times* de 1947 annonçant le projet de création de l'institut n'envisage à aucun moment d'inclure la photographie dans le domaine des arts[162]. Seuls les efforts de l'Independent Group, ont pu introduire brièvement la photographie à l'ICA au cours des années cinquante.

Alors que la photographie n'a pas vraiment été exposée au cours de la décennie suivante, en avril 1969, l'ICA organise une exposition qui fait date, « Spectrum, The Diversity of Photography ». C'est une exposition en deux volets: le premier, « Woman » est organisée par Karl Pawek, rédacteur en chef du magazine allemand *Stern,* et le deuxième, « Quatre Photographes en contraste », rassemble les photographies de Tony Ray Jones (« The English Seen »), Enzo Ragazzini (« Photo-graphics »), Dorothy Bohm (« People at Peace ») et Don McCullin (« The Destruction Business »). L'exposition se tient à l'ICA du 3 avril au 11 mai 1969. Elle est accompagnée d'une programmation de films : *Peeping Tom, Blow Up, La jetée, Broadway by Light* (de William Klein), *From Today Painting is dead*, documentaire de Tristram Powell produit par la BBC en 1969. Des débats ont également lieu sur le photojournalisme, sur le statut de la photographie entre objet de consommation et art, sur la relation entre la photographie et la peinture. Cependant il semble clair à Jay qu'il s'agit là d'un événement isolé, que l'Institut n'accordera jamais à la photographie qu'une place subalterne et n'en ferait pas le cœur de son programme. Selon Sue Davies, l'ICA avait choisi de programmer *Spectrum* car l'exposition était déjà financée (entre autres par le magazine allemand *Stern*) et ne nécessitait pas de fonds supplémentaires[163]. Avec l'assurance qui le caractérise, Jay porte jusqu'au bureau du Ministre des Arts Lord Goodman la cause qu'il défend, représentant à ce dernier l'état de négligence dans lequel est maintenue la photographie. Il lui expose ses idées concrètes

161 *Id.*

162 « Depuis quelques mois, un comité représentatif de tous les arts (peinture, sculpture, architecture, littérature, musique, théâtre, cinéma, danse et radiodiffusion) tient des réunions régulières à Londres pour préparer le projet d'un Institut des Arts Contemporains ». « Letters to the Editor », *The Musical Times*, Vol. 88, 1255. (Septembre 1947), p. 297.

163 Sue Davies, entretien avec Val Williams, novembre 1990. Oral History of Photography, National Sound Archive », C459/7.

pour mettre sur pied un département de photographie à l'ICA dont l'activité serait étoffée d'un programme de séminaires, de rencontres et de projections autour de la photographie contemporaine. L'expérience éphémère de Jay dans les locaux de la Royal Photographic Society a confirmé l'attente très forte de la part des jeunes photographes pour la création d'espaces où la photographie serait exposée, débatue, critiquée. Dans ses mémoires sur l'année *Album,* Jay raconte que c'est lors de cet entretien décisif que Lord Goodman le nomme sur le champ directeur du premier département de photographie de l'Institut[164]. Fort de ce succès, Jay met immédiatement en marche son projet et établit le Centre d'Etudes Photographiques (Photographic Study Center), épaulé par Sue Davies, qui a collaboré à l'exposition *Spectrum*. La petite équipe transforme l'espace qui lui est attribué en lieu de consultation de photographies, de diapositives, et de livres de photographies. Des soirées et des débats sont organisés autour par exemple de la photographie et de ses usages dans les médias. Chaque fois, ces événements font salle comble, dans une atmosphère de convivialité propice au débat d'idées[165].

L'expérience est néanmoins de courte durée. « J'ai rapidement été évincé pour avoir envahi l'établissement avec la photographie », explique Jay[166]. En 1971, alors que l'imprimerie qui prend en charge la revue *Album* fait pression sur Bill Jay pour qu'il rembourse ses impayés, ce dernier est forcé de reconnaître la faillite du magazine. Selon les témoignages de Jay, *Album* était sur le point de rentrer dans ses frais et aurait pu survivre si les imprimeurs n'avaient pas eux-mêmes souffert des conséquences de l'inflation. Il se voit proposer un poste d'enseignement à l'université du Nouveau Mexique à Albuquerque par ses amis Beaumont Newhall et Van Deren Coke, ce qui scelle sa décision de quitter la Grande-Bretagne, dont il finit par décourager de l'inertie. Pourtant, son action et son dévouement entier pour la reconnaissance de la photographie créative ont suscité assez d'élan pour que d'autres individus, dans d'autres lieux, prennent efficacement le relais au début des années 1970. Pour William Messer, observateur américain témoignant de l'évolution du champ critique de la photographie, la transition est alors en train de s'opérer.

> L'année de la mort de Tony [Ray-Jones, en 1972] et du départ de Jay vit la renaissance de la photographie prendre solidement racine en Angleterre. C'était un mouvement qui contenait à la fois la naissance d'une nouvelle génération de photographes et d'une nouvelle conscience photographique, mais aussi la conversion d'une bonne partie de la génération précédente. Cet élan s'est attiré le soutien et la participation d'autres établissements artistiques et de praticiens, dont des

164 Bill Jay, 1993. Voir aussi l'entretien de Bill Jay par Val Williams déjà cité.
165 Bill Jay, Entretien avec Val Williams.
166Jay, 1993. p. 9.

individus qui n'étaient jusqu'alors pas spécialement touchés ou attirés par le médium; il est en train de gagner du terrain dans les écoles[167].

1.4.3 L'institutionnalisation de la photographie créative

A la fin des années soixante en Grande-Bretagne, les problèmes auxquels se heurtent les ambitions des photographes, des critiques et des éditeurs pour une photographie indépendante sont de différents ordres. Au premier chef, celui de la diffusion de la photographie. Nous avons pu voir comment les magazines *Creative Camera* et *Album* ont contribué à faire connaître le travail innovant de jeunes photographes à un moment où l'édition du livre de photographie était pour ainsi dire inexistante. Mais il n'existait encore aucun espace d'exposition dédié à la photographie. Le problème, comme le rappelle William Messer, était qu' « il y avait des photographes qui faisaient du bon travail, et de bonnes images étaient produites, mais elles étaient peu vues, et étaient peu, voire pas du tout, reconnues »[168]. Ceci change avec la création des premiers espaces d'exposition en 1971. La situation évolue également dans le domaine institutionnel du soutien à la création et du développement de dispositifs de diffusion. La politique culturelle des années Wilson transforme le rapport aux arts jusqu'alors déconsidérés : en 1967 la photographie rentre dans le domaine de compétences de l'Arts Council. Des fonds publics spécifiques sont réservés à la photographie à partir de 1973. D'autre part, une question pressante à la fin des années soixante est celle de l'enseignement de la photographie. Sous l'impulsion de trois principaux établissements supérieurs, s'opère la transition d'un apprentissage professionnel et technique de la photographie à un enseignement qui envisage cette dernière comme un mode d'expression relevant des arts visuels. Enfin, signe d'une considération nouvelle dont la photographie fait l'objet, les institutions culturelles telles que la National Portrait Gallery ou le Victoria & Albert Museum ouvrent des départements de photographie, organisent des expositions thématiques et monographiques, et lancent d'importants programmes d'acquisitions d'œuvres majeures du patrimoine national et international.

167 « The year of Tony' death and Jay's departure saw the photography renaissance take root solidly in England. It was a movement which contained both the birth of a new generation of photographers and photographic awareness, as well as the conversion of much of the old. It has drawn support and participation of other art establishments and practitioners, including people previously unaffected by (or unattracted to) the medium, and finally, is beginning to find acceptance in schools. » William Messer. « The British Obsession : About to Pay off? », *U.S. Camera Annual*, 1977. p. 56.

168 « There were some good people working, and good pictures were produced but they were rarely seen, and received little, if any, recognition. » *Id.* p. 49.

Dans ce moment charnière sont ainsi posées les bases d'un réseau structurel permettant l'autonomisation de la photographie indépendante. Diffusion, soutien à la création, enseignement, intégration dans l'espace du musée et de la galerie sont les points évoqués ici. Partout, le terme de « photographie créative » est invoqué, et si nous avons déjà expliqué à quoi renvoyait ce terme, il nous faudra clairement identifier les implications que contient cette notion.

1.4.3.1 « La photographie s'introduit dans la galerie » : création de galeries indépendantes spécialisées

Dans le mouvement d'institutionnalisation de la photographie que nous étudions, les années 1970 et 1971 se distinguent nettement comme le moment d'une ébullition des initiatives promouvant la diffusion et la connaissance plus large de la photographie contemporaine. Un grand nombre de ces initiatives, on l'a constaté, sont initiées par le seul militantisme de Bill Jay et de ses amis proches, comme David Hurn et Tony Ray-Jones. Ils ont cherché à introduire et à faire exister une réflexion critique sur la nécessité et les conditions d'existence d'une photographie indépendante, démarquant celle-ci des usages commerciaux qui en sont faits dans le domaine de la presse magazine. Ils ont porté leur zèle militant dans les clubs d'amateurs et les établissements où est enseignée la photographie, communiquant sur les pratiques créatives contemporaines auprès de jeunes photographes. Bill Jay et David Mellor tiennent ainsi des séminaires sur la photographie contemporaine au cours des années 1970 et 1971 ; à la Polytechnique de Manchester, Martin Parr et Daniel Meadows sont durablement marqués par l'intervention de Jay. Dans l'élan que constate William Messer, l'apparition de galeries indépendantes dédiées à la seule photographie représente la poursuite et la concrétisation de ces efforts pour la reconnaissance du médium dans un autre type d'espace discursif. Nous nous intéresserons ici à la période 1971-74, celle de la « première vague » de création de galeries soutenues par les fonds de l'Arts Council, maillons de « la vaste structure de soutien qui devait nourrir et promouvoir la photographie » dans le pays[169].

Le 14 janvier 1971, Sue Davies, soutenue par la photographe Dorothy Bohm, ouvre la Photographers' Gallery au N°8 de Great Newport Street, à deux pas de Leicester Square dans le centre de Londres. Employée de l'ICA, Sue Davies a participé en 1969 à la mise en

169 David Brittain. « Life After Twenty », *Creative Camera*, N°341, août/septembre 1996, pp. 6-8.

place de « Spectrum » et du programme d'événements autour de l'exposition. Elle est marquée par les idées et l'action énergique de Bill Jay, et elle rencontre à cette occasion l'influent Barry Lane (alors *Arts Officer* à l'Arts Council). Le succès de l'exposition et le prosélytisme d'*Album* lui font prendre conscience du manque d'espaces répondant aux seuls besoins des photographes, « un espace à eux pour exposer et discuter de la photographie en tant que forme artistique sérieuse ». Ce premier objectif est associé à un second, celui d'« amener le public à l'idée de regarder de la photographie dans le contexte d'une galerie »[170]. Ces remarques permettent de prendre la mesure de la progression d'une conception de la photographie comme forme artistique à part entière, méritant une prise en charge institutionnelle. Les impératifs de diffusion et de didactisme travaillent l'action de la nouvelle galerie dès son lancement[171].

> Tout le monde à l'ICA trouvait la photographie ringarde. Mais après [l'exposition Spectrum], des centaines de visiteurs sont venus. C'était très revigorant. La plupart des choses à l'ICA étaient très ésotériques, assez élitistes, assez difficiles. Suite à cela, d'autres photographes sont venus, demandant s'il pouvaient exposer leur travail. C'est vraiment ce qui m'a incitée à ouvrir un espace conçu pour que les photographes professionnels puissent montrer leur travaux correctement[172].

« Galerie des Photographes », le nom affirme la volonté d'être au service des photographes en leur offrant l'espace dont ils ont besoin pour exposer, échanger et découvrir de nouveaux travaux. Dans cette initiative se manifeste une fois de plus la caractéristique principale du processus d'institutionnalisation de la photographie en Grande-Bretagne dans les années soixante-dix, à savoir le fait que la légitimation de la photographie intervient à partir de noyaux aux marges de la scène culturelle et se propage à partir de ces espaces. Le processus repose en effet en grande partie sur l'action engagée et passionnée d'individus et n'est pas, globalement, impulsée par les grands établissements culturels. La galerie de Sue Davies (c'est elle qui en est la principale directrice, la photographe Dorothy Bohm est directrice associée jusqu'en 1986) fonctionne à ses débuts avec seulement trois personnes. Son activité se concentre principalement autour de deux axes principaux: l'exposition de photographes internationalement reconnus et de jeunes photographes (Chris Steele-Perkins et Mike Edward présentent l'exposition « Young

170 « The Photographers' Gallery: A Brief History », The Photographer's Gallery. Feuillets archivés dans les collections de la Bibliothèque Nationale de France. Cote Ya1-932-Ft 3.

171 Davies, Sue. « The Photographer's Gallery », *Creative Camera*, N°8/9, 1987. p. 32.

172 « Everybody in the ICA thought photography was naff. But after that hundreds of people came. It was so refreshing. Most of the stuff at the ICA had been very esoteric, quite elitist, quite hard. Then other photographers came, asking, « Can you show my work? » That's really what inspired me to think of starting a place for professional photographers to show their work properly. » Sue Davies, citée par Liz Jobey, « The English seen », *The Guardian,* Samedi 2 octobre 2004. http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1317104,00.html

British Photographers » dès la première année), et la tenue d'une librairie de livres de photographies, à une époque où ces objets sont rares. A ses débuts, celle-ci distribue essentiellement des livres américains, et commande des ouvrages en fonction des suggestions des photographes. Greffé à ces activités, un programme de projection de films vient compléter l'effort de diffusion et d'éducation autour de la photographie. Plus tard, alors que la Photographer's Gallery acquiert le numéro cinq de la même rue, viendra une activité de vente de tirages, orientant la galerie vers des responsabilités commerciales.

L'ancien salon de thé de Great Newport Street transformé en galerie s'impose rapidement comme un lieu incontournable pour les photographes. Si *Creative Camera,* édité par Peter Turner à partir de 1969-70 représente symboliquement « un havre pour la photographie indépendante », dans les années où n'existe encore pas de lieu spécifique dédié au médium, la jeune galerie devient ce havre, matérialisé et concret, complémentaire[173]. Sue Davies est soutenue très fortement par Tom Hopkinson, ancien rédacteur en chef de *Picture Post* nommé président du conseil d'administration, et d'autres personnalités du monde de l'édition, comme David Astor, directeur de *The Observer* et Bryn Campbell,iconographe pour le supplément hebdomadaire du même journal. Reflet de l'intérêt de Davies pour la photographie de reportage, l'événement inaugural est l'exposition de Cornell Capa « The Concerned Photographer », montrée en 1967 au Centre International de la Photographie (ICP) de New York. Par la suite, la galerie présente les travaux de photographes britanniques et internationaux: Manuel Álvarez Bravo, Bill Brandt, Bert Hardy, André Kertész, Josef Koudelka, Arnold Newman, George Rodger pour n'en citer que quelques-uns. Brett Rogers, directrice de la galerie depuis 2005, se rappelle:

> Sue Davies voulait montrer toutes les formes de la photographie, et pas seulement la photographie artistique, alors elle exposait des photographies de presse, des images d'archive de la brigade anti-incendie de Londres et des photographies érotiques. Elle souhaitait élargir le spectre, mais lorsque les visiteurs regardaient les œuvres, ils se disaient « ce n'est pas de l'art ». Cette attitude a permis de repousser de nombreuses frontières, et suscité chez les gens étonnement et trouble[174].

173 Williams, Val. « Crowned with thorns; *Creative Camera* 1965-1978 », *Creative Camera* N°321, Avril/May 1993. p29.

174 « Sue Davies wanted to show all forms of photography, not just fine art photography, so she showed press photographs, images from the archive of the London fire brigade and erotic photos. She wanted to broaden the form, but when people looked, they thought « this isn't art ». It pushed a lot of boundaries, and left some people astonished and stirred. » Brett Rogers, citée par Arifa Akbar. « Photo opportunity: The Photographers' Gallery », *The Independent,* 20 décembre 2007. [En ligne] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/photo-opportunity-the-photographers-gallery-766245.html consulté le 10 mars 2010.

La Photographers' Gallery est considérée comme la première galerie indépendante consacrée à la photographie, mais comme le rappelle Bill Jay, c'est oublier l'expérience éphémère de Do Not Bend Gallery qui en 1970 ouvre un petit espace d'exposition à Notting Hill Gate. Mais il est vrai que cette entreprise, très peu connue, ressemble davantage à un coup d'essai qui fait long feu, faute de moyens et de publicité. Il existe très peu d'informations à son sujet. Bill Jay, qui appartenait au conseil d'administration, l'évoque dans ses souvenirs de la période, et indique que la galerie vendait des tirages et disposait de quelques livres de photographie[175]. La création de la Photographer's Gallery au cœur de Londres rencontre un écho plus vaste que cette première initiative. Au bout de deux ans d'un travail salué par les photographes et les éditeurs, parmi lesquels Colin Osman et Bill Jay, Davies sollicite le très récent Comité pour la Photographie de l'Arts Council (1973), dont elle finit par obtenir des subsides. Comme l'explique Barry Lane, membre du comité directeur au sein de l'Arts Council, ces fonds n'étaient pas destinés à se substituer aux frais de fonctionnement de la galerie, mais devaient aider cette dernière à se procurer les expositions créées par l'Arts Council[176]. Ce geste représente un des premiers jalons dans l'histoire du financement public de la photographie, une politique engagée par Barry Lane. On reviendra sur son rôle et sur les autres formes d'engagement de l'Arts Council pour la photographie dans la section suivante.

L'expérience de la galerie londonienne, qui rencontre un franc succès auprès de la communauté des photographes en mal d'espaces d'échange et de stimulation, est bientôt reproduite à York, où Andrew Sproxton et Val Williams établissent Impressions Gallery en novembre 1972 dans une rue historique de la ville, The Shambles. Le jeune couple choisit en effet de s'implanter en province: cet ancrage local sera une facette importante de l'identité de la galerie. Impressions Gallery affirme dès ses débuts une ambition double: promouvoir la jeune création photographique et établir un dialogue constant avec les photographes du passé qui ont participé à la tradition photographique britannique et internationale. Ainsi, dans l'exposition inaugurale se trouvent réunies la série « Butlins by the sea », réalisée à l'été 1972 par Martin Parr et Daniel Meadows dans le camp de vacances de Filey, et« Whitby scenes », photographies de Frank Meadow Sutcliffe datant de la fin du XIXe siècle. Filey et Whitby, deux villes portuaires du nord du Yorkshire, deux moments de la photographie, le pictorialisme et le nouveau documentaire des années 1970,

175 Bill Jay, Entretien avec Val Williams.

176 May McWilliams. « The Historical Antecedents of Contemporary Photography Education: A British Case Study, 1966-79 », *Photographies*, N°2, Vol 2. Londres : Routledge, 2009.

et la continuité d'un thème pictural dans l'histoire de la photographie en Grande-Bretagne. Exposer « les nouveaux photographes émergents et explorer l'histoire « cachée » de la photographie britannique » définit la « personnalité distinctive » d'Impressions, qui se distingue ainsi de la Photographers' Gallery, qu'elle perçoit comme plus orientée vers les grands noms de la photographie et du photoreportage[177].

1.4.3.2 Le Photography Committee à l'Arts Council of Great Britain

1.4.3.2.1 *Redéfinition du rôle de l'Arts Council dans les années soixante.*

L'Arts Council est une institution héritière du Centre for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA) créé en 1940, sous l'impulsion de Lord MacMillan, Sir Kenneth Clark et Lord De La Warr. L'objectif de CEMA était double : le soutien aux artistes et musiciens souffrant des conséquences de la guerre en leur donnant la possibilité de continuer à se produire, l'extension de l'effort de guerre et de la bataille idéologique sur le plan culturel. John Maynard Keynes préside l'institution entre 1942 et 1945, avant que le CEMA ne soit transformé en une structure pérenne, aux compétences élargies, une fois la guerre finie. L'Arts Council of Great Britain reçoit ainsi en 1946 sa Charte Royale d'Incorporation. Ses financements dépendent alors directement de l'Echiquier. Selon un principe pragmatique établi en règle, le gouvernement, qui alloue un budget à l'Arts Council, se tient à distance et se défend d'intervenir dans ses décisions et dans l'utilisation de sa dotation. Ce « corps intermédiaire » bénéficie donc d'une certaine autonomie. Ses membres sont désignés en fonction de leur expérience et expertise, et par cooptation (un mode de fonctionnement sévèrement critiqué par Raymond Williams en 1979, pour son caractère peu démocratique et représentatif)[178].

L'institution, dont le rôle reste principalement cantonné à la prise en charge financière des grandes compagnies de théâtre et de danse de la capitale, est profondément renouvelée à partir de 1965. C'est en effet à partir de cette date que l'on peut parler de la

177 Val Williams, « Time, Memory and Myth; Thirty years of Impressions Gallery », in McNeill, Anne; Williams, Val; Wombell, Paul (Eds.). York : Impressions Gallery, 2002 (livret non paginé accompagnant l'exposition du même nom, Impressions, 5 octobre – 30 novembre 2002.)

178 Raymond Williams. « The Arts Council » (1979). *Resources of Hope; Culture, Democracy, Socialism.* Londres, New York : Verso, 1989. p. 42.

naissance d'une politique culturelle publique en Grande-Bretagne. L'Arts Council devient alors un relai essentiel de l'intervention de l'État dans le domaine de la culture, et voit sont budget passer « d'un régime de subsistance à un régime de croissance ».[179] Lorsque Harold Wilson accède au pouvoir en 1964, il est en effet convaincu de la nécessité de faire de la culture un nouveau champ d'action pour l'État. Le parti travailliste, et notamment Hugh Jenkins, travaillent sur ce sujet depuis la fin des années cinquante, et la notion de loisirs et de temps libre apparaît comme un domaine où engager de nouvelles politiques. Wilson est conscient de la demande d'ouverture de la société à d'autres formes d'expression culturelle que portent les nouvelles générations. Symbole de la prise en compte de la culture jeune dans sa vision sociale, ou simple stratégie populiste et électoraliste, en 1965 Wilson fait décorer les quatre Beatles d'un MBE (*Member of the Most Excellent Order of the British Empire*), équivalent de l'ordre du mérite.

La culture devient dès lors un champ d'exercice à part entière des politiques publiques. Wilson nomme Jenny Lee Ministre des Arts et lui confie la tâche de moderniser et réactiver l'Arts Council, peu mis en valeur sous les gouvernements conservateurs précédents. Le ministère, le premier du genre en Grande-Bretagne, est placé sous la tutelle du Département de l'Education et des Sciences, symbole du rôle d'éducation que la culture et les arts sont appelés à endosser dans l'esprit du gouvernement travailliste. En 1965 Lee remet ses propositions dans *A Policy for the Arts : the First Steps,* livre blanc qui marque une avancée réelle dans la prise en compte de la culture comme domaine essentiel d'une politique publique moderne[180]. Le Parlement adopte ses résolutions. La ministre s'empare de la culture comme d'un grand chantier national, voulant faire de la Grande-Bretagne « un pays plus gai, plus cultivé »[181]. Deux axes orientent ses directives pour l'Arts Council : la facilitation et l'élargissement de l'accès aux œuvres d'une part, la légitimation de certaines pratiques artistiques populaires d'autre part. C'est un principe de démocratisation qui anime ses propositions: démocratiser l'accès à la culture; rendre la culture plus démocratique en intégrant de nouvelles formes culturelles jusqu'alors déconsidérées. L'accent est porté sur les effets éducatifs de l'appréciation et de la pratique artistiques, dans une perspective assez paternaliste. Le principe du respect de l'indépendance créative des artistes est affirmé,

179 Lawrence Black. « 'Making Britain a Gayer and More Cultivated Country' : Wilson, Lee and the Creative Industries in the 1960s », *Contemporary British history*, Vol. 20, 3, Septembre 2006. p. 326.

180 Jenny Lee, *A Policy for the Arts : the First Steps.* H. M. Stationery Office, 1965.

181 « To make Britain a gayer, more cultivated country », expression utilisée par Jenny Lee dans son livre blanc, *A Policy for the Arts, the First Steps.* 1965.

parant aux attaques des conservateurs jugeant comme une ingérence toute intervention de l'État dans le domaine culturel et artistique, réputé étranger au politique.

L'impératif d'un accès démocratisé à la culture implique la mise en œuvre de moyens conséquents en termes de décentralisation. Un budget spécifique est réservé à cet effet : le fonds dédié *Housing the Arts* contribue au développement d'un maillage de nouveaux centres culturels en région. Le réseau des Associations Régionales, sur le modèle de la *Northern Arts Association*, est encouragé à prendre le relais de l'Arts Council en province et à soutenir les projets culturels locaux. Entre 1964 et 1971, « âge d'or » de l'Arts Council, le budget de l'institution ne cesse d'augmenter, passant d'une dotation de 3,2 milliards de livres à un peu plus de neuf millions à la fin de cette période[182]. La période du gouvernement Wilson marque bien le début d'un engagement fort de l'État dans le domaine des politiques publiques culturelles.

1.4.3.2.2 *La reconnaissance institutionnelle de la « photographie créative »*

Lee nomme Lord Goodman directeur de l'Arts Council En février 1967, l'Arts Council est pourvu d'une nouvelle Charte Royale. Celle-ci fait état d'une définition plus large de la culture que celle de la charte fondatrice de 1946 et qui donnait au Conseil la mission de « développer une plus grande connaissance, compréhension et pratique des beaux-arts exclusivement, et en particulier, d'accroître l'accessibilité des beaux-arts au public à travers Notre Royaume »[183]. Dans la Charte de 1967, l'expression « des beaux arts exclusivement » est ainsi remplacée par « les arts », formule moins réductrice qui entérine l'acceptation d'une conception de la culture étendue aux domaines des pratiques artistiques et culturelles contemporaines et populaires. La littérature, le cinéma, la performance mais aussi la photographie relèvent dorénavant de la sphère d'attribution de l'Arts Council. Un comité des « nouvelles activités » est même créé en 1971, à titre expérimental : il prend en charge ce qu'on appelle alors sans les définir vraiment les « *community arts* », projets issus du maillage associatif et mêlant diverses pratiques artistiques dans une optique de création

182 Voir Janie Mortier, « L'âge d'or de l'*Arts Council* ou comment faire une politique sans le dire », *QWERTY*, Vol 8, octobre 1998. pp. 305-13 ; et Black, 2006. p. 323–342.

183 « Developing a greater knowledge, understanding and practice of the fine arts exclusively, and in particular to increase the accessibility of the fine arts to the public throughout Our Realm, and to improve the standard of execution of the fine arts and to advise and co-operate with Our Government Department, local authorities and other bodies on any matters concerned directly or indirectly with those objects. » Cité par Robert Hewison, *Culture and Consensus ; England, Art and Politics since 1940.* Londres : Methuen, 1995.

de lien social par les arts. Raymond Williams, l'un des « pères fondateurs » des Cultural Studies et membre de l'organisation au début des années 1970, juge positif ce « mouvement au delà de l'art académique et de l'Establisment », qui « correspond à des besoins réels »[184].

L'application de la nouvelle Charte Royale de 1967 a pour effet l'ouverture d'un débat sur l'admission de la photographie au sein de la Commission Arts *(Arts Panel*), qui regroupe déjà des sous-comités pour les « beaux-arts » (peinture, sculpture, architecture), le cinéma d'art et d'essai, le service des expositions, et celui de la gestion des galeries de l'Arts Council, la Hayward Gallery et la Serpentine Gallery. Hutchinson rapporte les discussions tenus lors des réunions du Comité Arts autour de la question de la photographie.

> Ce n'est qu'en 1968, à l'occasion d'une remise de prix par Lord Goodman à l'une des assemblées de l'Institut des Photographes Professionnels (*Institute of Incorporated Photographers*) que la Commission Arts consentit à recommander au Conseil d' « étendre ses activités de manière à organiser des expositions photographiques ponctuelles, sans entreprendre toutefois de subventionner les sociétés ou clubs photographiques. Il fut également accepté qu'un petit comité serait mis en place par le Conseil pour faire des recommandations sur des expositions de photographie, et que Lord Snowdown serait invité à en être le président[185].

La création d'un sous-comité pour la photographie est ainsi discutée dès 1967 et actée en 1968. Celui-ci a un rôle consultatif auprès du Commission Arts et doit formuler des propositions pour la promotion de la photographie, contemporaine et ancienne, essentiellement à travers un programme d'expositions. Même si le sous-Comité n'a qu'un rôle limité et dépend pour l'obtention de fonds de l'arbitrage de la Commission Arts, sa création représente néanmoins un étape importante dans la reconnaissance institutionnelle de la photographie. Roy Strong, alors directeur de la National Portrait Gallery, y siège en tant que directeur[186]. L'action de Barry Lane, directeur du Musée d'Art Moderne d'Oxford remarqué pour son action en tant responsable régional dans la Commission des Arts de la région Sud-Est (*Regional Arts Officer*), mène une action énergique au service des ambitions du sous-Comité pour la photographie. A l'époque, le département d'art contemporain de l'Arts Council met en place un programme de

184 Williams, 1989. p. 47.

185 « It was not until 1968, after Lord Goodman had been giving out the prizes at a gathering of the Institute of Incorporated Photographers that the Art Panel agreed to recommend to the Council "that it should extend its activities so as to organise an occasional photographic exhibition but that it should not undertake to subsidise photographic societies or clubs. It was also agreed that a small committee should be set up by the Council to advise on photographic exhibitions and that Lord Snowdown should be invited to act as chairman". » RobertHutchinson. *The Politics of the Arts Council*. London: Sinclair Browne, 1982. p. 88.

186 Haworth-Booth,1997. p 154.

commande d'expositions, qui circulent dans les musées et galerie du pays, et Lane à l'idée d'étendre ce principe à la photographie.

Les choses évoluent rapidement. 1971 est l'année de la cristallisation de revendications multiples en faveur de la photographie, et d'avancées réelles comme nous avons pu le voir avec l'action énergique de Bill Jay avec *Album* ou avec la création de la Photographers' Gallery. 1971 est aussi l'année où Barry Lane est nommé membre du comité directeur du département des arts (*Arts Officer*). Ce changement de statut profite au sous-Comité pour la photographie, qui devient en fait un Comité à part entière au sein de la Commission Arts. Cela signifie que la photographie acquiert sa propre voix aux cotés d'autres comités, et dispose dorénavant d'un pouvoir décisionnaire sur l'attribution de financements dans sa sphère propre. Lane ne cache pas sa détermination à faire évoluer les discours institutionnels sur le médium. Soutenu entre autres par Bill Jay, Sue Davies, les photographes Tony Ray-Jones, David Hurn, et John Benton-Harris, Barry Lane appuie très fortement leurs demandes pour une plus grande institutionnalisation de la photographie, cause dont il est lui-même partisan[187]. Bill Jay, en particulier, prend fait et cause pour une action beaucoup plus franche en faveur de la photographie, et ne cache pas son impatience dans un éditorial particulièrement incisif, publié dans le troisième numéro d'*Album.* Rappelant que, selon lui, « personne ne peut nier que la photographie en Grande-Bretagne est mal en point », il énonce six propositions concrètes pour bousculer l'apathie ambiante. La première exhorte l'Arts Council à envoyer

> un administrateur, possédant une compréhension et un amour prononcés de la photographie, à la Maison George Eastman de Rochester, aux États-Unis, pour une période de six mois. Il y étudierait la naissance et le développement de cette organisation avant de visiter les galeries, musées, et universités américains, tout en intégrant le discernement et l'expérience de personnes telles que Nathan Lyons. A son retour en Angleterre, il se verrait conférés les pouvoirs d'établir une Galerie Nationale de la Photographie à Londres, et aurait à sa disposition l'argent et les installations pour collectionner et gérer les chefs d'œuvres qui sont encore préservés en Grande-Bretagne. Il organiserait un programme d'exposition et de publication et établirait un centre d'études doté de livres et d'épreuves. Ce vivier pour la photographie, actif, permanent, servirait de point de repère par rapport auquel jauger du travail des jeunes photographes. Il serait source d'encouragement et d'inspiration[188].

En outre, la proposition six du texte de Bill Jay encourage vivement l'Arts Council à créer des bourses pour les photographes, « dans l'esprit des bourses de la Fondation Guggenheim », bourse prestigieuse qui avait permis à Robert Frank, dès 1955, de réaliser

187 Mellor, 2007.
188 Jay, Bill. « Editorial », *Album* N°3, Avril 1970, p. 1.

son projet pour *The Americans*[189]. C'est bien sûr Barry Lane, « administrateur » disposant d'une connaissance et d'un amour de la photographie, que Bill Jay a en tête pour mener cette mission. Ses propositions inspirent l'enquête menée par Lane aux États-Unis et au Canada en 1971 sur les financements publics alloués à la photographie. Ce travail est réalisable grâce à une bourse Kodak de huit cent dollars qui permet à Barry Lane de partir faire son observation pendant deux mois. Il y visite les galeries de photographie, les établissements d'enseignement supérieur, les salles de ventes, rencontre John Szarkowski et Van Deren Coke. « La photographie [aux États-Unis et au Canada] était traitée comme l'égale de l'art. La reconnaissance de la photographie était beaucoup plus avancée », reconnaît-il[190]. Ce voyage lui « ouvre les yeux » et lui donne la confiance pour engager en Grande-Bretagne les changements nécessaires à l'émergence d'une véritable culture photographique. En 1972, Lane rédige un rapport et livre ses conclusions l'année suivante[191]. Si l'idée d'une Galerie nationale pour la Photographie ne verra pas le jour avant longtemps (le Musée de la Photographie, du Film et de la Télévision n'ouvrira ses portes qu'en 1984!), celles relatives à la collection d'œuvres, la publication d'ouvrages, et la création de bourses pour les jeunes photographes sont agréées. Lane est nommé « Photography Officer » du Comité de la Photographie, nouvelle branche autonome de l'Arts Council en 1973, et non plus rattaché à la Commission Arts. Cela signifie, qu'en tant que Comité à part entière, le département de la photographie peut solliciter directement le département des finances de l'Arts Council. Cette conjoncture marque le véritable début d'un financement public pour la photographie: le comité, que Lane veut énergique, est composé de photographes, historiens, critiques, et éditeurs (Ron McCormick, Tristram Powell, Bill Gaskins, David Hurn, Marina Vaizey, Peter Turner et Aaron Scharf) recommande dès sa première année l'allocation de plus de dix-neuf mille livres sterling réparties entre la subvention d'expositions, l'aide versée aux toutes nouvelles galeries de photographie, les bourses et les prix remis aux photographes sur proposition d'un projet.

> 1973/1974 fut la première année pour laquelle le Comité de la Photographie obtint la pleine responsabilité pour recommander au Conseil l'attribution de subventions. Un programme pilote pour ses subventions fut annoncé (sans publicité toutefois) et un total de quatre-vingt candidatures furent reçues cette année-là. Vingt-quatre subventions furent recommandées et un total de 19,390 livres sterling fut débloqué[192].

189 *Id.* p. 1.

190 « Photography was treated equally with art. The recognition of photography was much greatly advanced. » Barry Lane, Barry. Entretien avec Shirley Read.

191 Lane, Barry. « Public Funding of Photography in America and Canada », 1973.

192 « 1973/74 was the first year in which the Photography Committee had full responsibility for recommending grants to the Council. A pilot grant scheme was publicly announced (without advertisements) and a total of 80 applications were received during the year. 24 grants were

Les financements alloués sous la forme de « prix » sont conçus pour permettre aux photographes de « se consacrer plus ou moins exclusivement à un projet sur une certaine période de temps, une considération importante pour les travaux de nature documentaire en particulier »[193]. On trouve dans la liste des premiers prix attribués en 1973-74 des photographes établis tels que John Benton Harris mais aussi une majorité de jeunes photographes qui se lancent dans leurs premiers projets[194]. Ces bourses, très ajustées et comprises au début entre une centaine de livres et deux milliers, représentent ainsi le premier système de soutien institutionnel à la jeune création. En 1974, Daniel Meadows en bénéficie par exemple à la fin de ses études à la Polytechnique de Manchester, pour son projet original d'un parcours de six régions de l'Angleterre à bord d'un bus à impériale converti en studio photographique, le « Free Photographic Omnibus ». Ce type de projet marque le commencement d'une véritable photographie indépendante en Angleterre. Comme d'autres photographes de son âge (une vingtaine d'années au début des années soixante-dix), Meadows n'a jamais travaillé comme photographe professionnel pour la presse illustrée, et son projet est entièrement conçu par lui-même, à partir d'une problématique qu'il a lui-même conçue. Il se donne un peu plus d'un an pour « compiler un reportage photo-documentaire sur la vie en Angleterre au début des années soixante-dix »[195].

Afin de faire connaître les jeunes photographes qu'il soutient, et en adéquation avec sa politique de diffusion de la photographie créative contemporaine, le Comité de la Photographie publie *British Image N*°1 en 1975, suivi d'un deuxième numéro l'année suivante. Homer Sykes, Claire Schwob, John Myers, Daniel Meadows, Bryn Campbell, Roslyn Banish, Ian Dobbie et Paul Carter figurent dans le premier catalogue. La préface précise clairement les objectifs du Comité:

> Au début de 1973, l'Arts Council a lancé un programme de bourses qui avaient pour but de fournir un soutien financier à des photographes désirant consacrer leur temps, plus ou moins exclusivement sur une certaine période, à des projets ou des thèmes non-commerciaux de leur propre choix. [...] Or, les possibilités de publier ou d'exposer des travaux indépendants sont rares dans ce pays. […] Nous espérons que *British Image* sera un moyen de plus pour distribuer des

recommended and a total of £19,390 offered. » « Photography Grants 1973-74; Report on Grants Recommended by the Photography Committee 1973-74 », Document signé par Barry Lane, Photography Officer, avril 1974. Archives de l'Arts Council, ACGB 32/107, Blythe House, Londres. Consulté le 20 Octobre 2010.

193 *Id.*

194 Parmi ces jeunes photographes, on trouve: Martin Parr, John Davies, Sirkka-Liisa Konttinen, Simon Marsden, Chris Steele-Perkins, Homer Sykes, Valerie Wilmer, Graham Smith.

195 Daniel Meadows « My aim is to compile a photo-documentary record of English life in the early 1970s. » Arts Council of Great Britain. *British Image 1*, Londres : Arts Council of Great Britain, 1975.

photographies de qualité et faire connaître le travail de photographes non-commerciaux à un public plus vaste[196].

Le Comité pour la Photographie devient très rapidement un pilier essentiel dans la fondation et l'institutionnalisation d'une photographie créative en Grande-Bretagne. Le montant de ses attributions ne cesse d'augmenter dans les années qui suivent (marquant toutefois un coup d'arrêt à la fin des années soixante-dix)[197]. Sa mission de soutien et de diffusion des travaux qu'il contribue à produire est associée à une politique de collection: en effet, le ou la récipiendaire d'une bourse doit en contrepartie donner à l'Arts Council une copie de chaque tirage réalisé. Par ce processus l'Arts Council se dote d'une collection appelée à s'enrichir constamment[198].

Ainsi l'Arts Council, emblème de l'investissement nouveau de l'État dans des politiques culturelles ambitieuses, représente-t-il pour la photographie en Grande-Bretagne un maillon essentiel dans l'avènement de pratiques photographiques artistiques indépendantes. Une critique sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant pointe sur le fait que l'Arts Council, en tant qu'institution publique, recrée ses propres circuits et mécanismes de sélection, de hiérarchisation et de consécration. C'est là un piège de l'institutionnalisation : « les politiques culturelles contribuent à reproduire, même si elles l'aménagent, un certain état des hiérarchies culturelles et, de cette manière, à légitimer les hiérarchies sociales correspondantes »[199].

196 « Early in 1973 the Arts Council initiated a grants scheme which aimed to provide financial support for photographers who wished to devote their time more or less exclusively for a period on non-commercial projects or themes of their own choosing. Many of the photographers who received Awards have completed these projects. however the opportunities in this country to publish or exhibit independent work are few. At the moment there is only one magazine, *Creative Camera*, and six galleries that devote their space exclusively to photographs. Four of these galleries are in London - The Photographers' gallery, the Half-Moon Gallery, the Kodak Photographic Gallery, and the Royal Photographic Society. The other two galleries are the Impressions Gallery, in York and the Royal Photographic Gallery in Southampton. We hope that *British Image* will be an additional means of distributing fine photographs and bringing the work of non-commercial photographers to a wider public. *British Image* will be published twice a year and will present a selection of the work produced as a result of Awards granted to photographers. » The Arts Council of Great Britain, *British Image 1*, London: Arts Council of Great Britain, 1975.

197 Pour l'année 1974-1975, le Comité est en mesure d'allouer la somme totale de 29,145 livres, soit environ 10,000 livres de plus que l'année précédente. Le nombre de candidatures a quant à lui doublé.

198 Voir Mellor, 2007

199 *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Emmanuel De Waresquiel (Dir.) Paris : Larousse, CNRS Editions, 2001. p. 367.

1.4.3.3 L'enseignement de la « photographie créative »

En 1974, les photographes et professeurs Paul Hill et Thomas Joshua Cooper lancent une critique très vive à l'encontre des établissements supérieurs d'enseignement de la photographie, accusés de maintenir la photographie britannique dans l'ornière de la seule formation technique. « Au cours [des derniers cinquante ans], il n'y a eu que très peu de *véritable* enseignement de la photographie dans ce pays et le peu qu'il y a eu s'est focalisé sur les aspects mécaniques plutôt que créatifs du médium[200]. »

L'existence d'une dichotomie entre technique et création artistique, et la réduction de l'enseignement de la photographie au premier terme, est une critique récurrente dans la réflexion contemporaine sur les modalités de l'enseignement supérieur de la photographie[201]. Hill et Cooper, les auteurs de cet article publié dans le magazine *Creative Camera* sont les fers de lance du cursus de « photographie créative », mis en place depuis 1971 grâce à un partenariat entre l'école d'art et de design de Derby et la Trent Polytechnic de Nottingham, développé par le professeur Bill Gaskins. Ce centre est l'un des trois établissements qui, entre 1967 et 1974, s'emploient à transformer radicalement la manière dont la photographie est enseignée. A leur manière, selon les priorités de leurs fondateurs, les trois départements de photographie dont nous allons parler (Derby/Trent Polytechnic, Newport College of Art, et la Polytechnic of Central London), créent des formations supérieures basées sur l'enseignement de la photographie comme médium artistique et non plus comme activité technique et commerciale. Je m'appuie sur ce point sur l'article de May McWilliams « The Historical Antecedents of Contemporary Photography Education : A British Case Study, 1966-79 », dont le travail de recherche et d'analyse est particulièrement utile[202].

Le premier établissement à offrir un « diplôme de photographie créative » est l'école d'art et de design de Derby, dès 1967. Comme dans le reste du pays, la photographie

200 Hill, Paul; Cooper, Thomas. « Can British Photography emerge from the dark ages? », *Creative Camera*, N°123, Septembre 1974. p. 294.

201 Voir le catalogue de l'exposition « Young British Photographers » dans lequel les photographes Chris Steele-Perkins et Mark Edwards écrivent: « art schools with photographic departments... employed staff whose major concern was to provide students with the necessary technical ability to assist, and later become, studio photographers. [...] Photographic magazines published work that reflected the photographers' technical ability and confused this with talent. [...] [They] made little attempt to energize camera owners to develop their own personal direction in photography, or provide a platform for unknown photographers experimenting creatively with the medium. » Peter Baistow. *Young British Photographers.* Cat. Exp. Londres : Co-optic, 1975.

202 McWilliams, 2009.

est jusqu'alors communément rattachée aux arts graphiques, et les compétences techniques des étudiants en photographie sont sanctionnées en fin de formation par le corps de métier, l'Institute of Incorporated Photographers. L'enseignement est professionnalisant (« *vocational* »), défini par la corporation des photographes, et destiné à former des techniciens de la photographie, appelés à avoir une pratique commerciale. Gaskins, photographe et professeur à Derby, veut réformer ce type de formation et proposer un enseignement tendu vers des pratiques créatives et expérimentales, dans le but de former des photographes pour qui la technique n'est pas une fin, mais un moyen au service de la création picturale. Il renouvelle les méthodes d'enseignement en confrontant les étudiants aux images, par la visite de studios de photographes et d'expositions (notamment à l'ICA), et l'organisation d'expositions des travaux des étudiants. L'idée que la photographie puisse être considérée comme un art, et puisse avoir sa place dans le contexte de la galerie reste encore inédite, encore davantage en province du fait de la concentration des centres culturels dans la capitale. Même là, nous avons vu qu'il faut attendre 1971 pour que la première galerie de photographie voie le jour. Gaskins est conscient de l'avance qu'ont les départements de photographie américains à la même époque, et s'inspire entre autres des méthodes de l'université du Nouveau Mexique, à Albuquerque, dirigé par l'influent Van Deren Coke. Il forme dès 1971 l'idée de développer un programme de résidences de professeurs américains issus de ce centre, afin d'introduire leurs méthodes innovantes dans son cursus et d'y instiller leur conception de la photographie créative[203]. Le quatrième de ces professeurs invités, Thomas Cooper, forme rapidement une collaboration très énergique avec Paul Hill, présent à Trent à partir de 1972. Ce moment marque le décollage du cursus. De manière générale, « les professeurs de Derby/Trent étaient influencés par la la vision américaine de la photographie comme une forme artistique et un médium d'expression personnelle » c'est à dire par le projet moderniste de reconnaissance de la photographie comme une forme d'expression artistique spécifique[204]. Cette perspective, qui définit également fondamentalement les principes directeurs de *Creative Camera* ou *d'Album*, domine ainsi l'enseignement du département. En 1976, Paul Hill et sa femme Angela créent The Photographers' Place dans leur propriété du Peak District: le principe est de rassembler, sous la forme de stages pratiques, des étudiants comme des professeurs autour

203 Les liens entre le département de photographie créative à Albuquerque et les acteurs du renouveau de la photographie en Grande-Bretagne ne se limitent pas à cette expérience. Bill Jay rejoint Van Deren Coke et Beaumont Newhall quand il quitte Londres en 1972.

204 McWilliams. p. 249.

de photographes invités, capables de « communiquer et de transmettre leur enthousiasme »[205]. Les photographes américains et britanniques Ralph Gibson, Raymond Moore, John Blakemore, Fay Godwin, Lewis Baltz, etc., se succèdent dans le cottage des Hill à Bradbourne. Le cadre du parc naturel est propice au type de photographie de paysage méditative que produisent Paul Hill, Tom Cooper, John Blakemore ou Raymond Moore. Les sessions de quelques jours, conçues comme le prolongement et l'approfondissement pratique du programme de la Polytechnic, sont d'ailleurs essentiellement consacrées à la photographie de paysage, conçue comme voie d' « expression personnelle » et d'introspection[206]. Hill se consacre exclusivement à cette activité après 1974.

Alors que se développe le programme de Derby et Trent, en 1973, David Hurn crée le programme de « photographie documentaire » au Newport College of Art, avec comme ligne directrice les principes de Magnum, agence dont il est membre depuis 1967. L'indépendance de vision du photographe, la liberté de choisir ses sujets, la propriété de ses tirages, la déontologie du photojournaliste sont les valeurs qui informent l'enseignement promulgué à Newport. L'accent est mis sur les compétences de documentariste et d'observateur requises par la profession de photojournaliste. Selon cette perspective, la théorie ne doit jamais être qu'un appoint, qui ne doit pas entraver la production du travail de fond.

> Ce mélange de valeurs humanistes, d'idéaux artistiques et de pragmatisme commercial était inscrit dans l'éthique du programme de Newport. Hurn envisageait pour ses étudiants un avenir de photojournalistes indépendants et/ou de photographes documentaires. Il était convaincu que le fait d'obtenir le statut de cursus diplômant, avec pour corollaire l'importance accordée aux sujets théoriques, n'était non seulement pas nécessaire mais représentait au contraire un obstacle dans ce domaine. Il redoutait que la théorie ne prenne la première place, délogeant l'image et le créateur d'images de leur position prééminente[207].

---

205 Paul Hill, cité par Keddie, Carol. *Documenting Photography : Designing a Database of the Contents of the Archive Belonging to Photographer Paul Hill*. Master's Dissertation, Loughborough University, supervised by Inese A. Smith, September 1997.

206 Paul Hill: « I wanted to provide the opportunity for people to eat, drink and sleep photography, often with eminent guest tutors, away from distractions, with the added chemistry of group dynamics. » « A man with vision », *Amateur Photographer*, 22 Juillet 1995. p. 38. Cité par Carol Keddie, *Documenting Photography: Designing a Database of the Contents of the Archive Belonging to Photographer Paul Hill*. Master's Dissertation, Loughborough University, sous la direction d'Inese A. Smith, September 1997.

207 « This mixture of humanist values, artistic ideals and commercial pragmatism was embedded in the ethos of the Newport course. Hurn envisaged his students becoming freelance photo-journalists and/or documentary photographers. He believed degree status, with its accompanying emphasis on theoretical subjects, to be not only unnecessary but an impediment in this field of work. His concern was that theory would move to the foreground, displacing the pre-eminence of the image and image-maker. » McWilliams. p. 250.

C'est pourquoi il s'oppose fermement à la transformation de la formation proposée à Newport en un diplôme universitaire (un statut que Derby/Trent obtient en 1974). Hurn s'entoure de photographes de Magnum et se sert des tirages empruntés à ses compagnons pour les montrer à ses étudiants. Le principe que la bonne image se passe de commentaire et contient sa propre force de persuasion dans sa construction formelle, plus forte que les mots, inspire cet usage. Hurn s'assure la collaboration de Sir Tom Hopkinson, l'ancien éditeur de *Picture Post* pour organiser le programme du cours. Cette caution enracine résolument le cursus dans la perspective du documentaire social. Selon Paul Reas, étudiant à Newport au début des années 1980, « la photographie [telle qu'elle était enseignée à Newport] était une affaire de professionnel, il fallait être photojournalistiquement correct, être objectif. » Il se souvient que Hurn « cherchait à instituer la tradition des « essais » photographiques des magazines selon le modèle de Magnum. Cela a directement informé le programme de Newport »[208] .

A la même époque, Margaret Harker (membre de la Royal Photographic Society) prend la tête du département de photographie à la Polytechnic of Central London (PCL, anciennement Regent Street College). Elle engage la création du premier cursus diplômant en photographie créative en 1972, validé par le Council for National Academic Awards. L'année suivante, Victor Burgin rejoint la structure et mène « la mise en place du programme d'enseignement de la photographie le plus radical de Grande-Bretagne »[209]. A l'inverse de la Polytechnique de Trent, PCL met l'accent sur la théorie dans le but de donner à ses étudiants les clés pour devenir des praticiens sensibles aux problématiques de la sociologie, de la sémiotique ou encore de l'histoire, trois domaines dont Burgin encourage l'enseignement. La photographie est rapprochée des études de cinéma, et emmenée par Burgin et Simon Whatney dans la voie de la critique structuraliste, poststructuraliste et féministe. Olivier Richon et Karen Knorr sont formés à cette école dans la deuzième moitié des années 1970.

Ces trois établissements participent donc, chacun dans une voie spécifique, au processus par lequel le statut de la photographie en Grande-Bretagne est réévalué, et son enseignement extrait du seul horizon professionnalisant. Ce qui se distingue dans les trois cursus présentés est le changement de point de vue sur la photographie : de la primauté de la technique à celle de la signifiance et du concept. Pour William Messer, photographe et

208 Paul Reas, entretien avec Val Williams, 1993. Oral History of British photography, National Sound Archive, C459/27.
209 McWilliams. p. 244.

professeur ayant enseigné en Grande-Bretagne, les écoles de photographies mentionnées ici furent « essentielles à la catalyse d'une conscience photographique et visuelle en Grande-Bretagne ».[210] Leurs propositions s'inscrivent dans la convergence de facteurs qui sous-tendent l'institutionnalisation de la photographie dans les années 1970. Ce processus est en effet bel et bien lancé. Bill Jay, particulièrement optimiste en février 1970, alors qu'il lance *Album*, se réjouit de voir que

> tous les signaux indiquent l'entrée dans une nouvelle ère de la photographie britannique. Des individus éclairés – dans les écoles d'art, les musées, les galeries et dans les institutions telles que l'Arts Council de Grande-Bretagne et l'Institut d'Art Contemporain – s'impatientent pour le compte de la photographie. La pression monte. Les prochaines années devraient connaître l'explosion de la photographie en Grande-Bretagne[211].

1.4.3.4 Exposer et collectionner la photographie.

Nous avons jusqu'à présent insisté, dans notre description du processus d'institutionnalisation de la photographie en Grande-Bretagne, sur la dimension individuelle et prosélyte des initiatives visant la reconnaissance d'une photographie indépendante et créative, non-commerciale et comprise comme une forme d'expression artistique spécifique. Nous avons évoqué la progressive mise en place d'un réseau structurel au service de cette conception de la photographie. Or la reconnaissance de la photographie comme un art indépendant s'est également jouée, tardivement et progressivement il est vrai, dans l'espace du musée. Examinons donc de plus près l'entrée de la photographie dans les institutions culturelles.

A la fin des années 1960, d'importantes expositions de photographie sont programmées dans de grands établissements culturels Londoniens. Sont mis à l'honneur des photographes expérimentés et dont la carrière, longue et riche, justifie la réalisation de rétrospectives. Ainsi de Cecil Beaton, photographe officiel de la Reine, scénariste et prolifique créateur d'images, dont la carrière est couronnée lors d'une exposition à la National Portrait Gallery en 1968, intitulée *Beaton Portraits 1928-1968,* dans laquelle six cents images sont exposées. L'exposition attire les foules: prolongée deux fois, elle accueille soixante-quinze mille visiteurs. Pour le directeur de l'établissement, Roy Strong, l'exposition Beaton marque un tournant dans l'histoire du musée, la date à laquelle la photographie est exposée sur ses cimaises et revêt quelque chose du prestige réservé aux

210 Messer,. p. 56.
211 Jay, Bill. *Album*, N°1, February 1970. p. 1.

chefs d'œuvre. Suit l'année suivante l'exposition des photographies d'Henri Cartier-Bresson au Victoria and Albert Museum, qui présente cent soixante-cinq photographies du célèbre photographe français. Le fait d'inscrire la photographie dans l'environnement du musée, dans deux expositions de grande envergure, représente à l'époque « un événement culturel pour la photographie, jamais vu auparavant », tant la photographie est jusqu'alors ignorée par les institutions culturelles[212].

La rétrospective consacrée à l'œuvre de Bill Brandt qui ouvre en 1970 à la Hayward Gallery participe du même élan. La Hayward Gallery, gérée par l'Arts Council (qui y organise principalement des expositions consacrées à la peinture moderne), est, selon Haworth-Booth, « la plus agressive des galeries d'art moderne de Grande-Bretagne »[213]. Y faire entrer la photographie serait-il donc un acte radical, la marque d'une rupture, voire d'une subversion? Au tournant des années soixante, il semble bien en effet que oui. L'exposition est, avec les deux précédemment mentionnées, souvent citée comme marquant un tournant dans l'évolution de la perception de la photographie en Grande-Bretagne à cette époque. Et cet élan vient en grande partie des États-Unis, où la photographie est déjà présente et bien vivante dans les principales institutions culturelles. Il faut ainsi souligner que l'exposition Bill Brandt n'est pas organisée par un commissaire d'exposition britannique, mais par John Szarkowski, qui l'a exposée au MoMA à l'automne 1969. Le conservateur américain est le chantre de la photographie moderniste, et son action au MoMA depuis 1962 affirme l'appartenance de la photographie au monde de l'art, notion qui est toute récente en Grande-Bretagne. Pour Szarkowski, Brandt représente l'un des plus grands noms de la photographie britannique, alors que ce dernier reste largement ignoré par le grand public dans son pays d'adoption. L'ensemble de cent vingt-trois photographies circule ensuite dans douze villes de province et ce moment ouvre une phase de redécouverte de l'œuvre complexe du photographe. En 1970, « Brandt était le choix le plus évident pour convaincre le public que la photographie méritait le respect en tant qu'art », comme l'écrit son biographe Paul Delany[214]. L'exposition à la Hayward Gallery contribue ainsi à bousculer les modalités de la réception de la photographie dans le pays, par le fait de conférer au médium encore largement déprécié qu'est la photographie, trop souvent

212 Mark Haworth-Booth, entretien avec Mark Holborn « V&A – From Henry Cole to the Eighties », *Creative Camera,* N°220, Avril 1983. p. 902.

213 *Id.* p 902.

214 « Brandt was the obvious choice to convince a general audience that photography deserved respect as an art. » Paul Delany. *Bill Brandt, A life.* Stanford : Stanford University Press, 2004. p. 259.

associé à la culture populaire et aux médias de masse, le statut d'un art à part entière. Val Williams rappelle à juste titre que

> les deux expositions majeures à Londres dans cette période [celles sur Henri Cartier-Bresson et Bill Brandt; Williams omet celle de Beaton] étaient des anomalies dans un monde de l'art où la photographie était marginalisée et exclue de la tendance dominante[215].

Il semble en effet que la photographie n'ait été intégrée dans les bastions institutionnels de l'art au tournant des années soixante qu'à travers des stratégies de légitimation invoquant les critères traditionnels du monde de l'art : la mise à l'honneur de praticiens reconnus, érigés en artistes et donc susceptibles de rejoindre le canon artistique, une théorisation moderniste de la photographie comme médium artistique autonome définit par ses propres qualités visuelles. La Tate Gallery quant à elle refuse catégoriquement et pendant de longues années de reconnaître la photographie comme un art.

Ces expositions, bien que peu nombreuses, sont, on l'a vu, accueillies très favorablement par un public avide d'images photographiques. Ces succès servent l'argumentaire de ceux qui militent pour la défense de la photographie créative, car ils contribuent à la prise de conscience que la photographie peut être vue en dehors des seuls contextes commerciaux, où elle est omniprésente, et prendre place dans les institutions du champ artistique. Ajoutons que le volontarisme de certains commissaires et directeurs de départements de photographie nouvellement créés n'est pas étranger à cette évolution. L'un d'entre eux, Roy Strong, joue un rôle de premier plan. En tant que directeur de la National Portrait Gallery de 1967 à 1973, il est à l'origine de l'exposition *Beaton Portraits*. Une rencontre décisive avec Colin Ford, conservateur adjoint des Archives Nationales du Cinéma (National Film Archive – 1965-1972), aboutit à la création du département du Film et de la Photographie en 1972 de la National Portrait Gallery. Colin Ford est nommé à la tête de ce premier département dédié à la photographie du pays. L'action des deux hommes contribue grandement à la modernisation de l'établissement. Parallèlement à ces activités, Roy Strong est président du sous-comité pour la photographie à l'Arts Council, dont l'activisme en faveur de la photographie commence alors à se faire ressentir.

Signe de ce changement, au printemps 1972 le Victoria and Albert Museum accueille l'exposition produite par l'Arts Council intitulée « From Today Painting is Dead;

215Williams, Val. 2002.

The Beginnings of Photography »[216]. Fruit de la collaboration du Dr. David Thomas du Musée des Sciences, et de Gail Buckland, qui travaille au catalogage des collections de la Royal Photographic Society depuis 1971, l'exposition présente les chefs d'œuvre des premières décennies de la photographie aux cotés d'appareils anciens. L'image et la technique sont ainsi utilement associées. Une nouvelle fois, l'événement est un succès. En 1973, le sous-comité pour la photographie devient un comité autonome au sein de l'Arts Council, une évolution qui, comme on l'a dit plus avant, signale une reconnaissance de la photographie dans le domaine des arts. La même année, le département de la gravure et des dessins du Victoria et Albert s'élargit pour accueillir la photographie. Le jeune Mark Haworth-Booth est nommé conservateur, tandis que Roy Strong quitte la National Portrait Gallery pour devenir directeur de l'établissement de South Kensington en janvier 1974, à l'age de 38 ans. Les deux hommes inscrivent résolument la photographie dans la programmation culturelle et le département des « Estampes et Dessins » devient le département des « Estampes, Dessins et Photographie ». La photographie n'est pas nouvelle au V&A, puisque dès 1852, Henry Cole, directeur du département des Arts Appliqués, avait entamé une collection de photographies, alors envisagées comme des documents sur l'architecture et la mode ou comme un moyen utile de reproduire et diffuser des œuvres d'art. Pour Haworth-Booth,

> Strong a été le premier directeur d'un musée britannique depuis Cole à comprendre et aimer la photographie. Tandis que Cole prit le parti de la photographie comme un formidable instrument de son temps pour la popularisation des arts, Strong la promut comme l'un des grands arts populaires[217].

Les premières années de la direction de Strong sont pourtant durement marquées par les difficultés financières auxquelles la crise économique expose le musée, et celui-ci doit se résoudre en 1976 à dissoudre un département qui avait pourtant jusqu'alors été l'un des rares à promouvoir la photographie au cours des années soixante. Il s'agit du service de la diffusion des expositions tournantes (*Circulation Department*), qui jouissait jusqu'alors d'une certaine autonomie pour réaliser des expositions à destination d'un public régional et des écoles d'art, et dans lesquelles la photographie (ancienne et moderne) issue des collections du musées figurait en bonne place. Le service avait les moyens d'engager l'acquisition d'œuvres modernes. Cette collection rejoint dès lors le département des Estampes, Dessins et Photographies tandis que les fonctions du service incombent aux

216 David Bowen Thomas. « “From Today Painting is Dead"; The Beginnings of Photography », cat. exp. Victoria and Albert Museum, 16 mars-14 mai 1972. Londres : The Arts Council of Great Britain, 1972.
217 Haworth-Booth, 1997. p. 154.

départements responsable des expositions. Dès l'année suivante, les perspectives s'éclaircissent et Strong se consacre à l'étoffement des collections de photographies du musée[218].

1.4.4 La légitimation de la photographie créative, processus de distinction d'une photographie artistique indépendante

En quelques années à partir de la fin des années 1960, une convergence de facteurs entraîne un changement de paradigme en faveur de la reconnaissance artistique du médium photographique en Angleterre. La photographie conquiert des espaces discursifs dont elle était jusqu'alors exclue, tels que le musée et la galerie, les établissements d'enseignement supérieur et l'université, ou encore les marchés de l'art. Le discours dominant qui se construit alors est directement inspiré d'une histoire moderniste de l'art développée aux États-Unis (et constamment relayé, on l'a vu, dans des magazines dédiés à la photographie créative tels que *Creative Camera* et *Album*). Selon ce discours, la photographie doit obtenir ses lettres de noblesse en tant que médium artistique spécifique, dont les caractéristiques (le lien mimétique avec le réel, le détail, le point de vue, etc...) définissent un type de vision qui lui est propre, et en font un « mode d'expression » singulier. Comme pour tout art établi, on s'attache à démontrer l'autonomie de la photographie, en écrivant l'histoire esthétique, et non plus étroitement technique du médium. *The History of Photography: from 1839 to the present day* de Beaumont Newhall (1949)[219] et *The History of Photography* d'Helmut et Alison Gernsheim (1955) sont les deux ouvrages de référence dans l'historiographie anglophone pour des générations de photographes et d'historiens[220]. Le conservateur John Szarkowski se pose en principal théoricien de cette pensée dans les années soixante-dix, reprenant à son compte la défense de la photographie comme mode d'expression de photographes devenus à proprement parler des « auteurs », conscients d'une « singularité fondamentale de l'image photographique, par rapport à d'autres types

218 *Id.* p.153-4.

219 Beaumont Newhall. *The History of Photography: from 1839 to the present day.* New York: MoMA, 1949. Cet ouvrage est une version révisée et augmentée du catalogue de l'exposition organisée par Newhall au MoMA en 1937 et intitulée *Photography, 1839-1939.* Rapidement épuisé ce catalogue est réédité en 1938 sous le titre *Photography: A Short Critical History.* La publication de 1949 est le fruit d'un travail d'approfondissement permis par une bourse Guggenheim; elle paraît alors que Newhall est devenu conservateur à la George Eastman House à Rochester (NY). Deux autres éditions verront le jour en 1964 et 1982. L'ouvrage de Newhall connait un succès très important jusque dans les années soixante dix. Voir l'article de Marta Braun. « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, 16 | Mai 2005, [En ligne], mis en ligne le 01 octobre 2008. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/index714.html. Consulté le 13 octobre 2010.

220 Gernsheim, Helmut et Alison. *The History of Photography.* Londres : Thames and Hudson, 1955.

d'images »[221]. En Angleterre au cours des années soixante-dix, les tenants de cette position s'expriment dans les pages de *Creative Camera* (Peter Turner, Ian Jeffrey et Gerry Badger en sont les plus ardents défenseurs), et travaillent à l'édification d'une histoire nationale de la photographie, dès lors véritablement considérée comme un « art indépendant ». La première moitié des années soixante-dix est bien le moment de la consolidation du processus d'institutionnalisation entamé à la fin des années soixante en Angleterre. Selon un développement qu'identifie la critique féministe américaine Abigail Solomon-Godeau dans ses textes du début des années quatre-vingt, l'institutionalisation de la photographie telle qu'elle a eu lieu aux États-Unis n'a pu s'actualiser que dans la référence aux espaces discursifs établis : musée, discours universitaires sur l'art, revues spécialisées, collections, marché de l'art. C'est bien ce qui s'est passé également, avec un décalage d'une dizaine d'années, au Royaume-Uni et en France[222]. Ainsi fallait-il, pour que la photographie puisse être reconnue et gagner un statut dans les hautes sphères de l'art, qu'elle soit

> définie dans des termes qui lui permettraient d'être assimilée au modèle de l'autonomie esthétique véhiculé par le musée et l'histoire de l'art, un modèle qu'on pourrait appeler, pour faire court, le formalisme moderniste[223].

C'est à l'articulation de ce discours sur « l'autonomie esthétique » de la photographie dans les dispositifs qui se mettent en place en Angleterre dans la première moitié des années soixante-dix que nous nous intéressons à présent.

1.4.4.1 La poursuite du projet moderniste : *Creative Camera* dans les années soixante-dix

Après le départ de Bill Jay de la rédaction de *Creative* Camera en 1970, le magazine poursuit sur sa lancée avec Peter Turner. Jeune diplômé de l'école d'art de Guilford (un point commun avec Bill Jay) passionné par la photographie, il a publié quelques unes de ses photographies dans *Creative Camera* et commencé à collaborer à sa rédaction à partir de la fin 1969. Il apparaît en qualité d'éditeur assistant en mars 1970[224]. Il

221 Marta Braun. « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Etudes Photographiques,* N° 16, mai 2005 [En ligne] http://etudesphotographiques.revues.org/714. p12.

222 Voir sur le processus d'institutionnalisation de la photographie en France le travail de Gaëlle Morel, *Le Photoreportage d'auteur... Op. Cit.*

223 Solomon-Godeau, 1991. p. xxii

224 « Another Guilford graduate who was accepted as Young Contemporary a year ago (…) By way of introduction he appears in this issue, although not singled out as a Young Contemporary. » *Creative*

devient bientôt éditeur à part entière, suivant une ligne éditoriale proche des positions de Jay, dont il adopte les positions en faveur d'une défense de la photographie comme un art indépendant. La collaboration avec Osman est néanmoins harmonieuse, Turner étant certainement moins radicalement vindicatif que son prédécesseur. De 1970 à 1978, c'est donc le tandem Osman-Turner qui donne à *Creative Camera* son identité de magazine de photographie préoccupé non pas de « technique mais d'appréciation »[225]. Turner « poursui[t] les objectifs réformateurs de Jay et consolid[e] *Creative Camera* comme référence influente dans le domaine de la "photographie de qualité" »[226]. Pas de transition donc, mais plutôt le choix de la continuité: « la politique du magazine poursuivra tant qu'il est possible celle mise en place par Bill Jay dans les années héroïques », écrit Osman en janvier 1970[227]. Ce dernier souhaite publier davantage de jeunes photographes et faire une place à la « photographie expérimentale », plaçant le magazine dans le rôle d'un observateur avisé des nouvelles tendances de la photographie créative.

Les collaborateurs les plus réguliers du magazine au cours des « années créatives » (1968-1981) du magazine sont les historiens Gerry Badger et Ian Jeffrey, qui revendiquent, comme Turner et Jay avant eux, l'héritage de la pensée Szarkowskienne[228]. Pour eux la photographie est un art, un art autonome, façonné par des individus qui contribuent chacun, par la singularité de leur vision personnelle, à enrichir le médium de différents styles. C'est le travail de ces photographes tout entiers absorbés par leur médium et sa richesse d'expression qui entretient une « tradition vivante » de la photographie[229]. Ce qui à leur

Camera, N°69, Mars 1970.

225 « A photographic magazine that wasn't about technique but appreciation. » Brittain, 1999. p 3.

226 « He perpetuated Jay's reforming agenda, and consolidated *Creative Camera* as an influential benchmark of « good photography ». » *Id.* p 7.

227 « Perhaps there will be a slightly greater emphasis on experimental photography, perhaps a little more space to young photographers of promise, if not of talent, but in general, the policy will follow as far as we are able much of that set down by Bill Jay in the heroic years », Colin Osman, « Editorial », *Creative Camera,* N°67, Janvier 1970. p. 2. On note dans la plupart des articles qui retracent l'histoire de la publication la tendance à employer une rhétorique de l'exploit, de l'aventure pionnière, des figures prosélytes. Bill Jay lui-même a rappelé, à de nombreuses reprises, les conditions dans lesquelles s'est développé le magazine, qu'il situe dans une culture underground. L'historiographie (telle qu'elle a été écrite par Gerry Badger, Peter Turner, ou Colin Osman lui-même) a ensuite repris cette propension à distinguer le caractère radical du magazine. Voir en particulier le numéro anniversaire des vingt ans de *Creative Camera*, Vol 2. 1988. Un avis plus critique est peut-être celui de Val Williams qui rappelle que la composition largement masculine de l'équipe éditoriale a pu contribuer à la mystification du magazine.

228 « Creative years », l'expression est de Jeffrey, reprise par Brittain, 1999. p. 2. Elle désigne une phase au cours de laquelle le magazine reflète un discours moderniste consensuel et solide. Par contraste, les années 1980 sont décrites par Jeffrey et Brittain comme les « années de tensions » (« *years of contest* »), avec l'émergence dans les pages du magazine d'une théorie critique remettant en cause les prémisses modernistes.

229 L'expression de « tradition vivante » est de Szarkowski, qui l'utilisait pour contraster l'état de la photographie aux États-Unis et en Grande-Bretagne. La photographie britannique, écrivait-il en 1973 dans *Looking at Photographs*, avait tourné le dos et oublié sa riche tradition. Badger conteste cette

yeux est fondamental dans la légitimation de la photographie créative depuis la fin des années soixante, c'est la reconnaissance du médium comme mode d'expression personnelle et artistique, qu'ils considèrent comme son essence intrinsèque[230]. Selon un récit téléologique assez récurrent dans les écrits de Badger ou Jeffrey, la photographie se serait dégagée pour de bon de l'emprisonnement de la sphère commerciale et médiatique dans laquelle elle se trouvait encore dans les années soixante pour éclater au grand jour et révéler sa vraie nature de médium artistique, s'imposant dans le champ des arts visuels comme « photographie indépendante»[231]. On est ainsi tout à fait dans la reprise des thèses de Szarkowski, qui informaient déjà très largement les positions de Bill Jay. En effet, selon Marta Braun,

> pour Szarkowski, la photographie était une découverte née d'un coup, et non pas une innovation; son histoire était le récit de la prise de conscience progressive de son essence – c'est-à-dire, principalement, de son auto-réflexivité moderniste[232].

L'histoire de la photographie créative, « sérieuse », « vraie » s'écrit par ses grands hommes, ses maîtres et ses photographes de « talent » (très peu de femmes sont inscrites dans ce panthéon, à part les américaines Diane Arbus ou Helen Lewitt). Le rôle de *Creative Camera* au cours des années soixante-dix est de les faire connaître à ses lecteurs « novices » ou bien de les proposer à l'appréciation de ses lecteurs déjà connaisseurs. Découvreur de jeunes talents dans sa rubrique « Jeunes contemporains » autant que passeur de la modernité photographique, le magazine, sous la direction de Turner, a pour ambition de

> promouvoir sans relâche ce que nous connaissons comme la photographie moderniste, de travailler à la notoriété les personnalités prééminentes dans le médium, et d'encourager une nouvelle générations de photographes, souvent britanniques mais pas seulement, en publiant leur travaux aux cotés de ceux des « grands » et en leur permettant ainsi de se mesurer à cet aune[233].

affirmation, déclarant en 1978 : « je crois sincèrement que les photographes britanniques ont aujourd'hui redécouvert et insufflé un nouvel élan à notre tradition photographique. » Badger, 1978. p. 59.

230 « At the time [beginning of the 1970s] [*Creative Camera*] was one of four magazines with international circulations that tried to address the notion of « photography as art ». Or, as we put it, « photography as a medium of personal expression ». The others were *Camera* from Switzerland, *Aperture* from the United States and *Camera Mainichi* from Japan. » Peter Turner, « Epitaph », *http://www.weepingash.co.uk/cc/cc02.html*.

231 « *Creative Camera* played a crucial part in this revitalisation, particularly when the revolution broke out of the commercial sphere and into what has come to be called « independent » photography.... The magazine was probably *the* leading source of encouragement, revelation and inspiration to all those who believed that photography might be a potent means of creative expression. » Gerry Badger, « Voices in the Wilderness, British Photography in the 60s », *Creative Camera* Vol 2. 1988, p. 10.

232 Braun. p. 12.

233 « Peter carried on where Jay had left off, tirelessly promoting what we know as modernist photography, making sure that the medium's primary figures were known about, and encouraging a new generation of photographers, frequently British but not exclusively so, by publishing their work alongside the 'greats' and giving them an important yardstick by which they could measure themselves. » Gerry Badger,

En 1975 le premier numéro annuaire (« *International Yearbook* ») de *Creative Camera* affirme ces intentions. L'édition spéciale, beaucoup plus fournie que le mensuel, propose moins de débusquer les nouvelles tendances et expérimentations en photographie que de présenter à ses lecteurs aussi bien les œuvres du canon moderniste sous la forme de portfolios fournis, que les photographies d'une génération de photographes ayant démontré leur maîtrise du « langage de la photographie »[234]. Les images du Pays de Galles et de l'Angleterre de Robert Frank sont ainsi mises à l'honneur par Ian Jeffrey qui réaffirme le rôle fondamental du photographe dans l'émergence de la photographie indépendante aux États-Unis et dans la définition d'un « nouveau modernisme sans compromis »[235].

> Comme tous les magazines, *Creative Camera* vendait du rêve à ses lecteurs. Il imaginait son lecteur comme étant en attente de figures modèles qui se consacreraient à la photographie pure et seraient sourds aux chants des sirènes du commerce[236].

« Pureté » du médium, rejet de la photographie commerciale appliquée, écriture d'une histoire spécifique de la photographie avec son propre panthéon des « grands » photographes, ce sont là les piliers d'une pensée qui veut rendre à la photographie cette « autonomie esthétique » dont parle Abigail Solomon-Godeau. *Creative Camera* est à n'en pas douter une voix essentielle de ce modernisme qui se consolide en Grande-Bretagne dans les années soixante-dix.

Le magazine exerce une influence considérable dans la formation de la pensée des photographes, critiques, étudiants et historiens de la photographie (souvent issus de l'histoire de l'art) qui le lisent et contribuent à son développement. Il endosse la fonction d'un forum où se joue un vital débat d'idées, le seul magazine britannique à occuper ce terrain dans la première moitié des années soixante-dix[237]. Davantage soucieux de faire découvrir des photographes de talent, nouveaux sur la scène photographique ou déjà

British Journal of Photography, 17 août 2005.

234 « In the monthly we examine the photography of the past to assess or reassess it. We look at the major photographers of today and also we try and look into the future by publishing experimental, even incomplete, experimental, work reaching out to possible future directions of photography. Since a Year Book must traditionally be a matter of record, there has been far less emphasis on experimental work and a greater emphasis on achievement. » Colin Osman. « Foreword », *Creative Camera International Yearbook*, 1975.

235 Ian Jeffrey. « Robert Frank, Photographs from London and Wales, 1951 », *Creative Camera International Yearbook*, 1975. p.10

236 « Like all magazines, *Creative Camera* sold its readers dreams. The reader was perceived to desire role models who were dedicated to pure photography while being impervious to the siren lure of commerce. » Brittain, 1999. p. 9

237 « The magazine... was probably *the* leading source of encouragement, revelation and inspiration to all those who believed that photography might be a potent means of creative expression. » Badger, 1988. p. 9

établis, et d'encourager de nouvelles manières de faire une photographie créative, plutôt que de renseigner ses lecteurs sur les dernières innovations technologiques ou la manière de produire tel ou tel effet, *Creative Camera* parvient à se poser comme un ouvroir de photographie potentielle.

> *Creative Camera* a été un magazine déterminant. Des historiens de la photographie parlant de photographie, c'était très nouveau. Ça a été une révélation pour de nombreux photographes qui gagnaient alors leur vie par la photographie[238].

La revue de Colin Osman fait l'effet d'une bouffée d'air frais par rapport au *Photographic Journal*, le mensuel de la Royal Photographic Society, ou à *Amateur Photographer*. Pour Mark Edwards et Chris Steele-Perkins, ces magazines

> publiaient des travaux qui reflétaient les compétences techniques des photographes en prenant cela pour du talent. De temps en temps, il est vrai qu'ils publiaient les travaux de photographes connus mais ils ne cherchaient pas franchement à encourager leurs lecteurs à développer leur propre voie en photographie, ou à fournir une tribune pour ces photographes inconnus qui expérimentaient de manière créative avec le médium[239].

Tout l'inverse, on l'aura compris, de la mission que se donne *Creative Camera* dans les années soixante-dix. Au cours de cette décennie, Peter Turner est également membre du sous-comité pour la photographie de l'Arts Council. Signe de la reconnaissance de *Creative Camera* dans le nouveau champ institutionnel de la photographie, cette connexion sera aussi utile quand le magazine devra faire appel pour la première fois en 1981 à des subventions de l'organisation gouvernementale pour sa survie. Les contreparties imposées par l'Arts Council sont la création d'une équipe éditoriale et l'injonction d'élargir les intérêts du magazine à de nouvelles pratiques photographiques afin de mieux refléter le champ de la création photographique contemporaine.

238 « *Creative Camera* was a seminal magazine. Photo-historians talking about photography, that was quite new, and a revelation to a lot of photographers who were taking pictures for a living then. » Paul Hill, entretien avec Carol Keddie, 1997. Voir aussi l'entretien de Paul Hill avec David Brittain: « *Creative Camera* was an eye-opener. Its attitude was to consider photography as a « respectable vehicle for self-expression. ». Paul Hill. Entretien avec David Brittain, février 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/26.

239 « Photographic magazines published work that reflected the photographers' technical ability and confused this with talent. Again they occasionally published the work of those well-known photographers but made little attempt to energise camera owners to develop their own personal direction in photography, or provide a platform for unknown photographers experimenting creatively with the medium. » Mark Edwards, Chris Steele-Perkins, in Baistow, 1975. p3.

1.4.4.2 Empirisme et pragmatisme de la photographie créative

1.4.4.2.1 *La valorisation de l'expérimentation dans l'enseignement*

Nous avons présenté dans une section précédente le diplôme de Photographie Créative qui s'établit en 1971 à la Polytechnique de Trent, en partenariat avec l'école d'art et de design de Derby, un programme conduit notamment par Paul Hill et Thomas Cooper. Ces photographes-enseignants s'investissent activement dans la problématique de rénovation des cursus de formation à la photographie. Ils n'hésitent pas à se poser comme des professeurs radicaux dans leurs méthodes, dénonçant l' « utilitarisme » qui caractérise les formations proposées dans le domaine de la photographie[240]. Leur méthode comporte deux axes majeurs: accorder une place fondamentale à la créativité et à l'expérimentation; favoriser la réflexion sur l'image et apprendre à critiquer celle-ci sur le plan formel.

L'idée de laisser aux étudiants en photographie tout loisir pour se livrer à l'expérimentation avec leur médium est nouvelle, puisque l'expérimentation était jusqu'alors considérée comme préjudiciable à la formation de photographes professionnels, devant se plier à des demandes commerciales et industrielles bien précises. Tout l'apprentissage était fondé sur l'acquisition des codes établis de la photographie industrielle et de studio, et rejetait toute notion de style, assimilable à l'expression subjective du photographe. Ce professionnalisme encourageait finalement la conformité à des règles bien définies.

> Les écoles d'art qui disposaient de départements de photographie […] employaient un personnel dont la principale préoccupation était de transmettre aux étudiants les compétences techniques nécessaires pour assister des photographes de studio, avant de le devenir eux-mêmes. Régulièrement, ces enseignants et quelques photographes professionnels invités, soigneusement sélectionnés, répétaient aux étudiants que l'école était un lieu où ils devraient se débarrasser définitivement de leur tendance à se livrer à des « expériences photographiques »[241].

Daniel Meadows, étudiant à la Polytechnique de Manchester en même temps que Martin Parr et Brian Griffin se souvient que pendant leurs années dans l'établissement (entre 1970 et 1972), il avait été déçu par les lacunes de l'enseignement dispensé: la

240 Voir Hill et Cooper, 1974. p. 294-5.

241 « Art schools with photographic departments [...] employed staff whose major concern was to provide students with the necessary technical ability to assist, and later to become studio photographers. Time and time again students were told by staff and carefully selected visiting professionals that college was a place to get these « photographic experiment » out of your system ». Baistow, 1975. p. 3.

photographie n'était enseignée qu'en des termes purement techniques et théoriques, c'est-à-dire un enseignement, défini par le corps de métier, n'abordant que la théorie relative aux propriétés optiques et chimiques, au détriment de la réflexion sur l'image. Lui et ses camarades ressentaient un fossé entre cet apprentissage et leur pratique, beaucoup plus pragmatique, animée par leur désir de simplement « faire » de la photographie, en prise avec leur réalité[242]. Faisant écho à ce sentiment d'un manque profond, Hill et Cooper, dénoncent l'étroitesse du type de formation technique qu'ont reçu Meadows et ses camarades, appelant à la création de cursus qui répondraient enfin à la demande d'un « nombre toujours croissant de jeunes gens qui montrent un intérêt (…) pour le potentiel artistique de la photographie »[243]. L'enseignement de Trent et Derby est présenté comme modèle, et l'article publié dans *Creative Camera* est accompagné de photographies de huit étudiants issus de cet établissement. Ce que Hill et Cooper mettent en place, c'est un enseignement où l'expérimentation et la découverte du « potentiel illimité de la créativité visuelle » de la photographie, s'accompagne de la critique formelle de l'image, conduite en groupe, et de la réflexion sur la nature et la spécificité du médium photographique[244]. Le renouvellement de la photographie britannique pourrait d'ailleurs selon eux venir des étudiants eux mêmes, car,

> jamais encore on avait vu en Angleterre des étudiants en photographie si exigeants visuellement. Les maîtres doivent maintenant compter avec eux. Les élèves demandent à être esthétiquement guidés plutôt que techniquement formés. Le concept est plus important que l'équipement. La technique devient un moyen pour atteindre un but, c'est à dire qu'il faut la dominer, afin d'avoir la possibilité de réaliser ses projets. A ce degré de la formation, le « pourquoi » se fait plus important que le « comment »[245].

Rejetée jusqu'à ce moment, la notion de style en photographie acquiert dès lors une importance inédite. Les jeunes photographes sont encouragés à trouver leur voie (et leur voix), à découvrir ce qui fait leur style personnel, à « réaliser » selon une expression chère à Hill, « leur vérité personnelle »[246].

---

242 « There was never any reflection on photography, [it was all] only very technical and theoretical. There was no connection between theory and our photographs ». Daniel Meadows, entretien avec Val Williams, mars 1995. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C 459/68.

243 « Is then the time at hand for a new renaissance in the medium? It seems that, indeed, the time might be right with an ever increasing number of young people showing an interest (as yet almost completely uncartered for) in the artistic potential of photography ». Hill et Cooper, 1974. p. 294.

244 *Id.* p. 294.

245 Paul Hill, « A propos: l'Angleterre », *Camera.* N° 8, août 1976. p.23.

246 « To attain any sort of fulfilment or inner growth, teachers and strudents must, together, have a passion for photography and an obsessive desire to realise their personal truths ». *Ibid.* p 295. L'expression est reprise par William Bishop dans son article dédié à Paul Hill, « Realising Personal Truths in Photography ». Londres : Inscape, 1997.

> Selon moi la photographie devrait être l'expression plutôt que la communication d'informations. Je souhaite que le médium soit utilisé comme n'importe quel autre mode de fabrication d'image, (tout en considérant ce médium comme unique). […] Je tire davantage de satisfaction de photographies qui m'en disent plus sur le photographe que sur le sujet qu'il traite[247].

Dans l'évolution de l'enseignement de la photographie d'un pôle techniciste vers une conception de la photographie comme forme artistique neuve, le curseur s'est déplacé de manière décisive vers la primauté du photographe comme « créateur d'images ». Une évolution qui est également à l'œuvre dans le département de photographie de l'école d'art de Newcastle, conduite par David Hurn. Si l'orientation de l'enseignement qui y est prodiguée est entièrement fondée sur la formation de photographes de reportage, l'idée selon laquelle c'est par l'expérimentation et la recherche d'un style personnel que l'étudiant acquiert sa signature propre prévaut à Newport, comme dans l'école des Midlands. L'accent est mis sur la pratique d'une photographie documentaire pétrie des valeurs de Magnum et de l'école humaniste du photojournalisme, dont est issu Hurn lui-même. Pour ce dernier comme pour Hill et Cooper, il faut amener l'étudiant à réaliser son potentiel, à devenir pleinement un photographe-auteur, capable de puiser dans son imaginaire, sa vision et son individualité les ressources pour produire une œuvre personnelle, unique et originale.

Ce type de discours qui émane des nouveaux départements de photographie au milieu des années soixante-dix s'insère pleinement dans le projet moderniste plus global de légitimation de la photographie comme une forme expressive autonome, ayant sa propre place dans le domaine des arts. Il est significatif que les articles virulents de Paul Hill soient très bien reçus non seulement dans *Creative Camera,* mais aussi dans le *Photographic Journal*[248] (la publication de la Royal Photographic Society), ou encore le magazine suisse *Camera* qui consacre un numéro sur les méthodes d'enseignement de la photographie à Trent et Derby en août 1976.[249] Car la valorisation de l'expérimentation est un principe que l'on retrouve aussi, on l'a vu, dans *Creative Camera*, qui n'hésite pas à publier les travaux de photographes qui font un usage « créatif » du médium et cherchent à en repousser les limites. Un pragmatisme et un accent sur l'expérimentation qui se couplent toutefois à une méfiance à l'égard de la théorie.

247 « To me photography should be the expression rather than the communication of information. I want the medium to be used as just another form – albeit a unique one – of image making. […] I get more satisfaction from photographs that tell me more about the photographer than his subject matter. » Paul Hill, « Photo-journalism, a British Obsession », *The Photographic Journal*, vol 113, N°11, novembre 1973. Hill réitère cette définition de ce qu'est pour lui la photographie à plusieurs reprise et notamment dans le catalogue de l'exposition « Three Perspectives on Photography », Hayward Gallery, 1979, dont il est un des commissaires d'exposition.

248 Voir Hill, 1973.

249 Paul Hill. « A propos: l'Angleterre », *Camera.* N° 8, Lucerne. Août 1976. pp. 3-34.

1.4.4.2.2 *« Abolir la théorie »*

Un trait marquant de l'appareil discursif qui s'établit autour de la photographie créative, et que l'on rencontre en filigrane aussi bien dans les propos des professeurs évoqués ici que dans les positions de Peter Turner et Colin Osman, est l'expression d'un rejet de ce qu'ils appellent la « théorie ». Le terme renvoie premièrement, comme on l'a expliqué, à l'opposition entre apprentissage technique et « théorique » et développement d'une pratique créative. Hill se prononce même en faveur de l'abolition pure et simple de « tout le mystérieux bazar concernant les techniques et les théories photographiques » dans l'entreprise de rénovation des formations en photographie[250]. Le projet moderniste tend à hiérarchiser trois types de pratiques : la pratique commerciale du photographe de studio, pratique appliquée, vue par ses détracteurs comme la simple application de règles techniques tendues vers la production d'images consommables ; la pratique des clubs d'amateurs d'autre part, qui fait souvent figure de repoussoir quand elle cherche à imiter les conventions et les ressorts de la photographie commerciale, mais qui semble trouver grâce aux yeux d'un Bill Jay ou d'un Peter Turner lorsqu'elle est nourrie d'un désir authentique d'exprimer une vision personnelle ; et enfin, la pratique du photographe-auteur professionnel. Cette dernière appartient à la vraie photographie « sérieuse », non-commerciale, indépendante. Mais cette défiance à l'égard du « théorique » peut également se lire, à partir du milieu des années soixante-dix, comme le rejet de la théorie critique structuraliste, marxiste et féministe qui fait alors son entrée avec fracas dans le champ intellectuel britannique, et en particulier dans le domaine des arts visuels. Cette nouvelle critique met en relief un aspect qui est singulièrement absent dans la conception moderniste de l'art, à savoir, la question de l'inscription politique de toute pratique de production culturelle dans le champ politique et social. La partie suivante retrace exhaustivement l'émergence de la critique politique du culturel. Nous pouvons d'ores et déjà souligner le fait que ces perspectives issues entre autres du champ des *cultural studies* et de l'histoire sociale de l'art contestent la notion, chère au modernisme, de l'autonomie du champ de l'art relativement au domaine du politique. Dans l'opposition qui prend forme entre deux visions de la production artistique, les tenants de la photographie créative maintiennent la prévalence de l'individualité du photographe-auteur, utilisant la photographie comme un mode d'expression personnel. La question des déterminations sociales, culturelles, idéologiques influençant la vision du photographe, ainsi que la

250 *Id* p. 23.

question des usages de la photographie sont rarement abordées. La conception moderniste appliquée à la photographie manifeste un certain hermétisme aux interpellations critiques que lui adresse la théorie critique. Voyons comment s'exprime ce rejet du théorique dans *Creative Camera*.

Turner et Osman veulent un magazine au service de la belle image photographique, celle qui est le produit d'une conscience créatrice et d'une maîtrise du « langage photographique ». Or cette position se traduit par un scepticisme assez caractérisé à l'égard du texte, qui viendrait selon eux amoindrir la puissance évocatrice dont tout image pure, directe, toute « bonne » image en somme, est porteuse. En effet, la part écrite dans les pages de *Creative Camera* est réservée à des articles informatifs, traitant d'histoire de la photographie, d'expositions en cours, proposant la biographie d'un photographe ou encore des recensions d'ouvrages. On n'y trouve pas, en revanche, de textes analytiques où serait problématisé le statut de la photographie comme véhicule de représentations sous-tendues par des conventions et des systèmes de valeurs caractérisés.

> Pour certains, *Creative Camera*, avec son flot ininterrompu d'images, était à son apogée dans les années 1970. Quand ils étaient attaqués à l'époque au sujet du manque de textes critiques dans les pages de la publication, l'éditeur et le co-éditeur répondaient que les images ne pouvaient être soumises à l'analyse car toute tentative était « vouée à l'échec avant même d'avoir commencé ». Ce que cela insinuait, c'est que toute photographie portant l'imprimatur de *Creative Camera* devenait axiomatiquement indiscutable à plus d'un titre[251].

L'idée que l'analyse est superflue dès lors qu'elle se rapporte à des images qui « parlent d'elles-mêmes », qui se suffisent à elles-mêmes, relève une fois encore d'une conception moderniste du « langage photographique ». Selon cette pensée, la force d'une bonne photographie se trouve justement dans ce qu'elle exprime, que ce soit par ses qualités formelles, par la description d'une humeur ou d'une émotion, ou bien par la singularité d'une manière de voir. En somme, toute photographie de qualité, sérieuse, livre au spectateur la richesse de vision d'un photographe-auteur et lui dévoile de nouvelles perceptions possibles du monde. L'expérience du spectateur est de l'ordre du ressenti. Passer par la parole analytique pour tenter d'en épuiser le sens s'avère effectivement dans ces conditions une entreprise hasardeuse. L'analyse tue le mystère et la poésie de l'image. « La signification et le message résident dans les photographies », soutient le photographe

251 « For some, *Creative Camera* in the 1970s, with its long, uninterrupted runs of pictures, was at its peak. When challenged about the lack of critical texts in *Creative Camera* at that time, editor and co-editor responded that pictures could not be subjected to analysis because any attempt would be « doomed to failure before it starts ». The implication was that any photograph which received the imprimatur of *Creative Camera* was, axiomatically, beyond discussion in more ways than one. » Brittain, 1999. p. 9.

Raymond Moore. On ne peut les « exprimer par des mots »[252]. De proche en proche, selon ce raisonnement, une image qui aurait besoin du soutien du texte, c'est-à-dire qui ne serait pas esthétiquement et sémantiquement autonome, serait une image incomplète, inaboutie. Elle ne serait qu'illustration et non pas expression. Il y a dans cette conception une fermeture à toute interrogation sur la complexité des aspects politiques de la représentation photographique.

Un argument corrélatif de cette méfiance par rapport au texte maintient que les photographes, qui par définition choisissent de s'exprimer par la photographie, ne sont pas habiles avec les mots et incapables de parler correctement de leur travail sans le dénaturer. Ainsi du photographe Dave Thomas, dont les photographies réalisées dans sa région de Glasgow sont publiées dans le numéro de janvier 1970 de *Creative Camera*:

> Je trouve que, à quelques exceptions près, la plupart des photographes sont soit incapables de s'exprimer, soit deviennent prétentieux quand ils écrivent sur leur travail. Ou du moins, le pouvoir de leur mots paraît terne à coté du pouvoir de leur images. [...] Je suspecte que la plupart des gens impliqués dans les arts visuels grandissent avec la croyance, (qui est peut-être une réalité) qu'ils ne savent pas s'exprimer, d'où leur désir de traduire leurs émotions en images. Et Dieu merci, ce désir-là existe! Car, hormis la faculté magique de l'écrivain d'éveiller notre imagination, une bonne photographie peut valoir un million de mots[253].

Ce qui fait la particularité du magazine, c'est la « concentration sur l'image visuelle elle-même », ce que confirme la mise en valeur des photographies par les bords blancs et la qualité d'impression de chaque image, une mise en page faisant écho à l'esthétique d'*Album*[254]. L'image photographique y est donnée comme auto-suffisante, image « miroir » ou image « fenêtre » à regarder longuement et intensément[255]. Affirmer l'autonomie ontologique de l'image photographique apparaît comme une forme de revanche de cette dernière sur le texte, comme une victoire sur la situation très récente, et encore actuelle, dans le domaine de la presse illustrée, où la photographie était considérée comme un agrément du texte. Ainsi s'expliquerait la méfiance que l'on rencontre chez Osman comme

252 Raymond Moore, in *Camera.* N° 8, août 1976. p. 34.

253 « I find that, with a few exceptions, most photographers are either inarticulate or pretentious when they write on the subject. Or at least the power of their words pales beside the power of their pictures. [...] I have a slight suspicion that most people concerned with the visual arts grow up with the belief, or the reality, that they are inarticulate - hence their desire to present their feelings in pictorial form. And thank God for this desirability - for apart from the writer's magic ability to invoke our imagination one good photograph can be worth a million words. » Dave Thomas, *Creative Camera*, N° 67, Janvier 1970.

254 Osman, 1975. p. 2.

255 « Mirrors and windows », nom d'une exposition du commissaire John Szarkowski sur la photographie américaine contemporaine. Szarkowski distinguait deux grandes tendances (assez poreuses et non-exclusives) de la photographie depuis les années soixante: une photographie tournée vers l'expression d'une sensibilité personnelle, et une photographie réaliste, tournée vers l'extérieur. Szarkowski, John. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960.* New York: Museum of Modern Art, 1978.

chez Turner et les collaborateurs de *Creative Camera*, à l'égard de tout ce qui ressemble à de la théorie « jargonnante », réputée inutilement obscure et complexe.

Il devient assez clair que le rejet de la théorie critique provient d'une prise de conscience que celle-ci est en train de remettre en question tout l'appareil discursif du modernisme. C'est tout l'échafaudage du modernisme photographique qui est pointé du doigt par l'affirmation d'une théorie postulant que la photographie, dans ses usages, ses modes de production, de diffusion, de réception, est toujours déjà inscrite dans un champ de significations et de pratiques politiques.

1.4.4.3 Consolidation et internationalisation de la nouvelle photographie britannique

En dépit des critiques qui commencent à la mettre en question dans ses fondements, la « photographie créative » se maintient et se développe comme une conception généralement reçue au cours des année soixante-dix. Elle bénéficie d'un crédit dans l'arène internationale. La photographie créative de la première moitié des années soixante-dix fait preuve d'un dynamisme sans pareil. Dans cette phase très énergique, où les premières structures se mettent en place et s'ajustent, où la liberté créative, la dimension expérimentale, le sentiment de participer à quelque chose de nouveau l'emportent sur la réflexion théorique, le genre documentaire connaît un véritable renouveau. A titre d'exemple, sur les dix-sept bourses dispensées par l'Arts Council pour sa première année (1973-74), la plupart financent des projets documentaires. « Loin d'être le reflet d'un parti-pris de la part du Comité de la Photographie, cela représente la majorité écrasante des dossiers de candidature »[256]. C'est à cette époque que sont redécouvertes les archives photographiques de Francis Frith, de Benjamin Stone ou encore de Paul Martin. La contribution de Bill Jay est sur ce point décisive, car c'est lui qui a exhumé ces œuvres de collections privées ou publiques, notamment aux archives de la bibliothèque centrale de Birmingham[257]. La référence au documentaire informe les premiers projets photographiques de toute une génération de jeunes photographes. L'imaginaire de Tony Ray-Jones mais aussi sa conception d'une éthique de la photographie indépendante,

256 « Almost all of the seventeen projects were documentary in nature. Far from reflecting any biais in the Committee this represents the overwhelming proportion of the applications. » Archives de l'Arts Council, ACGB 32/107, Blythe House, Londres. Consulté le 20 Octobre 2010.

257 Pete James, « Re-discovering Sir Benjamin Stone », communication donnée à la journée d'étude de la Royal Photographic Society Historical Group, « The Rise of British PhotoHistory in the Seventies », Birmingham Central Library, 14 mars 2009.

influence également leur pratique. Certains, comme Meadows, Sykes ou Parr, se situent dans une dialectique de ré-appropriation de la tradition photographique britannique et d'expérimentation pragmatique avec le médium. Ils sont emblématiques du discours qui se constitue autour de la photographie dans la première moitié des années soixante-dix: le médium justifie sa place dans l'horizon des arts visuels par le recours aux concepts modernistes d'originalité, de style, d'expérimentation avec les spécificités, les traditions et les limites du médium.

Au milieu des années soixante-dix, il est ainsi possible d'affirmer qu'une photographie indépendante s'est solidement établie en Angleterre. Bryn Campbell célèbre cette évolution et la porte à la connaissance du public dans son article intitulé « Comment le renouveau de la photographie britannique a créé son propre élan » publié dans le *Times* en Novembre 1976[258]. En cinq ans, à partir de 1971, année de la création d'*Album* et de la Photographers' Gallery à Londres, la photographie s'est imposée dans le paysage culturel, elle s'est institutionnalisée et a pris un nouveau souffle.

> La force du renouveau britannique dans le domaine de la photographie est indéniable. Il pourrait survivre même sans les personnes qui ont joué un rôle primordiale dans sa formation. L'énergie créative qu'il a inspiré à généré son propre élan. Les pionniers de l'année dernière font partie de l'establishment de celle-ci; les chefs de file de l'année prochaine rongent déjà leur frein[259].

Les années 1975 et 1976 marquent un tournant. En 1975, les expositions consacrées à la photographie britannique se multiplient et sont présentées aussi bien dans les musées et galeries nationales que dans les galeries spécialisées qui apparaissent comme la Photographic Society à Southampton, la galerie du Midlands Group (groupe de photographes et artistes) à Nottingham. Le Victoria and Albert Museum invite Bill Brandt à monter une exposition sur le paysage, *The Land*, et le musée achète à cette occasion cent quatre-vingt huit épreuves de Bill Brandt[260]. La même année, se tient au printemps à la Hayward Gallery l'exposition organisée par David Mellor et Ian Jeffrey, « *The Real Thing:*

258 Campbell, Bryn. « How the great British photographic revival created its own momentum », *The Times,* 5 novembre 1976, p 13.

259 « The strength of the British revival in photography is undeniable. It could survive without even the key people who shaped it. The creative energy it has inspired has produced its own momentum. Last year's pioneers are this year's establishment. Next year's leaders are already restless. », *Id.*

260 Bill Brandt, Mark Haworth-Booth. *The Land: 20th Century Landscape Photographs.*Londres : Victoria & Albert Museum, 1975.

Anthology of British Photography 1840-1950 »[261]. Soutenue par l'Arts Council, cette exposition fait retour sur l'histoire nationale de la photographie.

Quant aux photographes, ils ont désormais des interlocuteurs à l'Arts Council et sont soutenus dans leur travail de création. Les bourses annuelles du Comité de la Photographie et la publication de *British Image* (en 1975 et 1976) représentent des appuis importants pour des photographes en début de carrière qui s'adressent au Comité de la Photographie de l'Arts Council pour le financement de projets spécifiques. L'ensemble de ces dispositifs a une incidence profonde sur la manière qu'ont les photographes de faire de la photographie, d'envisager leurs projets. Il leur permet en effet de travailler selon d'autres temporalités et d'autres critères que ceux qui caractérisaient les pratiques commerciales. En somme, les conditions d'une pratique indépendante de la photographie, pratique qui s'abstrait des travaux de commandes des journaux et magazines, les conditions de sa distribution et de la publication de livres de photographies sont réunies, avec le soutien essentiel des fonds publics de l'Arts Council. La nouvelle génération des photographes utilise avec profit ces nouveaux leviers. Cette photographie-là fait l'objet d'expositions et de séminaires qui tentent de cerner le phénomène tout en l'accompagnant. L'exposition « Young British Photographers », d'abord montée à Oxford, est présentée dans le nouvel espace de la galerie Half Moon en 1975. Quatorze photographes sont mis à l'honneur[262].

> Nous venons de vivre une période unique dans le développement de la photographie dans ce pays. Une tradition de la photographie britannique a été redécouverte et une grande quantité de travaux produits par de jeunes photographes est venue compléter et étendre les archives existantes[263].

Le propos de cette exposition est de mettre en évidence l'émergence d'un groupe de photographes qui, au delà de leurs pratiques individuelles, sont rassemblés par une attitude commune d'engagement en faveur d'une « photographie sérieuse », embrassée comme une vocation. Dans chacune des notes bibliographiques insérées dans le catalogue d'exposition, cette expression est martelée. On est bien dans la définition d'une photographie indépendante telle que John Szarkowski l'a théorisée : une photographie produite en dehors de la sphère commerciale de la presse d'information et de loisir, et qui rend au photographe

261 David Mellor, Ian Jeffrey. *The Real Thing: Anthology of British Photography 1840-1950.* Londres : Arts Council of Great Britain, 1975.

262 Les photographes sont John Wall, Valerie Wilmer, Brian Griffin, Chris Steele-Perkins, Paddy Summerfield, Larry Herman, Homer Sykes, John Webb, Ron McCormick, Neil Gulliver, Richard Wood, Simon Marsden, Mark Edwards, et Paul Hill.

263 « This has been a unique period in the development of photography in this country. A tradition of British Photography has been re-discovered and a lot of wk produced by young photographers has complemented and expanded the existing archives. » Baistow, 1975.

l'autorité sur le sens final de l'image photographique. Selon cette conception c'est la vision esthétique du photographe-auteur qui donne à l'image sa valeur et sa qualité. Produire une photographie de qualité, une photographie artistique, créative et sérieuse, c'est faire preuve d'une rigueur morale et d'une exigence professionnelle pour son œuvre.

Si 1975 est le moment de sa reconnaissance, 1976 est l'année de l'internationalisation de la photographie britannique. La reconnaissance internationale vient en effet avec les Rencontres Internationales de Photographie à Arles. Peter Turner est invité à présenter l'exposition « Jeunes photographes anglais », où figurent les travaux de Ron McCormick, Chris Killip, Bob Mazzer, Homer Sykes, et Richard Wood. D'autres photographes plus établis sont également mis à l'honneur: Bill Brandt, présenté par Michel Tournier, mais aussi George Rodger, David Hurn, Ian Berry, et Philip Jones Griffiths, tous les quatre membres de l'agence Magnum. L'invitation aux Rencontres d'Arles, festival entièrement dédié à la photographie créé par Lucien Clergue, Jean-Maurice Rouquette et Michel Tournier en 1970, est vue avec une grande fierté comme le signe de la renaissance de la photographie britannique à l'étranger. L'accent est très clairement mis sur des travaux s'inscrivant pleinement dans la veine documentaire. Ajoutons que l'année précédente, le grand prix du festival d'Arles avait été remis à la publication du *Creative Camera International Year Book 1975*. En août 1976, le magazine suisse *Camera*, dirigé par Allan Porter, consacre un numéro à l'enseignement de la photographie à la polytechnique de Trent. Paul Hill résume l'état d'esprit de ces années en ces mots:

> Nous avions le sentiment que des choses entièrement nouvelles étaient en train de se passer. C'était un moment rare, où les énergies se cristallisaient. L'histoire de la photographie, la critique, la théorie et la pratique: tous ces domaines fourmillaient de nouvelles idées. [264]

Les différents commentaires que nous venons de citer connotent une confiance triomphante dans la conception moderniste de la photographie. Pourtant, l'émergence d'une critique politique de l'ensemble des discours et dispositifs dans lesquels la photographie est insérée fait naître au même moment, à savoir le milieu des années soixante-dix, une conception radicale de la photographie indépendante, qui se dégage en tous points des postulats du modernisme.

264 Paul Hill, Oral history of Photography, British Library Sound Archive, Février 1993.

2 POLITISATION DE LA NOTION DE CULTURE ET NOUVEAUX RADICALISMES DANS LES ANNÉES SOIXANTE ET SOIXANTE-DIX

Au cours de ce travail, nous employons le terme de « photographie radicale », suggéré par l'emploi en anglais de la notion de « *radical photography* » ou « *oppositional photography* », qui désigne un ensemble de pratiques, de discours, de dispositifs qui participent à l'entreprise de refondation globale de la relation dialectique entre le champ culturel et le champ politique, dans l'Angleterre de l'après-guerre. Afin de contextualiser la formation d'une photographie indépendante radicale, nous devons au préalable décrire et comprendre l'émergence et le développement d'une dynamique sociale, culturelle, intellectuelle et politique plus large qui vise à repenser l'articulation du culturel et du politique dans le contexte d'une transformation en profondeur des repères sociaux et culturels de cette société. La volonté de refonder la manière dont le politique et le culturel s'entrecroisent et se rapportent l'un à l'autre passe notamment par une ré-activation des principes d'égalité, de démocratie et de participation des bases de la société dans le projet politique collectif. Les apports critiques des intellectuels de gauche à la conceptualisation politique de la culture, les mobilisations et les pratiques inventées par la gauche syndicaliste et les mouvements étudiants, l'apparition de milieux culturels alternatifs vivant la culture comme une expérience politique, l'irruption du féminisme, l'émergence, enfin, de productions artistiques critiques vis-à-vis du monde de l'art institutionnel, tous ces développements dynamiques forment le terrain contestataire des années soixante et soixante-dix. Une réinvention radicale de l'articulation des champs politique, social et culturel se joue dans ces processus.

Qu'entend-on par les termes de radical et de radicalisme ? Issu du latin *radix*, la racine, le terme renvoie à la notion de changement total, fondamental, de la structure sociale. En termes de médecine, un traitement radical vise l'éradication d'un mal, par opposition à un traitement palliatif qui adapte le corps à l'évolution d'un mal[265]. Dans le contexte politique britannique, le mot s'impose au cours du XVIIIe siècle dans le discours des philosophes libéraux et des partisans d'une transformation profonde du système

265 « Radical », *Oxford English Dictionary.*

politique et social. Le radicalisme est alors un courant politique hétérogène, qui naît des idéaux libéraux de souveraineté du peuple et de liberté, qui mûrit dans le soutien aux révolutions américaine et française, et prend corps dans la campagne pour la réforme du système parlementaire britannique. Le terme est rapidement approprié par différentes tendances politiques qui rendent compte de l'origine sociologique des militants : démocrates, partisans d'une réforme du Parlement, du suffrage élargi voire universel, d'élections fréquentes, sûres et démocratiques (le Chartisme), des libertaires (John Wilkes), des défenseurs des méthodes de l'action directe, des libéraux en faveur du libre échange et de la doctrine du laissez-faire, des utilitaristes comme Bentham et John Stuart Mill. On parle alors de « *popular radicalism* », de « *philosophical radicalism* », ou de « *middle-class radicalism* ». Au cours du XIXe siècle, le libéralisme politique reprend en grande partie les revendications de la bourgeoisie radicale libérale, si bien que les deux mots deviennent pratiquement synonymes, tandis que le syndicalisme naissant perpétue la tradition du radicalisme populaire, engagé dans la défense des intérêts de la classe ouvrière et des plus pauvres. L'extension progressive du droit de vote est une victoire du radicalisme politique, qui exige les mêmes droits pour tous les individus. Au début du XXe siècle, le libéralisme et le socialisme sont deux courants politiques distincts, qui divergent tant sur le modèle économique à suivre que sur le sens de l'action politique. Les uns favorisent l'intérêt individuel, la liberté d'entreprendre et un État limité, tandis que les autres prônent la construction d'un État social, la redistribution des richesses, la propriété publique des modes de production, afin de faire advenir « un nouvel ordre social » égalitaire, selon les termes du manifeste du parti travailliste en 1918[266].

Dans les années soixante, le terme de radicalisme est largement repris pour désigner les revendications de la gauche anticapitaliste. Alors que le pays célèbre le temps de l'abondance et les bienfaits d'un capitalisme moralisé, des voix s'élèvent à gauche pour dénoncer un système non seulement économique mais politique, culturel et social, entretenu par une idéologie basée sur la consommation, la rentabilité, l'exploitation sans limite des hommes et des ressources, la domination d'une classe sur une autre. Le capitalisme n'a pas changé de valeurs, mais il a changé d'habits. C'est le système entier qu'il faut transformer pour faire advenir une société libre, égale, non-hiérarchique, non-discriminante et pleinement participative. Le radicalisme extra-parlementaire qui se

266 *Labour and the New Social Order, a Report on Reconstruction*, Londres : Labour Party, 1918.

manifeste à la fin des années cinquante comporte les éléments d'une contestation révolutionnaire.

> La révolte radicale des années soixante prétendait s'attaquer à la structure fondamentale de notre société d'une manière jamais envisagée jusqu'alors par les courants politiques protestataires. Elle définissait son rôle non pas comme un groupe de pression *complémentant* le système, mais comme une *alternative* active à ce système[267].

Si l'on ne peut parler d'un radicalisme, mais au contraire de radicalismes, l'ensemble des tendances observées au cours des années soixante (marxiste, trotskiste, maoïste, libertaire, pacifiste, anarchiste, écologiste, anti-raciste, féministe) se retrouve dans le projet fondamental du radicalisme : l'avènement du sujet libre et relié au groupe social, acteur conscient dans la vie sociale, culturelle et politique de la Cité, l'opposition à chacun des systèmes confortant une logique verticale du partage du pouvoir, et la lutte pour la démocratisation dans tous les domaines de la pratique et de l'expérience.

> La régénération du radicalisme au cours des années soixante représenta un mise en cause intransigeante du système social et d'une conception du politique qui ne faisait qu'enraciner les divisions sociales et frustrer l'évolution d'une véritable démocratie d'individus en contrôle de leur propre vie[268].

Le radicalisme naît d'une désillusion profonde par rapport à l'inachèvement du projet de démocratie sociale amorcé au lendemain de la guerre et aux impasses de la politique du consensus menée par les deux partis parlementaires au pouvoir, conservateurs et travaillistes. La critique du travaillisme parlementaire par la « Nouvelle Gauche » britannique dès 1957, l'émergence de mouvements de masse tels la *Campaign for Nuclear Disarmament,* ou encore la montée d'un radicalisme de la jeunesse, mettent à mal la pratique conventionnelle du politique, et dénoncent la trahison des objectifs du socialisme par les travaillistes. La scène politique des années soixante est ainsi marquée par la montée d'une gauche extra-parlementaire diverse, potentiellement menaçante pour la mécanique bien rodée du parlementarisme. La métaphore des périphéries défiant le centre, déclinant celle des troupes assaillant les « citadelles » du pouvoir, nous paraît une image adaptée

267 « [The radical revolt of the 1960s] claimed to challenge the basic structure of our society in a way that protest politics had not done before. It saw its role not as a pressure group *complementing* the system, but as an active *alternative* to that system. » Peter Hain, *Radical Regeneration ; Protest, Direct Action and Community Politics.* Londres : Quartet Books, 1975. p. 4.

268 « The regeneration of radicalism during the 1960s was an angry challenge to a social system and a form of politics which entrenches social divisions and frustrates the evolution of a genuine democracy where people can control their own lives. » *Id*, p. 18.

pour décrire les mouvements politiques et intellectuels de gauche au cours de la période étudiée[269].

La portée politique du projet radical englobe le domaine de la culture au sens large, comprise à partir de cette époque comme le champ conflictuel des représentations symboliques. C'est là un positionnement inédit tant la définition dominante réduit la culture à la sphère exclusive et autonome des œuvres de l'esprit et de l'art, hors du champ politique. Une telle définition élitiste et supposée apolitique apparaît elle aussi comme une citadelle à faire tomber. Les années soixante marquent le début d'un travail de théorisation et de politisation de la notion de culture comme le champ idéologique et conflictuel des représentations. La théorie critique du marxisme culturel développée dès la fin des années cinquante offre la possibilité de comprendre la culture comme le terrain des conflits idéologiques, comme terrain politique où se jouent de relations conflictuelles de pouvoir, où se négocient les rapports d'absorption de la contestation et les processus de domination hégémonique. Elle pointe le déficit théorique des socialistes sur la question des évolutions culturelles contemporaines et ouvre des perspectives critiques essentielles pour l'émergence d'une théorie critique et politique de la culture.

La formulation d'un radicalisme qui travaille à transformer l'articulation entre culture et politique a des effets profonds dans le domaine de l'art : ainsi la théorie critique des années soixante marquée par le développement du marxisme culturel d'une part, et du structuralisme d'autre part, met à mal la conception établie d'une autonomie du champ de l'art et de la culture relativement au champ du politique. L'apparition d'une nouvelle critique d'inspiration marxiste, puis féministe, la montée de contestations étudiantes dans les écoles d'art revendiquant un rapprochement de l'art et du politique, le défi que pose l'art conceptuel, ainsi que le développement de pratiques artistiques engagées mettent en crise les fondements du système des beaux-arts.

2.1 « Le culturel est politique » : théorisation et politisation de la notion de culture en Angleterre après 1945

269 Owen Kelly, *Community, Art and the State : Storming the Citadels.* Londres : Comedia, 1984.

Nous abordons dans la première section de cette partie le contexte d'émergence de luttes radicales extra-parlementaires, lié à la crise du travaillisme parlementaire et au sentiment de trahison du projet socialiste dans les années cinquante et soixante. L'entreprise de théorisation et de politisation du champ culturel par les intellectuels communistes et socialistes, ainsi que la réponse militante de la « première Nouvelle Gauche » forment l'assise politique et conceptuelle propice au développement d'une gauche extra-parlementaire. Les nouveaux radicalismes qui se déploient au cours des années soixante postulent la nécessaire recomposition des frontières entre ce qui était jusqu'alors tenu comme relevant respectivement des champs du politique et du culturel ; ils s'efforcent de créer les conditions d'une participation réelle des bases de la société dans l'exercice d'un pouvoir politique renouvelé.

2.1.1 Crises des partis de gauche face à l'avènement d'une société de l'abondance.

2.1.1.1 La société de l'abondance : un défi pour les partis de gauche.

2.1.1.1.1 *La construction des fondements de l'État-Providence*

Comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, la société anglaise entre dans les années cinquante dans une phase de croissance et de hausse de niveau de vie sans réels précédents dans son histoire. Cette période correspond à l'avènement d'une société d'abondance. Avec Monica Charlot, nous pouvons définir celle-ci comme une société caractérisée par un élargissement global de la consommation à des biens ou services non indispensables à la survie.

> Si l'on définit la société d'abondance comme une société dans laquelle une partie importante de la population dispose d'un « revenu discrétionnaire », c'est-à-dire de ce « revenu restant à dépenser lorsque les besoins immédiats d'alimentation, d'hygiène, d'habillement et de logement sont couverts », la Grande-Bretagne est bien, au milieu des années cinquante, une société d'abondance[270].

270 Monica Charlot. *L'Angleterre 1945-1980. Le temps des incertitudes.* Paris : Imprimerie Nationale, 1981. p. 227.

Les années cinquante marquent la sortie de l'austérité et de la pénurie. Elles sont dominées politiquement par le parti conservateur, qui succède en 1951 avec Winston Churchill au gouvernement travailliste de 1945, mené par Clement Attlee. Très influencés par la théorie keynésienne appelant à l'intervention de l'État dans les politiques sociales par des mécanismes d'endettement et de relance de l'économie par la consommation, les travaillistes ont mis en place au sortir de la guerre un ensemble cohérent de mesures sociales égalitaristes et universalistes, qui donnent forme à ce que l'on a appelé le *Welfare State*, l'État-providence, qui intervient dans le champ social et économique. La santé, l'assistance sociale, l'éducation, l'enseignement secondaire et supérieur, le logement, les transports, et dans une certaine mesure la culture et les arts : chacun de ces domaines est investi par l'État, qui assure un accès universel à ces services, dans un esprit de justice et d'égalité. Dans le domaine économique, la priorité est au plein-emploi et à la relance industrielle, la difficulté étant de gérer la transition d'une économie de guerre à une économie de paix, en levant les contrôles pesant sur la production et la distribution. Surtout, le gouvernement d'Attlee met en œuvre son programme de nationalisations des grands secteurs industriels stratégiques, inscrites au nombre des revendications du parti depuis les années trente. Malgré les résistances à ces projets, ils finissent par aboutir. Pourtant à mesure que les nationalisations sont mises en place, certains impensés émergent, notamment sur la proportion respective des secteurs privés et publics et leur articulation, en termes de concurrence, de régulation, de répartition des marchés. En 1950, Harold Wilson alors président *du Board of Trade* dans le gouvernement Attlee, déplore le manque crucial de réflexion sur ces questions fondamentales : « Sur cette question de la relation entre le Gouvernement et le secteur privé, on peut pratiquement parler d'un trou noir dans la réflexion socialiste. »[271] En réalité, les nationalisations donnent le plus souvent lieu à une transition gestionnaire au niveau des organes de direction, qui passent des mains du privé à celles du public, ainsi qu'à des systèmes bureaucratiques complexes. Les nationalisations, ne concernant que quelques secteurs industriels et économiques et limitées à 20% de l'économie, ne remettent finalement pas en question les systèmes de production et les mécanismes de la concurrence caractérisant le système capitaliste[272]. On peut même avancer qu'elles ont conforté ce dernier. Car de toute évidence, les nationalisations ne sont pas pensées comme l'occasion d'une transformation fondamentale du système économique

271 « In this problem of the relation between Government and private industry we have what is almost a vacuum in Socialist thought ». Extraits d'un document de travail rédigé par Harold Wilson en 1950, rapporté dans l'article de Jim Tomlison, « The Labour Party and the Capitalist Firm, c. 1950-1970 », *The Historical Journal,* Vol. 47, No. 3 (Sep. 2004), p. 685.

272 Charlot, 1981. p. 135.

britannique vers un système socialiste, mais davantage comme des mesures appelées à organiser et rendre plus productifs les secteurs concernés. Si elles marquent une prise de contrôle inédite par l'État sur une part de la production économique, elles n'entraînent pas un basculement de l'économie dans le socialisme. Il s'agit bien davantage d'une transition managériale qui ne remet pas en cause le fondement capitaliste du système économique.

En ce qui concerne les services sociaux nationaux, ils se révèlent un instrument efficace de réduction de la grande pauvreté et d'égalisation des conditions sociales. Leur succès se mesure dans les sondages d'opinion qui montrent l'attachement de la population aux acquis du *Welfare State*, notamment en matière de santé. Ce chantier essentiel du gouvernement travailliste est pourtant fragile. Le coût des dépenses pour le seul Service National de Santé dépasse les budgets prévus, et quelques mois avant de perdre le pouvoir, le ministre des finances Hugh Gaitskell remet en cause le principe de gratuité des soins dentaires et ophtalmiques. Il apparaît de plus en plus clairement, notamment aux yeux des socialistes comme Aneurin Bevan, de tendance plus radicale, que le projet travailliste révolutionnaire de 1945 a été enterré au profit d'une politique gestionnaire, technocratique, centriste, voire austéritaire. La victoire de la droite et sa domination durable au pouvoir entre 1951 et 1964 plonge la gauche travailliste dans la division sur les causes de son échec et sur la direction à prendre. Faut-il se rallier à l'éloge de la croissance retrouvée et du capitalisme « moralisé », à visage humain, que font les révisionnistes du parti, chercher à réformer le système pour le rendre plus social, ou bien inventer de véritables alternatives socialistes au conservatisme, lequel recueille les suffrages d'une population profitant des fruits de la croissance ?

Les nationalisations et les conquêtes de l'État-providence ne sont dans l'ensemble pas remises en cause par les conservateurs qui succèdent au gouvernement d'Attlee à partir de 1951, avec Churchill, Eden puis MacMillan et Douglas-Home. Les domaines de l'acier et du fer ainsi que les transports routiers, dont la nationalisation était critiquée par les conservateurs retombent dans le secteur privé. L'intervention de l'État en matière d'économie, la poursuite des grandes mesures de l'État-providence, le rôle des syndicats comme partenaires sociaux sont toutefois entérinés par les conservateurs, et renforcent ce que l'on a nommé le consensus d'après-guerre. La vie politique parlementaire des années cinquante et soixante est marquée par un bipartisme bien ancré. Les conservateurs poursuivent dans une large mesure les principes keynésiens de l'État-providence et de la redistribution des richesses auxquels la population est attachée. Le système d'« économie

mixte », instauré par les travaillistes, s'établit durablement. Il correspond à un équilibre entre un secteur public, assez limité toutefois, et le maintien d'une économie de marché capitaliste, basée sur la production des entreprises privées et publiques. Par rapport aux travaillistes, les conservateurs donnent à leur politique une nette inflexion vers le soutien au secteur privé. Ils louent le processus d'« humanisation » des entreprises privées, qui les auraient rendues responsables et vertueuses. Au cours des années cinquante, la préoccupation des conservateurs est avant tout le retour à un équilibre budgétaire, par la régulation de la croissance, le contrôle des salaires, l'ajustement des impôts, la limitation de l'inflation, le maintien du plein-emploi. Une prospérité nouvelle, marquée par la hausse des niveaux de vie et l'extension de la consommation des biens et des services, caractérise les années cinquante. Nous proposons de retracer rapidement les transformations sociales et culturelles, effets de cette prospérité, au cours des années cinquante et au début des années soixante. Nous nous interrogerons ensuite sur les positions des partis et courants politiques par rapport à ces transformations dans le contexte de la société d'abondance. A quelles descriptions et quelles interprétations du changement les partis aboutissent-ils? Pourquoi la société d'abondance met-elle le parti travailliste en crise ?

2.1.1.1.2 *Les effets de la prospérité*

Entre les années cinquante et soixante, la situation sociale et économique tranche nettement avec celle que le pays a connu pendant les années trente et quarante. La période est caractérisée par un taux de chômage peu élevé, un taux de croissance moyen de 2,8% entre 1950 et 1973, et une inflation d'environ 3,8 %[273]. Ces indicateurs économiques permettent d'expliquer la hausse moyenne des niveaux de vie dans le pays. Monica Charlot établit que le pouvoir d'achat des ménages a connu une progression réelle (compte tenu de l'inflation) de trente pour cent entre 1951 et 1958, et de trente pour cent à nouveau entre 1958 et 1964. Cette progression est inégale selon les catégories sociales, mais touche néanmoins de larges pans de la société[274]. La Grande-Bretagne entre parallèlement dans une société de production industrielle hautement technologique, de commercialisation et de consommation de masse. Celle-ci est entretenue par le développement très important du secteur de la publicité. Ainsi, Stuart Hall, posant la question des priorités du pays et des intérêts du secteur privé, relève-t-il que les sommes consacrées à la publicité en 1960

273 Ces chiffres sont tirés de l'ouvrage *Histoire des Iles Britanniques.* Lebecq et al. Paris : Presse Universitaires de France, 2007. p. 819.

274 Charlot, 1981. p. 227.

représentent le budget total de l'éducation[275]. C'est la demande que l'on produit, afin d'entretenir le cercle vertueux de la consommation et de la production. Dans la même logique, les systèmes de consommation à crédit (*hire purchase*) se généralisent, à la faveur d'une confiance retrouvée dans la stabilité économique et dans l'augmentation régulière des salaires. Ils permettent aux consommateurs d'acquérir des biens onéreux en s'endettant sur une période de temps et en remboursant progressivement. Cette nouvelle pratique rompt avec l'interdit traditionnel qui pèse sur l'endettement, très prégnant dans les rangs du parti travailliste historique. La population accède massivement à la propriété. Un ménage sur deux est propriétaire de son logement dans les années soixante. Ces foyers sont de plus en plus nombreux à être largement équipés d'appareils domestiques modernes: la part du budget consacré à l'achat d'appareils domestiques double au cours des années 1951-1964. Avoir une voiture devient pratiquement une norme au début des années soixante-dix : 12,7 millions de personnes en possèdent une.

> La prospérité de l'après-guerre et le fort taux d'emploi ont rendu possible de nouvelles habitudes de consommation au sein de la classe ouvrière. Une femme au foyer, que nous avons rencontrée dans une de ces villes nouvelles, nous a confié, en s'excusant presque, que « oui, nous possédons une petite voiture, si on peut appeler ça ainsi. » Il y a quinze ans, une voiture aurait été considérée comme un luxe. Aujourd'hui, cette dame attend avec impatience le jour où elle pourra échanger ce modèle d'occasion pour une petite voiture familiale[276].

L'accès à un meilleur système de santé depuis la mise en place du Service National de Santé en 1946, ainsi qu'une alimentation plus riche et variée, fait chuter le taux de mortalité infantile et augmenter l'espérance de vie. L'éducation et l'enseignement sont également au cœur des processus de transformation sociale dans l'Angleterre de l'après-guerre. Nous avons déjà évoqué au premier chapitre l'accès élargi à l'enseignement supérieur dans les années d'après-guerre. Rappelons donc effectivement que le développement de nouvelles universités est un des objectifs du rapport Robbins de 1963. Ce rapport intitulé *Half our Future,* préconise l'expansion de la population étudiante, l'allongement de la scolarité, le développement de nouveaux centres universitaires et d'établissements polytechniques centrés sur l'enseignement technologique, la diversification des parcours. Ces orientations marquent les débuts d'une forme de

275 Stuart Hall. « The Supply of Demand », in E.P. Thompson (Ed.), *Out of Apathy.* New Left Books. Londres : Stevens and Sons Ltd, 1960. p. 59.

276 « The post-war prosperity and the high levels of employment have made possible new spending habits amongst working people. A local housewife in a new town whom we talked to said, apologetically, "Yes, we've got a small car—if that's what you can call it." Fifteen years ago a car would have been considered a luxury : today, she is looking forward to the day when she can exchange the second-hand model for a small new family car ». Stuart Hall, « A Sense of Classlessness » *University and Left Review,* 5 Autumn 1958. p. 26.

planification de l'économie, que les gouvernements conservateurs avaient jusqu'alors rechigné à mettre en place. Le budget consacré à l'éducation et à l'enseignement supérieur croit considérablement : de 3,1 % du produit national brut en 1951, il passe à 4,9% en 1963[277]. Pourtant les progrès sont relatifs, comme le souligne Fabrice Bensimon : seuls 4% d'une classe d'âge accède à l'enseignement supérieur en 1962, c'est-à-dire deux fois plus que dix ans auparavant, mais ce taux reste très faible par rapport aux moyennes des pays industrialisés.

> S'il faut distinguer des traits positifs à l'enseignement supérieur britannique, c'est peut-être du côté de l'enseignement pour adultes. Au début des années 1950, quelque 2 millions d'entre eux assistent à des cours du soir, à des séances de formation technique, etc. L'Open University, créée en 1969 sous Wilson, vise ce public d'étudiants salariés adultes, ou encore des mères de famille : cours par correspondance, émissions pédagogiques diffusées à la radio et à la télévision[278].

2.1.1.1.3 *Descriptions et interprétations du changement social et culturel par les partis parlementaires*

Abondance et croissance après des années de pénurie et d'austérité, accès élargi à l'éducation, et dans une moindre mesure à l'enseignement supérieur ouvrant des perspectives de mobilité sociale, confiance dans le plein-emploi, et développement des loisirs sont des évolutions fortes dans la société britannique d'après-guerre. Le domaine de la communication connaît également une expansion considérable : les évolutions technologiques de la production médiatique, devenue production de masse, et les nouveaux usages et comportements sociologiques liés à la consommation des médias signalent l'entrée de la Grande-Bretagne dans l'ère de la communication de masse. Ce domaine, couvrant l'information (journaux, télévision, radio), les loisirs (magazines, cinéma, show business et télévision), ou encore la publicité, transforme le champ culturel britannique. Or la dimension politique des nouveaux médias et des nouvelles formes de consommation n'est pas immédiatement saisie par les partis. Sur ce point le parti travailliste accuse un grand retard : ses réticences traditionnelles par rapports aux médias de masse l'enferment dans une attitude de rejet systématique des nouveaux outils de la communication.

Pourtant les médias de masse, télévision, radio et magazines en couleur, s'imposent à cette époque comme des organes essentiels de la formation de l'opinion. Ils célèbrent l'entrée dans l'ère de la prospérité, contribuant ainsi à l'entretien d'une logique de

277 Charlot, 1981. p. 256.
278 Bensimon, in Lebecq. *Op. cit.* p. 814.

consommation dont ils sont eux-mêmes largement dépendants. Nous avons parlé au premier chapitre de l'apparition à la fin des années cinquante des magazines en couleur suivis quelques années plus tard par les suppléments illustrés des périodiques. Ces supports nouveaux, dynamiques et attractifs entretiennent une conception hédoniste de l'acte d'achat. On le voit, les médias sont des rouages essentiels de ce que Stuart Hall nomme en 1960 « le mythe de la prospérité »[279]. En septembre 1959, un mois avant les élections générales qui reconduisent le parti conservateur au pouvoir, le magazine *Queen* publie un numéro au titre euphorique: « Boom Boom Boom », s'exclame la couverture, se réjouissant de l'avènement de la prospérité. L'éditorial demande quant à lui « Quand avez-vous entendu le mot austérité pour la dernière fois? »[280] Pendant la campagne électorale, les Conservateurs ont d'ailleurs largement capitalisé sur l'association de leurs gouvernements successifs avec l'avènement d'une société d'abondance, une société qu'ils sont parvenus à incarner dans l'esprit d'électeurs toujours plus nombreux à leur faire confiance. Une petite phrase de McMillan, prononcée au cours d'un discours à Bedford deux ans auparavant et restée célèbre, devient le slogan des Conservateurs: « soyons francs, pour la majeure partie de notre peuple, ça n'a jamais aussi bien été », avait alors déclaré le Premier Ministre, soulignant la hausse générale du niveau de vie et la maîtrise de l'inflation sous les gouvernements conservateurs. Les transformations sociales, la hausse des niveaux de vie et le confort matériel, l'argument de l'humanisation du système capitaliste dans le nouvel État social, forment les axes principaux du discours dominant. « La vie *est* meilleure avec les Conservateurs », clame le manifeste du parti pour les élections de 1959[281]. Ces points positifs éclipsent utilement certains aspects beaucoup plus gênants du bilan conservateur comme la crise de Suez de 1956 et ses conséquences humiliantes pour le pays, ou les premiers signes d'une perte de compétitivité et de productivité de la Grande-Bretagne, qui dès le milieu des années cinquante perd du terrain par rapport aux autres pays européens. L'opposition du parti travailliste est inaudible au long de cette période : de fait le parti est profondément divisé et semble incapable de porter une alternative crédible et forte. Plus grave, le parti paraît désorienté par rapport aux enjeux de la transformation culturelle et sociale dans le contexte de la société de consommation de masse. En 1959, le pays fait le choix, avec les conservateurs, d'un renforcement des structures économiques capitalistes. Hall constate, amer, l'absence totale de réflexion au sein du parti travailliste sur les

279 Hall, 1960. p. 78.
280 Coleridge, Quinn. *The Sixties in Queen.* p. 11.
281 « Life *is* better with the Conservatives ». « The Next Five Years », Conservative Party General Election Manifesto. 1959.

conséquences politiques de la prospérité : à aucun moment ne sont appréhendées critiquement les effets pratiques de la prospérité sur les modes de vie de la population ; la question de l'impact de la société d'opulence sur le champ politique en général, et sur le projet travailliste en particulier, n'est pas davantage saisie à gauche. Hall envisage les conséquences désastreuses pour le parti si celui-ci s'enfonce dans un déni d'échec : ni plus ni moins que sa disparition.

> Les louanges de la « prospérité » et du capitalisme ne font que commencer : le parti travailliste ne semble absolument pas avoir pris la mesure de ce qui est en train de se passer et se distingue par son absence de volonté pour relever le défi. [...] En l'absence d'une véritable alternative politique, le vote travailliste de contestation pourrait devenir un ralliement irréfléchi, désespéré, massif, capable de maintenir au pouvoir une majorité conservatrice permanente.[282]

2.1.1.2 Au sein des partis de gauche, des courants idéologiques divergents

Hall appartient à la tendance de la *New Left*, courant indépendant de socialistes radicaux proches du marxisme, qui se forme à la fin des années cinquante et qui milite pour un réel virage à gauche et une nouvelle appréciation des problématiques liées à la culture, à la gouvernance du parti, à l'analyse critique du nouveau visage du capitalisme. Ce courant est profondément critique du parti travailliste historique qu'il estime en effet enfermé dans des dogmes sans prise avec les nouveaux rapports de pouvoir produits par le capitalisme d'après-guerre. Comme Raphael Samuel, Raymond Williams ou Gareth Stedman-Jones, il juge le parti incompétent à produire une réflexion claire face aux défis de la nouvelle société d'abondance. Pour la *New Left*, l'urgence est de refonder le mouvement socialiste sur une analyse critique des évolutions contemporaines de ce capitalisme de velours. Un courant opposé se fait jour à la fin des années cinquante au sein du parti est ce que l'on a appelé le « révisionnisme », mené par des personnalités comme Hugh Gaitskell, Roy Jenkins, Anthony Crosland et Harold Wilson, futur premier ministre. Si chacune de ces tendances fait le constat d'un échec patent du parti travailliste et d'une perte de vue totale de la réalité des électeurs, elles font cependant une analyse diamétralement opposée des solutions à apporter pour le renouveau de la gauche travailliste.

282 « The celebration of « prosperity » and capitalism has only just begun: and Labour shows no sign of comprehending exactly what is taking place, and appears to lack the will to meet the challenge. (…) In the absence of a real political alternative, the *dissenting* Labour vote *could* become a reckless, burn-the-controls, all-out-for-Jack rout, capable of sustaining a permanent Tory majority. » Hall, 1960. p. 91 (Italiques de l'auteur)

2.1.1.2.1 *La tendance historique*

Les treize longues années dans l'opposition sont particulièrement sombres pour le parti. Les travaillistes n'attirent plus voire perdent de nombreux adhérents. Ils sont divisés sur le bilan du gouvernement de 1945-51 comme sur les causes des échecs successifs de 1953 et 1959. Le parti s'enferme dans des positions dogmatiques qui ne sont plus en prise avec les préoccupations premières de la population et l'aspiration générale à la prospérité (prospérité qui masque néanmoins la persistance d'une réalité faite de grande misère sociale). Nombreux sont ceux qui pensent que la chute du capitalisme et l'avènement du socialisme sont un processus inexorable. Aussi la tendance historique, « fondamentaliste »[283], du Labour peine-t-elle à interpréter le fait que les gens prennent leur distance avec un parti qui ne semble plus incarner d'alternative, voire choisissent le vote conservateur. Elle s'avère incapable de produire une réflexion sur les changements sociaux et culturels car ses références sont celles des années trente, celles d'une culture militante forte et d'un mouvement social porté par un contexte spécifique de crise du capitalisme. Au cours des années cinquante, la tendance historique se définit au contraire par la condamnation systématique des nouveaux modes de consommation, des nouvelles pratiques culturelles et modes de vie contemporains marqués par l'acquisition et un nouvel individualisme consumériste. Cette condamnation s'exprime en termes moraux et souvent doctrinaires : les modes de vie que semble encourager l'accès à la consommation sont considérés par les travaillistes comme comportant des effets sociaux contraires aux valeurs d'élévation et d'émancipation que doivent idéalement favoriser les pratiques culturelles. L'avènement de la consommation de masse est fustigée comme un phénomène d'« américanisation » de la société. En d'autres termes, le phénomène de la prospérité déroute complètement les socialistes : il déplace les enjeux de société de la sphère de la production à celle de la consommation, et désarme les socialistes dont les outils d'analyse sont rendus inadéquats.

283 Le terme de « fondamentaliste » est utilisé par de nombreux commentateurs contemporains pour désigner le courant des travaillistes tels Richard Crossman, Barbara Castle, Ian Mikardo, revendiquant chaque point du programme historique du parti, par opposition aux révisionnistes.

> La gauche se montra incapable d'assumer une position : résister ou bien se confronter aux exigences de la société d'abondance. Elle était équivoque sur la manière, et même sur l'opportunité de se saisir de la question de l'abondance[284].

Cette méfiance à l'égard de l'avènement de la société d'abondance explique la difficulté, voire les profondes réticences, de la part du courant socialiste, à communiquer avec la jeunesse des années cinquante. Cette jeunesse, qui émerge alors comme un catégorie économique et sociale singulière, est dépeinte par les socialistes comme irresponsable, superficielle, ayant peu de sens civique, consommatrice de tout ce que le parti, très vieillissant, abhorre : le Rock'n Roll, les bandes dessinées, les films hollywoodiens, la mode, etc... pratiques culturelles fondamentalement entretenues par des logiques de production capitaliste et donc condamnées d'emblée par le parti[285]. Dans ces conditions, le parti travailliste historique ne peut incarner le changement et le renouveau. Il semble n'avoir rien à proposer à une jeunesse qu'il ne comprend finalement pas. Au long des années cinquante, l'image du parti souffre, en comparaison avec celle du parti conservateur. Ce dernier n'hésite d'ailleurs pas à faire appel à une agence de publicité pour la communication de sa campagne de 1959, chose que le parti travailliste s'interdit par principe. Un demi-million de livres est dépensé pour cette campagne largement médiatisée qui reconduit « Supermac » (Harold Macmillan) au pouvoir.

La tendance Bevaniste, à gauche du parti travailliste (du nom d'Aneurin Bevan, ministre de la Santé du gouvernement Attlee et artisan du Service National de Santé), se montre donc peu encline à s'interroger sur le sens et les effets des évolutions sociales et culturelles sur les comportements politiques de l'électorat travailliste traditionnel. Richard Crossman est ainsi d'avis que « le parti travailliste devrait se tenir sur la réserve, et refuser de quelque manière que ce soit de se compromettre avec la société d'abondance. »[286] Le parti se caractérise ainsi par son déficit flagrant de réflexion théorique sur les enjeux de la nouvelle société de consommation de l'après-guerre, un refus dicté par des positionnements de principe qui ne sont pas remis en question. Les mutations plus individualistes qu'égalitaires qui se font jour dans cette société découragent les travaillistes historiques au

284 « The Left failed to either resist or meet the demands of affluence. They were equivocal as to how, but even whether, to come to terms with affluence. » Lawrence Black. *The Political Culture of the Left in Affluent Britain 1951-1964. Old Labour, New Britain?* Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2003. p. 2.

285 Black rappelle que la moyenne d'âge du parti travailliste était plus élevée que celle du parti conservateur dans les années cinquante. Au Parlement, dix-huit de ces membres avaient plus de quarante ans, et quatre-vingt en avaient plus de soixante. « Cela ne facilitait pas les choses pour appréhender le changement social », ajoute-t-il. *Id.* p. 65.

286 *«* The Labour Party should hold itself in reserve, refusing in any way to come to terms with the affluent society ». Richard Crossman, *Labour in the Affluent Society*, 1960. Cité dans Black, 2003. p. 2.

lieu de les faire réagir en présentant une opposition claire et forte, basée sur une critique globale du système contemporain.

2.1.1.2.2 *La tendance révisionniste*

A l'encontre de cette tendance de repli, les révisionnistes du parti, qui se présentent comme sa tendance modernisatrice, se livrent à l'exercice d'analyse des transformations sociales et culturelles contemporaines. Leur interprétation les conduit vers des positions traditionnellement marquées à droite. En effet, pour les révisionnistes comme Hugh Gaitskell, Roy Jenkins, George Brown et Anthony Crosland, il est nécessaire, dans un contexte économique, politique et social profondément transformé, d'adapter les positionnements du parti aux évolutions de la société, de le déporter sur des positions plus centristes reconnaissant les bénéfices de l'économie mixte et se réconciliant avec les bienfaits du capitalisme dont les excès sont désormais contrôlés. Il est indispensable selon eux d'assouplir le dogme socialiste, qui ne correspond plus aux attentes des électeurs. En 1959, Hugh Gaitskell ose remettre en cause l'emblème le plus sacré des principes socialistes, la Clause IV. Inscrite dans les statuts du parti travailliste en 1918, la Clause IV engage celui-ci à revendiquer « la propriété collective des moyens de production, de distribution et d'échange. » Elle est le socle justifiant le principe de nationalisation et l'élément fixant les objectifs de la transformation socialiste. Cette proposition est vécue par les autres courants comme une trahison des idéaux du parti. Pour les révisionnistes, au contraire, il est urgent de moderniser le parti et d'admettre que les objectifs de répartition des richesses, de plein emploi, de diminution de la pauvreté, de création de l'État-Providence ont été atteints ou sont en voie de l'être. La situation a changé, les fondements du discours et de l'action socialistes doivent être revus. En 1956, Crosland publie *The Future of Socialism*, ouvrage dans lequel il explique que la société britannique de l'après-guerre, en raison de l'introduction d'une dose d'État dans l'économie et dans la prise en charge des services sociaux, n'est déjà plus simplement capitaliste.

> Je pense personnellement [...] que la définition la plus juste du terme capitalisme correspond à une société dont les caractéristiques sociales, économiques et idéologiques essentielles étaient celles de la Grande-Bretagne entre les années 1830 et les années 1930. Et cela, assurément, ne correspond plus à la Grande-Bretagne de 1956. Ainsi, à la question « est-ce encore du capitalisme? », je répondrais « non ».[287]

287 « I personally think [...][...] that the proper definition of the word capitalism is a society with the essential social, economic, and ideological characteristics of Great Britain from the 1830s to the 1930s; and this, assuredly the Britain of 1956 is not. And so, to the question « is this still capitalism? », I would

Dans la même logique, pour les révisionnistes, les combats travaillistes doivent évoluer. Constatant un apaisement des tensions dans le milieu industriel, qu'il estime lié à l'« humanisation »[288] des conditions de travail et à la transition « managériale » de l'après-guerre, Crosland conclut que les « extrêmes » n'ont plus leur place. Il soutient que le parti doit sortir d'une perspective d'opposition des classes et se réjouir de l'avènement d'une société sans classe.

> Selon moi, Marx a peu, si ce n'est rien, à offrir au socialiste d'aujourd'hui, que ce soit en termes de ligne de conduite pratique ou d'analyse correcte de notre société, ou même en termes d'outils conceptuels ou de grille de lecture adéquats.[289]

Selon cette analyse, les évolutions du capitalisme à l'heure de la société d'abondance rendent caduque une analyse des champs politique, culturel, économique et social en termes de lutte des classes et de relations de pouvoir au cœur des systèmes de production. Le socialisme dès lors, doit identifier de nouveaux objectifs tenant compte des évolutions, jugées irréversibles et dont il faut se réjouir, comme la moralisation et l'humanisation du secteur privé, l'accès d'une large part de la population à la consommation et aux loisirs, l'amélioration et l'égalisation des conditions matérielles. Il faut, en un mot, renoncer aux vieilles antiennes socialistes et épouser les dimensions positives de la prospérité. De telles positions mettent les membres de la « Nouvelle gauche » hors de leurs gonds, tant elles font abstraction du nécessaire et patient travail d'analyse des nouveaux rouages du capitalisme, comme de l'étude critique de la situation économique réelle. Crosland et comparses prennent pour argent comptant le discours de l'abondance et la thèse du travailleur aisé.

2.1.1.2.3 *La New Left, contre l'abandon d'une perspective de classe dans l'analyse politique de la société contemporaine.*

L'accent porté par les révisionnistes sur l'amélioration des conditions de vie dans l'ensemble de la société s'accompagne en effet d'un discours sur l'avènement progressif d'une société sans classes, thème qui réapparaîtra au milieu des années soixante au moment

answer « no ». ». Anthony Crosland, *The Future of Socialism.* New York : MacMillan. 1957. p. 76. (Première édition, Londres : Jonathan Cape, 1956.)

288 « Private industry is at last becoming humanised ». *Id.* p. 37.

289 « In my view Marx has little or nothing to offer the contemporary socialist, either in respect of practical policy, or of the correct analysis of our society, or even of the right conceptual tools or framework. » *Id.* pp. 20-1.

du phénomène du « Swinging London ». La thèse de l'embourgeoisement de la classe ouvrière est corrélée à cette idée. Partagée par de nombreux socialistes quelle que soit leur tendance, et au-delà, par l'opinion publique, cette thèse est avancée comme une explication du déclin du parti travailliste au cours des années cinquante[290]. Selon cette argumentation, la hausse des conditions de vie et de travail, ainsi que le développement d'un habitat de banlieue contrastant avec les traditionnelles communautés ouvrières, entraînent un délitement des relations de solidarité au sein du groupe ouvrier, pilier de l'identité et de la culture ouvrière traditionnelle. La fin de la grande pauvreté pour une grande partie de la classe ouvrière, ainsi que l'accent sur la réussite individuelle contribuent à sa « déprolétarianisation ». Dans le domaine de l'emploi, les revendications se déplacent de la perspective des luttes collectives contre la classe des propriétaires des moyens de production vers la question des conditions de travail et de rémunération. La prospérité gagnée par les ouvriers ainsi que la gestion plus transversale des conflits au sein des entreprises, conforterait une vision individualiste des relations de travail. La thèse de l'embourgeoisement établit que les évolutions culturelles et économiques ont un impact sur les comportements politiques.

> Cette recherche individuelle et familiale d'une vie meilleure transforme les attitudes des ouvriers. Elles tendent à devenir instrumentales plutôt qu'expressives, ce qui, en termes moins sociologiques, signifie que les ouvriers de l'abondance attachent plus d'importance à la recherche d'un meilleur salaire et des plus grands avantages qu'à l'affirmation de leur identité ou culture de classe. D'autant que la mobilité accrue dont ils font preuve tend à détruire les communautés ouvrières traditionnelles et à se substituer aux familles étendues d'autrefois, dont les membres vivaient tous dans le même quartier, voire le même logement, la famille nucléaire limitée aux conjoints et à leurs descendants directs[291].

L'idée se répand selon laquelle les transformations sociales et culturelles que vit le pays conduisent à une érosion des inégalités de classe, à un élargissement de la classe moyenne érigée en norme, et par là même à un déclin de l'identification, considérée jusqu'alors comme quasi-automatique, entre appartenance à la classe ouvrière et vote travailliste. Pourtant cette analyse n'est pas partagée par la *New Left*, qui détecte dans cet argumentaire un aveuglement coupable par rapport aux réalités que recouvrent les évolutions du capitalisme dans le contexte de l'après-guerre. Les membres de la *New Left*,

290 « A significant number of skilled workers may be called class-hybrids – working-class in terms of occupation, education, speech and cultural norms, while being middle-class in terms of income and material comforts. (…) They are thus exposed to conflicting political pressures. Voters subjected to such cross-pressures are particularly likely to abstain or switch their voting allegiances. » Butler, D.E. And Rose, Richard. *The British General Election of 1959.* Londres *:* Macmillan, 1960. pp. 15-16. Cité dans Goldthorpe, John ; Lockwood, David ; Bechhofer, Frank ; Platt, Jennifer. *The Affluent Worker : Political Attitudes and Behaviour.* Cambridge : Cambridge University Press, 1968. p. 34.

291 Charlot, 1981. p. 228.

anciens communistes déçus par le parti ou socialistes indépendants, veulent au contraire mettre en lumière le fait que les mécanismes profonds de ce nouveau capitalisme qui aurait été adouci par les avancées de l'État social, relèvent bien toujours de mécanismes capitalistes. Ainsi les thèses de l'embourgeoisement ou de l'humanisation du secteur privé leur semblent-elles comme un type d'analyse relevant d'une perception subjective et erronée davantage que d'une réalité objective. L'idéal-type du nouveau travailleur aisé leur apparaît davantage comme une construction politique qu'une réalité rendant compte de la situation générale de la classe ouvrière[292]. Dans son article intitulé « *A sense of classlessness* » publié en 1958 dans la *New Left Review*, publication de la *New Left*, Stuart Hall se porte en faux par rapport à la rhétorique triomphante du parti conservateur sur la société d'abondance, par rapport à l'optimisme des révisionnistes, ainsi qu'aux discours dominants véhiculés par les médias. « Une société sans classes ? », s'interroge l'auteur. Prenant acte des transformations sociales, culturelles, et même physiques et géographiques qu'il observe à la fin des années cinquante, Hall refuse pourtant de conclure à un nivellement des inégalités sociales, conséquence de la hausse globale des niveaux de vie. Réfutant cette perception comme superficielle et mal étayée, Hall s'emploie à un travail d'analyse des caractéristiques de la société capitaliste d'après-guerre. Ce qu'il identifie est une mutation de ce système, devenu très diffus et plus complexe dans son appréhension. Une transformation des conditions matérielles et des structures du système capitaliste a rendu les rapports de pouvoir et de domination sociale au sein de ce système plus invisibles, moins lisibles, ce qui occulte le caractère pourtant hégémonique de ce nouveau capitalisme.[293] Il est rejoint sur cette question par l'historien et membre de la *New Left*, Raphael Samuel. Ce dernier identifie les nouvelles formes du capitalisme comme les signes d'une évolution vers un « capitalisme bâtard »[294]. Cette phase de développement correspond à la transformation du capitalisme victorien classique, et à son extension à

292 C'est d'ailleurs ce que tendent à montrer les résultats de l'enquête de Goldthorpe, Lockwood, Bechhofer et Platt sur la théorie de l'embourgeoisement des classes ouvrières et son impact sur les habitudes de vote de cette classe sociale. « Although the circumstantial evidence might be persuasive, very little direct evidence (…) could be presented to support the specific proposition that it was affluence *per se* that was chiefly responsible for the decline in working-class Labour vote. » « Despite the fact that the men in our sample undoubtedly earn higher wages, are more often house-owners, and have more consumer goods than the majority of manual workers, they also register a notably high and solid Labour vote. » Goldthorpe *et al*. pp. 34 et 38.

293 Dans la même logique, Peter Hain écrit : « To acknowledge that here have been considerable changes in the structure of British capitalism is a very different thing from claiming that the basic forces behind capitalism – in particular the profit motive – have somehow disappeared or become subsidiary. They clearly have not. Moreover, these changes have ushered in a whole host of new problems, contradictions and tensions, all of which have led to an increased sense of frustration with the system and a growing recourse to militancy. » Hain, 1975. p. 45.

294 Raphael Samuel. « "Bastard" Capitalism », *Out of Apathy*. 1960. p. 19-55.

d'autres sphères de pouvoir : non plus seulement économique, mais aussi politique et idéologique. Les frontières ont disparu entre le monde des affaires et le monde politique. Paradoxalement, ces ramifications rendent difficiles l'appréhension du nouveau visage du capitalisme, qui évolue vers des dimensions gigantesques : corporations, conglomérats oligarchiques, directions concentrées.

Ces textes annoncent les chantiers de recherche que se donne la *New Left* dès la fin des années cinquante : l'étude critique, avec l'appui des outils conceptuels marxistes, des mues du système capitaliste dans le contexte de l'économie mixte d'après-guerre ; la question des effets culturels, sociaux et politiques de ces transformations ; l'illusion d'un gommage des inégalités sociales sous l'effet d'optique de la hausse des niveaux de vie. La difficulté réside d'une part dans le manque de volonté à gauche du parti de se livrer à ces études critiques qui le mettraient certainement en question ; d'autre part dans le manque d'outils conceptuels pour appréhender ces changements culturels. La *New Left* veut se donner les moyens d'apporter des réponses claires et fondées en théorie aux défis posés à la gauche par les transformations sociales et culturelles des années cinquante et soixante. L'enjeu n'est pas moins que la survie du mouvement social, à relancer de toute urgence pour contrer l'« apathie » qui peut se muer en rejet durable du projet socialiste[295]. Elle veut le faire en adoptant une lecture politique des transformations culturelles, c'est-à-dire en considérant le champ culturel au sens large comme un domaine d'extension des enjeux politiques du pouvoir et de sa représentation. La nouvelle donne des années soixante est la radicalisation des étudiants et intellectuels, se tournant vers la théorie marxiste tout en questionnant les positions marxistes classiques sur la culture.

2.1.1.3 Vers une politique culturelle travailliste dans les années soixante : entre modernisation et persistance d'une conception arnoldienne.

D'une certaine manière, ce qui relie la *New Left* et les révisionnistes, en dépit de leur désaccord fondamental sur l'interprétation des transformations économiques, sociales, et culturelles, c'est la nécessité d'investir politiquement le champ culturel. Pour les membres de la *New Left* cela signifie à la fois mettre en évidence l'existence d'enjeux politiques dans le domaine culturel et inviter le politique dans cette sphère généralement

295 C'est le constat que fait le premier livre publié sous l'égide de la *New Left* : *Out of Apathy*, Ed. E.P. Thompson. Londres : Stevens and Sons Ltd, 1960.

réputée comme autonome par rapport au politique. Car l'attitude dominante dans le parti consiste à considérer ce domaine comme secondaire. La définition même du terme pose problème puisqu'on constate un certain conservatisme de gauche sur cette question. Y domine une vision de la culture comprise comme l'ensemble canonique des grandes œuvres de l'art et de l'esprit, comme un champ esthétique en dehors du politique et du social, exprimant le beau universel. Cette conception, réductrice et élitiste en ce qu'elle implique la nécessité d'une initiation, d'une éducation à l'appréciation esthétique, distingue les œuvres artistiques, exceptionnelles, des artefacts de la culture populaire, ordinaires et communs. Au sein du courant socialiste traditionnel domine l'idée selon laquelle il existe une bonne et une mauvaise culture. La frontière se situe sur le plan moral et intellectuel : la « vraie » culture est celle qui édifie, instruit, grandit l'individu. La culture de masse, vue comme l'instrument idéologique de la société d'abondance, entretiendrait au contraire des attitudes de consommation passive.

> Même s'il était admis que l'abondance mettait au premier plan la question des loisirs, la « culture » demeurait assez loin dans les priorités des socialistes. Les efforts de la *New Left* et des révisionnistes pour se libérer de ce mode de pensée reléguant la culture au second plan eurent un effet limité sur la pensée socialiste dominante. [...] La culture pour la plupart des socialistes signifiait la culture « noble », et c'était vers cela, et non vers la culture « populaire », qu'allaient leurs propres préférences[296].

Dans son manifeste intitulé *Leisure for Living* publié en 1959, le parti travailliste affirme l'idée selon laquelle la fonction de l'État dans le domaine de la culture a une fonction émulatrice : « le devoir de l'État est de permettre l'accès au pays dans son ensemble au meilleur de ce qui se fait dans les arts, qui doivent jouer le rôle d'exemple ou d'inspiration. »[297] Cette ambition est profondément arnoldienne. Rappelons que dans son ouvrage *Culture and Anarchy*, publié en 1869*,* Matthew Arnold concevait en effet la culture comme « la poursuite de notre perfection totale par la recherche de la connaissance, sur tous les sujets qui nous concernent, du meilleur de ce qui a été pensé et dit dans le monde », cette recherche intellectuelle devant permettre de questionner critiquement nos habitudes de pensées ordinaires et vulgaires, et de tendre vers la perfection par l'exemple du beau[298]. En 1964, les engagements pour les arts et la culture du nouveau gouvernement travailliste d'Harold Wilson et de sa ministre des arts Jenny Lee témoignent de la

296 « While it was recognised that affluence brought issues of leisure to the fore, “culture” remained low in socialists' priorities. the New Left and revisionist's efforts to break free from a framework where culture was of a secondary order had limited effect upon mainstream socialist thinking. [...][...] « Culture » for most socialists meant « high » culture and it was here, not in « popular » culture, that their own preferences lay. » Black, 2003. p. 86.

297 « The duty of the State to provide something of the best in the arts as an example or inspiration to the whole of the country. » *Leisure for Living,* 1959. p. 26. Cité par Black, 2003. p. 81.

prégnance de cette vision. Pourtant, leur intérêt pour la culture et les arts comme un champ d'exercice de l'action politique ouvre une perspective neuve et marque un tournant volontariste dans l'histoire des politiques culturelles du pays. Elu en 1964 après treize années d'opposition pour le parti travailliste, le Premier Ministre, proche des révisionnistes du parti, veut faire de la culture un des domaines d'action de sa politique de modernisation. Alors que les conservateurs ont célébré l'avènement de la société de consommation dès les années cinquante à l'inverse de leurs opposants travaillistes, le défi pour Wilson est de moderniser l'image même du parti, après des années d'un mépris à peine voilé par rapport aux transformations sociales et culturelles[299]. Le gouvernement Wilson saisit l'enjeu stratégique que représente la mise en œuvre de politiques culturelles travaillistes. Sous un certain vernis moderniste, il fait preuve d'un volontarisme affiché dans le domaine de la culture : l'Arts Council, tombé petit à petit en déshérence depuis sa création en 1946, voit son budget renfloué. Les grandes scènes nationales de théâtre, de danse et d'opéra, les grands orchestres et salles de concert reçoivent d'importants subsides. L'engagement en matière de défense de la culture conforte ainsi une forme de production culturelle qui émane de l'*establishment* artistique, des institutions légitimes. C'est une culture correspondant à une définition élitiste et exclusive, qui conçoit l'art comme une sphère autonome, émulatrice, transcendant le social. Tout l'enjeu est de réduire l'écart entre les œuvres du patrimoine et un public populaire. D'où l'accent placé sur le volet éducatif des politiques culturelles. Le manifeste du parti de 1966 s'engage à garantir à chacun « l'accès au meilleur de ce que le patrimoine culturel britannique a à offrir », voyant dans ce projet de société « la marque d'un pays civilisé »[300]. Il s'agit de démocratiser l'accès aux grandes œuvres du patrimoine national et universel, une perspective qui rompt avec l'orientation de l'Arts Council sous le règne des Conservateurs. L'adage « few but roses » attribuait alors à l'Arts Council la seule mission de promouvoir l'art et la culture nobles, hermétiquement distingués de la culture populaire. La politique culturelle travailliste du gouvernement

298 « Culture being a pursuit of our total perfection by means of getting to know, on all the matters which most concern us, the best which has been thought and said in the world, and, through this knowledge, turning a stream of fresh and free thought upon our stock notions and habits. » Matthew Arnold, *Culture and Anarchy ; An Essay on Political and Social Criticism.* Cambridge : Cambridge University Press, 1932, p. 6.

299 Dans le même esprit, il fait l'éloge des avancées technologiques devant contribuer au bien-être général, dans un discours resté célèbre où il célèbre le pouvoir de la technologie d'améliorer le quotidien de chacun, notamment en libérant du temps libre, grâce à l'automatisation de tâches manuelles.

300 Cité par Lawrence Black dans son article « 'Not only a source of expenditure but a source of income': The Creative Industries and Cultural Politics in Britain from the 1960s to Cool Britannia », in Christiane Eisenberg, Rita Gerlach and Christian Handke (eds.). *Cultural Industries: The British Experience in International Perspective.* 2006. [En ligne] http://edoc.hu-berlin.de/conferences/culturalindustries/proc/culturalindustries.pdf consulté le 10 avril 2013. p. 120.

Wilson se caractérise par l'objectif d'élargissement de l'accès aux œuvres, dans la volonté de rendre au peuple les trésors du patrimoine national. La notion de culture définie comme la sphère supérieure des œuvres de l'esprit n'est pas mise en question dans cette version travailliste de la politique culturelle. On reste finalement dans un schéma où l'accès aux grandes œuvres qui composent le canon culturel commun et leur appréciation est le garant de l'émulation intellectuelle. Par rapport à une jeunesse de plus en plus remuante, on vante les effets éducatifs de la culture, comme le révèle cet extrait d'un discours de Lord Goodman, directeur de l'Arts Council entre 1965 et 1972.

> Je pense que nous sommes face à un enjeu crucial pour le pays en ce moment. Je pense que les jeunes gens manquent de valeurs, manquent de certitudes, manquent de direction; qu'ils ont besoin de quelque chose vers quoi se tourner. Je ne dis pas que les arts apporteront une réponse. Je crois en revanche qu'une fois que les jeunes gens sont captivés par les arts ils sont hors de portée de bien des dangers qui les entourent en ce moment. [...] Je pense que nous avons un travail constructif à faire dans ce domaine qui pourra être d'une valeur inestimable[301].

Ce discours somme toute très paternaliste révèle une conception étroite de ce qu'est l'art et de ses fonctions, conception davantage centrée sur l'appréciation des œuvres du passé et leurs effets édifiants que sur la pratique artistique. Les pratiques artistiques plus récentes, mettant en crise les hiérarchies traditionnelles de l'art, sont reconnues tardivement dans ce schéma : performance, musique jazz, photographie n'intègrent le champ de compétence de l'Arts Council qu'à partir de 1967. L'expérience éphémère du comité pour les « nouvelles formes artistiques », mis en place entre juillet 1969 et avril 1970 pour étudier les possibilités d'un soutien par l'Arts Council à de nouvelles pratiques artistiques expérimentales, centrées sur la participation des classes populaires dans des projets artistiques créatifs et souvent politisés, montrent la réticence de l'institution à envisager le culturel comme le champ élargi des pratiques créatives et critiques. Nous reviendrons plus en détail dans la partie suivante sur le mouvement des « *community arts* », qui émerge à la fin des années soixante et vient bousculer les définitions élitistes de l'art et de la culture[302].

Le projet que porte la *New Left*, qui regroupe des historiens, des critiques, des militants communistes et socialistes indépendants, est un projet radicalement critique des définitions dominantes de la culture. Ce travail de redéfinition appartient à un chantier plus

301 « I believe that there is a crucial stake in the country at this moment. I believe that young people lack values, lack certainties, lack guidance; that they need something to turn to. I do not say that the arts will furnish some solution. I believe that once young people are captured for the arts they are redeemed from many dangers which confront them at the moment [...] I believe that here we have constructive work to do which can be of estimable value. » Lord Goodman, Avril 1967, cité dans Janie Mortier, « L'âge d'or de l'*Arts Council* ou comment faire une politique sans le dire », *QWERTY*, Vol 8, oct 1998 p. 311.

302 Voir *infra* au point 3.4.

vaste d'étude de l'opération des mécanismes idéologiques dans la société. Le domaine de la culture, dans sa définition anthropologique large, apparaît en effet à la *New Left* comme un domaine stratégique majeur où opèrent des mécanismes de pouvoir et de domination. Les intellectuels et universitaires de gauche s'attellent donc à la fin des années cinquante à un travail de conceptualisation du terme de culture.

2.1.2 Le marxisme culturel britannique comme entreprise de théorisation et de politisation du champ culturel

Le tournant des années cinquante marque une période de prise de conscience, par les communistes et les socialistes critiques du travaillisme qui composent la *New Left*, de la nécessité d'investir de manière critique, théorique et pratique le domaine politique de la culture. Le combat politique, avertissent-ils, doit être mené sur le terrain idéologique autant que sur le terrain économique. Il est impératif de rompre avec la seule analyse économiste de la structure sociale que promeut le marxisme orthodoxe, pour intégrer les problématiques liées à la sphère du symbolique et de l'idéologique, c'est-à-dire, à la culture au sens large. Le culturel est politique, affirment dès les années cinquante les tenants d'une perspective critique nouvelle, le marxisme culturel. C'est au sein d'un groupe d'historiens membres du parti communiste qu'aboutissent les premières analyses politiques du champ de la culture, élargie à son acception anthropologique, définie comme le champ contesté des représentations et pratiques symboliques. Ces travaux se basent sur une critique marxiste de la culture, qui affirme le caractère central de celle-ci dans les déterminations historiques. Une telle proposition remet en question le déterminisme économique dominant dans la pensée marxiste et amorce le tournant culturel dans les sciences humaines et sociales. De nouvelles perspectives de recherche en histoire, histoire des arts, littérature, ou sociologie voient le jour entre la toute fin des années quarante et les années soixante-dix, dont la contribution principale a été de défendre et théoriser une définition élargie, politisée et active de la culture comme processus historique déterminant dans la société et comme champ de recherche valide[303].

303 On peut citer quelques uns des travaux de A.L. Morton, de Rodney Hilton, de Christopher Hill, d'Eric Hobsbawm. A.L. Morton a beaucoup influencé le Groupe des Historiens avec son ouvrage de 1938, *A People's History of England.* Londres : Lawrence and Wishart, Du médiéviste Rodney Hilton, on peut citer l'ouvrage *The English Rising of 1381*, Londres : Lawrence and Wishart, 1950. Hill, spécialiste du 17e siècle et de la guerre civile anglaise a écrit sous forme d'articles *The English Revolution, 1640.* Londres : Lawrence and Wishart, 1940, publié en un unique ouvrage en 1955 ; *Puritanism and Revolution : Studies in the Interpretation of the English Revolution of the 17th Century.* Londres : Secker and Warburg, 1958. Hill défend la thèse selon laquelle la guerre civile de 1642-49 a constitué une révolution bourgeoise qui a su mobiliser les classes populaires mues par une conscience de classe.

L'émergence du marxisme culturel britannique correspond à la tentative d'appréhender les transformations de la société britannique de l'après-guerre par de nouveaux outils critiques.

> Le marxisme culturel britannique naquit d'un effort pour produire une compréhension socialiste de la Grande-Bretagne, une compréhension qui prendrait en compte les transformations de l'après-guerre qui semblaient miner les conceptions marxistes classiques sur la classe ouvrière et qui mettaient en question le réflexe de la gauche traditionnelle de recourir presque exclusivement à une grille de lecture politique et économique[304].

Dans cette section, nous mettons en évidence les étapes de la théorisation d'une définition élargie et politisée de la culture, qui se forme dans le cadre conceptuel du marxisme culturel. Nous nous appuierons sur les travaux du « groupe des historiens » du Parti Communiste Britannique, puis ceux des intellectuels radicaux de la *New Left*, et enfin les perspectives ouvertes par les *Cultural Studies* ou l'*History Workshop.*

2.1.2.1 *The Historians' Group of the Communist Party* 1946-1956 : origines du marxisme culturel

C'est par les travaux d'historiens marxistes que la problématique de la culture comme processus historiquement déterminant s'impose, à partir de la fin des années quarante. Entre 1946 et 1956, le « groupe des historiens » affiliés au Parti Communiste britannique bouscule en effet le champ de l'histoire sociale en multipliant des études dans lesquelles la notion de culture revêt une place centrale. Leur focalisation sur les faits culturels remet en cause la prédominance de l'économie et de l'histoire politique et institutionnelle et fait entrer dans l'analyse l'histoire des conditions de vie, des représentations culturelles, des résistances politiques émanant du peuple. L'influence du Groupe des Historiens du Parti Communiste britannique dans les années cinquante est retentissante. Les perspectives qu'ils ouvrent en termes de mise en cause des traditions

---

Son analyse prend en compte les dimensions économiques, sociales, idéologiques, religieuses et politiques qu'il considère comme un ensemble lié. Il examine les attitudes et mentalités du peuple, rompant ainsi avec l'interprétation dominante de cette période dans l'historiographie britannique, qui se limite à l'analyse des faits et gestes des dirigeants. Hobsbawm a été quant à lui l'initiateur de recherches en histoire de la paysannerie et de la classe ouvrière britannique, se focalisant sur les formes archaïques de la résistance de classe. On peut citer *Primitive Rebels, Studies in Archaic forms of social movement in the 19th and 20th centuries,* Manchester : Manchester University Press, 1959 ; *Labouring Men*. Londres : Weidenfield and Nicholson, 1968.

304 « British cultural Marxism grew out of an effort to create a socialist understanding of Britain which took into consideration postwar transformations that seemed to undermine traditional Marxist assumptions about the working class and that questionned the traditionnal Left's exclusive reliance on political and economic categories. » Dworkin, Dennis. *Cultural Marxism in Postwar Britain.* Durham et Londres : Duke University Press, 1997. p. 3.

idéologiques des disciplines universitaires trouvent un écho dans les milieux intellectuels de gauche. Elles permettent des questionnements sur la prévalence, dans les *establishments* politiques, intellectuels, artistiques, d'une définition réductrice de la culture comme l'ensemble patrimonial des productions littéraires et artistiques nobles. Contester les catégorisations classiques de la culture, adossées à un système de valeurs élitiste, équivaut à une mise en cause des schémas dominants et des systèmes de sélection et de sanction qui les sous-tendent.

Le groupe des Historiens est composé de Maurice Dobb (économiste), et des historiens Rodney Hilton, Christopher Hill, Eric Hobsbawm, Edward Palmer Thompson, Victor Kiernan, John Saville, Max Morris. D'autres historiens se joignent à eux de manière plus intermittente, comme A.L. Morton, auteur d'une influente histoire du peuple anglais[305]. Chacun d'entre eux a fini ses études ou commencé sa carrière d'historien pendant les années trente ou juste avant la guerre. Ainsi, le contexte de leur formation en tant que chercheurs est celui de la Grande Dépression, de la montée du fascisme, et de la réponse de la gauche avec le front populaire. Cette expérience fédère le groupe autour de convictions fortes.

> L'identité du groupe reflétait les liens originels de ses membres les plus actifs avec le Front Populaire. Il se voyait comme l'avant-garde d'une coalition large et progressiste, opposée à la recherche dominante en histoire qui défendait implicitement ou non des positions politiques conservatrices[306].

Les membres du Groupe cherchent à nouer des liens entre les convictions qu'ils portent, leur militantisme et leurs méthodes et objets de recherche. Comment faire de l'histoire en tant que marxiste ? Comment relier constamment théorie et pratique ? Ils doivent faire face à plusieurs obstacles: d'une part la marginalisation de l'histoire sociale dans le milieu de la recherche universitaire en histoire, et d'autre part, les limites de la théorie marxiste classique, centrée sur les phénomènes économiques. Ainsi, l'histoire « par le bas » que produit le groupe se porte-t-elle en faux à la fois par rapport à l'histoire des grands récits et des puissants et par rapport à l'histoire économique, même marxiste, qui tient le seul champ économique comme la clé de voûte de tous les processus historiques.

---

305 A.L. Morton. *A People's History of England.* Londres : Victor Gollancz, 1938.

306 « The Group's self-image mirrored the Popular Front origins of its most active members. It saw itself as the avant-garde of a broadly based, progressive coalition opposed to historical writing that either implicitly or explicitly defended conservative politics. » Dworkin. p. 18.

Le groupe se compose en sections, correspondant aux spécialités des membres: antiquité, histoire médiévale, renaissance, période moderne, XIXe et XXe siècles. En principe, les travaux ne se limitent pas à l'ère britannique ou même Européenne, même si de fait, les sujets dominants concernent la sphère britannique. Les historiens du Groupe produisent une histoire sociale, à une époque où dominent, on l'a évoqué, les recherches sur le terrain de l'histoire économique, sur l'histoire des grands événements et des grands hommes. Cette histoire-là est écrite du point de vue des classes dirigeantes, de ceux « qui ont marqué l'histoire ». Les membres de l'*Historians' Group* contestent deux tendances historiographiques. Ils condamnent d'une part l'étroitesse de l'histoire académique, qui ne considère les processus historiques que comme le produit des seuls actions menées par les puissants. A l'encontre de cela, les travaux de Hill, Hobsbawm, ou Thompson visent à rendre compte du rôle des classes populaires, ouvrières et paysannes dans le cours de l'histoire. Ils s'en prennent d'autre part à d'autres historiens qui, adoptant une grille de lecture marxiste, se limitent pourtant à l'étude du seul champ économique, et considèrent les groupes sociaux comme déterminés par leur position sociale. Leur méthode implique un double changement de point de vue : il s'agit non seulement de produire une histoire qui restitue la complexité et les évolutions des relations de pouvoir et de domination à différentes époques de l'histoire, mais aussi d'adopter une focalisation du point de vue des classes sociales restées invisibles dans les grands récits canoniques.

> A l'opposé d'une histoire écrite du point de vue des élites dirigeantes, les historiens marxistes britanniques (en particulier Hilton, Hill, Hobsbawm et Thompson) ont pris au sérieux les expériences, actions et conflits historiques des classes dites « inférieures », redonnant vie à un passé qu'elles ont *fabriqué,* mais qu'elles n'ont pas *écrit*[307].

Cette méthode s'appuie sur la prise en compte de sources et matériaux jusqu'alors ignorés, issus de la culture populaire, c'est-à-dire, la culture produite par le peuple. Elle place l'accent sur la notion de subjectivité comme dimension fondamentale dans la formation des consciences de classe. L'élément de la subjectivité, complémentaire de la

307 « As opposed to a history written from the perspectives of the elites or ruling classes, [...] the British Marxist historians (particularly Hilton, Hill, Hobsbawm and E.P. Thompson) have taken seriously the historical experiences, actions and struggles of the « lower classes », recovering the past which was *made* by them but was not *written* by them. » Harvey J. Kaye. *The British Marxist Historians, an Introductory Analysis.* Basingstoke : Macmillan, 1995. p. 6. Italiques de l'auteur. On peut citer ici un passage de l'introduction de l'ouvrage de Christopher Hill, *The English Revolution, 1640*, dans lequel l'historien s'oppose à l'historiographie dominante, qui commet l'erreur de ne pas questionner le rôle, les attitudes et mentalités des classes populaires : « The orthodox attitude to the seventeenth-century revolution is misleading because it does not try to penetrate below the surface, because it takes the actors in the revolution at their face value, and assumes that the best way to find out what people were fighting about is to consider what the leaders *said* they were fighting about. » Hill, 1940. p. 1.

prise en compte des conditions objectives, permet d'entreprendre une histoire des représentations, des expériences, des idées et des formes culturelles propres à un groupe social et de placer l'accent sur leur fonction dans la formation et dans l'expression d'une conscience de classe. Les travaux de l'*Historians' Group* font émerger une histoire sociale focalisée sur le rôle du peuple comme agent et non plus comme catégorie sociale passive et dominée, dont la contribution historique serait négligeable au regard de la grande histoire. L'objet étudié n'est plus la « masse » du peuple mais la finesse des expériences des communautés paysannes et ouvrières. La méthode de l'« histoire par le bas » inaugure un terrain de recherche entièrement nouveau : celui de la vie culturelle des classes sociales économiquement, socialement et politiquement inférieures. Le champ de la culture, compris comme celui de la construction et de la communication des représentations, devient dès lors un terrain de recherche essentiel, investi d'enjeux politiques. Quelles que soient les périodes historiques traitées par les historiens du Groupe, la caractéristique commune de leurs travaux est la reconnaissance du caractère éminemment politique de la question culturelle.

> Pris dans sa globalité, le travail des historiens traitait le domaine culturel comme une arène où se jouaient des contestations entre les classes dominantes et dominées sur le plan des valeurs et des significations : la culture comme un « mode de conflit »[308].

Les historiens marxistes britanniques ont pour problématique théorique commune la remise en cause de la domination du déterminisme économique dans la théorie marxiste classique. L'accent placé sur le champ subjectif des représentations que promeuvent ces historiens constitue en effet un rééquilibrage de l'importance traditionnellement accordée aux déterminations économiques dans l'analyse marxiste classique. Revenons sur le terme de déterminisme économique. On attribue traditionnellement à Marx, dans sa *Contribution à la critique de l'économie politique*, une modélisation de la totalité sociale selon un schéma duel de base et superstructure[309]. La base, déterminante, matérielle, correspond aux forces productives et économiques, ainsi qu'à la technologie. C'est la sphère de la production. Elle détermine, c'est-à-dire qu'elle informe et encadre, tout ce qui dans la société appartient à la sphère de l'idéel, à savoir la culture, les arts, la pensée, l'idéologie. La culture serait donc déterminée, seconde, elle ne ferait pas partie des productions matérielles primaires. Contestant la rigidité de ce modèle marxiste classique décomposant

308 « Taken as a whole, the historians' work treated the cultural domain as an arena of contestation between dominant and subservient classes over values and meanings – culture as a « whole way of struggle ». » Dworkin. p. 5.

309 Karl Marx. *Contribution à la critique de l'économie politique.* 1859.

les structures sociales en base et superstructure (et que Marx lui-même ne formulait peut-être pas si catégoriquement), les historiens et intellectuels marxistes britanniques produisent des travaux théorisant une conception marxiste de la culture, entendue dans son sens large, anthropologique. Ce qu'ils postulent, c'est la nécessité d'étudier le champ des représentations sociales et culturelles comme des processus historiques matériels déterminés mais aussi déterminants. Le culturel est un domaine producteur de représentations qui ne sont pas sans effets politiques et idéologiques. Il est en relation dialectique avec les autres sphères de la production matérielle. Ces thèses, étoffées au cours des années soixante, représentent l'émergence de ce que Raymond Williams appelle le matérialisme culturel. Ces contributions à la conceptualisation de la culture sont essentielles. Elles permettent de penser la culture de manière beaucoup plus complexe et polémique que lorsque celle-ci n'est comprise que comme le pâle reflet des déterminations économiques.

Ces perspectives sont développées dans les travaux du Groupe qui ont trait à la construction et à l'expansion du capitalisme, un processus au sein duquel prend forme un système de classes aux intérêts conflictuels. L'approche des historiens marxistes consiste à considérer l'histoire non en termes d'histoire des classes sociales, mais en termes d'histoire des luttes et des rapports de classes. Cette perspective met l'accent sur les rapports dialectiques de pouvoir, de domination et de résistance, sur les phénomènes de structurations économiques et sociales hégémoniques et leurs effets idéologiques. Elle restitue la dimension de conflit de classes dans les processus historiques. Cette contribution a des conséquences importantes pour l'époque dans laquelle ces historiens produisent leurs travaux : dans un discours dominant prétendant que la lutte des classes est dépassée, que l'effacement des inégalités rendent caduque l'analyse marxiste (on pense à l'analyse du révisionniste Anthony Crosland évoqué plus haut), leurs recherches mettent en évidence les mécanismes idéologiques toujours à l'œuvre dans la fabrication des représentations du social.

> Sous l'inspiration de Dona Torr, chercheuse méconnue, [le Groupe des Historiens du Parti Communiste] développa une lecture entièrement indépendante et singulièrement originale de l'histoire britannique, ainsi qu'un courant politique marxiste bien plus proche de la tradition du radicalisme anglais, fort différent en style et en inspiration de la tendance soutenue au sein de la direction du parti par des personnalités influentes et néanmoins sectaires comme Palme Dutt[310].

310 Stuart Hall. « Life and Times of the First New Left ». *New Left Review*, 61 (Janvier-février 2010). p. 183.

En février 1952, l'*Historians' Group* lance la publication de sa revue bimensuelle *Past and Present,* sous-titrée « journal d'histoire scientifique ». Cette revue se veut ouverte aux contributions de non-marxistes, l'objectif premier étant de faire vivre les nouvelles perspectives historiographiques. « Le journal n'était pas conçu comme une revue d'historiens marxistes, mais comme un journal ou des marxistes et des non-marxistes échangeraient. »[311] *Past and Present* promeut une conception large de la recherche en histoire, touchant à toutes les époques et tous les territoires. L'idée était de « penser l'histoire en termes très larges »[312]. Le premier éditorial établit l'objectif de publier des articles universitaires de qualité, dont l'un des critères est l'emploi d'un langage accessible et non jargonnant. Le comité de rédaction encourage les travaux qui mêlent à l'approche historique des axes de recherche relevant de la sociologie, de l'économie ou de l'anthropologie. Une des idées directrices de la revue est le fait de considérer que la recherche en histoire doit faire écho avec les problématiques sociales contemporaines, qu'elle doit permettre de mieux les appréhender. L'histoire est une discipline engagée dans le présent.

> Nous partageons la croyance de Polybe dans la valeur de l'histoire pour le présent, et en particulier, sa conception de la discipline comme d'un instrument nous permettant de « faire face aux événements à venir avec confiance »[313].

L'introduction du premier numéro de *Past and Present* énonce une conception rationaliste, scientifique, matérialiste de l'histoire. Ce que postule la publication, c'est une conception de l'histoire comme discipline scientifique, dont la raison d'être est de rechercher le sens des événements passés, d'expliquer les causes et les modalités des changements sociaux et politiques, d'en éclairer les processus, les aboutissements et les échecs. « Les faits en eux-mêmes peuvent être intéressants, mais rarement utiles. C'est l'étude des causes qui rend l'histoire fructueuse. »[314] Cette étude des causes place le curseur sur le rôle des groupes sociaux dans la formation des processus historiques. Elle restaure aux individus et aux groupes leur rôle d'agents, et s'oppose à des analyses strictement déterministes.

---

311 « To think of history in very global terms. » Steve Smith, communication dans le cadre du séminaire du PRI Îles Britanniques (EHESS) « Historiographies comparées. France et Grande-Bretagne au prisme des revues. » 1er juin 2012.

312 *Id.*

313 « We share the belief of Polybius in the value of history for the present, and in particular his conception of historical discipline as an instrument enabling us « to face coming events with confidence. » » Introduction, *Past and Present.* 1.1, Février 1952. p. iii.

314 *Id.* p. iii.

> Les hommes sont des artisans de l'histoire actifs et conscients, et non de simple victimes passives ou de simples indexes. Chaque type de société humaine, et chaque phase de son développement, a ses propres lois de développement.[315]

Past and Present, on le voit, poursuit les perspectives ouvertes par le Groupe des Historiens marxistes. Après l'éclatement du Groupe suite à la crise de 1956, sur laquelle nous allons revenir, la publication de *Past and Present* continue. Son indépendance par rapport au Parti Communiste et sa composition mixte (historiens marxistes ou non) assurent sa survie jusqu'à aujourd'hui. La revue marque le succès d'une expérience collective autour de l'idée que la lutte des classes est un processus essentiel moteur de l'histoire. Le Groupe des Historiens n'a jamais hésité à mettre en cause les rigidités et les conservatismes de la discipline, il a démontré la validité d'une histoire du peuple et des productions culturelles et a fait de la recherche en histoire sociale une posture politique. Ces contributions fondatrices ont fortement influencé les positionnements intellectuels et politiques des historiens et théoriciens de la culture dans les années suivantes : l'*History Workshop* créé en 1966 par Raphael Samuel, tout jeune membre du Groupe des Historiens, poursuit ainsi directement les perspectives ouvertes par ce premier groupe. On peut déjà percevoir ce que le marxisme culturel porte en termes de politisation plus globale du champ de la culture.

L'année 1956 représente un tournant pour la Grande-Bretagne en général, et au sein du Parti communiste en particulier. Lors du XXe Congrès du Parti Communiste en URSS en février 1956, le premier Secrétaire du Comité Central du Parti Communiste Soviétique, Nikita Kroutchev, prononce devant les délégués un discours sensé rester secret dans lequel il dresse la critique du culte de la personnalité qui a entouré Staline. Le culte de la personnalité est dénoncé comme contraire aux principes du Marxisme-léninisme. Ce « rapport secret » met au jour les crimes commis par le dictateur soviétique, et des éléments de sa correspondance secrète sont révélés. Ces déclarations sont dévoilées en mars par la presse américaine et causent un grand bouleversement au sein de l'Internationale Socialiste. Harry Pollitt, Secrétaire du Parti Communiste britannique, démissionne en signe de protestation contre les négationnistes au sein du Parti. Quelques mois plus tard en octobre, la Hongrie, suivant l'exemple de l'insurrection polonaise, entame sa propre insurrection populaire. Les Hongrois exigent par milliers le retrait des forces soviétiques, des réformes démocratiques, le multipartisme. Leur premier ministre, Imge

315 « Men are active and conscious makers of history, not merely its passive victims and indices. Each form of human society, and each individual phase therein, has its own special laws of development. » *Id.* p. i.

Nagy, menace de retirer le pays du Pacte de Varsovie. La réponse de Krouchtchev, influencée par la Crise de Suez qui éclate au même moment, est celle de la répression. En Grande-Bretagne, le choix de cette répression sanglante par le régime soviétique cause une scission profonde entre ceux qui veulent rester fidèles à l'idéal communiste, incarné par le Parti, fer de lance de la transformation du prolétariat, et ceux qu'une telle répression choque terriblement. La crise pousse de nombreux intellectuels communistes, dont certains historiens, à quitter le Parti pour prendre fait et cause pour la classe ouvrière effective, contre le pouvoir des appareils de parti.

Edward Thompson et John Saville, membres actifs de l'*Historians' Group,* critiquent ouvertement le parti communiste britannique. Ils exigent que celui-ci prennent clairement position par rapport aux déclarations de Kroutchev, mais se heurtent au refus catégorique d'ouvrir la discussion. Ils décident alors d'éditer la revue communiste *The Reasoner*, revue indépendante du parti, qui survit pendant trois numéros. Thompson et Saville cherchent à déverrouiller les rigidités du parti, dont ils condamnent l'absence de démocratie interne et le rejet de toute tentative de remise en cause. Après la publication du troisième numéro, dans lequel ils exhortent le parti à retirer son soutien à la répression soviétique en Hongrie, ils quittent le parti. Le projet de renouveler et revivifier le marxisme britannique par la convocation d'une tradition de pensée socialiste radicale, emblématisée par William Morris et Thomas Mann, a germé. Saville et Thompson se lancent alors dans la publication indépendante du *New Reasoner.* Hill de son côté participe à une commission du parti chargée de travailler sur la question de la démocratie interne. Les travaux de cette commission sont complètement ignorés lors du Congrès du parti et Hill démissionne à son tour. De très nombreux cadres ainsi que la plupart des membres de l'*Historians' Group* quittent ainsi le parti, dont ils rejettent la direction autocratique, les contradictions et les archaïsmes idéologiques. Seul Eric Hobsbawm décide d'y rester affilié, voyant dans le parti la seule organisation engagée pour la révolution. Dans les deux années qui suivent février 1956, le parti perd pratiquement un tiers de ces membres. Le déclin se poursuit dans les années soixante.

La rupture de 1956 marque donc la fin de la première période d'activité du groupe des historiens. Ce sont les valeurs de démocratie, de libre expression critique, de contestation des rigidités des appareils de parti qui ont présidé au choix de nombreux membres de quitter le parti. C'est un même esprit contestataire qui anime la Campagne pour le Désarmement Nucléaire (CND) entre 1958 et 1963, et qui est à l'origine de la

« première *New Left* » (1957-62), nouvelle gauche indépendante, militante et intellectuelle. Les années 1956-1963 sont animées, sur le plan politique, par l'émergence de nouvelles formes de mobilisations politiques dans lesquelles la jeunesse prend une place importante. L'impulsion initiale est portée par des motivations réformistes : la CND, ainsi que la *New Left* qui s'en rapproche, cherchent à faire peser la voix des militants sur les orientations du parti travailliste. Les désillusions par rapport à ces objectifs, la réalisation que les partis parlementaires semblent avoir un intérêt à conserver le système tel qu'il est, entraînent les militants de ces mouvements vers la recherche d'une alternative politique radicale aux partis parlementaires. La contestation qui monte place l'accent sur la participation démocratique de chacun et invente des pratiques militantes étayées par une théorie critique radicale qui reconnaît la culture comme espace politique et investit celle-ci.

2.1.2.2 *New Left et Campaign for Nuclear Disarmament* : première structuration d'une opposition extraparlementaire

1956 a rendu manifeste la crise de deux systèmes idéologiques et politiques : celui du stalinisme avec la répression en Hongrie, et celui de l'impérialisme occidental. La crise de Suez a en effet exposé de manière humiliante, pour la Grande-Bretagne et la France, la vanité des réflexes impérialistes, qui a fait croire à ces deux pays qu'ils pouvaient encore régir la destinée d'anciens pays colonisés comme l'Egypte. A Trafalgar Square, un rassemblement massif avait compté des milliers de personnes exprimant le rejet de la réponse militariste des gouvernements britanniques et français. Ces crises rendent flagrantes, au cœur de la guerre froide, les impasses des deux systèmes qui s'opposent. Ce « ferment de 1956 », selon la formule de Stuart Hall, fait éclater l'indignation contre le choix du militarisme et la « culture de la Bombe », contre les menaces antidémocratiques de part et d'autre du Rideau de Fer, contre la centralisation du pouvoir et la confiscation de la parole politique dans les pays dits démocratiques[316]. Ces événements permirent l'expression, dans l'opinion publique et dans certaines sections des partis communiste et travailliste, d'une critique libérée.

> Un certain nombre de personnes gagnèrent la confiance nécessaire pour s'impliquer dans un dialogue qui mettait en cause les termes traditionnels de l'engagement politique et qui traversait les frontières organisationnelles existantes[317].

316 Hall, 2010. Jeff Nuttall, *Bomb Culture.* Londres : McGibbon & Kee Ltd, 1968.

317 « A number of people gained the confidence to engage in a dialogue which questionned the terms of orthodox political commitment and cut across existing organisational boundaries. » Hall, 2010. p. 180.

Les mots d'ordre d'un mouvement précurseur comme la Campagne pour le Désarmement Nucléaire (1958-1963), et que l'on retrouve dans la formation de la première *New Left* (1957-1962) sont la participation démocratique des militants, l'action née de la base et portée par elle, l'aspiration à faire mouvement, le refus des dogmatismes, le jeu dialectique entre pratique et théorie, la définition d'une gauche contestataire radicale, prenant clairement position par rapport aux enjeux sociaux, culturels et politiques contemporains. « La *New Left* émergea au lendemain de ces deux événements [la crise de Suez et la répression en Hongrie]. Elle essaya de définir un troisième espace politique, quelque part entre ces deux métaphores. »[318] Quel a été ce « milieu politique, ni communiste ni travailliste, cet espace alternatif sur la carte de la gauche »[319] ? Il nous semble que cet espace est celui d'un radicalisme politique alors en train de se structurer autour de la critique du consensus politique délétère, d'une posture de confrontation des mécanismes anti-démocratiques. Nous proposons de retracer l'origine et le développement de la *New Left* britannique, mouvement traversé de lignes de failles mais ayant constitué, au même titre que la CND, un moment de renouveau d'une tradition de gauche contestataire et radicale. L'aspiration à faire naître un mouvement depuis la base, et dans lequel action pratique et réflexion théorique serait constamment en lien, nous intéresse particulièrement. La CND a un temps figuré ce mouvement. L'articulation de la pratique militante et de la théorie critique est une caractéristique distinctive des mouvements radicaux de gauche dans les années soixante et soixante-dix dans les sociétés occidentales : on la retrouve dans les mouvements étudiants, dans le mouvement du Black Power, dans le mouvement féministe. Cette préoccupation structure également le milieu émergeant de la photographie indépendante radicale au début des années soixante-dix. L'intersection de pratiques culturelles nouvelles, de l'action politique et de la conceptualisation théorique sont les axes fondamentaux de la formation des mouvements politiques radicaux.

La « première » *New Left* correspond à la période 1957-1962.[320] Ces années correspondent à un moment de convergence d'intellectuels de divers courants de gauche, engagés dans le projet d'une refondation de la gauche radicale. Cette convergence s'opère autour de publications.

318 « The New Left came into existence in the aftermath of these two events [the Suez crisis and the repression of the Hungarian revolution]. It attempted to define a third political space somewhere between these two metaphors. » *Id.* p. 177.

319 « A political milieu that was neither Communist nor Labour, an alternative space on the map of the Left ». Dworkin, p. 66.

320 Ce que l'on a appelé la deuxième *New Left* renvoie à la période postérieure à 1962, date à laquelle Peter Anderson succède à Hall à la direction de la *New Left Review*.

> Entre 1957 et 1959, une Nouvelle Gauche émergea en Grande-Bretagne. Son premier cercle était constitué de la *University and Left Review* et du groupe autour de la revue *New Reasoner* ; mais la *New Left* devint un mouvement politique divers et informel pointant vers l'émergence de nouvelles aspirations à gauche. Elle inclut des militants de la Campagne pour le Désarmement Nucléaire, des vétérans des syndicats et de la gauche travailliste, des radicaux issus des professions libérales, des artistes et étudiants impliqués dans la contre-culture, et des communistes dissidents. (…) Elle concevait sa position politique, l'humanisme socialiste, comme davantage qu'une simple stratégie pour le socialisme ; l'humanisme socialiste représentait un ensemble alternatif de priorités fondées sur les modes de vie et une conception globale de l'individu. (…) [Les membres de la *New Left*] accordaient un statut privilégié aux arts et à la culture, estimant que ces pratiques faisaient partie intégrante de la vie humaine conçue comme un tout, et considérant que les appareils et institutions culturels jouaient un rôle important dans la vie des gens.[321]

Nous avons évoqué, au début de ce chapitre, le rôle de la *New Left* dans la critique de la gauche travailliste au cours des années cinquante et soixante. Ses membres, intellectuels, professeurs, étudiants, qu'ils soient issus du parti travailliste, anciens communistes ou socialistes indépendants, sont préoccupés par les rigidités théoriques et pratiques qu'ils rencontrent à gauche et s'inquiètent de l'inadaptation des discours et positionnements des partis travailliste et communiste par rapport aux nouvelles réalités sociales et culturelles qui transforment la société britannique d'après-guerre. Si l'on rencontre cette même critique dans le courant révisionniste du parti travailliste (représenté entre autres par Crosland, Jenkins et Gaitskell), la *New Left* s'oppose fermement et en tous points à l'option libérale que prônent les révisionnistes. Pour ses membres, il y a effectivement urgence à ce que les partis de gauche s'attellent à l'analyse des impacts sociaux, culturels et politiques de la transition vers une société d'abondance. Tant que la gauche rechignera à traiter sérieusement les sujets de la transformation culturelle, de l'évolution sociologique de la classe ouvrière, des mutations et du renforcement du système capitaliste, et à y apporter des réponses claires et actuelles, elle ne pourra que s'enfermer dans le cycle du déclin. Mais plutôt que de céder aux sirènes de l'abondance célébrant la fin des inégalités et l'ère du bien-être matériel, la *New Left* adopte le rôle d'aiguillon critique pointant les mirages de l'égalité, de la prospérité, de la société sans classe, de l'humanisation et de la moralisation du capitalisme, sous son nouvel avatar. Elle refuse de s'interdire la critique des dogmes de la gauche, qu'elle juge responsables de son inadaptation sur le plan politique et social. La *New Left* se présente donc au tournant des

321 « From 1957 to 1959 a New Left emerged in Britain. The inner circle consisted of the *ULR* and *Reasoner* group, but the New Left became a diverse and informal political movement signifying a new mood on the Left. It included CND participants, veterans of the unions and Labour Left, radical professionals, countercultural students and artists, and dissident Communists. (…) It conceived of its political position – socialist humanism – as more than just another strategy for socialism ; socialist humanism represented an alternative set of priorities based on a whole way of life and the total individual. (…) [New Leftists] accorded a privileged status to culture and the arts, for such practices were integral to human life conceived as a whole and because cultural apparatuses and institutions were playing an increasingly important role in people's lives. » Dworkin. p. 61.

années cinquante comme un projet de renouveau d'une gauche radicale et contestataire, inspirée à la fois par le marxisme, par les traditions britannique de pensée socialiste radicale et par l'émergence de nouvelles formes de militantisme participatif. Ses deux modes d'action sont d'une part la publication de la *New Left Review*, d'autre part le mouvement des *New Left Clubs*. Revenons sur sa genèse et ses influences.

La *New Left Review* est le fruit de la fusion de deux journaux de la gauche marxiste : *The New Reasoner,* fondé à l'été 1957 par E.P. Thompson et John Saville suite à leur départ du parti communiste, et *University and Left Review*, journal créé à Oxford au printemps de la même année par une génération d'étudiants et universitaires, désireux de produire un journal dans l'esprit de *Left Review*, publication de la branche britannique de l'internationale socialiste dans les années trente. Ces deux publications produisent un travail de réflexion critique sur l'état de la gauche, sur les luttes sociales nationales et internationales et initient des chantiers de réflexion sur les défis politiques, sociaux et culturels contemporains. Les questions internationales et la promotion de la position diplomatique de « neutralité positive », la démocratie syndicale, la question de la culture et des arts comme champ relevant du politique sont parmi les sujets abordés.

The New Reasoner, A Journal of Socialist Humanism est la poursuite du projet lancé par *The Reasoner* d'ouvrir la réflexion sur les voies du renouveau d'un marxisme contemporain. Il est animé par des communistes, dont de nombreux membres du Groupe des Historiens, qui viennent de quitter le parti. Son équipe éditoriale originale est composée Ronald Meek, Ken Alexander, Ronald Swingler, Doris Lessing. Membres de l'équipe éditoriale et contributeurs sont en grande partie des anciens communistes, affiliés au parti depuis les années trente, et qui conservent après leur départ, souvent difficile, un attachement très fort à la théorie marxiste, ainsi qu'à la culture du parti et aux valeurs de solidarité et de lutte collective qui le définissent. Il n'y a pas eu de transition nette et tranchée, pour les anciens communistes gravitant autour du *New Reasoner,* entre l'appartenance au parti, avec tout ce que cela comportait en termes de culture militante et intellectuelle, et un autre horizon qui serait celui de la *New Left.* En revanche, l'espace intellectuel qui s'est ouvert à ces personnes en quittant le parti leur a permis de se livrer à cette critique des impasses du marxisme orthodoxe jusqu'alors empêchée par la direction du parti.

> Les membres du *New Reasoner* restaient marqués par de nombreux codes et conventions du communisme, et pourtant ils commencèrent à développer un programme diversifié et stimulant dans l'atmosphère libérée des pressions du parti, formulant une analyse pointue du stalinisme[322].

La revue cherche en effet à promouvoir une réflexion marxiste, en rupture avec l'idéologie stalinienne, et qui puiserait dans les sources de la tradition socialiste britannique, celle de William Morris en particulier, que Thompson voit comme le père d'un « humanisme socialiste », moral et radical. Cet humaniste socialiste, convoqué dans le titre de la revue, rejette les abstractions et le déterminisme économique statique et réducteur de l'idéologie stalinienne pour promouvoir au contraire l'expérience culturelle et sociale des individus, leur capacité d'action politique, leur capacité, également, de progrès moral. En toute logique, on retrouve donc dans ces présupposés les principes ayant guidé les méthodes du Groupe des Historiens : une vision globale de l'individu comme être social et culturel, agent dans les processus collectifs de la fabrique de l'histoire et non plus seulement uniquement déterminé par les structures économiques.

Sociologiquement et dans sa culture politique, la *Universities and Left Review* diffère de son contemporain *The New Reasoner*. Publication créée à Oxford regroupant des socialistes indépendants, d'anciens communistes, des professeurs et des étudiants, des personnes issues de l'éducation populaire (de la Workers Educational Association en particulier, comme Raymond Williams et Richard Hoggart), les membres de l'*ULR* sont d'une génération plus jeune et plus cosmopolite que les membres de l'*Historians' Group* et du *New Reasoner*. Hall évoque la naissance de groupes de discussion entre étudiants en sciences humaines et politiques, autour du séminaire en science politique du professeur G.D.H. Cole.[323] Ainsi prend forme un premier réseau d'intellectuels de gauche dès 1954, groupe de réflexion politique, dans l'esprit des clubs de discussion qui existaient dans les années trente, tel le *Socialist Club*. Les sujets qui animent leurs débats portent sur la décolonisation et l'anti-impérialisme, l'absence de vraies perspectives pour la gauche britannique, les nouveaux visages du capitalisme et la nature de l'État-providence. Le contexte d'un relatif « dégel » des relations Est-Ouest après les révélations de Krouchtchev

322 « [Members of *The New Reasoner*] remained bound by many codes and conventions of communism, yet began to developa diverse and stimulating agenda in the unfettered atmosphere outside party life, developing a particularly sharp analysis of stalinism. » Michael Kenny, « Communism and the New Left ». Geoff Andrews, Nina Fishman, Kevin Morgan (Eds). *Opening the Books ; Essays on the Social and Cultural History of British Communism.* Londres : Pluto Press, 1995. p. 202.

323 « Many of us attended the « Cole Group » (as his seminar in politics was known), which, though formally an occasion for graduate students, doubled up as a wide-ranging discussion group of the broad left. Some of the earliest contacts and friendships, which were later to be cemented by the formation of the New Left, were forged there. » Hall, 2010 : 180.

leur donne l'audace de mettre en cause les orientations des partis parlementaires à gauche comme à droite. La crise de Suez, qui révèle les contradictions des vieilles puissances coloniales européennes dont l'influence est remise en question, ainsi que la réponse répressive de l'Union Soviétique en Hongrie, sont des catalyseurs pour le véritable lancement du groupe autour d'un projet de publication ouvrant le débat à gauche. Ces crises apparaissent comme les symptômes de la faillite de deux systèmes idéologiques périmés. L'urgence est de proposer une alternative à gauche.

> Dans ces mondes hermétiquement compartimentés, étayés d'interdictions et de proscriptions, de suspicions et de peurs, soutenus par des textes de Lénine et Staline, des slogans de Burke et Bagehot, protégés par d'immenses armées dotées de réserves de munitions nucléaires et par des pactes militaires mutuellement exclusifs, le socialisme britannique a souffert d'une traversée du désert intellectuelle et morale[324].

L'équipe éditoriale de l'*Universities and Left Review* réunit des doctorants en littérature, philosophie et histoire : Stuart Hall et Gabriel Pearson, Charles Taylor et Raphael Samuel. Quant aux collaborateurs de la revue, ils viennent de disciplines. Le premier numéro révèle la richesse des échanges dans les milieux intellectuels de gauche : il recueille des articles de professeurs d'histoire comme Hobsbawm, E.P. Thompson et G.D.H. Cole, du biographe de Trostky et Staline, Isaac Deutscher, de professeurs d'économie (H.D. Dickinson et Joan Robinson), de critiques d'art et de cinéma, comme Peter de Francia et le réalisateur Lindsay Anderson, ou encore d'un architecte et de Claude Bourdet, rédacteur en chef de *France Observateur*[325]. Les sujets portent sur la Russie après Staline, la gauche française, la sécurité européenne, le conservatisme britannique, la planification urbaine et les banlieues, la question de l'engagement dans la critique artistique et cinématographique, etc. Les sujets culturels et plus classiquement politiques sont traités avec la même rigueur intellectuelle et sont placés sur le même plan d'importance. Ce parti-pris tranche avec la façon dont le parti travailliste traite habituellement des questions culturelles, c'est-à-dire comme un sujet secondaire.

L'objectif de la publication est ainsi de faire émerger de nouvelles idées, et surtout d'aborder des sujets jusqu'alors ignorés ou évités par les partis communiste comme travailliste. Ce qui intéresse tout particulièrement le groupe c'est la question des évolutions

324 « In these tight compartmentalised worlds buttressed by bans and proscriptions, suspicions and fears, supported by texts from Lenin and Stalin, mottos from Burke and Bagehot, protected by massive armies with nuclear stockpiles and mutually exclusive military pacts, British socialism suffered moral and intellectual eclipse. » *Universities and Left Review.* Vol.1 N. 1, printemps 1957. p.1.

325 « Contents », *Universities and Left Review.* Vol.1 N. 1, printemps 1957. p.1 Claude Bourdet est un acteur de gauche française, qui a œuvré à la tentative de créer une « nouvelle gauche » européenne, pour sortir de l'impasse politique entre gauche stalinienne et droite conservatrice.

socio-culturelles dans l'Angleterre d'après-guerre et les contradictions engendrées par la société de consommation : la persistance d'inégalités de classe en dépit d'un sentiment de hausse général des niveaux de vie ; l'érosion des habitus de la culture ouvrière traditionnelle alors que les modes de vie s'individualisent et que les familles s'atomisent ; l'évolution du capitalisme, devenu plus diffus, plus ramifié, mais aussi plus puissant. Pour ces intellectuels, il est crucial de repenser le rôle, les objectifs et les méthodes de la gauche, ce qui passe par la prise en compte, de manière centrale, des nouvelles pratiques culturelles et sociales, c'est-à-dire de ce qui constitue le quotidien des gens. L' « humanisme socialiste » que revendique l'*ULR* est, par rapport au *New Reasoner*, davantage caractérisé par la préoccupation d'une appréhension politique de la dimension sociale et culturelle des modes de vie contemporains. La culture, pour les intellectuels des cercles *ULR*, est conçue selon une définition anthropologique comme le matériau riche et complexe des « modes de vie », comme une dimension du social tout aussi déterminante que les niveaux politiques et économiques. Deux ouvrages publiés en 1957 et 1958 influencent et encouragent une réflexion sur la culture comme l'ensemble des pratiques signifiantes de la vie quotidienne autant que les œuvres de l'esprit. Il s'agit de *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart et de *Culture and Society* de Raymond Williams.[326] Ce dernier affirme dans un article de 1959 que « la culture est ordinaire »[327], qu'elle est à la fois transmission des représentations, formes et symboles par lesquels communique une société, et champ de création de nouvelles significations. La culture est dynamique, le matériau vivant du quotidien. Elle est lieu de production du sens social. Ces perspectives sont fécondes alors que se recompose à gauche un espace de débat dans lequel la culture, dans sa définition anthropologique, est comprise comme traversée d'enjeux politiques, et revêt une importance centrale.

Des réunions sont régulièrement organisées au Partisan Club, dans le quartier de Soho à Londres. Elles sont l'occasion de rencontres et de débats avec les contributeurs des articles publiés dans la revue, des moments conviviaux de formation pour les adhérents. Le principe des réunions se généralise, sous le nom de *Universities and Left Review* Clubs, pour atteindre le rythme de vingt-huit réunions par an. Cette dimension plus directe et plus militante constitue un volet à part entière du projet *Universities and Left Review* : elle a pour vocation de créer un maillage sur le terrain, et de « marquer la présence [du

326 Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments.* Londres : Chatto and Windus, 1957. Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950.* Londres : Chatto and Windus, 1958.

327 Raymond Williams, « Culture is Ordinary », *Conviction.* Mackenzie, Norman (Ed.) Londres : MacGibbon and Kee, 1959.

mouvement] sur les questions quotidiennes. »[328] L'ambition est de créer un grand mouvement porté par une base militante, informée critiquement et œuvrant à la rénovation de la gauche sur des fondements participatifs et démocratiques nouveaux. Ces deux stratégies d'action, à savoir la publication et le développement d'un mouvement, se retrouvent, à partir de 1960, dans l'armature de la *New Left.* Aux yeux des anciens communistes rassemblés autour du *New Reasoner,* pétris des codes culturels propres au parti communiste, ce type de réunions paraît assez indiscipliné, naïf et peu rigoureux[329]. Ils tendent également à considérer que les jeunes gens de l'*ULR* manquent d'expérience politique et de recul par rapport à l'histoire du mouvement social. De leur coté, les membres de l'*ULR* aimeraient voir les anciens communistes sortir de leurs querelles idéologiques pour aborder des sujets politiques plus pertinents pour la refondation de la gauche.

En dépit de ces divergences liées à des parcours politiques, des âges et préoccupations différentes, les deux publications, déjà liées par le réseau des contributeurs qui alimentent leurs pages et par la publicité réciproque qu'elles se font, sont amenées à se rapprocher en 1959, pour des raisons économiques et logistiques. Les deux publications se rejoignent de manière fondamentale sur la nécessité de fonder une véritable alternative politique à gauche et de régénérer la critique marxiste en s'autorisant la critique des dogmes. La fusion des deux revues aboutit au lancement de la *New Left Review* en janvier 1960. Stuart Hall en accepte la direction. Saville est nommé président du comité de rédaction.

Ce qui a contribué a unifier la *New Left,* en tant que publication et en tant que mouvement cherchant à se constituer en réseau, c'est le soutien et la participation de ses membres à la Campagne pour le Désarmement Nucléaire, mouvement extra-parlementaire né à la fin de 1957. Ils y ont vu la manifestation d'une nouvelle forme de militantisme, indépendant des partis parlementaires, ancré dans une tradition radicale britannique, et qui correspondait à leur vision politique d'une gauche alternative, contestataire et participative. De nombreux membres de la *New Left* ont participé aux manifestations de la Campagne, entre 1958 et 1961. C'est dans les locaux du *Partisan Coffee House* prêté par *l'ULR* que se tiennent les premières réunions d'organisation de la campagne.

328 Dworkin. p. 57.

329 « [Sections of the New Left in the South] revelled in the notion of spontaneous, non-bureaucratic organisation. » Cela était mal compris par les anciens communistes du *New Reasoner.* Kenny, 1995. p. 204.

La CND est née dès janvier 1958 d'une coalition de groupes pacifistes appelant au rejet de la doctrine de la prolifération des armes nucléaires dans le contexte de la guerre froide. Ce rassemblement exigeait le renoncement unilatéral de la Grande-Bretagne à la possession et à l'utilisation de l'arme nucléaire. A l'initiative de ce mouvement, diverses organisations dont la *Peace Pledge Union,* sensible aux pratiques de désobeissance civile non-violente et sa revue *Peace News,* le groupe parlementaire *Hydrogen Bomb National Campaign,* la *National Organisation for the Abolition of Nuclear Tests*[330]. On y trouve le philosophe Bertrand Russel, John Collins, chanoine de la cathédrale de Saint Paul, des militants socialistes comme Peggy Duff, Gertrude Fishwick, Michael Foot et Tom Driberg, des quakers, l'écrivain J.B. Priestley. Se joignent également au mouvement l'historien A.J.P. Taylor, les personnalités du monde artistique, Benjamin Britten, Barbara Hepworth et Henry Moore ou les écrivains Doris Lessing, John Osborne, Arnold Wesker, Iris Murdoch, Christopher Logue, Alan Silitoe. C'est un mouvement « ancré dans un humanisme libéral », porté par des intellectuels issus de la *middle-class*.[331] Pour l'activiste Peter Hain, la CND est le premier mouvement de protestation de masse depuis les années 1930[332].

La publication d'un livre blanc sur la défense britannique, réaffirmant l'alliance défensive du pays avec les États-Unis et le principe des « représailles massives » en cas d'attaque, font naître des craintes d'un engrenage destructeur imminent aux conséquences apocalyptiques. Arnold Bevan, jusqu'alors connu pour ses positions neutralistes, surprend au Congrès du parti travailliste de 1957 en s'exprimant contre l'unilatéralisme, qui équivaudrait à retirer à la Grande-Bretagne toute puissance de négociation et de dissuasion, et reviendrait selon lui à envoyer le ministre britannique des affaires étrangères nu à la table des négociations. Dans ce contexte, l'article de Priestley dans le *New Statesman* du 2 novembre 1957, « Britain and the H-Bomb », rallie une large part de l'opinion publique à la cause de l'unilatéralisme et marque le point de départ du mouvement. Priestley condamne sévèrement la course à l'armement qui n'est qu'une fuite en avant des grandes puissances, animées par un désir de destruction et de mort.

> Maintenant que la Grande-Bretagne a déclaré au monde être en possession de la bombe-H, elle devrait annoncer le plus tôt possible qu'elle en a fini avec cette arme, qu'elle se propose de rejeter, en toutes circonstances, la guerre nucléaire. Ce n'est pas du pacifisme. L'idée n'est pas ici d'abandonner la défense immédiate du pays. (…) Non, ce qui doit être abandonné, c'est l'idée de la

330 Nuttall, 1968. p. 43.
331 Alan Sinfield. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain.* Oxford : Blackwell, 1989. p. 239.
332 « The CND was formed and developed into the first mass protest movement since the 1930s ». Hain,1975. p. 7.

> dissuasion par la menace des représailles. Il n'y a aucune sécurité dans ce principe, aucune foi, aucun espoir, aucune charité[333].

Le véritable acte noble de la Grande-Bretagne, celui qui lui redonnerait une véritable stature morale dans le monde comme chef de file des pays non-alignés, au lieu d'une position de dépendance à la politique défensive américaine destructrice et de l'impasse ultra-militariste, c'est le choix du désarmement unilatéral. Les personnalités mobilisées contestent le consensus délétère sur l'arsenal nucléaire entre travaillistes révisionnistes (emmenés par Hugh Gaitskell) et conservateurs. Kinglsey Martin, éditeur du *New Statesman,* décide de donner de l'ampleur à l'appel de Priestley et œuvre au lancement de la Campagne pour le Désarmement Nucléaire en janvier 1958. John Collins en prend la direction[334]. La campagne qui naît alors est animée par des pacifistes, des écologistes, des personnalités religieuses, des socialistes indépendants, des objecteurs de conscience. Elle prend la forme de rassemblements massifs dont le premier se tient en février 1958, à Westminster et réunit cinq mille personnes. Bientôt, la jeune génération rejoint la mobilisation :

> Le mouvement contre la Bombe était assez singulier parmi les organisations politiques dans ce pays par sa capacité à attirer les jeunes générations dans ses rangs. La présence des adolescents et des jeunes adultes dans les marches et les manifestation a peut-être été la caractéristique la plus distinctive de la CND[335].

L'une des prises de conscience qui jaillit de la campagne, c'est l'idée que le peuple est captif des décisions diplomatiques et militaires prises en haut lieu par ses dirigeants sur la destinée du pays. L'absence de démocratie et de transparence dans ce domaine devient ainsi un motif central de l'appel à la résistance à un *Establishment* politique vu comme

---

333 « Now that Britain has told the world she has the H-bomb she should announce as eaerly as possible that she has done with it, that she proposes to reject, in all circumstances, nuclear warfare. This is not pacifism. There is no suggestion here of abandoning the immediate defence of the island. (…) No, what should be abandoned is the idea of deterrence by the threat of retaliation. There is no real security in it, no faith, hope, nor charity in it. » J.B. Priestley, « Britain and the H-Bomb », *New Statesman,* 2 novembre 1957. vol. 54, 1390, p. 555.

334 Jonathan Green, *All Dressed Up : the Sixties and Counterculture.* Londres : Jonathan Cape, 1998. Voir le chapitre trois « CND : Questions of Morality ». pp. 13-25.

335 « The movement against the Bomb was almost unique among political organisations in this country in its ability to attract the younger generations to its ranks. The presence of adolescents and young adults on marches and demonstrations was perhaps the most distinctive feature of CND. » Frank Parkin, *Middle Class Radicalism ; The social bases of the British Campaign for Nuclear Disarmament.* Manchester : Manchester University Press, 1968. p. 5. Dworkin ajoute que c'est la présence des jeunes qui a donné son ampleur au mouvement. « The CND undoubtedly would have remained a small group of committed pacifists had it not been for its adoption by the emerging student movement and youth culture of the late 1950s. » Dworkin, p. 63.

dégénéré à la tête du Foreign Office.[336] « Représentant à l'origine une force opposée à la prolifération de l'armement nucléaire, [la CND] devint le symbole d'un mécontentement plus large envers les institutions de la société moderne.[337] » L'opposition se conçoit dès lors comme l'appel à chaque citoyen à prendre le pouvoir et à ouvrir les questions diplomatiques à un contrôle et des décisions démocratiques. La CND est un mouvement inédit à l'époque en ce qu'elle en appelle à chaque individu à se mobiliser et à contester les décisions prises par l'institution politique, une posture radicale dans ses implications. L'action politique est désignée comme étant l'affaire de chacun. Alex Confort prononce un discours exhortant à la mobilisation générale et intransigeante de la base.

> C'est là la fonction de la campagne que nous lançons ce soir : faire en sorte que chacun se ressaisisse de la responsabilité morale pour s'opposer à la folie publique. La question appelle à l'action directe par chacun d'entre nous. (…) S'il n'y a pas de délégué en charge de l'opposition publique aux tests nucléaires et aux armes nucléaires dans votre circonscription, dans votre église, parmi vos voisins, devenez délégué vous-même. Si vous n'avez pas déjà mis la pression sur votre Membre du Parlement, sur le Premier Ministre, sur la presse, sur tout scientifique impliqué dans des projets non-éthiques dont vous avez pu vous procurer l'adresse, commencez à le faire maintenant, par courrier ou à travers des groupes de pression[338].

Dans cette première phase de la campagne, les militants sont portés par la croyance en leur capacité à rallier le parti travailliste à leur cause. L'argument moral brandi par la CND est là pour rappeler les principes humanistes censées primer dans les orientations du parti. Peter Hain décrit à juste titre les premières années de la CND jusqu'en 1961 comme sa phase optimiste, réformiste, en recherche de consensus. Le but n'est pas de confronter le système mais de l'infléchir[339]. La première démonstration de force de la campagne est la marche d'avril 1958 qui relie Londres à la centrale nucléaire d'Aldermaston, dans le comté du Berkshire. Trois mille manifestants rallient en quatre jours les quelques soixante-dix

336 Priestley avertissait déjà dans sa tribune contre la confiscation de ce sujet par les élites dirigeantes, à grand renfort de manipulation. « And people in general are now in a worse position every year, further away from intervention ; they have less and less freedom of action ; they are deafened and blinded by propaganda and giant headlines ; they are robbed of decisions by fear and apathy. » Priestley. p. 554.

337 « Originating as a force opposed to the spread of nuclear weapons, it came to symbolise a wider discontent with the institutions of modern society. » Dworkin, p. 63.

338 « That is the function of the campaign which we are now launching here tonight : to make every individual re-assume the moral responsibility for opposing public insanity. The issue is one for direct action by all of us. [...] If there is no focus for public opposition to nuclear tests and nuclear weapons in your district, in your church, among your neighbours, become one. If you are not already exerting pressure on your Member, on the Prime Minister, on the Press, on any scientist involved in unethical projects whose addresses you can get, begin to do so now, by letter and by lobbies. » Alex Confort, cité par Green, Jonathan. pp. 17-8.

339 « This was the optimistic age of protest. Generally speaking, young radicals still had some faith in the conventional political system (even if it had been pressured from the outside). The central CND objective was to persuade the Labour Party to its point of view and Labour shadow ministers often adorned its platforms. (…) In 1961, Labour cynically reversed the anti-nuclear arms policy adopted at its conference the year before. This embittered CND workers and began the process during which a whole generation of radicals became estranged from the Labour Party. » Hain, 1975. p. 8-9.

kilomètres, et environ dix mille personnes sont présentes à l'arrivée devant la centrale. Suite à cette marche, des branches locales de la campagne sont créées à travers le pays. Mais si ce type d'action, répété les années suivantes dans le sens Aldermaston-Londres, galvanise les militants toujours plus nombreux, il peine à faire évoluer les orientations politiques des partis sur la question du désarmement unilatéral[340]. Mouvement de gauche, souvent décrit comme relevant sociologiquement davantage d'une mobilisation de classe moyenne que d'un grand mouvement populaire, la CND parvient à imposer le débat aux conférences annuelles du Parti travailliste, qui en sort profondément divisé.[341] La question oppose en effet la gauche et la droite du parti, alors dirigé par Hugh Gaitskell, ardent révisionniste peu enclin à céder à la gauche de sa formation politique, alors qu'approche la date des élections. Le mouvement est appuyé de plus en plus massivement par la base syndicale, qui y voit l'occasion de mettre Gaitskell en difficulté. La Conférence du Parti de 1960, à Scarborough, marque une victoire pour les militants de la CND. En effet, grâce au soutien des dirigeants des syndicats, la motion en faveur de l'unilatéralisme l'emporte d'une courte avance sur la droite du parti. La réaction de Gaitskell, refusant catégoriquement cette option, est de créer un groupe anti-CND, la Campagne pour le Socialisme Démocratique (*Campaign for Democratic Socialism*)[342]. L'année suivante à Blackpool, Gaitskell obtient un nouveau vote sur la question, et l'emporte cette fois, signant la défaite de l'unilatéralisme et un coup d'arrêt pour la CND.

> Après la mort de Gaitskell, le déclin du mouvement unilatéraliste s'accentua dans le parti comme dans le pays ; après 1964, le gouvernement Wilson ne remit pas en cause la politique d'armement de son prédécesseur ; et le nouveau Ministre de la Défense, Healey, assista à la cérémonie du troisième sous-marin nucléaire Polaris comme si la querelle n'avait pas failli faire éclater le mouvement travailliste[343].

Le revirement du parti travailliste en 1961 et la détermination de Gaitskell à s'opposer au désarmement signale pour de nombreux militants l'aporie de la recherche de solutions dans les partis parlementaires. Dès lors, les militants les plus radicaux n'entretiennent plus d'illusions par rapport à la capacité du parti travailliste à imposer le

340 Jonathan Green avance les chiffres suivants : 50 000 participants en 1959, 75 000 en 1960, et 100 000 en 1961, avant de retomber, signe de l'épuisement du mouvement après les revers politiques qu'il rencontre. Green, 1998.

341 Parkin, 1968.

342 Voir ce commentaire désillusionné de Peggy Duff, organisatrice de la campagne dès ses débuts : « For it was OK to have a rather colourful carnival gathering of sincere but misguided moralists – but when great trade-unions fell under its spell, when it started to win votes at Labour Party Conferences, when it really became a threat to the powers-that-be, enough was enough. » Duff, *Left, Left, Left.* Londres : Allison & Busby, 1971. p. 144.

343 Jacques Leruez, Jeannine Surel. *La Grande-Bretagne ; les temps difficiles. 1914-1977.* Paris : Hatier, 1978. p. 136.

changement. Les modes d'action de la CND – les grandes marches annuelles – semblent devenues inefficaces. Ainsi la voie de la désobéissance civile et de l'action directe séduit-elle une section du mouvement CND, notamment le *Direct Action Committee Against Nuclear War*, ou DAC. Ce groupe rejoint l'appel de Bertrand Russell et de l'américan Ralph Schoenman à poursuivre la résistance par l'action directe et la désobéissance civile, au sein du « Comité des 100 ». Russell est convaincu que seule l'obstruction par des actions directes peut dorénavant enrayer la poursuite de la politique d'armement nucléaire. Lors d'un premier « sit-in » devant le ministère de la défense, il placarde les revendications du Comité des Cent. Un grand « sit-in » est à nouveau organisé à Tragalgar Square le 17 septembre 1961, auxquels participent quelques douze mille personnes, dont beaucoup sont présentes en réaction aux arrestations des organisateurs, quelques jours avant le rassemblement[344]. Le groupe *Spies for Peace* se fait une spécialité de s'introduire dans les sites nucléaires placés sous haute surveillance et révèle les sites sécurisés secrets prévus par le gouvernement en cas d'attaque nucléaire[345]. L'apparition de modes d'action plus radicaux divisent le mouvement CND, qui s'est au fil des années construit l'image d'un mouvement discipliné, au militantisme bien ordonné. 1961 marque le moment du déclin de la campagne et de l'émiettement de ses forces. La direction de la CND se désolidarise des formes de militantisme radical et édulcore son propos. Le document très modéré et pragmatique intitulé « Steps Towards Peace » proposé par Stuart Hall en 1963 revient ainsi sur les revendications unilatéralistes du mouvement. La campagne s'essouffle avec l'élection de Wilson au gouvernement en 1964, dans laquelle un grand espoir de changement est placé. La CND ne se mue pas en un grand mouvement de contestation plus global, au-delà de la question du désarmement.

Pourtant on peut voir dans l'action des groupes plus radicaux la préfiguration, dans les méthodes comme dans la rhétorique libertaire, de mouvements de contestation politique qui apparaissent dans les années soixante dans les milieux de la contre-culture[346]. Au fil des années, la composition sociologique des participants aux marches entre Aldermaston et Londres montre un visage plus jeune, plus festif et subversif, loin du sérieux et de la dimension presque spirituelle des premières marches. Une certaine créativité artistique s'invite dans le cortège, signe d'une prise en compte de la dimension culturelle de l'action

344 Dworkin, p. 74.

345 L'hypothèse d'une attaque nucléaire sur le pays par la puissance soviétique est préfigurée dans *The War Game,* film de Peter Watkin, que la BBC refuse de programmer en 1965 après l'avoir secrètement montré au Ministère de l'Intérieur.

346 « Beyond anything else [the CND] provided the first public forum for youthful rebellion. » Green, 1998. p. 23.

politique et d'une transition vers des pratiques militantes impliquant l'expérience personnelle des militants dans les luttes collectives[347].

> Bien que les jeunes n'aient en aucun cas composé l'essentiel du cortège, contrairement à ce que la presse conformiste clamait constamment, ils donnèrent cependant à la marche les airs d'un carnaval optimiste. [...] C'est ce fol esprit de festival qui contribua à répandre le symbole de la campagne à travers les clubs de jazz en très peu de temps. La contestation était associée à la fête.[348]

D'une manière générale, la campagne pour le désarmement nucléaire a permis de décloisonner les domaines de l'action politique, ouvrant la voie à des pratiques militantes plus radicales : des individus organisés ont investi un champ politique exclusif, et porté sur le devant de la scène la problématique majeure de la participation démocratique aux questions de défense nationale. A travers ses actions, marches, pétitions, pressions ciblées et sit-ins, une certaine section de la population, certes plutôt classe moyenne intellectuelle, davantage réformiste que révolutionnaire, s'est néanmoins conscientisée politiquement et a ouvert la voie des mobilisations politiques extra-parlementaires. Comme le souligne Peter Hain, cette campagne marque les premiers signes d'une désillusion assez largement partagée par rapport au consensus politique de l'après-guerre :

> Sans vouloir diminuer le sens résolu de l'engagement partagé par de nombreuses personnes sur la question du désarmement, le fait qu'elles aient choisi de l'exprimer à travers un groupe centré sur une cause unique, tel que la CND, pointe vers l'incapacité fondamentale du système bipartite à répondre à leurs demandes. Dans ce sens, la CND peut être vue comme une réponse née de frustrations par rapport au climat politique délétère qui existait à l'époque.[349]

La nature démocratique, participative et contestataire de ce mouvement a séduit la *New Left*, qui y a vu la source d'une alternative politique à gauche, en dehors des partis parlementaires traditionnels. Elle a cherché à émuler le dynamisme des forces militantes de la CND.

Le premier numéro de la *New Left Review* paraît en janvier 1960. Les neuf mille exemplaires tirés sont distribués et vendus notamment grâce aux équipes de volontaires.

347 « However serious the first couple of marches may have been, by the early Sixties, they had become as much spectacles and performances as the sort of unalloyed protests which the Establishment could comprehend. » *Id.* p. 24.

348 « Although teenagers made up by no means the bulk of the marchers, as the square press consistently claimed they did, they nevertheless made each march into a carnival of optimism. [...] It was this wild public festival spirit that spread the CND symbol through all the jazz clubs in an incredibly short time. Protest was associated with festivity. » Nuttall, 1968. p. 47.

349 « Without detracting from the single-minded sense of commitment felt by many people on the issue of disarmament, the fact that they chose to express this through a single-issue group such as CND indicates a basic failure by the two-party system to cater to their demands. In this sense CND can be seen as a frustrated response to the deadening climate of political consensus which existed at the time. » Hain, 1975. p. 8.

Alors que la Parti travailliste vient de subir sa troisième défaite consécutive aux élections générales, que les révisionnistes ont pris l'ascendant avec l'élection de Gaitskell à la tête du parti, le journal se donne la mission de combattre la domination des thèses de Crosland dans le parti, de mener l'analyse critique approfondie à la fois des échecs du travaillisme et d'un certain nombre de thèses non questionnées par les révisionnistes, enfin, de faire le travail d'imagination de ce que doit être une vraie politique socialiste pour les années soixante. Ce nouveau socialisme ne doit plus s'incarner dans un parti traditionnel, mais dans un mouvement social d'un genre nouveau, militant, critique, participatif. Les intellectuels de gauche se mettent au service de ce projet de refondation radicale des pratiques politiques dans le pays. Stuart Hall, Charles Taylor, Raphael Samuel, Raymond Williams, Edward P. Thompson, John Hughes contribuent à cette entreprise.[350] L'urgence semble pour eux de rappeler ce que sont les valeurs fondamentales du socialisme, afin de dénoncer les mirages de l'idéologie révisionniste et son adoption des thèses de la droite, autant que les blocages dogmatiques dans lesquels sont coincés les « fondamentalistes » ; les méthodes et leçons des luttes socialistes à travers le monde doivent alimenter la réflexion et instruire les positions de la *New Left*. Une analyse perspicace et minutieuse des nouveaux mécanismes du capitalisme doit être développée et diffusée afin de battre en brèche les idée reçues sur la prospérité, la « révolution managériale », la société sans classe, et pour dénoncer les fausses priorités de la société d'abondance basées sur une définition consumériste du bonheur individuel.

> Si le socialisme a des racines quelque part, c'est dans la notion de la communauté des égaux, dans les principes moraux de partage et de coopération, dans la maîtrise planifiée des ressources et des compétences, afin que celles-ci servent entièrement les besoins de la communauté. Si nous abandonnons cela, nous abandonnons tout ce que le socialisme représente. Bien que la provision de moyens pour le développement d'une vie sociale pleine et entière ait souvent été appropriée par les sociaux-démocrates et les administrations publiques, et que ses eaux aient été ternies par les concepts d'autonomie et d'assistance publique, cet objectif pourrait être le thème le plus dynamique et le plus rassembleur dans la réaffirmation d'un socialisme d'aujourd'hui.[351]

350 On peut citer les articles suivants, parus dans les premiers numéros de la revue : Charles Taylor, « What's Wrong with Capitalism ? », *New Left Review,* N°2, Mars-Avril 1960, p. 5-11 ; E. P. Thomspon, « Revolution », *New Left Review,* N°3, mai-juin 1960, p. 3-9 ; John Hughes, « The Commanding Heights », *New Left Review*, N°4, juillet-août 1960, p. 12-19 ; Raymond Williams, « The Magic System », *New Left Review*, N°4, juillet-août 1960, p. 27-32 ; Raphael Samuel, « Dr. Abrams and the end of politics », *New Left Review*, N°5, Septembre-octobre 1960, p. 2-9.

351 « If socialism has roots anywhere, it is in the concept of a community of equals, in the moral principle of sharing and co-operation, in the planned command of skills and resources so that they can be *made* to serve the full needs of the community. If we abandon this we have abandoned everything for which socialism stands. Although the provision of an adequate community life has often been appropriated by the social democrats and the public administrators, and its water muddied by the concepts of self-help and State assistance, it *could* be the most dynamic and moving human theme in the restatement of socialism in contemporary terms. » Stuart Hall, « Crosland Territory », *New Left Review,* N°2, Mars-Avril 1960, p. 4. On peut ajouter ce commentaire, issu du même numéro : « In a very real sense, the fight for socialism today is a fight for ideas : not abstract theories, but a more concrete and rigorous

La gauche doit investir théoriquement et pratiquement le champ de l'expérience, et ne pas rougir de ses valeurs fondatrices. L'*University and Left Review* avait déjà entamé une réflexion sur la problématique des changements culturels et sociaux contemporains, soulignant la nécessité de les appréhender critiquement et sérieusement, afin d'en comprendre les enjeux pour le mouvement social. Le *New Reasoner,* à travers les analyses de ses historiens marxistes, développait une réflexion de la culture et du social comme champ politique des luttes, et engageait des méthodologies adoptant les concepts d'expérience et de formation de la conscience de classe comme éléments moteurs dans les processus historiques. La *New Left* est donc unie, malgré les points de divergence des deux principaux courants qui la composent, sur des problématiques essentielles : la régénération de la gauche par la mise en cause des orthodoxies des partis de gauche aussi bien que des réponses révisionnistes, et la priorité accordée à l'approche critique des phénomènes de transformation culturelle de la société. Ces positionnements, soulignons-le encore, rompent avec les analyses marxistes postulant la prépondérance des déterminations économiques sur le culturel, domaine des idées. Il s'agit de « transformer la conception même du politique »[352], c'est-à-dire de recomposer le terrain politique en y convoquant une réflexion critique sur les enjeux culturels et sociaux contemporains. Cette réflexion doit avoir des effets pratiques et nourrir la définition d'une direction nouvelle, moderne et forte pour le socialisme.

> Toute perspective de renouveau de la gauche devait commencer par une nouvelle conception du socialisme et par une analyse radicalement nouvelle des relations sociales, de la dynamique et de la culture du capitalisme d'après-guerre. Loin de constituer un simple exercice de mise à jour, c'était un projet intellectuel de grande envergure, ambitieux et ramifié. (…) Pour beaucoup d'entre nous (pas pour tout le monde cependant), cette lutte pour ancrer le socialisme dans une nouvelle analyse de « notre temps » était primordiale et fondatrice, là où commença tout le projet de la *New Left*[353].

---

view of what capitalism is *like* and what socialism *means* in 1960. This is the tough, intellectual (how we are shy of *that* word), political fight – the clarification of ideas – which lies before us in the months ahead. » « Letter to readers », *New Left Review,* N°2, Mars-Avril 1960, p. 71.

352 Hall, 2010. p. 185.

353 « Any prospect for the renewal of the Left had to begin with a new conception of socialism and a radically new analysis of the social relations, dynamics and culture of post-war capitalism. Far from constituting a modest updating exercise, this was a far-reaching, ambitious and multi-faceted intellectual project. [...] For many of us (though not for everyone), this struggle to ground socialism in a new analysis of 'our time' was primary and originating – where the whole New Left project began. » *Id.* p. 185. C. Wright Mills ne dit pas autre chose, dans sa « lettre à la *New Left* » : « [Left] means : structural criticism and reportage and theories of society, which at some point or other are focussed politically as demands and programmes. These criticisms, demands, theories, programmes are guided morally by the humanist and secular ideals of Western civilisation – above all, reason and freedom and justice. To be « Left » means to connect up cultural with political criticism, and both with demands and programmes. » « Letter to the New Left », *New Left Review*, N°5, septembre-octobre 1960. p. 21.

L'investissement critique du champ du culturel pour en dénouer les enjeux politiques occupe constamment la revue. Hall expose trois raisons qui expliquent cet accent culturaliste du projet de la *New Left.*

> Premièrement, par ce que c'était dans le domaine culturel et idéologique que le changement social se faisait ressentir le plus visiblement. Deuxièmement, parce que la dimension culturelle ne nous apparaissait pas comme secondaire, mais comme une dimension constitutive de la société. (…) En troisième lieu, parce que le discours sur la culture nous semblait fondamentalement devoir fournir les termes dans lesquels le socialisme devait redéfini. La *New Left* entrepris donc, avec une certaine incertitude initiale, de placer les questions d'analyse de la culture et de politique de la culture au centre de sa pensée politique[354].

La centralité, au cœur de la *New Left*, du culturel comme domaine politique a des prolongements pratiques. Le développement d'un réseau de « clubs » constitue à ce titre un axe à part entière du projet de la *New Left*. « La « première » *New Left »,* rappelle Stuart Hall, « se pensait, peut-être à tort, comme un mouvement, et non simplement comme un journal. »[355] Ce volet militant participe de l'effort d' « ancrage du socialisme » dans la société, dont la Campagne pour le Désarmement Nucléaire a démontré qu'elle était capable de faire jaillir des mouvements revendicatifs de masse. Rappelons que le noyau du projet, formé par l'équipe éditoriale et les contributeurs réguliers, est composé d'anciens membres de l'*Universities and Left Review* et du *New Reasoner,* c'est-à-dire des intellectuels engagés concevant leur travail de recherche et d'analyse comme pleinement intégré à une action militante. Leur volonté est de promouvoir ensemble réflexion et action, théorie et pratique. Un réseau de *New Left Clubs* se met donc en place dans différentes villes. Leur vocation est de créer des forums de débat, de solliciter les interventions des contributeurs de la revue, de favoriser les rencontres entre les personnes souhaitant réfléchir et œuvrer à la rénovation d'une gauche radicale. L'ambition est de faire émerger un vaste mouvement animé par une nouvelle culture de gauche, en prise avec les problèmes actuels, et rejetant le dogmatisme des partis traditionnels ainsi que leur structures de pouvoir.

> Pendant un certain temps, [le premier club, le New Left Club de Londres] fournit un point de convergence très important, très vivant, animé de fréquentes polémiques, à des gens qui n'avaient aucun autre engagement politique formel. Il se distinguait des organisations de gauche typiques et autres sectes dans le sens où son but n'était pas de recruter de nouveaux membres, mais d'engager

354 « First, because it was in the cultural and ideological domain that social change appeared to be making itself most dramatically visible. Second, because the cultural dimension seemed to us not secondary, but a constitutive dimension of society. (…) Third, because the discourse of culture seemed to us fundamentally necessary to any language in which socialism could be redescribed. The New Left therefore took the first faltering steps of putting questions of cultural analysis and cultural politics at the centre of its politics. », *Id.* p. 187.

355 *Id.* p. 189.

> le débat sur la culture politique de gauche, sur des bases très larges, et à travers des propos argumentés, des débats, des échanges et de la formation[356].

Les clubs sont conçus comme le terreau de formation des militants, appelés à jouer un rôle de diffusion dans la société des idées de la *New Left*. Dans ces espaces d'échanges se rencontrent les membres du mouvement, des jeunes socialistes, des militants de la CND, des syndicalistes, des personnes impliquées dans l'éducation populaire. Des journées de conférences sont organisées.

> A mesure que les clubs se développeront, ils auront davantage l'occasion de se rapprocher pour discuter de leurs approches politiques communes et des problèmes d'organisation qu'ils rencontrent. Les clubs représentent une sorte d'échantillon de cette nouvelle pensée *New Left* qui se répand à travers le pays. Et s'ils parviennent à s'enraciner dans leurs communautés respectives, tout en maintenant le lien à travers la *Review* et ses activités, ils seront en mesure de prendre en charge une partie du travail d'éducation politique de base ainsi que des tâches d'organisation dont la *New Left* a tellement besoin. Leur force réside dans la variété de leurs membres adhérents et des expériences qu'ils mettent en commun[357].

Dès le printemps 1960, on dénombre une vingtaine de clubs à travers le pays. Cette année marque le niveau le plus haut des mobilisations militantes pour les milieux de gauche, au plus fort de la CND. Les clubs participent massivement à l'effort militant de la campagne pour la paix. La lutte contre le racisme, dans le contexte des émeutes de 1958 à Notting Hill, est un autre motif de mobilisation. Ces émeutes opposent les jeunes blancs et les jeunes immigrés dans ce quartier populaire de North Kensington, sur fond de profond racisme. Les militants montent des actions de soutien dans le quartier et encouragent la formation d'associations de locataires pour lutter contre l'insalubrité des logements, sous-loués par des marchands de sommeil[358].

L'organisation des clubs *New Left* est laissée libre à chacun des groupes locaux, car ils doivent mettre en œuvre les principes exemplaires d'auto-gestion et de démocratie interne. Ils sont en quelque sorte des laboratoires qui préfigurent dans le présent des formes d'organisation politique alternatives, non hiérarchiques et participatives. C'est aux militants

356 « For a time it provided an extremely important, lively, often contentious focal point for people with no other formal political commitment. It differed from the typical left organisation or sect in that its purpose was not to recruit members but to engage with the political culture of the left on a very broad front, through argument, debate, discussion and education. » *Id.* p. 189.

357 « As the Clubs develop, there will be more opportunities for them to draw together to discuss common political approaches and problems of organisation. They represent something like a cross-section of New Left opinion spreading slowly across the face of the country: and if they take root in the local communities, and maintain a link through the *Review* and its associated activities, they will be in a position to undertake some of the work of basic political education and organisation which the New Left now so desperately needs. Their strength lies in the very variety of membership and experiences they pull together », « Letter to readers », *New Left Review,* 2, mars-avril 1960, p. 71.

358 Hall, 2010. p. 190.

de s'impliquer dans l'organisation de leurs propres clubs. On peut imaginer combien cette tâche est en elle-même un moyen pour les adhérents de faire l'expérience des enjeux politiques qui existent dans toute organisation humaine, même à l'échelle associative. Le politique s'invite dans la vie militante, participant de cette « transform[ation] de la conception même du politique » dont parle Hall. Une continuité théorique devient à présent lisible dans l'émergence du marxisme culturel britannique au tournant des années cinquante. Les historiens marxistes ont construit une compréhension de l'histoire replaçant au cœur des processus historiques la notion d'*agency*, la capacité d'action des sujets. Ils ont ouvert la voie d'une appréhension globale des individus comme êtres sociaux pétris de culture, ayant une action réelle dans l'histoire. Le sujet historique devenait alors autre chose qu'une donnée statistique. L'une des contributions les plus importantes de la *New Left,* inspirée en cela par l'énergie des mobilisations de la CND, c'est d'une part la poursuite et l'extension des théories de l'*agency* mais aussi, fondamentalement, le principe que le culturel est politique, que l'expérience ordinaire, l'ensemble des activités sociales et intellectuelles existent toujours déjà dans un contexte de relations politiques. Le politique, ce n'est pas seulement l'exercice du pouvoir politique par les dirigeants, c'est le champ beaucoup plus direct et plus étendu des relations sociales.

> Une définition [du politique] doit être basée sur une compréhension des forces réelles et des mouvements profonds de la société. Tout projet politique socialiste devait rechercher la connexion avec l'expérience immédiate, avec la « culture » vécue des gens ordinaires dont l'action devait compter en politique[359].

Le féminisme de la deuxième vague, qui émerge à la fin des années soixante, étendra ce principe encore davantage, exposant l'idée que « le personnel est politique ». Nous y reviendrons plus tard dans ce chapitre.

Pourtant, selon Dworkin, l'ambition de la *New Left* de faire naître un grand mouvement politique issu d'une large base militante a été suivie de peu d'effets sur le terrain :

> L'objectif des clubs ne fut jamais clairement défini. Ils n'avaient pas pour finalité de servir de fondation à un parti politique, ni de rester de simples groupes de discussion. La *NLR* les définit de manière vague comme des espaces « où le socialisme se donnerait à voir, et au sein desquels les morceaux fragmentés des notions de communauté et de solidarité, qui avaient un jour fait partie intégrante du mouvement socialiste, pouvaient être recollés. » Dans les faits, les clubs, libres de se

359 « A definition of [politics] must be based on an understanding of the real forces and deep movements of society. any political project for socialism had to connect with immediate experience or lived 'culture' of ordinary people whose action ougth to count in politics. » Lin Chun, *The British New Left*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1993. p. 26.

définir eux-mêmes, n'avaient la plupart du temps pas de vision claire sur leur propre ordre de marche[360].

Le numéro 12 de la *New Left Review*, à l'hiver 1961, répertorie trente-neuf clubs. Pourtant ce chiffre est trompeur, comme le rappelle Dworkin[361]. La moitié de ces organisations était en réalité tombée dans des phases prolongées d'inactivité. L'année 1961 marque plus généralement un essoufflement des mobilisations militantes. On l'a vu avec la CND qui subit un revers avec le retour en arrière du parti travailliste au sujet de l'unilatéralisme, et ses organisateurs sont divisés sur la marche à suivre. La question de la stratégie défensive du pays semble avoir retrouvé sa place exclusive au Parlement. La *New Left Review* elle-même traverse une période difficile, et la pression du rythme bimensuel est trop lourde. Les ventes baissent, et des critiques font surface, qui s'inquiètent de la tendance trop intellectuelle de la publication, au détriment de l'objectif initial d'insuffler un large mouvement d'idées neuves à gauche. L'articulation entre les intellectuels et les militants de ce « mouvement d'idées » est un équilibre difficile à trouver.[362] Les tensions, jamais résolues, entre le courant des anciens communistes voulant relancer un marxisme britannique pour œuvrer à la révolution, et les « culturalistes » plus attirés vers les problématiques de politisation du champ culturel contemporain, refont surface. Les reproches portent également sur le poids trop important pris par le comité de rédaction, organe fonctionnel de la revue basé à Londres, aux yeux des anciens du *New Reasoner*, ancrés dans le territoire du Yorkshire.

D'une manière générale, le mouvement peine à imposer ses idées au sein du parti travailliste. Outre la position neutraliste, balayée en 1961, les autres propositions mises en avant par la *New Left* ne parviennent pas à diffuser au-delà de ses cercles. La démocratie industrielle et le thème du contrôle ouvrier, la culture comme champ d'action du politique,

360 « The Clubs' purpose was never clearly defined. They were not meant to serve as the foundation of a political party or as a mere discussion group. *NLR* defined them, vaguely, as places « where a demonstration of socialism can be made, and where the fragmentary sense of community and solidarity, which used to be part of the socialist movement, can be pieced together again. » In practice, individual clubs, left to define themselves, were frequently confused about how they should act. » Dworkin, p. 69.

361 « As early as 1961, the New Left Club movement showed signs of disintegrating. At the New Left's Stockport conference, Bob Alston observed that « if there were not more « sense of movement » in the journal very soon, then there might cease to be any Clubs : already 20 of the 40 listed clubs show few signs of activity : only 10 Clubs were actually represented at Stockport. » Later that year *NLR* likewise admitted the decline of club activism. » *Id.* p. 75.

362 « We hoped that the clubs would develop their own independent organisation, leadership and channels of communication (…) leaving the journal free to develop its own project. But we lacked the ressources to bring this about, which exacerbated in the clubs feelings that they had no control over the journal, and in the editorial board the fear taht a journal of ideas could not be effectively run by committees. », Hall, 2010. p. 196.

le contrôle démocratique des médias, la protection de l'État social, la planification énergétique, la lutte contre le racisme, sont des sujets que les contributeurs de la *New Left* ont tenté de mettre à l'agenda du parti travailliste. La position distanciée de la *New Left* par rapport au parti travailliste, « un pied à l'intérieur, un pied à l'extérieur »[363] a peut-être ici trouvé ces limites. Stuart Hall démissionne à la fin de l'année 1961. La seule solution viable qui se présente alors consiste à céder à Peter Anderson, jeune étudiant d'Oxford issu d'une famille fortunée et intellectuel talentueux, le contrôle financier et éditorial de la publication, suite à son rachat. A partir de 1962, la *New Left* n'est plus conçue comme un mouvement couplé à une revue, un objectif dont on a vu qu'il n'avait plus ou moins échoué, pour devenir, sous la direction d'Anderson, une revue exigeante et assez académique nourrie par des intellectuels de gauche.

Si le projet global d'un grand mouvement intellectuel et militant à même de régénérer un socialisme humaniste véritablement alternatif n'a pas porté les fruits escomptés, il reste d'une part que les mobilisations de la *New Left* comme de la CND, ont ravivé l'expérience des luttes politiques de terrain et inventé des modes de résistance qui ont inspiré des mouvements ultérieurs. Les questions qu'ont soulevé ces deux mouvements sont reprises et poursuivies dans les mouvements politiques étudiants de la seconde moitié des années soixante. D'autre part, l'entreprise de théorisation de la culture et du social, de leur rôle dans les changements structurels a ouvert des perspectives de recherche fructueuses. L'émergence au cours des années soixante de la discipline des *Cultural Studies* et du groupe de travail de l'History Workshop est intimement liée à l'élan de la première *New Left.*

> En fin de compte, l'héritage de la première *New Left* n'a pas été la création d'un mouvement politique au sens classique du terme, mais dans la création d'un espace pour le déploiement d'une théorie politique de la culture en Grande-Bretagne.[364]

2.1.2.3 *Cultural Studies et History Workshop*, les périphéries intellectuelles contre le centre : portée radicale d'une théorie politique de la culture.

Après le départ de Stuart Hall et la reprise de la *New Left Review* par Anderson en 1962, les perspectives de recherche ouvertes par les chantiers de la *New Left*, notamment

363 *Id*. p. 183.

364 « Ultimately the original New Left's legacy was not that of a political movement in the traditional sense, but in its creation of a space for cultural politics and theory in Britain. » Dworkin, p. 78.

sur une théorie du social et de la culture, sont poursuivies sous d'autres formes par des membres contributeurs de la revue. Ainsi, les noms d'Edward. P. Thompson, de Raymond Williams, de Richard Hoggart, de Stuart Hall ou encore de Raphel Samuel se retrouvent dans de nouvelles collaborations.

La création en 1964 du Centre for Contemporary Cultural Studies à Birmingham par Richard Hoggart, puis celle en 1966 du séminaire d'histoire populaire et sociale animé par Raphael Samuel, l'*History Workshop*, font partie de l'héritage de la première *New Left.* C'est en effet à travers le corpus de textes critiques publiés par la *New Left Review*, et à travers les débats qui ont traversé le projet, que le courant théorique du marxisme culturel britannique a pu se développer. C'est là qu'a été formulée la nécessité d'une théorie politique de la culture, indispensable à l'appréhension critique, rationnelle, fine et pertinente des changements culturels contemporains. Les C*ultural Studies* se constituent dans les années soixante autour de cette entreprise intellectuelle. Le projet culturaliste amorcé dans le moment de la *New Left* reste très vivant au cours de la période. Cette posture théorique affirme la validité d'une vision de la société comme un ensemble complexe traversé de déterminations politiques et économiques, mais aussi culturelles. Elle est elle-même permise par l'émergence d'une définition politisée et largement étendue de la culture, comprise non plus comme la sphère limitée des arts et œuvres de l'esprit, mais plus largement, comme le matériau même de la vie sociale et le liant fondamental permettant toute communication. Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall, Edward P. Thompson en ont été les théoriciens principaux entre la fin des années cinquante et le début des années soixante. La position théorique qu'ils élaborent se développe au croisement des disciplines de la littérature, de la sociologie, de l'histoire et de la critique d'art, elle fait la synthèse de plusieurs traditions critiques pour finalement les dépasser. Il y a d'une part la critique littéraire de F. R. Leavis, pour son intuition d'une définition plus large de l'objet culturel et sa reconnaissance de l'importance des études littéraires dans l'analyse du social. Mais cette tradition critique développée dans les années trente et quarante s'oriente vers des postures conservatrices par rapport à ce qu'elle perçoit comme le déclin culturel de la culture à l'heure de son industrialisation. Une autre tradition formatrice essentielle pour les *Cultural Studies,* c'est la théorie marxiste, pour sa compréhension de la société en termes de relation de production structurant les classes sociales. Mais le marxisme classique ne pense pas la culture autrement que comme le niveau économiquement déterminé et secondaire des représentations idéologiques. Il faut

bousculer ces conceptions[365]. Les travaux de Williams, Hoggart et Thompson, ouvrent la possibilité de nouvelles problématiques faisant de la culture une notion centrale dans la compréhension des sociétés passées et contemporaines. Chacun des trois livres qu'ils publient (*The Uses of Literacy* de Hoggart, *Culture and Society* et *The Long Revolution* de Williams, ainsi que *The Making of the English Working Class* de Thompson) rompent avec les traditions intellectuelles dont ils sont issus, à savoir la critique littéraire, la sociologie culturelle, l'historiographie marxiste. Pour Hall, ces ruptures ouvrent « une césure, dont ont émergé les *Cultural Studies* ».[366]

Les perspectives théoriques ouvertes par l'*Historians' Group* dans les années cinquante ont des prolongements fructueux dans les années soixante et soixante-dix. L'affirmation par les historiens marxistes britanniques de la nécessité d'écrire une histoire du peuple, histoire « par le bas » reposant sur l'étude des cultures et des mobilisations populaires, est un postulat méthodologique profondément politique. Il met à bas la hiérarchisation des sujets historiques. L'*History Workshop*, créé par Raphael Samuel, poursuit à partir de 1966 cette exigence en promouvant une histoire du peuple par le peuple, en formant des « ouvriers historiens » et en étendant les champs de recherche au domaine de la micro-histoire : la recherche en histoire s'accompagne d'une volonté de rendre au peuple l'écriture de son histoire, dans la finesse des expériences, en inscrivant l'histoire sociale et populaire dans le champ politique des luttes de classe. De la même manière que le Groupe des Historiens, l'*History Workshop* s'intéresse très largement à la dimension culturelle dans les processus historiques.

Nous proposons de mettre en évidence les contributions critiques de ces deux projets de recherche, nés du renouveau du marxisme culturel et de l'élan de la *New Left,* qui poursuivent, dans les domaines de la culture et de l'histoire, l'objectif d'une théorisation des phénomènes sociaux dans la complexité de leurs déterminations culturelles, idéologiques, économiques et politiques. Nous voulons également mettre en exergue les mises en cause

365 « There was never a moment when cultural studies and marxism represented a perfect theoretical fit. From the beginning […] there was always-already the question of the great inadequacies, theoretically and politically, the resounding silences, the great evasions of marxism – the things that Marx did not talk about or seem to understand which were our privileged object of study : culture, ideology, the symbolic. » Hall, « Cultural Studies and its theoretical legacies », *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*. David Morley, Kuan-Hsing Chen (Eds.) Londres : Routledge, 1996. p. 265.

366 Hall, « Cultural Studies : Two paradigms », *Media, Culture and Society*, 1980, vol. 2, 1. p. 58. Hall ajoute: « this line of thinking was roughly coterminous with what has been called the « agenda » of the early New Left, to which these writers, in one sense or another, belonged, and whose text these were. ».

qu'ils exercent à l'encontre de leurs champs disciplinaires respectifs, depuis les périphéries de leur domaine de recherche.

Le contexte de la naissance des *Cultural Studies* prend sens, on l'a dit, dans la poursuite de la problématique fondamentale qu'a initiée la *New Left*, à savoir, la nécessité d'une approche critique, scientifique et moderne des transformations sociales et culturelles que traverse la Grande-Bretagne de l'après-guerre, et que le marxisme classique ne permet pas d'appréhender de manière critique.

> Pour moi, les *Cultural Studies* commencent avec le débat sur la nature du changement social et culturel dans la Grande-Bretagne d'après-guerre. En tant que tentative d'appréhension de l'érosion manifeste de la culture traditionnelle, et particulièrement des cultures traditionnelles de classe, elle se fixèrent l'objectif de rendre compte de l'impact des nouvelles formes de la prospérité et de la société d'abondance sur la structure pyramidale et très hiérarchique de la société britannique. En tentant de comprendre la fluidité et l'impact fragilisant des médias de masse et d'une société de masse émergente sur cette vieille société de classe européenne, elles rendirent compte de l'impact culturel dû à l'entrée tardive de la Grande-Bretagne dans le monde moderne[367].

L'« émergence des *Cultural Studies* » intervient, pour Hall, en pleine « crise des sciences humaines »[368]. La posture théorique et critique que propose cette nouvelle approche multidisciplinaire participe elle-même à cette crise.

Richard Hoggart, professeur de littérature anglaise à l'Université de Birmingham, et auteur de l'ouvrage *The Uses of Literacy*, souhaitait poursuivre le travail d'analyse de l'impact sur la classe ouvrière des nouvelles pratiques culturelles associées aux moyens de communication de masse. Il se heurte aux refus de son département de le soutenir dans cette axe de recherche, qui déborde du champ d'étude traditionnel de la littérature. Hoggart décide alors de créer un laboratoire de recherche qui réunirait des spécialistes de différentes disciplines des sciences sociales ainsi que des étudiants en maîtrise et en thèse, intéressés par l'articulation entre culture, société de masse, politique et changement social. Les soutiens ne sont pas nombreux dans le milieu universitaire, et le projet rencontre même l'hostilité des disciplines établies de la sociologie et de la littérature. Hall, nommé professeur chargé d'études du Centre, rappelle la position périphérique qu'occupait alors ce

367 « For me, Cultural Studies really begin with the debate about the nature of social and cultural change in postwar Britain. An attempt to address the manifest break-up of traditional culture, especially traditional class cultures, it set about registering the impact of the new forms of affluence and consumer society on the very hierarchical and pyramidal structure of British society. Trying to come to terms with the fluidity and the undermining impact of the mass media and of an emerging mass society on this old European class society, it registered the cultural impact on the long-delayed entry of the United Kingdom in the modern world. », Hall, Stuart. « The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities », *October*, Vol. 53, Summer 1990. p. 12.

368 « Cultural Studies in Britain emerged precisely from a *crisis* in the humanities. » *Id.* p. 11.

groupe de chercheurs non identifié, ne revendiquant aucune tradition universitaire et prônant ce qui ressemblait à un grand mélange des genres méthodologique ; une position en marge des disciplines établies dans le champ des sciences humaines, et revendiquant un engagement politique à gauche. Le terme de « centre » était sensé attirer de nouvelles recrues, « mais nous étions clairement très loin de tout centre », plaisante-t-il. Or le projet est radical. Les *Cultural Studies* viennent mettre en cause les frontières ainsi que les concepts fondamentaux des disciplines établies dont elles « annexent » les terrains d'étude.

A rebours des traditions universitaires des disciplines établies, les *Cultural Studies* se constituent dans l'approche pluridisciplinaire des faits culturels et sociaux, et notamment, dans les premiers temps, l'étude de la culture de masse et de ses effets idéologiques et sociaux. Leur point de départ a été de concevoir l'ensemble de l'expérience sociale comme un matériau complexe traversé de diverses déterminations, et devant attirer les analyses croisées de différentes disciplines. L'objectif que se donnent les chercheurs du centre, c'est de décrire les contours changeants du paysage culturel et social de la société britannique, de comprendre ces mutations et d'en interroger l'impact, en se donnant la possibilité de puiser dans une boîte à outils conceptuels riche. Un vide critique entoure en effet la notion de culture, impensé des sciences humaines telles qu'elles sont alors enseignées et pratiquées. L'alternative en matière de réflexion sur la culture se réduit alors à des postures classiques concevant la culture comme la sphère autonome des productions artistiques et littéraires remarquables. Cette posture arnoldienne exclut les formes culturelles nouvelles, par définition difficilement rattachables à des canons historiques. Elle s'interdit d'aborder de manière scientifique le phénomène de la culture de masse.

> Dans ces premières années, il n'existait aucun espace, que ce soit dans les sciences sociales ou dans les humanités, où le concept de culture était théorisé de manière sérieuse. Les formes culturelles contemporaines ne constituaient pas un objet digne d'étude dans le monde académique[369].

Or c'est précisément ces formes culturelles nouvelles, et la manière dont elles s'insèrent dans le champ politique des représentations et pratiques symboliques, qu'il est primordial d'analyser. La proposition des *Cultural Studies* de traiter des pratiques culturelles contemporaines en leur accordant le statut d'objet de recherche légitime, fait

369 « No place existed at that stage, whether in the social sciences or in the humanities, where one could find the concept of culture seriously theorised. Contemporary cultural forms did not constitute a serious object of contemplation in the academic world. » *Id.* p. 15.

l'effet d'un pavé politique dans la mare universitaire, et met en évidence le conservatisme dominant et les rigidités théoriques des sciences humaines et sociales.

L'un des premiers travaux de recherche produit par deux membres du Centre de Birmingham, Paddy Whannel et Stuart Hall, traite des défis que posent les nouvelles pratiques culturelles aux sciences de l'éducation[370]. Dans *The Popular Arts,* les auteurs s'intéressent en effet aux méthodes par lesquelles les enseignants peuvent amener élèves et étudiants à mettre en question de manière critique leur environnement médiatique quotidien. L'attitude adoptée est celle de l'examen critique de ces objets et pratiques contemporaines, et non celle du rejet total de cet exercice, caractéristique dans de larges sections du corps enseignant. L'ouvrage prône l'appréhension critique de l'ensemble des formes culturelles pour elles-mêmes, et remet en cause leur hiérarchisation en culture légitime, traditionnelle, canonique d'une part, et formes culturelles exprimant de nouvelles aspirations d'autre part. Whannel et Hall font cependant une distinction entre culture populaire, expressive de valeurs populaires nées de l'expérience, et culture de masse, culture commerciale encourageant un certain type de réponses attendues. L'invention et la disponibilité de nouvelles techniques de communication ont rendu possibles de nouvelles formes et significations culturelles[371]. Whannel et Hall insistent sur l'interaction constante entre le caractère d'une société (qui n'est jamais figé) et la création artistique et culturelle qui s'y déploie : les formes qui émergent, circulent (ou disparaissent) en son sein sont des lieux de création de sens, qui expriment les évolutions sociales. Leurs relations tissent ce qui constitue l'imaginaire complexe d'une société à une époque donnée, ce dont Williams rend compte à travers le concept de « structure of feeling ». Il n'y a pas lieu de les hiérarchiser. Chacune des formes et pratiques culturelles existant dans une société est investie des significations que ses utilisateurs en donnent.

Le Centre publie ses travaux sous forme de recueils d'articles au cours des années soixante, invitant des contributions sur divers sujets. En 1968, Stuart Hall prend la direction du Centre, remplaçant Richard Hoggart à ce poste. C'est le début d'une nouvelle phase très productive des groupes de recherche composant le Centre, à travers la publication régulière de ses *Working Papers* à partir de 1972. Ces travaux donnent au

370 Hall, Stuart; Whannel, Paddy. *The Popular Arts*. London: Hutchinson Educational, 1964.

371 « People are brought together in a new relationship as audiences, new kinds of language and expression are developed, independent forms and conventions arise. [...] Inside these forms and languages, the society is articulating new social experiences for the first time. In fact, the emergence of new art forms is closely linked with social change. » *Id*. p. 45.

Centre une « forte visibilité scientifique »[372]. Ils contribuent à l'établir dans le paysage universitaire. Les axes de recherche, assez ramifiés, sont définis par les différents groupes qui se constituent sous l'égide du Centre[373]. L'un des premiers à ce constituer est celui sur l'étude des médias. La question de l'influence des moyens de communication de masse sur la culture ouvrière avait été initiée par les travaux de Hoggart. Mais les chercheurs s'éloignent de cette approche, non exempte de jugements de valeur envers les médias modernes, pour s'orienter d'une part vers la problématique de la réception et du rôle des publics[374], d'autre part vers une approche des médias par le prisme de leurs structurations et effets idéologiques.

> Cette dernière approche définissait les médias comme une force culturelle et idéologique majeure, jouissant d'une position dominante relativement à la définition des relations sociales et des problèmes politiques, et en termes de production et de transformation des idéologies populaires des publics visés. Ce « retour » d'une problématique articulant médias et idéologies forme le fil conducteur le plus important et le plus cohérent du travail du Centre sur les médias[375].

Introduire l'idéologie dans l'analyse du champ de la communication correspond à une vision de la sphère sociale, culturelle et médiatique comme lieu de déploiement des mécanismes hégémoniques. C'est penser la culture, dimension symbolique à travers laquelle se crée le sens social, comme un espace éminemment politique où s'organise le pouvoir. Les travaux du groupe Médias du Centre de Birmingham visent à décrypter les opérations, conventions et codes qui structurent la construction idéologique des messages médiatiques. Cette entreprise de déconstruction dévoile les phénomènes de naturalisation qui enrobent la production et la circulation de ces messages. Les analyses produites par le groupe se portent en faux par rapport à l'idée mécaniste, commune chez certains sociologues de la communication, d'une construction idéologique délibérée des messages médiatiques, contrôlée et manipulée par les élites[376]. Pour les chercheurs du Centre, les

372 Mattelard, Armand ; Neveu, Eric. « Cultural Studies Stories : la domestication d'une pensée sauvage ? », *Réseaux*, 80, vol. 14, 1996. p. 21.

373 « Each study group had its own trajectory, so there wasn't a uniform field. Since then, each appropriation, each widening, has brought in new things. » Hall, entretien avec Peter Obsborne et Lynne Segal, « Interview : Stuart Hall. Culture and Power », *Radical Philosophy*, 86, novembre-décembre 1997, p. 24.

374 Voir l'article de Stuart Hall, « Encoding/Decoding », publié dans les cahiers du Centre for Contemporary Cultural Studies en 1973. Hall souligne le rôle actif des publics et les réponses diverses qu'ils peuvent faire : consentement, ignorance, non-acceptation du message, rejet.

375 « This latter approach defined the media as a major cultural and ideological force, standing in a dominant position with respect to the way in which social relations and political problems were defined and the production and transformation of popular ideologies in the audiences addressed. This 'return' to a concern with the media and ideologies is the most significant and consistent thread in Centre media work ». Hall, « Introduction to Media Studies at the Centre », *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* Londres : Routledge, 1992. p. 104.

376 Stan Cohen, Jock Young. *The Manufacture of News*. Londres : Constable, 1973.

pratiques de production, de diffusion et de consommation de l'information sont effectivement organisées par des relations de pouvoir, mais celles-ci ne sont pas unilatérales ni univoques. Le jeu polysémique, la possibilité de réponses diverses aux messages, désignent l'information et la communication comme une sphère où se déploient des processus hégémoniques mais aussi des résistances. C'est là une contribution majeure des *Cultural Studies* : le décloisonnement de la définition hiérarchisée de culture et son remplacement par une conception de la culture comme espace de pouvoir, terrain complexe de confrontation des idéologies. L'impact d'une telle critique de la culture et de l'idéologie rejaillit sur l'ensemble des disciplines du social. Elle informe les travaux des revues sœurs *Screen* et *Screen Education* consacrées à la critique des médias visuels du film et de la télévision et trouve un écho formidable dans l'émergence d'une histoire radicale, sociale, de l'art. L'ensemble de ces travaux fournit le cadre conceptuel dans lequel se forment les photographes qui se retrouvent à Londres au début des années soixante-dix autour d'une approche politique de la photographie et de la représentation.

Le thème des cultures jeunes occupe le groupe de recherche en ethnographie du Centre. Leurs travaux donnent lieu à des publications qui font date au cours des années soixante-dix[377]. L'émergence de sous-cultures jeunes dans les années soixante, après les « Teddy Boys » ou « Teds » des années cinquante, obnubilent les médias et les partis politiques, qui portent un jugement souvent négatif sur ces phénomènes de clan. Les Rockers, les Mods, les Skinheads, les Hippies et les Rastas apparaissent successivement et défrayent la chronique par leurs comportements et leurs codes vestimentaires identitaires, jugés en termes moraux d'indécence, de « permissivité », d'agressivité. L'étude ethnographique de ces sous-cultures, appelées ainsi car elles sont issues de cultures-parent par rapport auxquelles elles se placent en position de rejet, de déplacement ou de sublimation, est un sujet de prédilection pour les chercheurs du Centre[378].

> L'émergence de cultures jeunes nous apparaissait comme l'une des caractéristiques les plus distinctives, les plus « spectaculaires », de la culture britannique contemporaine, et donc par extension du processus de changement social et culturel de l'après-guerre, objet d'étude et sujet théorique privilégié des travaux du Centre dès ses débuts. Comme nous le disions fréquemment à l'époque, la jeunesse était « une métaphore du changement social ». Ces sous-cultures jeunes, très visibles, soulevaient des questions sur le caractère nécessairement contesté et contradictoire du

377 Plusieurs articles publiés par le Centre sont rassemblés dans l'ouvrage édité par Stuart Hall et Tony Jefferson, *Resistance through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain.* Londres : Hutchinson, 1977.

378 Phil Cohen propose le concept de « déplacement magique » pour désigner la résolution symbolique que représente une sous-culture donnée par rapport aux contradictions observées dans la culture-parent.

changement social, et sur la diversité des formes par lesquelles de telles « résistances » pouvaient trouver leur expression[379].

Phil Cohen, Dick Hebdige, Paul Willis, Paul Corrigan se livrent à des études sociologiques qui empruntent à l'ethnographie les méthodes de l'observation participante[380]. Leur travail de description et d'analyse des sous-cultures, comprise comme expression symbolique d'une identité sociale, se veut la plus riche possible, pour rendre compte de l'épaisseur des pratiques signifiantes. L'accent est placé sur l'analyse de l'ensemble des artefacts, pratiques, modes, styles et langage produits par ces groupes culturels. Ces recherches permettent de donner une valeur active à la notion de culture, grâce à l'accent porté sur les pratiques culturelles et les constructions identitaires qu'elles favorisent. Surtout, l'émergence et le développement des sous-cultures sont replacés dans une analyse plus large des transformations structurelles qui bousculent le paysage social, économique et culturel de la société britannique d'après-guerre. Les *Cultural Studies,* en constante évolution, s'émancipent ainsi d'une problématique initiale, culturaliste, sur les effets des évolutions culturelles sur le monde ouvrier, pour développer une conception de la culture comprise comme un espace politique et idéologique, travaillé de résistances et d'enjeux de pouvoir, et d'où émergent des représentations symboliques, des objets et des pratiques signifiantes.

Dans leur travail d'élaboration d'outils pour décrypter les transformations culturelles et sociologiques dans les différents champs d'étude qui les occupent, les chercheurs du Centre sont en quête de modèles et concepts théoriques pertinents. Les écoles dominantes de la sociologie, de la théorie littéraire, de l'anthropologie fonctionnaliste ne s'intéressent pas aux processus de transformation sociale et culturelle et n'ont donc pas produit d'outils théoriques capables d'en rendre compte. Les membres du Centre se tournent à partir du

379 « The rise of youth cultures seemed to us one of the most distinctive – indeed 'spectacular' – aspect of contemporary British culture, and thus of the process of post-war social and cultural change which was inscribed as a privileged object of study and theorising at the inception of the Centre's work. As it was widely phrased at the time, youth was 'a metaphor for social change'. Spectacular youth subcultures raised questions about the necessarily contested and contradictory character of cultural change, and the diversity of forms in which such 'resistances' might find expression. » « Once more around *Resistance Through Rituals* », *Resistance Through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain.* Londres : Routledge, 1993. p. viii.

380 Voir Phil Cohen, « Subcultural Conflict and Working Class Community. » *Working Papers in Cultural Studies.* N°2. Birmingham : University of Birmingham, 1972 ; Clarke, John. *The Skinheads and the Study of Youth Culture*. Stencilled occasional paper N. 23, Birmingham : Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973 ; Paul Willis, *Learning to Labour, How Working-Class Kids get Working-Class Jobs*. Farnborough : Saxon House, 1977 ; Dick Hebdige, *Subculture : The Meaning of Style*. Londres : Methuen, 1979 ; Angela McRobbie. « Settling Accounts with Subcultures : A Feminist Critique. » *Screen Education*, 34, (Spring 1980) p. 37-49.

milieu des années soixante vers les théories dites « continentales », c'est-à-dire produites par des intellectuels européens. L'époque correspond à la publication dans la *New Left Review* de textes traduits pour la première fois en anglais. Les chercheurs du Centre absorbent et adaptent les thèses et concepts importés en Grande-Bretagne par Perry Anderson et son équipe éditoriale. C'est ainsi qu'ils entrent en contact avec les écrits de Gramsci, Barthes, Lukacz, Althusser, Foucault, Benjamin, Brecht, Goldmann[381]. Le marxisme « continental », le structuralisme et la sémiologie font leur entrée dans les *Cultural Studies* à partir de la fin des années soixante et ouvrent des nouveaux chantiers. « Birmingham fut d'abord un extraordinaire foyer d'animation scientifique, fonctionnant comme la plaque tournante d'un travail multiforme d'importation et d'adaptation de théories[382]. » Les recherches des sociologues de Chicago sur les phénomènes de déviance et de sous-cultures, et notamment les travaux d'Howard Becker, intéressent aussi les chercheurs de Birmingham[383].

> À cette époque-là, le Centre de Birmingham lisait pratiquement tout : Mannheim, Parsons, Weber, Goldmann... tout ce qui pouvait nous aider à formuler la problématique de la relation entre culture et société en évitant sa réduction économiste autant que la critique formaliste. C'est là que nous découvrîmes Gramsci pour la première fois. Tout était envisagé comme un modèle théorique possible. Ce n'est pas avant les années soixante-dix que les choses s'ancrèrent davantage dans une compréhension théorique du marxisme, mais, et c'est important, un marxisme différent dans le sens où il essayait de contourner le problème du réductionnisme économiste. C'est pourquoi Gramsci et Althusser devinrent importants : ils donnaient les moyens de répondre à ces questions, sans réductionnisme.[384]

Si Hall souligne l'importance particulière de Gramsci et d'Althusser pour les *Cultural Studies* au tournant des années soixante, c'est que ces deux penseurs des processus

381 Quelques articles publiés dans la *New Left Review* [*NLR*] : de Gramsci, « In Search of an Educational Principle », *NLR* 32, juillet-août 1965, p. 55-62 ; « Soviets in Italy », *NLR* 51, septembre-octobre 1968, p. 28-58. D'Adorno : « Sociology and psychology – Part 1 », *NLR* 46, novembre-décembre 1967, p. 67-80 ; « Sociology and psychology – Part 2 », *NLR* 47, janvier-février 1968, p. 79-97 ; « Letters to Walter Benjamin », *NLR* 81, septembre-octobre 1973, p. 55-80 ; « Commitment », *NLR* 87-88, Septembre-décembre 1974, p. 75-89. De Lukacs : « Thomas Mann », *NLR* 16, juillet-aout 1962, p. 76-87 ; « Technology and Social Relations », *NLR* 39, septembre-octobre 1966, p. 27-34. De Benjamin : « Paris, Capital of the 19th Century », *NLR* 48, mars-avril 1968, p. 77-88 ; « The Author as Producer », *NLR* 62, juillet-août 1970, p. 83-96 ; « Conversations with Brecht », *NLR* 77, janvier-février 1973, p. 51-57. D'Althusser, « Contradiction and Overdetermination », *NLR* 41, janvier-février 1967, p. 15-35 ; « Freud and Lacan », *NLR*55, mai-juin 1969, p. 49-65 ; « Philosophy as a Revolutionary Weapon », *NLR* 64, novembre-décembre 1970, p. 3-11.

382 Mattelard et Neveu, *Art. Cit.* p. 20.

383 Howard Becker, *Outsiders : studies in the sociology of deviance.* New York : The Free Press, 1963.

384 « At this point the Birmingham Centre was reading practically everything: reading Mannheim, reading Parsons, reading Weber, reading Goldmann – anything which would help us to ask the question of the relation between culture and society in a way which wouldn't be subject to an economistic reduction, but which would avoid formalist criticism. That's when we first heard about Gramsci. Everything was read as a possible model. It wasn't until the 1970s that things became more grounded in a theoretical understanding of Marxism – but critically, a Marxism which was distinctive in that it tried to get around the problem of reductionism. That's why Gramsci and Althusser became important: they offered ways through these questions without reductionism. », Obsborne, Segal, 1997. p. 26.

idéologiques ont ouvert des perspectives fructueuses pour penser la relation entre pouvoir, culture et société par de nouvelles modélisations de l'organisation du pouvoir. Gramsci, membre fondateur du parti communiste italien, a élaboré en prison une réflexion politique marxiste dans laquelle il conceptualise la notion d'hégémonie. Celle-ci permet de comprendre les relations de pouvoir structurant la société civile et d'expliquer la persistance d'une même classe au pouvoir par les mécanismes de domination tels que la fabrique du consentement, la négociation des contradictions de classes par des stratégies d'absorption et de neutralisation de l'opposition. Le concept d'hégémonie permet de mettre en évidence le fait que la domination d'une classe sur une autre ne se joue pas seulement politiquement et économiquement, mais aussi idéologiquement. Cette domination est capable de résister aux remises en cause de l'ordre social par les classes dominées, grâce au jeu flexible des compromis, faits de coercition et de consentement. Gramsci intègre donc la dimension culturelle, champ des représentations et des pratiques symboliques, à une explication marxiste de la domination. L'impact de ses thèses se ressent dans l'importance que prend la notion d'hégémonie dans les travaux du Centre à la fin des années soixante. Celle-ci complexifie la notion d'idéologie, et désigne le rôle des intellectuels dans la légitimation et la perpétuation d'un ordre bourgeois dominant. Les travaux de Gramsci confortent les axes de recherche du Centre de Birmingham sur la culture comme champ éminemment politique, sur le poids politique des médias modernes, sur la nécessité de mettre le travail des intellectuels au service d'une transformation profonde de la société.

La conceptualisation de l'articulation entre culture et pouvoir est remise sur le métier avec l'arrivée du structuralisme des théoriciens français en Grande-Bretagne à la fin des années soixante. La découverte de la pensée des structuralistes Lévi-Strauss, Foucault et Althusser, par l'entremise de la *New Left Review,* bouscule fondamentalement le paradigme culturaliste qui prévalait dans le premier moment des *Cultural Studies*. Les culturalistes étaient arrivés à une conceptualisation de la culture comme champ dialectique des représentations et pratiques signifiantes véhiculées et continuellement créées par un groupe social. Les pratiques culturelles, intégrées au champ plus large de la *praxis*, l'ensemble des activités sociales des hommes, naissent de l'expérience que les sujets font de leurs conditions d'existence et expriment celle-ci. Or le structuralisme met à mal les notions, chères à Williams, à Thompson ou Hoggart, de conscience, d'expérience, du sujet agent. Par le postulat premier que la culture fonctionne comme un langage, et que le langage est cet outil par lequel nous donnons forme et sens à notre environnement, le

structuralisme désigne les significations culturelles comme les conditions toujours déjà existantes rendant la vie sociale possible. Le structuralisme ne conçoit les sujets que comme êtres à travers lesquels s'exprime la culture : ils sont « parlés » et « placés » par les catégories signifiantes qu'ils utilisent, et non êtres parlants, ayant un pouvoir conscient sur la production de sens. Althusser emploie davantage la notion d'idéologie que de culture. L'idéologie c'est le système complexe des représentations par lesquelles les individus imaginent leur relation avec leurs conditions d'existence. L'idéologie est pour Althusser de l'ordre de l'inconscient. Elle traverse les individus et détermine leur action. Elle apparaît dès lors comme un outil de manipulation efficace dans les mains de ceux qui disposent du pouvoir : l'idéologie est un instrument de domination. Althusser conçoit le pouvoir comme une sorte de fluide se diffusant par capillarité dans la société, à travers les relais idéologiques de reproduction et de diffusion : l'école, la famille, la religion, l'armée, qui forment ce qu'Althusser appelle « les appareils idéologiques d'état ».

Le développement des *Cultural Studies* entre le moment de leur création, dans la poursuite du projet intellectuel de la *New Left* d'une théorisation de la culture comme terrain politique organisé par des rapports de pouvoir, et les années soixante-dix, moment de confrontation des « deux paradigmes » culturaliste et structuraliste, illustre la flexibilité de cette approche multidisciplinaire. Les *Cultural Studies* forment, non pas une discipline codifiée, mais au contraire une approche critique du champ culturel, dans sa complexité et sa diversité, mettant en jeu un ensemble de concepts et méthodes croisées. Différentes étapes marquent cette recherche d'un modèle conceptuel permettant d'expliquer et de théoriser la culture comme espace politique où se jouent des rapports de pouvoir. Le culturalisme des débuts comprend la culture comme un des domaines de la *praxis,* de l'activité humaine, un ensemble lié et connecté où se forgent les représentations et pratiques symboliques, et dont l'étude est primordiale pour comprendre une société et ses évolutions, dans l'histoire comme dans le présent. La culture est ce substrat idéel toujours déjà présent, dans lequel se constituent les individus comme êtres sociaux, qu'ils se réapproprient et reproduisent en le transformant. Les thèses structuralistes, qui pénètrent les *Cultural Studies* au début des années soixante-dix, remettent en question la possibilité d'une action pleinement consciente et effective des individus. Elles les conçoit comme pétris d'idéologie, cette « fausse conscience » par lesquels les individus s'expliquent leur situation sociale et économique. Le marxisme est la clé qui permet de déconstruire cette fausse conscience et de comprendre sa position réelle dans le système de production

capitaliste. L'apport du structuralisme aux *Cultural Studies*, malgré les franches oppositions qu'il a suscitées chez Thompson par exemple, réside dans la notion que les individus sont parlés par l'idéologie, traversés par elle, et qu'il n'est pas possible de s'extraire de l'idéologie par la seule volonté[385]. Il est nécessaire de passer par la théorie marxiste pour comprendre quels sont les leviers de reproduction de l'idéologie, en saisir le fonctionnement et ainsi agir sur eux. Un autre changement de paradigme vient bousculer les *Cultural Studies* au cours des années soixante-dix : le féminisme de la deuxième vague. Émergeant à la toute fin des années soixante, le renouveau féministe est largement porté et relayé par des intellectuelles de gauche, dont des membres du Centre de Birmingham[386]. Elles dénoncent le patriarcat comme l'un des ressorts idéologiques les mieux entretenus et les plus normalisés dans la société en général, mais aussi dans les milieux radicaux de gauche. Si la culture est pensée de manière innovante, au Centre de Birmingham, comme terrain de représentations et pratiques symboliques où se jouent des relations de pouvoir, la déconstruction de ces relations de pouvoir s'arrête au seuil du patriarcat. La question de la domination masculine dans les pratiques de travail, dans la répartition des sujets de recherche entre les hommes et les femmes chercheurs, dans la proportion de docteurs hommes, n'est pas posée avant l'irruption du féminisme dans les milieux universitaires même les plus progressistes. Nous allons revenir sur l'émergence et le développement du féminisme en Grande-Bretagne, paradigme essentiel des années soixante-dix. Mais il est nécessaire de parler à présent de l'*History Workshop*, par certains aspects cousin des *Cultural Studies* dans le domaine de l'histoire : à la suite des historiens du parti communiste, il considère l'étude des représentations et pratiques sociales et culturelles comme sujet essentiel. Ce courant innovant reprend également les inspirations de la première *New Left* en cherchant à susciter une appropriation large et démocratique du domaine de l'histoire sociale et culturelle. L'*History Workshop* est, enfin, lié à l'émergence du féminisme à la fin des années soixante.

385 Voir E. P. Thompson, *The Poverty of Theory and Other Essays*. Londres : Merlin Press, 1978.

386 Un article féministe précurseur est celui de Juliet Mitchell, auteure de « Women : The Longest Revolution », *New Left Review,* 40 (Nov-Déc 1966) p. 11-37. Parmi les contributrices des Cultural Studies, on peut citer les travaux d'Helen Butcher, Rosalind Coward, Marcella Evaristi, Jenny Garber, Rachel Harrison, Janice Winship, qui participent au cahier N°34 du Centre autour de la question de l'image des femmes dans les média. Voir « Images of Women in the Media », Stencilled Occasional Paper 34, Birmingham : Centre for Contemporary Cultural Studies, 1974 ; Angela McRobbie et Trisha McCabe, *Feminism for Girls*. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1981. Voir également l'article de Charlotte Brunsdon, « A Thief in the Night, Stories of Feminism in the 1970s at CCCS », in Morley and Chen (Eds.) *Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres : Routledge, 1996. pp. 276-286. Elle rappelle le défi qu'ont posé le féminisme et sa critique de l'ordre patriarcal établi pour les pratiques de travail du Centre.

L'accent sur l'étude des sociétés par le prisme de leurs pratiques et représentations culturelles représente une dimension tout aussi fondamentale pour la conceptualisation des *Cultural Studies* que dans le développement de l'histoire sociale et populaire dans les années soixante et soixante-dix. Nous avons étudié l'émergence, à la fin des années quarante, du champ spécifique de l'histoire sociale, culturelle et politique des classes laborieuses, à travers les travaux des historiens marxistes tels Eric Hobsbawm, Christopher Hill, Rodney Hilton, John Saville ou Edward P. Thompson. A la fin des années cinquante, suite à l'éclatement du Groupe des Historiens du parti communiste, ses membres participent à divers degrés à l'émergence de la première *New Left.* La volonté de poursuivre les travaux engagés avec *Past and Present* n'est pas remise en cause par la nouvelle configuration de ce réseau d'historiens, entre ceux qui ont quitté le parti communiste et ceux qui y sont restés. En mai 1960, Hobsbawm, Saville et Asa Brigg fondent la *Society for the Study of Labour History*, basée à Birbeck College, à Londres. Les centres d'intérêt de ses membres portent sur la question de l'émergence de la conscience de classe, sur l'organisation des rapports et conflits de classe à travers les différentes étapes du développement de la société industrielle et capitaliste. Le groupe de recherche organise des conférences et publie une revue semestrielle, le *Bulletin.* L'objectif est de poursuivre la recherche dans le domaine de l'histoire sociale. Les travaux de Thompson sur l'émergence de la classe ouvrière anglaise, publié en 1963 dans son ouvrage *The Making of the English Working Class*, s'inscrit dans cette perspective. Il défend la thèse selon laquelle la formation de la classe ouvrière est le fruit de processus actifs et participatifs de la part de ses membres à travers l'expérience des luttes, résistances et réalisations collectives. L'émergence d'une conscience de classe collective naît, pour Thompson, de la réalisation des contradictions du système capitaliste.

Nous avons vu que le projet original de la première *New Left* a trouvé des continuités avec l'émergence des *Cultural Studies* dans le champ universitaire, dont elles contribuent à la mise en crise. L'espace intellectuel et politique ouvert par la *New Left* d'une part, et par la dynamique de la recherche en histoire sociale d'autre part, est investi par le projet de l'*History Workshop,* qui voit le jour au milieu des années soixante. Ce qui démarre en 1966 comme un séminaire innovant pour devenir au fil des années un mouvement dynamique de renouvellement des méthodes et conceptualisations de l'histoire populaire, constitue « un autre forum essentiel sur les thèmes culturels » parmi ceux qui

voient le jour dans les années soixante[387]. Raphael Samuel, dont on a déjà évoqué l'implication dans le Groupe des Historiens du Parti communiste britannique puis dans la *New Left,* en tant que contributeur régulier à la *New Left Review*, est nommé en 1962 à un poste de professeur de sociologie au Ruskin College d'Oxford. C'est lui qui est à l'origine d'un séminaire d'histoire populaire rassemblant enseignants et étudiants, invités à participer à des travaux de recherche collectifs, et à s'exprimer sur un pied d'égalité. La naissance au Ruskin College d'un courant historiographique centré sur l'étude de l'histoire populaire et ouvrière, par des « ouvriers-historiens » eux-mêmes, n'est pas anodine. En effet, cet établissement a été fondé en 1899 par deux philanthropes américains dans l'objectif de permettre aux membres de la classe ouvrière d'accéder à un enseignement supérieur de grande qualité. Les étudiants auxquels Samuel s'adresse sont ainsi des adultes qui n'ont pas, en majorité, suivi de scolarité poussée et ne sont donc normalement pas éligibles pour faire des études supérieures. Beaucoup sont issus du milieu syndicaliste ou du mouvement d'éducation populaire et permanente de la *Workers' Educational Association.* Ces institutions sont des piliers du mouvement social tel qu'il s'organise à partir de la fin du XIXe siècle. À Ruskin, l'accès à l'enseignement académique est défendu comme un puissant levier d'émancipation pour des personnes socialement désavantagées : ces valeurs progressistes jurent avec la conception élitiste de la connaissance et de la culture qui domine dans le milieu académique d'Oxford.

Les méthodes d'enseignement de Samuel ainsi que sa vision démocratique d'un grand mouvement d'histoire populaire animé par des ouvriers-historiens viennent bousculer les méthodes et conventions académiques de la discipline. À l'encontre des rigidités du système d'enseignement et d'évaluations en cours à Oxford, Samuel veut fonder une « pratique éducative alternative »[388]. Ce que veut faire advenir le séminaire, c'est en effet une histoire du peuple, par le peuple, dans un langage accessible mais néanmoins scientifique et rigoureux. Le terme d'*History Workshop* renvoie à l'idée d'un atelier, espace rassemblant les outils, les savoir-faire et les artisans contribuant à la réalisation d'un ouvrage, et exprime bien la philosophie de ce groupe dont les membres, issus du monde ouvrier, se conçoivent comme des artisans et ouvriers. Leur travail est la production d'une histoire des cultures et sociétés populaires[389]. L'un des premiers thèmes de recherche du

387 Chun. p. 151.

388 Raphael Samuel, « Afterword : History Workshop 1966-1980 », *People's History and Socialist Theory*. Ed. Raphael Samuel. Londres : Routledge, 1981. p. 410.

389 Pour Samuel, le nom doit signaler « les ruptures et départs par rapport aux méthodes orthodoxes de l'historiographie » dominante. Il désigne la volonté de mettre à bas les hiérarchies entre enseignants et étudiants pour laisser place à une production collective de la connaissance. Samuel rappelle en outre que

séminaire porte sur les Chartistes, ces révolutionnaires de la classe ouvrière anglaise qui exigeaient des réformes démocratiques radicales du système électoral et de représentation entre les années 1830 et 1840. Samuel encourage ses étudiants à travailler sur des sujets en lien avec leur histoire locale ou familiale, des sujets proches de leurs expériences et qui sont dignes d'un travail de recherche et d'analyse historique[390]. Les travaux en cours ou aboutis sont débattus en ateliers. Le modèle du séminaire, souple, non hiérarchique, rencontre un grand succès et attire de nombreux étudiants et professeurs. Peu à peu, des journées d'études sont organisées à Oxford au cours de week-ends rassemblant de nombreux participants. Eric Hobsbawm, Edward Thompson ou encore Christopher Hill participent à certaines rencontres. Les travaux produits au sein du séminaire et des journées d'étude dépassent rapidement le cadre du Ruskin College. Des groupes de recherche se forment dans d'autres régions, reflétant un engouement pour les histoires locales et le patrimoine riche des cultures paysannes et ouvrières. Pour Samuel, cela tend à prouver que l'histoire est un domaine qui intéresse profondément la société, suscitant une multitude d'activités amateur qui méritent d'être reconnues. Or la discipline de l'histoire telle qu'elle est enseignée et pratiquée dans le milieu universitaire est exclusive et élitiste. Un tel discours autoritaire dissuade les gens de s'approprier cette activité. Il est pourtant primordial, selon les membres de l'*History Workshop*, de rendre à l'histoire sa place critique dans les questions politiques contemporaines, et ce en la rendant accessible et participative. Dans cette conception, la pratique de l'histoire est fondamentalement émancipatrice. En 1971, la société d'histoire orale est créée, appuyée par ce qui est alors devenu le « mouvement History Workshop ». C'est un mouvement porté vers l'extérieur du monde académique : dans ses thèmes de recherche, dans la diffusion de ses résultats, dans le lectorat visé. Entre 1970 et 1974, de nombreux articles sont publiés sur divers sujets majoritairement relatifs à l'histoire ouvrière. En 1975, ces publications prennent la forme d'une revue semestrielle, *History Workshop Journal, A journal of Socialist Historians.*

> Tout comme les ateliers, comme les articles publiés, comme les ouvrages parus dans la série *History Workshop*, le journal se fixe l'objectif de rapprocher l'histoire de la vie des gens. Comme l'ont fait ces différentes initiatives, il s'adressera aux éléments fondamentaux de la vie sociale : le travail et la culture matérielle, les relations de classe et la politique, les divisions sexuelles et le mariage, la famille, l'école et la maison[391].

---

le terme de « workshop » renvoie également au mouvement de théâtre ouvrier des années quarante et cinquante : le *Theatre Workshop* d'Ewan McColl et Joan Littlewood. *Id*. p. 415.

390 Samuel explique que son intention était de développer une perspective critique chez ses étudiants, en favorisant une histoire écrite par le bas, en contrepoint des histoires écrites depuis le point de vue des classes dirigeantes. « Students [...] were encouraged to engage in research, to construct their own history as a way of giving them an independent critical vantage point in their reading. » *Id.* p. 410.

Dans l'exposé de ces thèmes, on voit l'affirmation d'une histoire empruntant la perspective des classes socialement inférieures, une histoire « par le bas » centrée sur l'organisation sociale et culturelle du quotidien. Traiter ce type de sujets est une position radicale au vu des hiérarchies qu'impose la discipline de l'histoire dans le milieu universitaire. La micro-histoire que propose l'*History Workshop* tranche avec l'histoire « sérieuse » conçue comme l'exposition des grands récits et des événements majeurs qui ont transformé le monde.

L'impulsion du réseau d'historiens qui se met en place est donc profondément démocratique[392]. Chacun doit se sentir capable de s'approprier la pratique de l'histoire, de produire des analyses historiques, appuyées sur une recherche scrupuleuse de faits et un exposé construit.

> Le séminaire représentait la démocratisation de la pratique historienne. Nous essayions d'éviter les controverses académiques et sectaires. Dès le début, nous essayâmes d'élargir le corps des chercheurs et auteurs en histoire, afin de démontrer par la pratique que l'historien universitaire n'avait pas le monopole de l'écriture et de la recherche[393].

Il faut rompre avec la spécialisation à outrance des domaines de recherche en histoire, enrayer la séparation entre enseignement et recherche, rétablir la dimension matérielle des productions culturelles et sociales ordinaires dans l'analyse, et rapprocher l'histoire des enjeux de société contemporains[394]. Samuel est critique de « l'empirisme abstrait » qu'il voit comme la tendance dominante en histoire : une méthode qui ne s'en tient qu'aux données impersonnelles de l'économie ou de l'histoire des institutions, et délaissant le matériau riche du social et du culturel. Le mouvement qui se développe bouscule ainsi un certain nombre de traditions historiographiques, dans ses pratiques, ses méthodes et ses objets.

391 « Like the Workshops, like the pamphlets, like the books in the Workshop series, the journal will be concerned to bring the boundaries of history closer to people's lives. Like them, it will address itself to the fundamental elements of social life — work and material culture, class relations and politics, sex divisions and marriage, family, school and home. » History Workshop Editorial Collective, « Editorials », *History Workshop Journal,* 1. 1976. p. 1.

392 « The journal is dedicated to making history a more democratic activity and a more urgent concern. We believe that history is a source of inspiration and understanding, furnishing not only the means of interpreting the past but also the best critical vantage point from which to view the present. So we believe that history should become common property, capable of shaping people's understanding of themselves and the society in which they live. » *Id.* p. 2.

393 « The workshop stood for the democratisation of historical practice. We tried to avoid sectarian academic controversy. We also attempted from the start, to enlarge the constituency of historical writers and researchers, to demonstrate in practice that the career historian had no monopoly of writing and research. » « Afterword », *Op. Cit*. p. 415.

394 « In the journal we shall try to restore a wider context for the study of history, both as a counter to the scholastic fragmentation of the subject, and with the aim of making it relevant to ordinary people. » « Editorials », *History Workshop Journal,* 1. 1976. p. 1.

Surtout, l'*History Workshop* affirme son appartenance politique au mouvement social. L'histoire est défendue comme une pratique politiquement engagée dans les sujets du présent ; le *Workshop* se conçoit comme participant pleinement à l'émergence d'une gauche forte capable de faire face aux défis de la société contemporaine.

> C'est seulement par la reconnaissance de la pertinence politique de l'histoire que nous pouvons la convier plus directement dans la bataille des idées. L'histoire est trop importante pour être laissée aux seuls historiens professionnels[395].

L'émergence de courants marxistes révolutionnaires chez les étudiants, la grève des dockers de Londres en 1966, la montée de la xénophobie, au sein même de la classe ouvrière, suite aux discours du conservateur Enoch Powell en 1968, sont des sujets qui intéressent les historiens du groupe et auxquels ils apportent des analyses historicisées et politisées. Rappelons que les *Cultural Studies*, qui se structurent à la même époque, expriment la même revendication d'une appartenance politique à gauche, et se présentent elles aussi comme un projet à la fois intellectuel et politique, comme des interventions politiques dans des disciplines arguant de leur neutralité. Depuis les marges du monde universitaire, à Birmingham ou à Oxford, ces deux entreprises intellectuelles viennent remettre en cause les autorités traditionnelles et le conservatisme des institutions. Elles les assaillent de l'intérieur et cherchent à mettre en crise les bastions de la connaissance légitime. Le socialisme de l'*History Workshop* s'affirme de plusieurs manières : dans le choix des sujets, en rapport avec le mouvement social historique[396]; dans la volonté de produire une histoire accessible, hors des seuls discours experts, et de « démystifier » ainsi la pratique de la recherche en histoire ; dans l'objectif de participer au renouvellement intellectuel et politique de la gauche ; dans la mise en cause de la supposée neutralité des sciences humaines. Le mouvement *History Workshop* adhère à une lecture marxiste des processus historiques. Le sous-titre du journal affirme en toutes lettres la souscription de ses contributeurs à des objectifs socialistes. Le premier éditorial exprime clairement cet engagement.

> Nous nous sommes regroupés en tant qu'éditeurs car nos divers engagements pour la cause socialiste sont à l'origine de notre insatisfaction par rapport à la situation actuelle de la discipline

395 « It is only by seeking and recognizing political relevance in history that we can bring it more directly into the battle of ideas — history is too important to be left just to the professional historians. » Sally Alexander, Anna Davin, « Feminist History », *History Workshop Journal*, 1, Février 1976, p. 6.

396 « Our socialism determines our concern with the common people in the past, their life and work and thought and individuality, as well as the context and shaping causes of their class experience. » « Editorials », *Op. Cit*. p. 3.

de l'histoire, ainsi qu'à l'origine de notre conviction qu'une autre façon de faire de l'histoire est possible[397].

Par ces prises de position revendiquées, le mouvement affronte ainsi l'idée dominante, et finalement conservatrice, selon laquelle l'histoire serait une pratique neutre consistant à dégager une vérité historique universelle. Au contraire, la production de l'histoire apparaît comme un garant de l'ordre conservateur et l'un de ses relais idéologiques. Les mêmes constats fédèrent les travaux d'historiens de l'art britanniques et américains qui revendiquent une histoire sociale de l'art, rompant avec les discours essentialistes, formalistes et anhistoriques qui prévalent dans la discipline de l'histoire de l'art. La prétendue neutralité invoquée par ces disciplines n'est que le fruit de la normalisation d'un discours idéologiquement situé et qu'il s'agit une fois encore de « démystifier », c'est-à-dire de dé-normaliser afin d'en exposer les valeurs et les intérêts latents.

> En opposition à toute la tradition postulant la neutralité de l'histoire et de la science, le *Workshop* affirme que toute vérité est partisane. Plutôt que de chercher à étouffer nos convictions, nous préférons les proclamer, et relier notre travail, dans la mesure du possible, au mouvement social, au féminisme et aux fraternités socialistes. Le *Workshop*, en somme, occupe un territoire politique autant qu'historiographique[398].

Il y a donc bien une dimension profondément subversive dans le fait de revendiquer un positionnement politique, dans un domaine, le discours scientifique, réputé exempt d'enjeux politiques. C'est là une contribution fondamentale des travaux scientifiques et des positionnements politiques des *Cultural Studies* et de l'*History Workshop* : leur irruption dans le champ des sciences humaines et leur théorisation de la culture comme champ de confrontations et de résolutions politiques bouscule fondamentalement les autorités établies des disciplines universitaires.

Les *Cultural Studies* et l'*History Workshop* ont réussi à imposer l'étude des cultures déconsidérées, populaires, contemporaines ou des sociétés passées, comme un domaine de recherche incontournable. Ces centres de recherche ont poursuivi les perspectives intellectuelles et méthodologiques de l'*Historians' Group* et de la *New Left Review,* en

397 « We have come together as editors because our various commitments to the cause of socialism lie at the root of our discontent with the present state of history, and at the root of our belief that a different kind of history is possible. » Editorial Collective, « Editorials », *Op. Cit.* p. 1.

398 « In opposition to the whole tradition of historical neutrality and « value free » science, the workshop has asserted that truth was partisan. So far from attempting to bury our beliefs [...] we have preferred openly to proclaim them, and to link our work, wherever that was possible, to the labour movement, to feminism and to fraternal socialist groups. The workshop, in short, inhabits a political as well as a historiographical territory. » « Afterword », *Op. Cit.* p. 415.

produisant une théorie critique de la culture qui concevait celle-ci comme le terrain politique où les représentations et pratiques symboliques de différents groupes sociaux se confrontent, se rejoignent, apparaissent et disparaissent. Dès lors, la validité des catégories hiérarchiques distinguant culture noble et culture populaire est mise en crise et désignée comme construction idéologique au service d'un ordre bourgeois. À partir du début des années soixante-dix, ces nouvelles approches politiques de la culture sont diffusées plus largement et plus systématiquement par la publication de volumes de recherche et de journaux : les *Working Papers in Cultural Studies*, l'*History Workshop Journal* et la *New Left Review. Past and Present* est également en circulation.

Les méthodes, axes de recherche et positionnements des *Cultural Studies* et de l'*History Workshop* représentent des interventions politiques dans le champ des disciplines universitaires, établies sur la construction d'un discours de la neutralité scientifique. L'objectif de ces nouvelles approches du culturel est de mettre en lumière les contextes toujours déjà politiques et idéologiques de toute production culturelle, intellectuelle, artistique. Chaque objet, image, concept est un signifiant traversé de déterminations politiques, inséré dans des conditions de production conjoncturels, participant à la production du sens social. Les disciplines scientifiques elles-mêmes sont construites sur des discours de la connaissance qui sont socialement construits et non exempts d'effets idéologiques : elles ne sont pas « *value- free* » comme le rappelle l'éditorial féministe du premier numéro de l'*History Workshop Journal*[399].

La posture intellectuelle et politique des *Cultural Studies* et de l'*History Workshop* expose donc, par contraste, les ressorts invisibilisés de la normalisation en cours dans les systèmes de production de représentations sociales, qui font d'un discours construit comme neutre, le discours de l'autorité. Cette entreprise précise de décryptage, c'est-à-dire la mise à nu des intérêts politiques qui sous-tendent les stratégies de normalisation organisant la domination, est un objectif qui traverse l'ensemble du champ de la contestation politique et culturelle des années soixante et soixante-dix. Il concerne le domaine universitaire et les sciences humaines, où domine une conception exclusive, et non questionnée, de la culture légitime, mais nous allons voir en fin de cette partie qu'il informe également le champ plus spécifique de l'histoire de l'art. Cette discipline est en effet dominée par les théories formalistes et essentialistes qui construisent le champ de l'art comme un domaine

399 « We are arguing for a political perspective in historical research and writing, a suggestion which must disturb every academic vigilant in pursuit of the 'value-free'. » Alexander, Davin. 1976. p. 6.

autonome, c'est-à-dire hors du politique. Une telle conception est remise en cause dès la fin des années soixante grâce à l'émergence de l'histoire sociale de l'art.

L'important corpus critique et théorique développé dans les milieux intellectuels de gauche vient bousculer de manière radicale l'ensemble des structurations naturalisées de l'ordre politique, culturel et social en mettant à nu les mécanismes de pouvoir qui organisent les domaines de la production matérielle et symbolique jusqu'alors réputés neutres. Les intellectuels de la *New Left* ont cherché à intégrer de manière systématique travail de réflexion théorique et engagement sur le terrain des mobilisations politiques. Ces perspectives ouvrent la voie à l'émergence de nouveaux radicalismes issus de nouvelles bases politiques : les jeunes, les femmes, les laissés-pour-compte de la société. Le principe de l'action politique de la base, « *from the bottom up* » est fondamental dans ces mouvements qui cherchent à repenser radicalement l'articulation dialectique des champs du politique et du culturel.

2.2 Nouveaux radicalismes : le bouleversement des autorités et l'affirmation politique de nouveaux groupes sociaux dans les années soixante

Effet direct de la politisation du champ culturel, de l'impact de la critique idéologique des structures de pouvoir dominantes, de la dynamique de la nouvelle gauche, la contestation étudiante qui se radicalise dans la seconde moitié des années soixante constitue une remise en question généralisées des autorités à la fin des années soixante. La contestation culturelle s'attaque à tous les symboles traditionnels de l'autorité érigée en norme universelle : l'université et l'école, l'Église, le système politique technocratique et hiérarchique, les médias dominants, la famille... Les mouvements de jeunes étudiants et travailleurs ainsi que la contre-culture des milieux *underground* constituent une posture politique de rejet de l'ordre social et des idéologies dominantes. Il ne s'agit plus de vouloir réformer le système politique, économique et social pour en atténuer les inégalités ou le rendre plus efficace, mais bien de le confronter, de revendiquer la démocratisation de tous les domaines pratiques, et de dépasser le capitalisme. L'irruption de mouvements radicaux internationaux, portés par des jeunes, les Noirs américains, les communautés homosexuelles, les Chicanos, et cherchant à renverser les structures de pouvoir dominantes

représente une véritable attaque en règle contre le capitalisme, ses mécanismes d'exploitation et de domination, et contre les idéologies qui le soutiennent, telle que le racisme. Nous proposons d'étudier dans un premier temps les manifestations de ce radicalisme de la jeunesse, en en soulignant les propositions fondatrices, les structurations, mais aussi les divisions. Force est de constater que l'impulsion révolutionnaire des organisations radicales ne trouve pas d'écho avec les luttes syndicales du mouvement ouvrier. L'*establishment* politique, un temps chahuté et sur ses gardes, ne s'en trouve pas ébranlé.

> Défendre l'idée que la révolte de la jeunesse a eu un sens socialement, en tant que réaction contre le capitalisme moderne est une chose. Mais suggérer qu'elle a constitué une menace fondamentale pour les *fondations* de la société en est une autre. On ne peut nier toutefois que la contestation radicale des années soixante a été un catalyseur de l'intense désillusion de toute une génération par rapport à la politique traditionnelle et à tout le système qu'elle représentait[400].

Ce sont les femmes qui, dans ce contexte de contestation des autorités, portent sur le devant de la scène la persistance d'une discrimination reproduite de manière transversale à travers les classes sociales, à savoir la discrimination fondée sur le genre. Le féminisme qui apparaît à la fin des années soixante bouscule fondamentalement la manière de penser le champ social, et étend le domaine du politique à la question des relations hommes-femmes. L'émergence du féminisme a constitué un tournant radical non seulement dans la société, mais également au sein de la nouvelle gauche progressiste et au cœur des milieux contre-culturels, où la question de la domination masculine demeurait un grand impensé. Le féminisme a exposé les mécanismes de naturalisation de la domination masculine à l'œuvre au sein même des milieux intellectuels prônant les principes égalitaires et non hiérarchiques. Les féministes comprennent que l'enjeu crucial réside dans la prise de conscience, au niveau personnel, des processus naturalisés de la domination. « Le personnel est politique », affirment-elles. La sphère du privé est tout autant traversée de relations de pouvoir que l'est la sphère publique. Les apports critiques du féminisme ont été considérables dans le chantier théorique sur la question des relations entre pouvoir, identités et représentations.

Cette section cherche donc à comprendre dans quelle mesure l'émergence de postures politique radicales a, d'une part, bouleversé les autorités à la fin des années

400 « To argue that the youth revolt was socially significant as a reaction against modern capitalist conditions is one thing. To suggest that it posed a fundamental threat to the *foundations* of society is quite another. Nevertheless, the radical protest of the 1960s did serve as the main focus for a generation's intense disillusionment with orthodox politics and with the system it represented. » Hain, 1975. p. 4.

soixante : autorité des institutions politiques, garantes du pouvoir ; autorités universitaires, garantes de la connaissance légitime ; autorités morales, garantes de la *decency* ; autorité patriarcale, garante de la perpétuation de la domination masculine. Nous voulons aussi mettre en lumière la richesse des pratiques militantes inventées dans ce moment d'un grand dynamisme activiste, afin d'en voir par la suite l'influence sur une pratique radicale de la photographie.

2.2.1 Révoltes de la jeunesse et contre-culture

La fin des années soixante est indéniablement le moment des mouvements d'émancipation portés par une jeunesse politisée, mobilisée dans la mise en cause radicale des structures de pouvoir dominantes. Cette contestation est indissociablement politique et culturelle : elle politise la culture et l'art, c'est-à-dire qu'elle fait sienne une définition de la culture comme le champ contesté et politique des représentations et pratiques symboliques et idéologiques ; elle met à contribution l'art et la culture pour transformer radicalement l'ordre existant. Deux tendances sont à distinguer dans la contestation culturelle telle qu'elle se manifeste à la fin des années soixante en Grande-Bretagne : la jeune gauche radicale héritière de la *New Left*, répondant à des mots d'ordre révolutionnaires, et résolument tournée vers les méthodes d'action directe d'une part ; la culture *underground* dans les milieux littéraires et artistiques londoniens d'autre part. Leur posture de confrontation est ce qui les relie : l'opposition au modèle économique, social et culturel du système capitaliste, l'opposition à la domination des discours experts et hyper-spécialisés dans les technocraties modernes, l'opposition aux interdits moraux identifiés comme bourgeois. Les nouveaux militantismes radicaux se forment dans une opposition extraparlementaire, c'est-à-dire hors des partis traditionnels jugés inaptes, et cherchent à préfigurer dans leurs modes de vie la forme de la société libre, égalitaire et démocratique à venir. Leurs positionnements politiques sont particulièrement théorisés. Quant à la « contre-culture » qui émerge en Grande-Bretagne, influencée par la contre-culture américaine, elle ouvre un espace expérimental de création et de liberté qui remet en cause les normes morales de la bienséance (*decency*) et les définitions dominantes de l'art. Nous traiterons d'abord des organisations politiques issues de la jeunesse radicale, avant d'étudier la contre-culture. Si leurs oppositions les rapprochent, leurs réponses et leur rapport au politique sont différents.

2.2.1.1 La contestation étudiante en Angleterre : explosion révolutionnaire ou mise en crise spasmodique du système ?

Héritiers et acteurs du projet politique de la *New Left*, les organisations étudiantes marxistes qui apparaissent dans la deuxième moitié des années soixante telles que la *Revolutionary Socialist Student Federation,* les *International Socialists* ou l'*International Marxist Group,* ont exprimé leur rejet des conformismes imposés par la société par des appels à la révolution, et inventé des modes d'organisations collectives non-hiérarchiques, égalitaires, alternatives. La jeunesse contestataire s'est d'emblée emparée du champ large de la culture comme d'un terrain de lutte politique. Dans leur hétérogénéité, les modes d'action des milieux contestataires, leurs diverses philosophies politiques (marxiste révolutionnaire, trotskiste, maoïste, anarchiste) et les modes de vies qu'ils ont inventés, ont singulièrement bouleversé les autorités morales.

> Une révolution est nécessaire, une révolution d'un genre nouveau. Elle ne doit pas accepter les contraintes imposées sur l'action pratique par le monde. Elle ne doit pas laisser sa force révolutionnaire se corrompre par des questions de forme, de structure ou de bureaucratie. Elle doit incarner la transcendance de l'aliénation. Elle doit donc être participative, égalitaire, libérée des cloisons stériles de la rationalité et du politiquement correct. L'action révolutionnaire doit commencer aujourd'hui. Elle doit frapper le plus possible d'institutions sociales existantes, et la forme de la révolution doit prendre est l'action directe, massive, depuis la base. […] Voilà quel était le niveau de conscience politique atteint par de nombreux jeunes gens de gauche au milieu des années soixante[401].

Les détracteurs de ce radicalisme de la jeunesse ont vu une illustration des dérives de la « permissivité », c'est-à-dire, la conséquence de la levée des interdits sociaux et moraux dans les années soixante, qui aurait favorisé la rébellion des jeunes générations[402]. Ce qu'il est important de souligner, c'est la présence constante d'une compréhension politique du culturel dans les revendications des milieux radicaux de gauche singulièrement animés par une jeunesse sans illusions par rapport à la social-démocratie libérale. Le changement doit passer par une transformation culturelle et politique radicale.

---

401 « A revolution is required, and it must be a revolution of a particular type. It must not accept the constraints imposed upon action by the world. It must not allow itself to be enervated in its revolutionary force by forms, structures and bureaucracies. It must in itself be an instance of the transcendence of alienation. It must therefore be participative, egalitarian, unrestrained by the sterile confinements of rationality and political appropriateness. Revolutionary action must begin now. It must strike at as many institutions of existing society as possible, and the form of the revolution must be mass-participative direct action at the grass roots. (…) These were the political attitudes that had been reached by many young people of the left in the mid-Sixties. » Colin Crouch, *The Student Revolt.* Londres : Bodley Head, 1970. p. 31.

402 Parmi la levée de ces interdits, parfois seulement partielle ou soumise à condition, on peut citer la décriminalisation de l'homosexualité en 1967, le droit à l'avortement la même année, la mise à disposition des premières pilules contraceptives et le divorce par consentement des époux.

Dès le début des années soixante, les jeunes générations avaient rejoint les rangs des marches annuelles de la *Campaign for Nuclear Disarmament*, et imprimé leur marque en transformant ces manifestations, à l'origine plutôt disciplinées, en une sorte de festival contestataire. Cette première expérience de mobilisation politique a été formatrice pour de nombreuses personnalités qui se sont ensuite impliquées dans les luttes politiques de la fin des années soixante[403].

> La CND donna le ton des mobilisations ultérieures, fournissant une boîte à outils tactique, autour de l'organisation des marches massives et pacifiques d'Aldermaston, au moment de Pâques. (…) Et la stratégie plus militante du Comité des 100, issu de la CND, allait être étendue et mise en application à la fin des années soixante au sein du mouvement des « squatters » et de la Campagne «Stop the Seventy Tour »[404].

Alors que la campagne pour le désarmement nucléaire commence à s'essouffler au milieu des années soixante, deux sujets critiques liés à la politique américaine deviennent des combats pour la jeunesse, des combats de dimension éthique et d'une portée internationale. Il s'agit de la lutte pour les droits civiques des Noirs-américains, soutenus par des étudiants blancs, et de l'opposition à l'intervention militaire américaine au Vietnam. En Grande-Bretagne, ces deux sujets cristallisent les actions des jeunes étudiants et travailleurs, déjà mobilisés sur des problèmes de politique intérieure : la gestion conservatrice des universités et l'absence de participation des étudiants ; la politique de consensus et le « mythe de la société juste » qui met en péril le projet d'avènement d'une société socialiste[405]. Revenons dans un premier temps sur les mobilisations aux États-Unis. La médiatisation, dans les pages d'une presse alternative en plein développement, des luttes

403 Sheila Rowbotham en témoigne dans *Once a Feminist : Stories of a generation*. Michelene Wandor (Ed.). Londres : Virago, 1990. p. 33.

404 « CND set the tone for future protest with a wide array of tactics centring around the massive, peaceful Easter Aldermaston marches. (…) And the more militant strategy of CND's offshoot, the Committee of 100, was to be extended and implemented towards the end of the 1960s by the Squatter's Movement and by the Stop the Seventy Tour campaign. » Hain, 1975. p. 7. Le mouvement des squatters apparaît à la fin des années soixante et se présente comme une mise en cause de la propriété privée et une affirmation du droit au logement. Les squatters ont poussé les municipalités à trouver des solutions de logement pérennes et à développer des politiques de logement social. Quant à la campagne Stop the Seventy Tour, menée par Peter Hain, militant au groupe des jeunes du parti libéral, elle visait à empêcher la venue au Royaume-Uni de l'équipe de cricket sud-africaine composée uniquement de joueurs blancs lors d'un championnat mondial. Elle remporta une victoire lorsque le ministre de l'intérieur James Callaghan fit retirer l'invitation à l'équipe sud-africaine.

405 « The myth of the fair society », titre d'un chapitre du livre de Peter Hain, *Radical Regeneration*, 1975. « We are asked to believe that the ethos of capitalism has been spirited away in the night, « post capitalist society » is upon us and the « end of ideology » is nigh ; that the old battles have worn themselves out and talk of conflict and exploitation is quaintly anachronistic ; that all that remains for those aspiring to social justice is piecemeal social engineering. This rosy picture ignores reality and provides a neat justification for the status quo. (…) The political ferment of the past decade has gone far towards exploding this myth of equality. For the period in which the youth revolt reigned was a period of lost illusions. » p. 20.

qui se déroulent sur les campus américains, donne à la jeunesse britannique de nouvelles causes de mobilisation. La radicalisation du mouvement des Noirs-américains pour les droits civiques et le soutien des organisations étudiantes a en effet été suivie avec un grand intérêt depuis l'Angleterre. La montée du courant radical du « Black Power » en Californie puis dans le reste des États-Unis au milieu des années soixante rompt avec l'intégrationnisme et le pacifisme prôné par Martin Luther King et la *Southern Christian Leadership Conference.* Au tournant des années cinquante, la campagne pour les droits civils des Noirs-américains défiait les interdictions discriminatoires et multiplie les actions directes comme les sit-in dans les lieux interdits aux noirs, les *freedom rides* ou le boycott des transports publics. Les étudiants blancs étaient très présents dans ces actions, relayées à travers des organisations comme *Student for a Democratic Society.* Le milieu des années soixante marque un tournant de radicalisation des objectifs du mouvement pour les droits civiques : les revendications portent sur la fin des oppressions subies par les Noirs, l'indépendance économique et politique, et la reconnaissance de l'« intégrité culturelle » de la communauté noire[406]. La critique des limites de la stratégie non-violente et l'adoption d'une lecture marxiste des inégalités sociales et du racisme sont à l'origine de la création du *Black Panther Party For Self-Defence* en 1966 à Oakland, par Bobby Seale et Huey P. Newton. Stokely Carmichael, à la tête de l'association *Students Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC), rejoint les panthères. Le Parti se définit comme une organisation marxiste au service de la communauté Noire-américaine oppressée et discriminée ; « tout le pouvoir au peuple ! » en est le slogan fondateur[407]. La résistance s'organise dès le début autour de l'affirmation des droits des Noirs-américains : David Hilliard rappelle que les premières actions militantes consistaient à aller vers les familles « armés de textes de lois pour expliquer leurs droits constitutionnels aux membres de la communauté. »[408] Cependant, face au scandale du harcèlement raciste par les forces de police, les panthères prônent l'auto-défense et n'hésitent pas à justifier le recours à la violence pour répondre à la violence : au delà de la violence policière, soulignent les Panthères, la violence exercée sur

406 « I know in the US that one of the fights that we're waging is the fight for our own cultural integrity. We want to be able to recognize the contributions that the non-white peoples of the world have made. » Stokely Carmichael, « Black Power », *The Dialectics of Liberation.* Cooper, D. (Ed) Harmondsworth : Penguin, 1968. p. 158.

407 David Hilliard (Ed.) *The Black Panther Party ; Service to the People Programmes.* The Dr. Huey P. Newton Foundation. Albuquerque : University of New Mexico, 2008. Introduction, p. xi.

408 « From the outset in 1966, when Huey P. Newton and other early party members began their historic patrols of the Oakland Police Department armed with law books to explain to members of the community their basic constitutional rights, the Black Panther Party has attempted to provide an example to the community of what is possible and to raise the people's political consciousness so that we can all step forward with dignity and courage. » *Id.* p. xii.

les Noirs est aussi structurelle et sociale[409]. À dessein, le radicalisme du Parti est présenté dans les médias comme un nationalisme noir extrémiste et violent. Il est vrai que les discours du *Black Power* dépeignent la communauté Noire comme étant en guerre contre l'impérialisme des américains blancs dans leur propre pays, et que le parti se dote d'une organisation très cadrée qui repose sur ses ministres de l'Intérieur, de l'Information, de la Défense, des Finances, de la Culture, etc., et dispose d'une « armée », la *Black Liberation Army*. Or le programme du Black Panther Party porte avant tout un projet d'émancipation sociale et culturelle pour les individus et pour la communauté. Ce discours se diffuse largement dans les communautés noires, d'autant plus que les « programmes » sociaux, axés sur l'éducation, rencontrent un franc succès : il s'agit de donner à la communauté noire les moyens de son autogestion et de trouver des réponses collectives aux problèmes endémiques qui affectent son développement. Le message révolutionnaire du Black Panther Party repose ainsi sur l'opposition, organisée depuis la base, aux systèmes de domination, ainsi qu'un projet d'émancipation globale. Le principe d'*empowerment*, c'est-à-dire d'autonomisation ou de prise de pouvoir, est une contribution majeure du mouvement de libération des Noirs-américains : il transforme en acteurs du changement des individus jusqu'alors discriminés, colonisés, maintenus dans l'ignorance et la pauvreté. En somme, le principe de l'*empowerment* ouvre des possibilités de résistance mais aussi de création.

Le gouvernement américain prend rapidement ombrage de l'action des *Blacks Panthers,* devenu véritable mouvement politique et social. Surtout, il agite le spectre de la haine du blanc » et joue sur les peurs de l'Amérique blanche. La réaction ne se fait pas attendre, et une véritable chasse aux sorcières commence. Les organisations des Panthères sont infiltrées afin de les diviser, et de nombreux membres intimidés, emprisonnés ou assassinés. La cause des Panthères, ces « Noirs armés et communistes » s'internationalise[410]. Il reçoit un écho en France et en Angleterre. Stokely Carmichael est ainsi invité dès juillet 1967 à la conférence *The Dialectics of Liberation* à Londres, un événement qui rassemble sur deux semaines des intellectuels et activistes impliqués dans la recherche d'une transformation radicale de la société. Nous y reviendrons. Le journal trotskiste britannique *The Black Dwarf*, qui suit de très près les différents mouvements de libération dans le monde, publie en février 1970 des extraits du livre *Soul on Ice* d'Elridge Cleaver, premier rédacteur en chef de *The Black Panther Black Community News Service*,

409 « Behind police brutality, there is social brutality, economic brutality, and political brutality. » Elridge Cleaver, extrait de « Soul on Ice », publié dans *The Black Dwarf*, Vol. 13, N°12. 28 février 1969. p. 6.

410 Tom Van Eersel, *Panthères Noires : histoire du Black Panther Party*. Paris : L'échapée, 2006. p. 62.

le journal du Parti puis Ministre de l'Information du Parti. La presse alternative, avec les publications telles que *International Times* et *Oz,* relaie également les actions des activistes du *Black Panther Party*.

D'une manière générale, le radicalisme des étudiants américains et des étudiants anglais émane d'une désillusion par rapport aux promesses de la démocratie et du libéralisme dans les deux décennies de l'après-guerre : les gouvernements de droite comme de gauche des sociétés occidentales de l'après-guerre se sont construites sur des consensus politiques centristes dont les contradictions apparaissent au grand jour au cours des années soixante. La répétition des vieux réflexes impérialistes, l'illusion de l'égalité et de la justice sociale, la persistance de discriminations profondes, la prégnance de carcans moraux conservateurs, le miroir aux alouettes que sont les discours sur la moralisation du capitalisme, sont autant de signes que les sociétés occidentales n'ont pas changé structurellement. Les intérêts du capital restent le moteur de processus sociaux inégalitaires. Les étudiants blancs américains membres de la *Students for a Democratic Society* relaient la lutte des noirs-américains contre les discriminations et transforment les campus universitaires en foyers de mobilisation politique. En Grande-Bretagne, la lutte contre le racisme et l'apartheid en Afrique du Sud et dans l'état suprémaciste de Rhodésie, qui proclame son indépendance en 1965, sont des sujets de révolte au sein de la jeunesse. Les manifestations sont néanmoins sporadiques et ne gagnent en importance qu'après 1969. Ce qui radicalise l'indignation de la jeunesse à partir de 1966, c'est l'intervention militaire de l'armée américaine au Vietnam. L'ingérence dans les affaires d'un pays, la négation du principe d'auto-détermination des peuples, la violence très médiatisée des opérations au Vietnam donne de l'armée américaine une image d'agresseur qui cherche à écraser un petit pays[411]. L'opposition à la guerre au Vietnam agit comme un catalyseur. La contestation étudiante est exacerbée par le choix que fait le gouvernement Wilson en février 1965 de soutenir l'intervention américaine au Vietnam, ce qui contredit ses prises de position antérieurs et le rapproche des positions du parti conservateur[412]. Ce soutien reste verbal et n'est pas suivi d'engagement militaire, mais cette position choque profondément la gauche radicale : elle représente une trahison des idéaux socialistes et pacifistes et discrédite le

411 « The resistance of the Vietnamese has exposed to the whole world (…) the brutality and viciousness which hides behind the myths of opulence and « representative democracy ». » Tariq Ali, « The Extra-Parliamentary Opposition », *The New Revolutionaries*. Tariq Ali (Ed.). Londres : Peter Owen, 1969. p. 70.

412 Voir l'article de Peter Davies, « Sterling and Strings », *London Review of Books,* Vol. 30, N°22. 20 novembre 2008. pp. 17-8. http://www.lrb.co.uk/v30/n22/peter-davies/sterling-and-strings

Parti travailliste au pouvoir. Les renoncements des travaillistes radicalisent la gauche extra-parlementaire.

> Le Parti travailliste trahit complètement la cause radicale au cours de ses années au gouvernement, entre 1964 et 1970 : sur le Vietnam, l'Afrique du Sud, les libertés civiles, le logement, la propriété du capital. Sur tous ces sujets et sur beaucoup d'autres, le Parti travailliste abandonna ce qui lui restait d'allégeance aux idéaux socialistes. Parfois nous nous demandions si le Premier Ministre travailliste, Harold Wilson, savait épeler le mot « socialisme », sans parler de le mettre en œuvre. La désillusion était particulièrement grande chez les jeunes radicaux et le parti travailliste connut un exode de militants conséquent.[413]

Le sentiment d'une trahison des objectifs politiques et sociaux du socialisme pousse les forces radicales à se recomposer hors du domaine des partis parlementaires en ne ménageant pas leurs attaques. Selon Colin Crouch, les révoltes étudiantes étaient l'« expression de frustrations » , qui révélaient le sentiment selon lequel « le système politique n'était pas à la hauteur des espérances soulevées par sa propre théorie. En d'autres termes, le révolutionnaire peut à certains moments se présenter comme le véritable défenseur de valeurs qui ne sont défendues ailleurs que du bout des lèvres[414]. »

La création de la *Vietnam Solidarity Campaign* en 1966, grâce au fonds de la *Bertrand Russel Peace Foundation* et à l'activisme des trotskistes de l'*International Marxist Group* (IMG) et de l'organisation *International Socialists*, marque un tournant dans la radicalisation de la jeunesse. Cette campagne rompt avec les mots d'ordre pacifistes de la coalition British Council for Peace in Vietnam, composées d'anciens de la CND, de communistes et de syndicalistes[415]. Le message de la *Vietnam Solidarity Campaign* est clair : les militants appellent à la victoire du Front National de Libération du Vietnam du Sud, contre les forces américaines. Ses méthodes restent influencées par le précédent des grandes marches dans la tradition de la CND. Tariq Ali, syndicaliste et membre de l'IMG, dirige les grands rassemblements qui se tiennent à Londres en 1967 et 1968. Le 22 octobre 1967, une première marche réunit près de huit mille personnes. Les manifestants sont

413 « Labour completely betrayed the radical cause while in government during 1964 and 1970 : on Vietnam, southern Africa, civil liberties, housing, the ownership of capital – on all these and on many more Labour abandoned what allegiance it still had to socialist ideals. At times we wondered whether the Labour Prime Minister, Harold Wilson, could even spell 'socialism', much less implement it. Young radicals particularly were disillusioned and there was a significant exodus from the Labour Party. » Hain, 1975. p. 10. Le thème de la désillusion de la jeunesse par rapport aux promesses du parti travailliste reniées une fois au pouvoir traverse les analyses des participants de ces luttes. Voir Crouch, 1970.

414 « [There was a feeling that] the political system [did] not live up to its own theory. In other words the revolutionary may at times present himself as the only genuine advocate of values to which widespread lip-service is given. » Id. p. 17.

415 Thomas Nicholas Thomas, *The British Student Movement.* Thèse Histoire Sociale. Warwick : Université de Warwick, 1996. p. 53.

dispersés par la police et taxés d'extrémisme dans la presse généraliste. La campagne monte en puissance, et deux nouveaux rassemblements massifs ont lieu à Londres le 17 mars et le 27 mars 1968, devant l'ambassade américaine. Lors de ces événements, qui comptent jusqu'à cent mille participants en octobre, les manifestants tentent de hisser un drapeau vietnamien sur la façade de l'ambassade des États-Unis, à Grosvernor Square, par solidarité avec les troupes vietnamiennes qui ont hissé un drapeau vietnamien sur l'ambassade américaine de Saïgon lors de l'offensive du Têt[416]. Plus les marches gagnent en importance, plus la répression policière est violente. Beaucoup découvrent alors la force de la violence d'État, dès lors que celui-ci est mis en cause. Cependant le poids politique des foules réunies devant l'ambassade des États-Unis n'est pas mis à profit ou canalisé vers des objectifs révolutionnaires dans le cadre d'une organisation politique plus large : les rassemblements deviennent des fins en soi plutôt que des outils tactiques pour faire aboutir des revendications précises, et l'élan de la campagne retombe[417]. Elle donne pourtant lieu à un large élan de solidarité internationale, que ce soit envers les mouvements de libération nationale dans les pays d'Amérique Latine, d'Afrique et d'Asie, envers les classes opprimées tels que les Noirs-américains ou les Chicanos, ou encore avec les révoltes étudiantes qui éclatent à travers le monde[418]. Les organisations radicales se dotent de publications dans lesquelles sont produites des analyses socialistes et révolutionnaires de ces mouvements de contestation de l'ordre capitaliste et impérialiste. *The Black Dwarf* en est l'un des plus efficaces[419]. Il est le fruit de la rencontre de Clive Goodwin, de Tariq Ali, et de Sheila Rowbotham, et inclut des articles de « membres d'*International Socialists,* des trotskistes de l'International Marxist Group, des contributeurs de la *New Left Review*, d'anarchistes et de radicaux indépendants »[420]. Ce « journal d'avant garde de la gauche

416 Chiffres avancés par Thomas, *Id.* p. 55.

417 « The movement's fundamental weakness was to allow the mass demo to become a whole strategy rather than the tactic it is. Confrontations in the middle of London became ends in themselves as the participants and their followers got high on the sense of theatre involved, and forgot that political action needs substance as well as style. » Hain, 1975. p. 4.

418 *The Black Dwarf* recense dans son numéro du 14 février la trentaine de pays dans lesquels « les étudiants ont investi l'arène politique » au cours de l'année 1968 : Canada, États-Unis, Mexique, Cuba, Venezuela, Brésil, Argentine, Irelande, Angleterre, Norvège, Allemagne, Pologne, Tchécoslovaquie, France, Autriche, Italie, Grèce, Espagne, Népal, Pakistan, Inde, Turquie, Iran, Liban, Palestine, China, Vietnam, Japon, Philippines, Égypte, Kenya, Afrique du Sud. *The Black Dwarf,* Vol. 13, N°11. 14 février 1969. pp. 6-7.

419 Le journal ressuscite le nom d'une publication satirique au contenu politique radical, publiée en Angleterre entre 1817 et 1824 par Jonathan Wooler. Cette publication s'adressait à la classe ouvrière et la petite classe moyenne, et soutenait la cause de la réforme parlementaire. *The Black Dwarf* fut régulièrement inquiété pour libelle

420 Dworkin. p. 128.

révolutionnaire », publié par l'IMG, et édité entre mai 1968 et 1970 par Tariq Ali, veut relayer et mettre en convergence les luttes tant en Grande-Bretagne qu'à l'étranger[421].

> *The Black Dwarf* devrait être audacieux et, oui, il devrait être vulgaire. Il devrait offenser la sensibilité bourgeoise et attirer les jeunes travailleurs et étudiants. Il devrait écrire sur les luttes ailleurs dans le monde et les relier aux luttes en Grande-Bretagne. Pendant trop longtemps, la politique de la gauche a été engoncée dans une insularité creuse et étroite. Nous changerons cela et notre devise sera : « Sachant ce que nous savons nous souhaitons devenir toujours plus dangereux au fil des ans. »[422]

L'ambition est de faire naître un mouvement socialiste révolutionnaire, en rupture avec le consensus délétère qui rapproche les deux partis parlementaires : un mouvement radical, au sens où il reconnaît que c'est le système capitaliste tout entier qu'il faut éliminer, et que l'ensemble des rapports sociaux, culturels et politiques construits par cette idéologie doit être déconstruit. Tariq Ali et Rowbotham sont trotskistes. Cet angle se lit dans les positions internationalistes du journal, dans la défense d'une révolution permanente et immédiate impliquant à la fois la classe ouvrière et une avant-garde intellectuelle, incarnée par les étudiants politisés[423]. Plus globalement, la contestation des jeunes étudiants et travailleurs s'inscrit dans la perspective de la *New Left,* telle qu'elle a pris corps au long des années soixante : elle en reprend les analyses, tout en se situant résolument dans les méthodes de l'action directe et des mobilisations de masse davantage que dans la réflexion théorique ou la seule vindicte contre le parti travailliste.

Mai 1968 marque le point culminant des mobilisations étudiantes dans le monde : les années 1967 et 1968 sont dominées par les revendications d'une jeunesse contestataire dont l'objectif n'est pas moins qu'une transformation sociale, culturelle et politique radicale de l'ordre établi. L'Angleterre n'échappe pas à cette règle.

> Bientôt des groupes protestataires apparurent à travers le pays. Sur les campus, des sit-ins étaient organisés et des confrontations éclataient dès que résonnait le slogan « le pouvoir aux étudiants ». Des jeunes radicaux descendaient dans la rue comme autant de militants. Des slogans révolutionnaires jaillissaient dans tous le pays. La révolte de la jeunesse déferlait sur la Grande-Bretagne. (…) Des lycéens participaient aux marches. Les universités étaient en ébullition. Les manifestations se multipliaient. Les tabous étaient écartés et ce qui était incontestable était

421 « A vanguard paper of the revolutionary left », Tariq Ali, « Permanent Revolution ? », *The Black Dwarf*, June 1st, 1969. Vol 14, n°18. p. 2.

422 « *The Black Dwarf* should be audacious and yes, vulgar. It should offend bourgeois sensibilities and appeal to young workers and students. It should write about struggles elsewhere in the world and relate them to struggles in Britain. For too long have left politics in this country been tied to a dull and narrow insularity. We will change all this and our motto will be : "Knowing what we know we hope to be increasingly dangerous as the years roll by". » *Id.*

423 Voir l'éditorial de *The Black Dwarf,* 1er juin 1969. Vol 14, n°18, « Permanent Revolution ? ». Fred Halliday écrit : « The task of a revolutionary journal is to (…) turn the left into one that is internationalist, aggressive and united. To do this we have to fill a number of different political tasks related to agitation and propaganda. » p. 2.

> contesté. Il y avait cette foi inébranlable dans la capacité des jeunes radicaux à faire changer les choses fondamentalement : le monde semblait les attendre, prêt à être pris à bras le corps. Il est important de saisir ce sentiment de puissance qui animait tout ceux qui étaient pris dans cette vague de contestation radicale. C'était un moment unique d'euphorie.[424]

Hain, activiste et témoin de ces événements, fait ici référence aux occupations de certains campus, qui émaillent la période entre 1965 et 1968, année la plus intense en termes de mobilisations. Les revendications principales portent sur la participation des étudiants dans les instances de décision, dont ils sont alors complètement absents tout en en subissant les choix, ainsi qu'un assouplissement des structures universitaires trop rigides. L'université britannique ne s'est pas suffisamment modernisée et n'a pas su s'adapter correctement à la hausse du nombre d'étudiants depuis le début des années soixante. Les défaillances que pointait le programme du parti travailliste en 1964 (manque d'enseignants, manque de moyens, établissements inadaptés, taux d'étudiants dans l'enseignement supérieur insuffisant) n'ont pas été résolues. Sur les campus des universités d'Essex, de Leeds, de Cambridge ou d'Oxford, les protestations sont également suscitées par la visite de personnalités politiques jugées *persona non grata* par les étudiants en raison de leurs positions politiques[425]. L'occupation la plus spectaculaire est celle qui paralyse la London School of Economics. Dès 1966, la prestigieuse école est agitée par des manifestations protestant contre la nomination à la tête de l'école de Walter Adams, directeur de l'University College de Rhodésie. Les étudiants refusent d'être mis devant le fait accompli : la nomination, non démocratique, d'un haut représentant d'une institution clé d'un État raciste. Deux représentants étudiants sont renvoyés pour avoir protesté contre l'installation autoritaire de Walter Adams à ses fonctions. Ces renvois déclenchent à leur tour une occupation de l'école en mars 1967, exigeant la réintégration des deux étudiants. Les confrontations font émerger les enjeux centraux de la contestation étudiante : l'exigence de représentation et de pouvoir dans les instances de décision ; la critique d'un modèle universitaire verrouillé et d'un enseignement inféodé aux besoins d'une société

424 « Soon protest groups were springing up all over the country. On the campuses there were sit-ins and confrontations as the cry of « student power » was heard. Young radicals began taking to the streets in militant fashion. Revolutionary slogans were blazoned across the country. The youth revolt seemed to be taking Britain by storm. (…) School students were marching. Universities were in turmoil. Demonstrations flourished. Taboos were being swept aside and the unquestionable was being questioned. There was a boundless faith in the capacity of young radicals to effect fundamental change ; the world seemed to be lying back, ready to be taken by them. It is important to grasp the sense of potency felt by those of us caught up in this wave of radical youth protest. It was a uniquely euphoric time. » Hain, 1975. p. 10.

425 C'est le cas en mai 1968 avec la visite à Leeds du député conservateur Patrick Wall, qui soutient la Rhodésie du Sud ainsi que l'intervention américaine au Vietnam ; avec l'invitation du Ministre de la Défense Denis Healey à Cambridge.

capitaliste. En octobre 1968, alors que la grande marche de la *Vietnam Solidarity Campaign* s'organise, la direction décide de fermer l'école afin que celle-ci ne soit pas utilisée comme une base de repli ou de réunion par les manifestants. En janvier 1969, des grilles sont installées autour des bâtiments de direction, afin d'en interdire l'accès aux étudiants. La révolte monte d'un cran, et deux enseignants en sociologie, Nicolas Bateson et Robin Blackburn sont licenciés suite à leur participation aux opérations pour retirer la grille, symbole de l'autoritarisme de la direction. Au cours de l'année 1968, les campus de l'université d'Essex, d'Aston (Birmingham), de Leeds ou de Brighton sont tour à tour paralysés par des occupations d'étudiants. Les motifs de revendications sont similaires : l'opposition aux choix politiques de l'université et à certains invités controversés, la revendication d'une participation des étudiants dans les décisions qui concernent l'université, l'exigence d'une réforme des cursus condamnés pour leur conservatisme. Si la contestation étudiante en Angleterre n'a pas égalé l'ampleur et l'intensité des manifestations de mai 68 en France, elle n'a certainement pas été nulle. Il serait plus juste de parler des « années 1967 et 1968 » dans le cas anglais, une chronologie qu'on peut même faire remonter à 1965, début des premières mobilisations étudiantes. Ces années sont émaillées d'une série de crises ponctuelles et localisées sur certains campus, selon des modes d'action assez similaires mais surtout dictés par la spécificité de chaque situation. Les résistances qui s'expriment par des occupations ne s'inscrivent pas, comme en France en mai 1968, dans la perspective d'un grand récit de lutte révolutionnaire. Elles n'ont ainsi pas la dimension spectaculaire des événements français, ni le même impact national. Pas de grande explosion, mais une série de décharges électriques aux points de crispations d'un système verrouillé.

> Le « Mai 1968 » anglais s'inscrit donc dans un mouvement rampant de contestation culturelle, scandé par de brusques éclats de protestation de troubles universitaires alternant avec des calmes précaires.[426]

Certainement, les mobilisations ont été handicapées par le manque de détermination d'un syndicat étudiant comme la *National Union of Students* (NUS) dirigé par Jack Straw ; par les divisions entre le NUS et les syndicats étudiants radicaux *Radical Student Alliance* et *Revolutionary Socialist Student Association*, ou encore par le manque de mise en réseau

426 Marie Scot, « Y eut-il un 'Mai 1968' en Angleterre », Histoire@Politique. Politique, culture, société, N° 6, septembre-décembre 2008. [En ligne] http://www.histoire-politique.fr/documents/06/dossier/pdf/HP6-Marie-Scot-PDF.pdf p. 2.

et de coordination des luttes[427]. Chacune des mobilisations sur les campus est partie de problèmes certes similaires, mais aussi liés à des problématiques spécifiques à chaque établissement. L'hétérogénéité des universités (anciennes et privées ou nouvelles et ouvertes à des financements publics) rendait les situations diverses et la liaison entre les mobilisations difficile.

> Le mouvement étudiant était composé de différents mouvements de contestation, et les contestations étudiantes étaient souvent localisées, sans objectifs nationaux communs, et sans organisation nationale. (…) Cependant la révolte était unifiée par des facteurs communs : portée par des étudiants, ou majoritairement par des étudiants, et basée sur le désir de changer les opinions et les positionnements politiques des membres de la génération précédente. Dans ce sens, l'utilisation du terme de « mouvement étudiant » n'est pas tant justifié par la nécessité de trouver un terme clair et englobant, que parce qu'il fait référence à un authentique mouvement des étudiants, c'est à dire, au recours à la contestation pour mettre en cause des décisions, et pour obtenir voix au chapitre dans les processus de prise de décision.[428]

Si les revendications de participation aboutissent à quelques réformes concrètes dans les universités concernées par les troubles, les objectifs plus larges de transformation sociale radicales telles que celles revendiquées par la RSSF, font pourtant long feu. Le plus important obstacle à un mouvement d'envergure national dépassant les milieux étudiants réside dans l'absence d'une convergence entre les syndicats étudiants (eux-même désunis) et le milieu ouvrier. En dehors de la *New Left*, les revendications d'étudiants jugés privilégiés sont mal comprises. Hain déplore la convergence manquée, qu'il met au compte d'une incompréhension générationnelle : l'idéologie dominante, bâtie sur le consensus politique d'après-guerre, rend inintelligible la révolte étudiante pour une large part de la population.

> On nous appelait la « génération gâtée ». Nous n'avions pas connu la Grande Dépression. Nous n'avions pas non plus combattu lors de la deuxième guerre mondiale. Nous ne connaissions pas notre chance. Nous avions de l'argent, une éducation, l'indépendance. (…) Alors pourquoi étions-nous si ingrats, bon sang ? Tout ce dont nous avions besoin, c'était d'un peu plus de discipline. (…) Davantage de travail à l'université et la fin des bourses d'études, voilà qui nous ferait renoncer à

427 La *Radical Student Alliance* est un syndicat étudiant communiste, mené par Fergus Nicholson, et créé en 1966. La RSA est proche du syndicat étudiant allemand révolutionnaire, *Socialist Students League*, de Rudi Deutschke. La *Revolutionary Socialist Students Federation* est créée en juin 1968 à la London School of Economics. Les deux organisations sont actives dans la campagne de solidarité avec le Vietnam. En novembre 1968, la RSSF publie son manifeste dans la *New Left Review,* appelant à la création de « bases rouges » dans chaque université, bases devant devenir des foyers d'insurrection et de transformation des bastions de l'enseignement en des lieux de connaissance démocratiques. Revolutionary Socialist Students Federation, « Manifesto », *New Left Review.* 53, Janvier-février 1969.

428 « The student movement consisted of a number of different protest movements, and student protest was often localised, without common national objectives, or a national organisation. (…) Yet this protest did have the common factors of being carried out by students, or mainly by students, as well as usually being based upon the desire to change the opinions or policies of members of the older generation. In this sense the use of the term 'student movement' is not the result of the necessity for a tidy and all-inclusive term, but it refers to a genuine movement among students, i.e. the use of protest to challenge decisions, and to gain a voice in decision making processes. » Thomas, 1996. p. 11.

> batifoler dans les rues et à protester contre des choses qui ne nous regardaient pas. Pour qui nous prenions-nous ? Quel culot. Ce n'était pas seulement les rustres qui tenaient ce genre de discours à propos des révoltes des années soixante. Ce sentiment était plutôt largement répandu, de la ménagère bourgeoise bien mise à l'ouvrier sur les chantiers.[429]

Les discours idéologiques révolutionnaires de la jeunesse sont mal relayés dans l'opinion publique. La tradition politique anglaise, étrangère à tout discours révolutionnaire contrairement aux grands récits fondateurs français, semble reprendre ses droits. D'inspiration fabianiste, elle ne peut envisager de transformation sociale que modérée et graduée, menée par le législateur. Ceci peut expliquer que les objectifs et les méthodes des différentes occupations sont mal compris par la population, y compris celle qui se déclare de gauche. Les médias dominants, chiens de garde du système, ne sont pas non plus étrangers au travail de sape qui consiste à construire une représentation des étudiants comme des jeunes ingrats ou de dangereux extrémistes. Ainsi, contrairement aux événements de mai 68 en France, moment où se rencontrent les ambitions révolutionnaires des étudiants et les intérêts des ouvriers pour présenter une force capable de faire trembler le gouvernement, en Angleterre, rien de tel ne se produit, au-delà de la mise en cause de l'autorité des institutions universitaires. Les contestations étudiantes ne parviennent pas à bousculer la structure bien assise de l'Establishment, qui montre sa capacité d'absorption de la contestation. Après 1969, l'élan contestataire retombe.

Cela ne signifie pas un désaveu total de ses modes d'actions. La contestation étudiante en Grande-Bretagne a articulé les formes d'une action politique hors des partis parlementaires. À la fin des années soixante, émerge la prise de conscience que, pour persévérer et se développer, un mouvement politique, quelque soit son ampleur, doit chercher à construire des liens avec les populations éloignées de l'exercice du pouvoir, qui s'en sentent exclues ou qui s'en désintéressent, à travers des mobilisations locales, proches de l'expérience et des préoccupations des gens, qui permettent des processus de conscientisation, et partant, d'action collective. Le féminisme est l'un des mouvements radicaux qui comprend cela le mieux à la fin des années soixante, reconnaissant que la pratique politique doit être rendue à tous et toutes, dans une démarche de reprise de

429 « We were called the « pampered generation ». We hadn't experienced the Depression years. Nor had we fought in the Second World War. We didn't know how lucky we were. We had money, education, independence. (…) So why were we so damned ungrateful ? What we needed was a bit more discipline. (…) More work at university and an end to student grants – that would keep us from frolicking about the streets and protesting about things that were none of our business. Who did we think we were, anyway ? Bloody cheek. It was not just the backwoodsmen who reacted this way to the protests of the 1960s. It was a sentiment fairly widely held, from prim middle-class ladies to labourers on building sites. » Hain, 1975. p. 19.

contrôle sur sa vie. Le terme alors employé est celui d'*empowerment*, dont l'étymologie renvoie clairement à un processus de prise de pouvoir, à une mise en capacité. Il s'agit de permettre les conditions d'une émancipation individuelle et collective. À la fin des années soixante, le temps des grandes campagnes, comme l'emblématique campagne de solidarité avec le Vietnam, semble révolu. Les activistes qui s'y sont formés et qui ont donné corps à une alternative politique radicale hors des partis traditionnels, se tournent alors vers des mobilisations beaucoup plus locales, inscrites dans la réalité sociale et culturelle d'une ville, d'une circonscription, d'un quartier, d'un village. Nous pouvons voir dans l'émergence de la notion de « *community politics* » le prolongement des énergies, des valeurs et des pratiques politiques mises en marche dans les mouvements de contestations des années soixante. Ce courant correspond à une conception décentralisée, locale et démocratique de l'exercice politique, en contestation des autorités établies, des cadres institutionnels légitimes et d'un personnel politique carriériste. Axé sur l'action collective au niveau local (« *community action* »), le principe de la « *community politics* » est la régénération de l'exercice du politique par l'invitation faite à chaque individu à prendre part aux décisions qui engagent la société civile. Cette philosophie reconnaît que l'action politique collective doit naître des revendications issues de la « communauté », c'est-à-dire au niveau micro du groupe social allant du voisinage à la ville, et donner lieu à des réponses collectives aux problèmes identifiés. Cette dynamique est assez diffuse. Elle se manifeste un temps dans le groupe des jeunes libéraux. La *New Left* de Tony Benn incarne également certaines de ces valeurs dans les années soixante-dix.

Peter Hain est un militant radical associé aux Jeunes Libéraux dans les années soixante, artisan et partisan inlassable de l'action collective locale. Ses écrits cherchent à exposer les origines de ce mouvement en Angleterre, à en démontrer le fondement radical et la cohérence en tant que mouvement proposant une alternative démocratique et participative aux pratiques, aux discours et aux institutions politiques traditionnels. Pour lui, la « *community action* » est l'héritière de la *New Left* dont elle poursuit les idéaux émancipateurs et démocratiques originels. Elle émane d'une révolte face au constat de l'échec de l'État-Providence à « conquérir la pauvreté », face à l'extrême bureaucratisation des services sociaux qui dissuade les ayants droits ; elle naît d'une grande désillusion par rapport au système parlementaire dans lequel se confondent les programmes politiques et les comportements institutionnels des gouvernements travailliste ou conservateur ; elle se rebelle contre le manque d'accessibilité et l'opacité du pouvoir des autorités locales et

municipales ; elle en appelle au renouveau des liens de sociabilité et de solidarité détruits par les logiques de fragmentation, de hiérarchisation et de concurrence induits par le système capitaliste.

> Les pratiques d'action politique collective locale sont issues du ferment radical et de la révolte étudiante qui affectèrent les sociétés capitalistes [dans la deuxième moitié des années soixante]. Mais leur origines sont à chercher à un niveau plus profond : dans la réponse aux évolutions de la structure de l'État moderne. […] Ces pratiques représentent une issue à l'impasse technologique, et la possibilité pour les gens de se forger une nouvelle conscience collective capable de retisser de la cohésion et de la solidarité dans la vie sociale. Pour de nombreuses personnes, l'expérience des pratiques d'action collective locales leur a redonné un sentiment d'identification avec leur environnement, basé sur des liens de proximité qui avaient été détruits dans l'atmosphère grise et aliénante de la société industrielle. Il apparaît que la logique derrière l'action politique collective locale est de recréer ce sens de solidarité commune sans laquelle les gens ne peuvent agir collectivement pour prendre en main leur destin[430].

Le mouvement porté par ces principes est peu théorisé, émanant bien davantage de mobilisations spontanées, pragmatiques, et d'un désir de transformation radicale de la société que d'une structuration méthodologique et théorique préalable. L'intention radicale est d'entrer en confrontation avec le système, et non pas de négocier, de réformer, c'est-à-dire de trouver des palliatifs sans s'attaquer aux sources des problèmes. L'émergence d'associations citoyennes qui n'hésitent pas à recourir à des modes d'actions radicaux, sur les thématiques spécifiques du mal logement, de l'accès de tous aux droits, de l'aménagement urbain ou de la santé, marque le début des initiatives d'action politique locale radicales. Ce sont bien souvent les autorités locales qui sont visées, du fait de leur responsabilité sur les problématiques de proximité.

Ainsi en est-il du mouvement des « squatters » qui apparaît en 1968 en réaction à l'inaction des pouvoirs publics sur la question des populations sans logement ou mal logées. La crise du logement se durcit au cours des années soixante. Le film *Cathy Come Home,* réalisé par Ken Loach pour la télévision en 1966, par son évocation directe de la décomposition d'une famille par les effets du chômage et du mal logement, met un coup de projecteur sur la condition des sans-abris en Angleterre. Alors qu'en novembre 1966 le film provoque une vague d'émotion dans le pays et suscite la création de l'organisation

430 « [Community action] grew out of the radical ferment and youth unrest that affected capitalist societies in that period. But its origins lay at a deeper level: it was a response to the evolving structure of the modern state. (…) Community action represents a way out of this technological wilderness, an opportunity for people to forge a new community consciousness that can bring back some cohesion and a spirit of solidarity to social life. For many individuals, the experience of community action has brought a sense of identification with their neighbourhood based on communal relationships that had been destroyed by the grey, alienating atmosphere of industrial society. It follows that part of the rationale behind community action is to re-create that sense of community solidarity without which people cannot act together to shape their destiny. » Hain, « The Future of Community Politics », in Hain (Ed.), *Community Politics*. Londres : John Calder, 1976. p. 11.

caritative *Shelter*, la réponse politique est faible. Dans certaines municipalités, les locataires de logements sociaux s'insurgent contre les conditions d'insalubrité ou de surpopulation dont sont responsables les services municipaux[431]. Des militants s'associent à ces revendications pour des logements dignes et germe alors l'idée de squatter des logements vides. Ron Bailey, militant qui connaît bien la réalité des foyers d'accueil dans le pays, est un des membres fondateurs du mouvement des *squatters* en novembre 1968. Il prône l'action directe pour obtenir la réalisation de l'objectif de relogement de familles sans domicile : en ligne de mire des activistes, parmi lesquels les familles elles-mêmes, la gestion très insuffisante de ce problème par les municipalités.

> Il est clair que seule une transformation radicale des priorités de notre société peut résoudre le problème et il est également clair qu'aucun gouvernement ne s'est montré prêt à mettre en œuvre ce changement radical, malgré toutes les critiques et la réprobation exprimée par la population sur l'inaction du politique. L'action collective massive issue des gens, de ceux qui souffrent de la pénurie de logements, était non seulement une tactique révolutionnaire que personnellement je préconisais, mais une solution qui était devenue le seul espoir pour ces gens d'obtenir un logement décent. Les gouvernements étaient jusqu'alors restés sourds. Ils devaient à présent écouter les revendications, en faire une priorité ou bien partir. La solution était que les gens prennent l'initiative par eux-mêmes d'attaquer sans relâche les autorités[432].

L'exemple du mouvement des squatters, qui se propage depuis l'East End de Londres dans d'autres municipalités de la capitale et du reste de l'Angleterre, est une illustration pertinente des pratiques d'action directe que regroupe le terme de « *communit*y *actio*n ». Il s'agit d'une réponse politique collective, issue de la population elle-même, et qui entre en confrontation avec un système placé devant ses contradictions. L'ambition est de rendre aux gens le pouvoir de contrôler leur propre vie, d'en faire des acteurs et des agitateurs œuvrant à une transformation de la société depuis la base vers le haut.

---

431 Ron Bailey évoque la campagne menée à l'été 1968 par les habitants du lotissement de Coventry Cross, dans une circonscription du Grand Londres, contre leurs bailleurs de la municipalité de Bromley-by-Bow. Ron Bailey, *The Squatters*. Harmondworth : Penguin, 1973.

432 « It is clear that only a radical change in the priorities of our society can solve the problem and it is equally clear that no government has shown itself prepared to make this radical change no matter what criticism and public censure its heaped upon it. Mass action by ordinary people – the millions who suffer from the housing shortage – was not only something that I advocated as a revolutionary tactic, but something which had become the only way these people could hope to get decent homes. The governments have listened to nothing – they must be made to listen and to change their priorities or to get out. What was needed was an all-out attack on the authorities by ordinary people taking action by themselves. » *Id.* p. 31.

2.2.1.2 La contre-culture : pour une libération radicale de l'art et de la vie.

L'apogée de la contre-culture des années soixante, principalement londonienne, suit une chronologie similaire aux mouvements militants, naissant vers le milieu des années soixante et se développant jusqu'à la fin de la décennie. Elle en est proche dans les valeurs et la posture de rejet du système. Pourtant la contre-culture, politique en bien des aspects, présente d'autres formes de radicalisme dont l'aspect militant est moins prégnant. La contre-culture se donne la possibilité d'expérimenter des formes d'une société alternative où s'affirme la nature politique de tout domaine pratique. Elle veut libérer l'art et la vie.

> L'émergence d'une contre-culture alternative était étroitement liée à la révolte politique. Elle alla bien au-delà de la révolution pop [du début des années soixante] et se présenta comme la société alternative en embryon. Les hippies et le mouvement du « flower power » en était la manifestation la plus visible et des communes apparurent dans le pays à la recherche d'un nouveau mode de vie[433].

La « contre-culture » s'est constituée dans l'opposition, dans le refus d'obtempérer aux injonctions sociales, « contre » le système de valeurs de la société dans son ensemble. L'universitaire américain Theodore Roszak soutient que la contre-culture, phénomène émanant des générations de l'après-guerre dans les sociétés occidentales, peut se comprendre comme le sursaut visionnaire d'une jeunesse critique et subversive contre les forces délétères caractérisant le capitalisme avancé : la domination des experts dans un système ayant atteint un niveau technocratique très élevé, la dépossession politique qui en résulte chez les individus devenus usagers du système, la société du spectacle, pour reprendre une expression contemporaine formulée par Guy Debord[434]. La contre-culture tend à la culture dominante le miroir de son aliénation, de son irrationalité. La société est devenue malade d'elle-même, et court à sa perte, avertissent les hippies[435]. La jeunesse qui

433 « Interlocking with this political revolt was the emergence of an alternative youth culture. It went beyond the pop revolution and claimed to be the alternative society in embryo. The hippies and the flower-power movement were its most obvious manifestations and communes sprang up as the search for a new lifestyle started. » Hain, 1975. p. 10.

434 Theodore Roszak, *The Making of a Counter-Culture ; Reflections of the technocratic society and its Youthful Opposition*. New York : Anchor Books, 1969 ; Guy Debord, *La société du spectacle.* Paris : Buchet-Chastel, 1967.

435 Le mot « hippie » vient d'une déformation de l'argot « hipster » utilisé au sein de la communauté noire-américaine et qui désigne une personne à l'intelligence astucieuse, à l'attitude libre et non-conformiste, au style sophistiqué. Le « hipster » donne le ton et fait preuve d'une grande lucidité par rapports aux codes imposés. (voir Nuttall : « The hipster, or hep-car, was the first exemplary citizen of the alternative society ». Nuttal, 1968. p.13.) Le terme est ensuite repris par la génération des « beatniks », dans la lignée des auteurs « beat » en révolte contre les valeurs de la société américaine. La dérivation de « hipster » en « hippie » conserve le sens de conscience, de lucidité par rapport aux écueils de la société, une conscience permise par la situation en marge, dans la recherche de modes de vie alternatifs.

se retrouve dans le refus de jouer le jeu social qu'on lui impose entre en dissidence. Elle se « désaffilie » et crée ses propres espaces expérimentaux, son *underground,* où mener une vie libérée radicalement des injonctions aliénantes et des rapports de domination.

L'*underground* veut préfigurer dans ses pratiques l'avènement d'une société libérée de tout schéma normatif et dominateur. Elle s'exprime dans des formes culturelles rebelles : le théâtre expérimental et politique, qui se joue dans la rue et les espaces hors des établissements institutionnalisés ; la performance, qui déjoue les processus d'auratisation de l'art en postulant l'éphémère, le contingent et l'expérience dans la création ; la poésie expérimentale, libre, mystique des poètes *beat* ; la musique psychédélique ou encore la création de styles vestimentaires inspirés de folklores mélangés... ces formes et pratiques artistiques ont désigné le jeu et la liberté comme leur principe créateur. « Pratiques », le mot est essentiel : il situe l'art dans l'action, l'expérience, le processus, désigne l'immatérialité, renvoie à la diversité et à la porosité des processus créateurs, bien loin de la conception dominante de l'art qui auratise et sanctuarise l'œuvre d'art unique et pure. Ces pratiques ont incarné des stratégies alternatives déjouant les normes aliénantes de l'ordre social dominant et désignant tout acte de création comme acte politique. La contre-culture explore le rapport dialectique de l'art et du politique : elle déstabilise les discours et dispositifs de la production artistique dominante ; elle déconstruit le champ politique en le décentrant, en investissant la scène de l'art de significations politiques.

L'*underground* se constitue ainsi comme espace en marge où faire entendre une parole subversive, rebelle, libératrice, contestataire. Il se donne ses propres réseaux de communication : la presse alternative avec entre autres *International Times, Oz* ou *Frendz ;* les librairies alternatives, centre névralgique de la littérature *underground*, telles que Better Books et Indica à Londres ; les espaces coopératifs des « *arts labs* », qui situent l'art hors de l'institution, dans la rencontre des formes et la participation de tous ; les « communes » ou les festivals de théâtre ou de musique investis par les hippies.

> En littérature, les styles rebelles étaient empêchés de publication, tenus hors des bibliothèques, hors de toute discussion sérieuse, en raison de l'influence externe des universités, trop passives pour remettre en question leur axiomes critiques, et qui essayaient ainsi de préserver le status quo critique. Pour des raisons similaires, la nouvelle musique était en butte à la plupart des orchestres établis. Il aurait fallu demander aux musiciens de changer leurs conceptions pour la pratiquer, mais ils n'en avaient pas la moindre envie. Les « anti-vie » étaient protégés dans tous les domaines et si jamais la situation se détériorait, l'*establishment* pouvait toujours montrer son visage moins poli et avoir recours à la censure. (…) Partout en Europe et aux États-Unis, les artistes, les créatifs firent

> donc un pas de côté et optèrent pour un amateurisme assumé pour faire leur propre publicité. Voilà comment a commencé l'*Underground*[436].

La contre-culture, avant tout intellectuelle et artistique, se défait ainsi de la médiation des experts, des réseaux commerciaux, s'affranchit des critères dominants du goût et des canons régissant les pratiques artistiques. La visite à Londres du poète américain Allen Ginsberg marque un point de départ pour l'underground londonien, dont le centre de gravité est alors la librairie Better Books et son programme de lectures, de performances, d'expositions[437]. Sur son idée, une grande soirée de lecture de poésie avec des poètes américains, britanniques, et de quelques autres nationalités, est organisée à la prestigieuse salle de concert, le Royal Albert Hall en juin 1965. L'idée de la « première incarnation poétique internationale » est de faire se rencontrer des poètes que leur travail de déconstruction des conventions de la poésie rapproche : Allen Gibserb, Lawrence Ferlinghetti, Dan Ritcher, Adrian Mitchell, Michael Horovitz, Christopher Logue, Tom McGrath... Le Royal Albert Hall, choisi en raison de sa grande capacité d'accueil, est aussi un symbole des conceptions élitistes de la culture à abattre. Allen Ginsberg est le maître de cérémonie de cet événement qui rassemble une public jeune. Barry Miles, qui participe à l'organisation, décrit une soirée désordonnée où circulent drogues et alcool et dont se dégage une grande énergie[438]. A partir de cet événement, la contre-culture se revendique comme telle et s'agrège autour d'espaces, de pratiques, et de modes distinctifs. Les revues alternatives fleurissent, à Londres comme à New York, deux villes où la communauté underground se développe selon des trajectoires similaires. Barry Miles, qui tient la librairie alternative Indica, et contributeur de la revue alternative new-yorkaise *East Village Other,* propose, avec le photographe de Soho John Hopkins, l'idée d'un magazine alternatif à Londres. En octobre 1966 paraît ainsi *International Times,* qui devient *IT,* sous la direction de Tom McGrath. Le journal, indépendant de tout réseau de presse établi,

436 « The rebel styles in literature were blocked out of publishing, out of libraries, out of serious discussion, by the external influence of the universities who are too idle to reform their critical axioms and therefore try to preserve the critical status quo. The new music was opposed by most of the established orchestras for a similar reason – musicians would have to change their concepts to meet it and they couldn't be bothered. The anti-life was protected on all fronts and if the situation really got treatening the establishment could always get crude and use censorship. (…) all over Europe, America, then, artists, creative people, stepped aside into a deliberate sell-it-yourself amateurism. This was the beginning of the Underground. » Nuttall, 1968. p. 161.

437 Allen Ginsberg jouit déjà d'une réputation de poète qui s'est libéré des conventions de la poésie tant sur le plan de la forme et de la diction que du contenu. Il est connu comme l'auteur du long poème *Howl* qui a suscité la polémique en 1957 pour ses références homosexuelles et fait l'objet d'un procès pour obscénité. Il est publié par Lawrence Ferlinghetti, qui tient la librairie et maison d'édition indépendante City Lights, établissement précurseur et qui sert de modèle à Better Books et Indica à Londres.

438 Barry Miles, *London Calling ; a Countercultural History of London since 1945.* Londres : Atlantic Books, 2010. Voir le chapitre 12, « The Albert Hall Reading ».

produit artisanalement avec très peu de moyens, revendique une grande liberté de ton et de choix de contenus. Il devient l'organe de mise en relation des acteurs de la scène contre-culturelle émergente[439]. La publication est en relation très étroite avec la librairie Indica, dont elle occupe le sous-sol, mais aussi avec les clubs et endroits alternatifs où se rencontrent artistes, musiciens, intellectuels, et jeunes hippies. Le succès de *IT,* malgré les perquisitions musclées de la police déterminée à mettre un coup d'arrêt à la publication, est émulé dès février 1967 par *Oz (UK),* version anglaise d'un premier magazine australien édité par Richard Neville et Martin Sharp. La revue, qui se caractérise par une incroyable richesse graphique, fait appel aux talents de tout ce que Londres compte d'australiens, dont Germaine Greer et le critique d'art Robert Hugues. La presse alternative l'est donc au sens où ces journaux se donnent la liberté de traiter sans tabou la presse de Fleet Street, dans son conformisme, passe sous silence. Sexualité, drogues, sujets politiques polémiques, mode de vies expérimentaux dans les « *communes »* ou les « squats » sont des sujets récurrents. Cette presse est également alternative dans ses modes de production et de circulation, souvent artisanaux.

> La presse alternative n'était pas simplement le chroniqueur des événements et des attitudes adoptées au sein de la contre-culture : son autre rôle, celui de formuler et de former le nouveau mode de vie, était tout aussi important[440].

Les modes de vie de la contre-culture, comme les espaces qu'elle occupe, et les mentors qu'elle écoute, sont profondément « anti-institution ». La pensée contre-culturelle donne naissance à de nombreux courants intellectuels qui dénoncent les processus aliénants inhérents à toute institution, régie par des normes et des tabous, des codes établis et des processus définis. L'anti-université, l'anti-psychiatrie, l'école libre, les « Arts Labs », sont autant de réalisations concrètes, alternatives et expérimentales, qui apparaissent entre 1966 et 1969. Il s'agit ici encore de mettre à bas les discours dominants de la neutralité, d'en faire tomber le masque idéologique, et d'appeler à la libération individuelle.

Le cas de l'anti-psychiatrie est intéressant. La mise en cause de la psychiatrie moderne qu'elle opère a beaucoup influencé la philosophie contre-culturelle. La question des comportements catégorisés dans les maladies mentales intéressent les artistes et

439 « *IT* took its perceived role as organ of the alternative society very seriously and made genuine efforts to inform readers of what was happening in the English (or more specifically London) « scene », both in terms of events and ideas. » Elizabeth Nelson, *The British Counter-Culture 1966-1973 ; A Study of the Underground Press.* London: Macmillan Press, 1989. p. 53.

440 « The underground press was more than a documentor (*sic*) of events and attitudes within the counter-culture: its other role- that of articulating and shaping the new lifestyle – was equally important. » *Id.* p. 47.

écrivains car ils y voient la manifestation possible de modes d'existence alternatifs, et une forme de libération des esprits des carcans de la société bien-pensante. Les psychiatres Ronald Laing (originaire de Glasgow), le sud-africain David Cooper, l'américain Joseph Berke développent dès le début des années soixante une théorie qui discrédite fondamentalement l'institution et le discours psychiatrique dominant. Selon Cooper, qui invente le terme d'anti-psychiatrie, et Laing, tous deux spécialistes de la schizophrénie, c'est la société qui crée des catégories de malades psychiatriques, car elle a besoin de rejeter à sa périphérie les individus qui contreviennent à ses normes. Or, le schizophrène exprime les contradictions, les divisions psychiques qu'imposent au sujet les répressions et injonctions sociales. L'institution et le traitement psychomédical classique infligent une grande violence aux individus qui ne s'adaptent pas.

> Si l'on doit parler de la violence en psychiatrie, la violence la plus flagrante, criante, celle qui s'affiche si évidemment mais qu'on n'entend jamais, c'est la violence subtile, tortueuse que les gens, ceux qui sont « sains », exercent sur ceux que l'on catégorise comme fous. Dans la mesure où la psychiatrie représente les intérêts, les prétendus intérêts des gens sains, on pourrait bien découvrir qu'en définitive la violence en psychiatrie est principalement la violence *de* la psychiatrie.[441].

L'anti-psychiatrie rejette les réflexes répressifs de l'institution, désignée comme un lieu de pouvoir et de domination[442]. Elle insiste sur le contexte familial et social de l'individu jugé malade, considérant que c'est la famille et plus largement la société elle-même qui sont pathogènes. Laing et Cooper ouvrent chacun des structures d'accueil alternatives à Londres dans lesquels la distinction hiérarchique soignant-soigné n'a plus cours, dans lesquelles on rend la parole à l'individu, pour confronter et déconstruire les angoisses plutôt que de les taire. Très influencé par Sartre, dont il est un lecteur critique, Laing va jusqu'à considérer la pathologie comme un voyage existentiel, en réaction à un mal-être ; le rôle du médecin devenant celui d'accompagnateur et d'écoutant.

---

441 « If one is to speak of violence in psychiatry, the violence that stares out screaming, proclaiming itself as such so loudly that it is rarely heard, is the subtle, tortuous violence that other people, the 'sane ones', perpetrate against the labelled madmen. In so far as psychiatry represents the interests or pretended interests of the sane ones, we may discover that, in fact, violence in psychiatry is pre-eminently the violence *of* psychiatry. » Voir aussi « In the traditional psychiatric hospital today, despite the proclamation of progress, society gets the best of both worlds – the person who is « vomited » out of his family, out of society, is « swallowed up » by the hospital and then digested and metabolised out of existence as an identifiable person. This, I think, must be regarded as violence. » David Cooper, *Psychiatry and Anti-Psychiatry*. London : Tavistock, 1967. p. 14 et 31.

442 « L'expérience schizophrénique apparaît comme un réquisitoire contre les critères conventionnels qui permettent de déterminer qui est sain et qui ne l'est pas ; et le châtiment et l'incarcération des patients dans les hôpitaux psychiatriques rend nécessaire une estimation critique du « contexte plus large de l'ordre social, c'est-à-dire de l'ordre *politique*, des façons dont les personnes exercent « contrôle et pouvoir les unes sur les autres ». Robert Boyers, Robert Orrill (Eds). *Ronald Laing et l'Antipsychiatrie.* Paris : Payot, 1973. p. 37

En 1967, Laing, Cooper, Berke et leur confrère Leon Redler organisent une grande conférence dont la problématique envisage l'ensemble des rapports d'aliénation traversant la société (aliénation mentale, aliénation idéologique, aliénation politique et sociale) et les issues libératrices. Interroger les structures de l'aliénation c'est explorer les modalités de la libération : « la dialectique de la libération commence par la clarification de notre condition présente », indique le prospectus[443]. Le congrès « Dialectics of Liberation » se tient du 15 au 30 juillet à la Roundhouse, l'un des espaces alternatifs du nord de Londres ; il rassemble les tenants de l'anti-psychiatrie, mais aussi des militants politiques (Stokely Carmichael, Paul Sweezy, John Gerassi), des universitaires et des théoriciens engagés dans une critique radicale du système (Herbert Marcuse, Lucien Goldmann, Jules Henry). L'événement, voulu comme instigateur d'échanges à bâtons rompus, attire un public nombreux. Rapprocher les formes d'aliénation individuelles, psychiques, et les processus d'aliénation de classes sociales et de populations entières est un parti-pris permettant de souligner combien les niveaux micro et macro du social sont des domaines politiques qui font système et qui sont traversés de relations de pouvoir. La subversion du système doit intervenir à différents niveaux : dans la lutte contre les processus de colonisation (des noirs-américains, du Vietnam, de l'Amérique Latine), dans la lutte contre le système psychiatrique et sa violence institutionnalisée, dans les structures profondément hiérarchiques et normatives de l'école, de l'université, de l'usine. La principal écueil de ces journées d'intense débat politique, c'est l'absence quasi totale des femmes dans les panels, comme de la question du statut subalterne des femmes dans un système patriarcal particulièrement prégnant et profondément aliénant. Ainsi, les premiers travaux des féministes de la deuxième vague telles Juliet Mitchell, Sheila Rowbotham ne sont-ils pas encore parvenus à l'attention des organisateurs[444].

Les discussions sur l'« éducation radicale », dont Joe Berke est l'un des ardents défenseurs, débouchent sur l'idée de fonder une « anti-université » à Londres, à l'image de la Free University of New York (FUNY) créée en 1966, ou encore auparavant du Black Mountain College dans les années 1930. L'éducation radicale est inspirée des théories du marxisme et de l'anarchisme. Elle consiste en une déconstruction des relations de domination existant dans le rapport maître à élève, mais aussi dans le rejet d'une

443 « The dialectics of liberation begin with the clarification of our present condition. » Cité dans « Joe Berke, the Congress and Radical Education », Martin Levy. http://www.dialecticsofliberation.com/1967-dialectics/dialectics-participants/joseph-berke/joe-berke-the-congress-and-radical-education/ consulté le 8 janvier 2013.

444 L'anecdote raconte d'ailleurs qu'à la question d'une femme du public adressée à Carmichael, lui demandant quelle est la position des femmes dans les luttes radicales, celui-ci répond « horizontale ».

conception close et canonique du champ de la connaissance, et dans l'invitation à la créativité et la spontanéité dans l'apprentissage, compris comme une pratique libératrice et non normative. Cette théorie s'oppose ainsi radicalement aux structures rigides de l'école ou de l'université. En 1967, Berke, qui a participé à la création de la FUNY, lance le projet de l'anti-université de Londres, directement inspiré par les discussions et le caractère participatif de la conférence à la Roundhouse. Berke est également influencé par les théories anarchistes et situationnistes développées par Alexandre Trocchi et Paul Goodman.

> Parce qu'elle représente une *alternative* aux institutions existantes, une anti-université constitue à la fois un défi et une menace pour elles. De plus en plus de jeunes gens, en particulier des adolescents, exigent d'autres options que la voie universitaire : les conditions d'émergence d'une anti-université se multiplient[445].

Le projet est radicalement politique. L'idée est de proposer, pour une somme modique, des séminaires sur des sujets d'une grande variété et radicalement en dehors des clous universitaires : la question du racisme, la littérature américaine alternative, la composition musicale, l'expression corporelle, la philosophie chinoise, l'auto-défense, la critique des médias dominants, la théorie de l'art auto-destructeur de Gustav Metzger, etc. Les intervenants viennent d'horizon divers : du militantisme, de la psychiatrie, de la philosophie, de l'art... La psychanalyste féministe Juliet Michell, impliquée dans le projet depuis sa conception, y propose un séminaire sur la libération des femmes. C'est l'une des premières manifestations de l'émergence du féminisme en Angleterre. L'objectif de l'Anti-Université est de multiplier les perspectives critiques et les sujets de débat, dans l'optique d'élargir la conscience politique et les horizons culturels de chacun. Le format des séminaires doit rendre la parole libre. La participation de chacun à titre d'égal est un élément clé.

> L'anti-Université n'avait pas pour but de devenir une autre institution, cherchant à se perpétuer. Ces principaux objectifs (…) avaient une caractéristique commune : changer les relations entre les gens. Cela impliquait de revoir les rôles d'enseignant et d'étudiant, de transformer la relation des étudiants comme des enseignants au politique, et de leur permettre de se rapporter différemment à ceux qui ne bénéficiaient pas des apports d'une telle communauté intellectuelle. Certains de ces changements eurent vraiment lieu, le plus visiblement dans la commune[446].

445 « By providing an alternative to the present institutions, an anti-university is both a challenge and a threat to them. more and more young people, especially teenagers, are demanding options other than academic processing : conditions for anti-university are growing. » Roberta Elzey, « Founding an Anti-University » in *Counter Culture*. Joseph Berke (Ed.), Londres : Peter Owen Ltd. 1969. p. 231.

446 « The Anti-University was not intended to become another institution, with self-perpetuation as its goal. The main aims... had a common feature: a change in the relations among people. This meant altered teacher/student roles, a change in the relationship of student and teachers to politics, and that students and teachers would relate differently to those outside a useful academic community. Some of these

L'esprit d'expérimentation et de créativité, la recherche d'une compréhension critique et politique du monde, la rencontre des domaines de la connaissance et de la pratique, le refus de l'institution anime le développement, contemporain de l'Anti-Université, des « Arts Labs » à travers le pays. Ces lieux expérimentaux sont dédiés à la pratique et la rencontre de toutes les formes artistiques, et sont animés par une volonté de faire œuvre collective. Le premier de ce type d'espace alternatif est celui monté par l'américain Jim Haynes, fondateur à Edimbourg du Traverse Theatre en 1963. Installé à Londres 1966, où il fonde la London Traverse Theatre Company, Haynes fréquente assidûment le milieu alternatif et participe au lancement de *IT*. Haynes veut créer un espace de création artistique, un « laboratoire » ouvert à toutes les formes d'expression. Il trouve ce qu'il cherche dans le quartier de Covent Garden, à Drury Lane. L'endroit, deux entrepôts mitoyens, comprend un espace d'exposition, un théâtre, un cinéma, un restaurant, de quoi loger quelques personnes. L'Arts Lab rencontre un grand succès, malgré le constant manque de moyens[447]. La philosophie qui l'anime est de fournir un espace collectif de liberté et de ressources pour la création de formes artistiques qui ne trouveraient autrement aucune possibilité de se développer. Haynes considère que toute pratique artistique comporte une dimension fondamentalement politique : l'art formule et fait circuler des significations politiques.

> Les gens me demandent si l'Arts Lab est politique. Toute personne qui souhaite changer les attitudes de quiconque par rapport à quoi que ce soit fait un acte politique. Au Lab de Covent Garden, nous avons bien des attitudes philosophiques par rapport au monde, et nous voulons démontrer, dans les faits et dans les gestes, que ces attitudes politiques ou philosophiques peuvent être transmises de manière non-traditionnelle par des modes d'expression politiques[448].

changes did take place, most significantly in the commune. » *Id.* p. 243.

447 Voici ce que rapporte Haynes dans sa biographie : « I resign [from the Jeannetta Cochrane Theatre] in order to devote myself to I.T. and to finding a warehouse in which to create an experimental space. Soon manage to acquire the perfect space - two warehouses connected to each other at 182 Drury Lane. This is the birth of the Arts Laboratory. The Lab contains a cinema in the basement designed by Jack Moore and run by David Curtis. The entrance contains a large gallery space and Biddy Peppin (David's girlfriend) and Pamela Zoline direct the gallery activities. The theatre is in a separate (but connected) warehouse and it is designed by Jack Moore. He and I co-direct the activities there. The upstairs space in the front contains the restaurant that is run by Susan Miles. I live in the back above the storage and dressing rooms. A number of other people live in various corners of the building. We are everything we claim to be and the space is an instant success. All London comes at all hours to experience The Lab. My policy is to try to never say the word "no" and in three years of running the Lab I almost never do so. We have a number of successes including Steven Berkoff's first production, a Kafka's adaptation, Graziella Martinez and Toni-Lee Marshall's late night dance production, Jack Moore/Jack Bond's direction of the Jane Arden musical, Vagina Rex and the Gas Oven (with music by Shawn Phillips), John Lennon/Yoko Ono's sculpture exhibition, Jack Moore's direction of Tutte Lemkov in Kafka's Lecture to an Academy and Moma Dimic's The Very Long Life of Tola Manolovic.. David Bowie uses the Lab to rehearse his music. Lindsay Kemp stages many productions. So, too, The People Show. » Jim Haynes, « 1967 » www.jim-haynes.com/life/index.htm#to1960 accédé le 8 janvier.

448 « People ask me if the Arts Lab is political. Anyone who is interested in changing anyone's attitude to anything is committing a political act. We at the Covent Garden Lab have certain philosophical attitudes to the world, and we hope to show others by word and deed that these political/philosophical attitudes

L'expérience encourage la création d'autres « arts labs » dans le pays., qui poursuivent l'objectif d'intégration et de questionnement dialectique de l'art et du politique. Le foisonnement de la culture alternative a redéfini et s'est réapproprié le politique, elle l'a décentré et habité. Elle a désigné les pratiques culturelles comme *locus* du politique. La performance, l'éphémère de la *praxis* artistique, la création libre d'une culture neuve et l'acte même d'expression sont devenues des postures politiques. Le « *playpower* »[449], selon l'expression de Richard Neville, éditeur de *Oz,* en est une des manifestations. C'est le pouvoir subversif du jeu, dans tous les domaines, l'indiscipline de l'exploration (aidée par la consommation de drogues qui « ouvrent » l'esprit), la libération des injonctions normatives et d'une idéologie dominante répressive et auto-destructrice. La contre-culture a constitué dans les années soixante un terrain expérimental d'une très riche créativité artistique, philosophique et politique, potentiellement révolutionnaire. Dans le sillage ouvert par les efforts de la *New Left* pour créer un grand mouvement de gauche et élargir la définition et l'exercice du politique, c'est dans la contre-culture et dans les milieux militants radicaux que s'est incarnée une définition du politique comme pratique globale, intégrale. Cette conception du politique incluant la vie entière a été étirée encore plus loin par le féminisme.

> Les actions de la *New Left* sont désignées comme « politiques ». Les excentricités de l'*underground* sont dites « culturelles ». Mais en fait, ces deux manifestations sociologiques relèvent de la même réponse comportementale d'un corps social insatisfait. Le temps du radicalisme des heures de bureau est révolu. Le hippie qui mange son riz complet au petit déjeuner, et l'étudiant qui met le feu à sa copie d'examen apprennent tous deux à mener la même révolution. Il est une qualité qui donne vie aux deux dénominations, politique et culturelle, de la contestation de la jeunesse, qui en est sa plus importante innovation, qui constitue la proposition la plus pertinente pour l'avenir, la plus drôle, la plus monstrueuse et la plus efficace. C'est la dimension de jeu.[450]

Selon Neville, le hippie et l'étudiant ont participé à la même entreprise politique de transformation radicale de la société. Si une certaine convergence entre les deux milieux de la contre-culture et du militantisme a pu s'opérer, notamment au cours de la campagne contre la guerre au Vietnam, il faut toutefois constater que leurs limites respectives et leurs

---

can be transmitted via non-traditional political media. » Haynes, « An Alternative Marriage ? » *IT* 66, 10-13 octobre 1969, p. 16.

449 Richard Neville, *Playpower, Exploring the International Underground*. Londres : Cape, 1970.

450 « The actions of the New Left are said to be « political ». The antics of the Underground are said to be « cultural ». In fact, both sociological manifestations are part of the behaviour pattern of a single discontented body. The days of nine-to-five radicalism are over. The hippie who has brown rice for breakfast, and the student who burns his examination paper are both learning to live the same revolution. There is one quality which enlivens both the political and cultural denominations of youth protest; which provides its most important innovation; which has the greatest relevance for the future; which is the funniest, freakiest and the most effective. This is the element of play » *Id.* Prologue.

différences irréductibles ont empêché la mutualisation des forces et des pratiques. L'*underground* a voulu préfigurer dans le présent les formes d'une nouvelle culture libératrice et émancipatrice, redonnant le pouvoir au sujet, libérant et élargissant les champs possibles de l'expérience. Ce faisant, elle a fait l'impasse d'une critique théorique de la société pour ne se centrer que sur le faire, sur l'action et l'expérimentation. La contre-culture a germé en de multiples points du pays, en des micro-projets donnant lieu à des propositions radicalement innovantes sur la place des pratiques artistiques dans la cité, mais toujours en l'absence de tout projet politique global concerté. La méfiance à l'égard de tout ce qui pouvait étouffer la spontanéité des situations et pratiques contre-culturelles permet d'expliquer ce manque. Par ailleurs, comme en témoignent Juliet Mitchell, ou Germaine Greer au moment du procès de la revue *Oz* pour obscénité (qui met en cause le numéro spécial « School Kids issue » de mai 1970), la contre-culture s'est en fin de compte retranchée dans une enclave culturelle sans se rendre compte qu'elle restait partie prenante d'un système économique, politique et social capable à tout moment de reprendre ses droits.

> Avant que la tolérance répressive [un concept d'Herbert Marcuse] ne devienne une technique du passé, *Oz* pouvait se leurrer et leurrer ses lecteurs dans la croyance que la société alternative existait déjà, du moins pour quelques personnes. Au lieu de développer une analyse politique de l'état dans lequel nous vivons, au lieu d'entreprendre le travail patient et exigeant d'éducation qui doit précéder toute situation, même pré-révolutionnaire, *Oz* se comportait comme si la révolution avait déjà eu lieu[451].

Le procès pour obscénité du magazine *Oz* est l'événement qui a certainement le mieux montré le clivage entre les aspirations radicales de la contre-culture et le monde policé et conformiste, de la culture dominante. Il constitue d'une certaine manière un rappel à la réalité pour les acteurs de l'underground.

> La fin des années soixante fut comme une sorte d'incroyable effondrement, un effondrement de l'espoir, de l'innocence et de la naïveté d'une décennie pendant laquelle tout le monde pensait que nous étions en train de changer le monde[452].

451 « Before repressive tolerance became a tactic of the past, *Oz* could fool itself and its readers that, for some people at least, the alternative society already existed. Instead of developing a political analysis of the state we live in, instead of undertaking the patient and unsparing job of education which must precede even a pre-revolutionary situation, *Oz* behaved as though the revolution had already happened. » Germaine Greer, « *Oz* trial post-mortem », *The Madwoman's Underclothes ; Essays and Occasional Writings 1968-85*. Londres : Picador, 1986. p. 61. Juliet Mitchell met en garde quant à elle par rapport au repli de certaines communautés hippies dans des valeurs spirituelles qui tendent à reconstituer des religions. La fuite dans des espaces retranchés de la société ne remet plus rien en question et la contestation initiale se retrouve absorbée et rendue inoffensive. Voir *Woman's Estate.* Harmondworth : Penguin, 1971, pp. 26-7.

452 « The end of the Sixties came as a kind of incredible collapse, a collapse of hope, and of the innocence and naiveté of the decade when everyone felt we were changing the world. » Jim Haynes cité par Nigel Fountain, *Underground; The London Alternative Press, 1966-74.* Londres : Comedia, 1988. p. 94.

Il est révélateur que cette perte de l'innocence qui pour Haynes marque le déclin de la contre-culture et des grands idéaux politiques de la contestation, coïncide avec le moment d'émergence du mouvement féministe de la deuxième vague, une phase de militantisme très vivant au contraire et le relais du radicalisme jusqu'alors largement préempté par les hommes. Le féminisme a mis au jour l'ensemble des constructions sociales enracinées, bâties sur la domination des femmes par les hommes, impliquant jusqu'aux plus impeccables pourfendeurs du système dominant. En cela le féminisme a constitué « un effondrement de l'innocence et de la naïveté ».

2.2.2 Le féminisme de la deuxième vague : un radicalisme transversal

Le féminisme a radicalement recomposé les termes dans lesquels étaient décrits les phénomènes de domination et a mis en lumière le caractère inachevé de la révolution voulue par les milieux radicaux de gauche, tant qu'ils reportaient à l'au-delà de la révolution la question des inégalités entre hommes et femmes. La nouvelle gauche de la fin des années soixante, composite et hétérogène, a permis une mise en cause systématique des conservatismes de la société britannique de l'après-guerre : la contestation a attaqué les partis politiques parlementaires, et bouleversé les autorités politiques, institutionnelles, scientifiques, universitaires, mais aussi familiales et religieuses. La contre-culture rebelle et anti-conformiste, une opposition extraparlementaire composée de mouvements étudiants spontanés, ainsi que des bases des syndicats, ont été les fer de lance révoltés d'une contestation des autorités de tous genres. Entreprenant dans le champ de l'action directe ce que le projet de la *New Left* avait initié dans le domaine de la théorie critique, ces mouvements ont effectué un décentrement du politique, en l'amenant dans le domaine des pratiques sociales et culturelles. Pourtant le projet radical de libération et de déconstruction de toutes les discriminations restait incomplet sans la déconstruction des rapports femmes-hommes dominants. Le projet égalitaire du féminisme de la deuxième vague a poussé la logique du rejet de toutes les formes de discrimination encore plus loin, en signalant une forme de domination transversale, présente jusque dans les milieux politiques les plus en pointe sur la lutte contre les discriminations, celle des hommes sur les femmes. Le féminisme a démontré que le politique habitait également le champ privé.

Le pacifisme, l'écologie, l'anti-impérialisme, l'anti-capitalisme, la lutte contre les discriminations ont suscité au cours des années soixante des mobilisations caractérisées par

une forte participation des jeunes générations. Ces mouvements ont créé un précédent, en démontrant qu'il était possible, à travers des mobilisations issues de la base, de contester les constructions sociales entretenues par l'ordre établi. Les femmes ont été très présentes dans ces manifestations protestataires. Qu'elles aient été étudiantes, intellectuelles, salariées, mères, sans emploi, les femmes ont manifesté, pris part à l'organisation des actions, se sont révoltées contre le racisme et les discriminations[453]. Actives dans les syndicats, elles se sont pourtant heurtées à l'infériorisation de leur parole et ont vu les hommes continuer d'occuper les fonctions importantes. Aux États-Unis comme en Angleterre, elles ont été de plus en plus nombreuses à constater que la libération dont il était question dans les mouvements contestataires était inachevée : elle n'avait pas atteint la remise en cause du statut social, économique, et politique subalterne des femmes. En l'absence d'une analyse critique approfondie des rapports de genre, les comportements entérinés par le système patriarcal ont été largement reproduits. L'exemple de la « libération sexuelle » est marquant : il illustre le fait que c'est aux hommes qu'a profité le plus la nouvelle « permissivité » des années soixante, sans remettre en question les relations hommes-femmes traditionnelles. Si la mise à disposition de la pilule contraceptive a permis de séparer sexualité et reproduction, et ainsi permis une nouvelle sexualité libérée de l'impératif de procréation, cette libération n'a en rien remis en question les rapports de genre fondés sur des constructions sociales essentialistes et discriminantes. À une époque où les femmes devenaient plus nombreuses à poursuivre des études, entraient davantage dans l'emploi, disposaient de plus en plus de leurs propres ressources, ou s'investissaient dans le militantisme, la représentation des femmes et de leurs rôles sociaux dans les médias (que ces publications aient été traditionnelles ou alternatives et contestataires) demeurait profondément sexiste. C'est d'ailleurs la réaction contre la misogynie persistante de la presse alternative qui est à l'origine d'un magazine féministe incontournable dans les années soixante-dix, *Spare Rib*. Il est fondé en 1972 par Marsha Rowe et Louise Ferrier, qui ayant travaillé pour *Oz,* magazine alternatif à la réputation

453 Ainsi aux États-Unis, les américaines rejoignent dès le début des années soixante le mouvement des droits civiques des Noirs-américains et par la suite les organisations étudiantes anti-racistes et pacifistes. Voir les travaux de Sara Evans sur la naissance du féminisme de la deuxième vague aux États-Unis. L'auteur démontre précisément que l'expérience des jeunes femmes américaines dans le mouvement des droits civiques comme le *Student Non-violent Coordinating Committee* et dans les organisations étudiantes telles que la *Students for a Democratic Society* les a formé politiquement et leur a donné la confiance pour se révolter contre la perpétuation des mécanismes de la domination masculine dans la société américaine en général et dans les milieux militants en particulier. Sara Evans, *Personal Politics ; The Roots of Women's Liberation in the Civil War Movement and the New Left.* New York : Alfred A. Knopf, 1979 ; *Tidal Wave : How women Changed America At Century's End.* New York : Free Press, 2003.

subversive, se révoltent contre la perpétuation d'images dégradantes des femmes dans la presse et contre une répartition sexiste des rôles.

> En décembre 1971, Louise Ferrier et Marsha Rowe, qui travaillaient ensemble à la défense du magazine alternatif *Oz*, impliqué dans le plus long procès pour obscénité que l'Angleterre ait jamais connu, se rendirent compte qu'une grande partie de ce qu'elles étaient amenées à défendre leur était en fin de compte offensant. Elles organisèrent une série de rencontres avec des femmes travaillant dans le secteur de la presse underground et se rendirent compte qu'un grand nombre d'entre elles éprouvaient le même sentiment. C'était une bonne chose que de défendre la liberté d'expression, mais l'écrasante majorité de cette presse exprimait un point de vue exclusivement masculin, et qui renforçait bien souvent l'exploitation des femmes. Elles constatèrent également que tandis qu'elles avaient pour tâches la production, la diffusion, la dactylographie, l'archivage et la préparation du thé, elles avaient rarement l'occasion de rédiger ou d'éditer leur propres textes[454].

Dans la même logique, les femmes, nombreuses à militer dans les organisations étudiantes et dans les mouvements politiques radicaux tels que l'*International Marxist Group* et *International Socialists*, prennent conscience de la présence hégémonique des hommes dans les organes de décision et dans la production théorique[455]. Cantonnées au rôle de spectatrices et d'exécutantes, aux tâches d'intendance ou de logistique, les femmes impliquées dans le militantisme sont ainsi constamment ramenées aux mêmes positions subalternes que la société leur impose. La prise de conscience de cette contradiction est un des catalyseurs pour le mouvement féministe.

> Les milieux politiques radicaux des années soixante fournirent un excellent terrain de formation pour le féminisme. Les hommes ouvraient les marches et prononçaient les discours, attendant des femmes qu'elles lèchent les enveloppes et qu'elles se contentent d'écouter. Les femmes qui participaient dans les luttes pour la libération des noirs et des vietnamiens commencèrent à comprendre qu'elles mêmes avaient besoin d'être libérées – et qu'elles en avaient besoin maintenant, et non « après la révolution »[456].

---

454 « In December 1971, Louise Ferrier and Marsha Rowe, who worked together on the defence of the fringe magazine *Oz*, involved in what became England's longest ever obscenity trial, decided that much of what they were defending actually offended them. They arranged a series of meetings for women working in the underground press and discovered that many others felt exactly as they did: it was fine to champion freedom of the press, but most of that press expressed an exclusively male point of view, often reinforcing the exploitation of females. The women also noted that while they worked on production, distribution, typing, filing and tea-making, they rarely got to write or edit for their publications. » Katie Campbell, « Boning up on *Spare Rib* », *The Women's Review of Books*, Vol. 1, N°9, juin 1984. p. 17. Marsha Rowe ajoute : « *Spare Rib* was begun because of the impetus of the women's liberation movement, but it was also a daughter of the underground press as much as a reaction against it. » *Spare Rib Reader, 100 issues of Women's Liberation.* Ed. Marsha Rowe. Harmondsworth : Penguin, 1982.

455 Sheila Rowbotham, militante de la première heure, raconte ainsi qu'elle a du s'imposer au sein de l'équipe éditoriale de *Black Dwarf*, pour obtenir de co-produire avec un homme le numéro spécial de janvier 1969 sur l'émergence du féminisme. Peu de temps après, elle publie « Women's Liberation and the New Politics » dans lequel elle déclare que le socialisme doit s'attaquer aux sources culturelles autant qu'économiques de la domination masculine. Elle encourage les femmes à se considérer comme actrices et initiatrices du changement plutôt que participantes et spectatrices. Voir Michelene Wandor. *Once a feminist : Stories of a generation*. Londres : Virago, 1990. p. 34; « Women's Liberation and the New Politics », Pamphlet 17. Londres : May Day Manifesto Group, 1971.

456 « Radical politics in the 1960s provided an excellent breeding ground for feminism. Men led the marches and made speeches and expected their female counterparts to lick enveloppes and listen. Women who were participating in the struggles to liberate Blacks and Vietnamese began to recognise

L'oppression spécifique dont les femmes sont victimes est une oppression transversale, indifférente aux frontières sociales ou raciales, et qui n'est pas soluble dans la victoire de la révolution prolétarienne. Les féministes britanniques sont encouragées par le développement de la nouvelle vague féministe aux États-Unis, dont les origines sont similaires et les constats identiques. Le projet féministe qui émerge, et qui prend forme également en France au même moment, a pour objectif la libération pleine et entière des femmes, le contrôle de leurs corps, la fin des violences misogynes et l'égalité réelle entre les sexes. Ce mouvement reprend à son compte les méthodes et concepts éprouvés par les organisations militantes étudiantes, et notamment celle de la *New Left* américaine : la nécessité de l'ancrage local de l'action politique collective, la politisation des luttes en partant de la base, la recherche de structurations non-hiérarchiques dans le mouvement, l'internationalisme des luttes, l'action directe. Le premier fait d'armes médiatique des féministes londoniennes est ainsi leur irruption au Royal Albert Hall lors de la cérémonie de « Miss Monde » 1971. Du mouvement du Black Power, les féministes retiennent plus spécifiquement le principe de non-mixité : de la non-mixité noir-blanc à la non-mixité femmes-hommes, ce principe s'appuie sur l'idée que la présence de représentants de la catégorie sociale dominante inhibe l'expression libre de chacun. La séparation est nécessaire à la libération de la parole individuelle, garante de l'autonomie du mouvement. Elle est un préalable à la priorité de l'émancipation comme projet social et politique global. Des mouvements étudiants américains et britanniques, elles reprennent le projet de politisation des gens par l'expérience des luttes ainsi que la prise de conscience personnelle des systèmes de domination. Comme la gauche extraparlementaire, le féminisme de la deuxième vague croit en la possibilité d'un changement radical de paradigme politique et culturel ; il inclut dans ce nouveau paradigme la nécessaire redéfinition égalitaire des rapports de genre. Le féminisme déconstruit les mécanismes de l'aliénation spécifiques aux femmes.

Le mouvement constitue sa boite à outils : la formation de groupes de parole réduits et non-mixtes, appelés groupes de conscience (*consciousness-raising groups*), des stratégies d'interpellation basées sur les techniques d'action directe, le recours au pouvoir subversif de l'humour, la création de réseaux d'échange notamment grâce à une presse féministe alternative, sont des caractéristiques communes aux mouvements de libération

---

that they themselves needed liberating – and they needed it now, not “after the revolution”. » Beatrix Campbell et Anna Coote, *Sweet Fredom ; The Struggle for Women's Liberation*. Oxford : Blackwell, 1987. p. 5.

des femmes qui émergent alors[457]. Le féminisme se dote d'un appareil critique propre, pour appréhender les concepts de machisme, de sexisme, de patriarcat, de libération, d'égalitarisme. On le voit, le terme de « mouvement de libération » revendiqué alors n'est pas anodin : il révèle les origines des féminismes de la deuxième vague dans le terreau idéologique contestataire des années soixante : il fait écho aux mouvements indépendantistes contemporains qui rejettent les impérialismes de toutes sortes. Il renvoie bien sûr à la lutte des Noirs-américains pour l'application effective de leurs droits civiques et la fin des discriminations. Quelles en sont les origines et les configurations plus spécifiques du mouvement féministe en Grande-Bretagne ? La syndicaliste et parlementaire Audrey Wise en identifie deux sources.

> Le mouvement des femmes s'est nourri à deux sources très différentes : le courant de la classe ouvrière syndicaliste luttant pour l'égalité salariale ; et le courant de la « libération des femmes », avec très peu de liens entre les deux. J'ai été un de ces liens. Les deux courants ont évolué en parallèle.[458]

Ce qu'Audrey Wise nomme le « courant de la libération des femmes » fait référence à une tendance plus clairement issue de la *New Left* : elle est composée d'intellectuelles, de militantes, de jeunes étudiantes. À ce courant féministe, plutôt *middle-class,* né des frustrations de l'expérience militante et de la mise en question de la place des femmes dans la contre-culture, s'ajoute la montée de revendications portées par des femmes syndicalistes, issues de la classe ouvrière. La grève des couturières de l'usine Ford de Dagenham, en 1968, en est la première manifestation. Elle engendre à sa suite un large mouvement exigeant l'égalité salariale et professionnelle. Très nettement, une lame de fond féministe naît en Grande-Bretagne à la fin des années soixante. Le mouvement qui se cristallise révèle l'étendue des mécanismes de la domination masculine : celle ci se joue dans les inégalités salariales, dans les perspectives de carrière réduites voire inexistantes pour les femmes, dans l'éducation qui prépare les filles à des rôles sociaux traditionnels, dans leur exclusion des sphères de décision et de pouvoir, dans les représentations sexistes véhiculées par les médias, mais aussi dans la famille et le cantonnement des femmes aux tâches domestiques ainsi que dans le contrôle du corps des femmes et les violences qu'elles

457 « As a historian, I was very interested in the way the American new left influenced the emergence of women's liberation. Consciousness-raising came from the new left out of civil rights ; the slogan « the personal is political » comes from the American student movement. These were not biological intuitions of the women's movement, they were a creative inheritance from a wider political rebellion in more than one country. » Rowbotham, in Wandor, 1990. p. 37.

458 « [The women's movement] started off with two very distinct strands, the trade-union working-class equal-pay strand, and the “women's lib” strand, with not many links. I was a link. They went on in parallel. » Audrey Wise, in Wandor, 1990. p. 212.

subissent. Le féminisme de la deuxième vague démystifie les ressorts du patriarcat, en exposant comme socialement construites les normes naturalisées des rapports de genre. Le féminisme désigne de manière inédite la sphère du privé comme sphère éminemment politique.

En juin 1968 les ouvrières couturières de l'usine Ford de Dagenham entrent en grève, s'indignant du refus de la direction de reconnaître leur travail comme qualifié, au même titre que les hommes, leur imposant ainsi un statut et une paie inférieurs à celui des employés de l'usine. La grève dure trois semaines et parvient à arrêter la production de l'usine entière. Cette mobilisation de femmes, sans expérience syndicaliste antérieure, met un coup de projecteur sur les inégalités professionnelles et salariales entre hommes et femmes. L'*International Marxist Group*, auquel appartient la féministe Sheila Rowbotham, participe à la structuration d'un comité d'action qui se saisit de la question de l'égalité professionnelle suite à cette grève. L'année 1969 est l'année de la création de la *National Joint Action Campaign Committee for Women's Equal Rights* (NJACCWER), dont l'objectif est de construire un mouvement pour l'égalité des droits à partir de l'élan donné par les ouvrières grévistes de Ford. L'organisation syndicale interprofessionnelle organise un rassemblement à Trafalgar Square le 18 mai 1969, auquel participent des femmes venues de tout le pays et dont c'est pour beaucoup d'entre elles la première expérience politique. La question n'est pas simplement celle de l'égalité salariale à travail égal, mais bien de l'égalité des droits des femmes et de leur autonomisation financière : l'égalité des chances par une éducation non sexiste, l'égal accès à des formations et professions jusqu'alors réservées aux hommes, la revalorisation du travail des femmes, l'égalité dans les perspectives d'évolution de carrière, l'organisation de l'accueil de la petite enfance pour permettre aux femmes de travailler.

> « L'égalité salariale maintenant » et « l'égalité professionnelle » était deux des quatre premières revendications du mouvement de libération des femmes. Le travail salarié a été l'un des domaines les plus visibles de la lutte, impliquant davantage que d'autres luttes des femmes de tous horizons sociaux.[459]

Ces revendications portées par des femmes syndicalistes bousculent les syndicats eux-mêmes, peu enclins à laisser aux femmes l'initiative de campagnes, ou à entériner le principe d'égalité salariale et professionnelle. Au sein des syndicats, les femmes choisissent

459 « “Equal pay now” and “equal job opportunities” were two of the first four demands of the women's liberation movement. Paid employment has been one of the most conspicuous areas of struggle, involving more women from all walks of life than any other. » Campbell, Coote, 1987. p. 53.

de se réunir entre elles, avant de soumettre leurs revendications dans les discussions avec les hommes. Dans les villes de province, des groupes de femmes socialistes se constituent. A Nottingham, elles produisent le journal *Socialist Woman*. La campagne pour l'égalité professionnelle prend une ampleur nationale et finit par faire fléchir Barbara Castle, ministre de l'Emploi du gouvernement Wilson en faveur de l'adoption d'une loi sur l'égalité salariale en 1970 (*Equal Pay Act*). Celle-ci n'entre en vigueur qu'en 1975 et est largement contournée par les employeurs, mais elle représente néanmoins une victoire pour les droits des femmes en Grande-Bretagne. La Campagne pour une Charte des Travailleuses (*Working Women's Charter Campaign*), initiée par le *London Trades Council* en 1974, veut faire entériner par les syndicats les principes d'égalité et de lutte contre les discriminations au travail[460]. La campagne est portée par un réseau national de groupes de discussion qui se constituent localement. Les combats menés sous son égide s'élargissent au cours des années soixante-dix à d'autres domaines touchant les droits des femmes, comme l'avortement, la contraception ou les congés maternité. Intégrer la perspective transversale de l'égalité femme-homme dans les revendications des syndicats impose cependant de repenser fondamentalement le dialogue social entre syndicats et gouvernement, un processus que le *Trade Union Congress* n'est pas prêt à entamer en 1975.

Revenons sur le courant plus intellectuel du mouvement. Le mouvement de l'*History Workshop* dont nous avons parlé plus haut a reconnu très rapidement le changement de paradigme qu'annonçait l'émergence du féminisme, même si cette inflexion ne semblait pas au départ aller de soi au sein du groupe d'historiens dominé par les hommes. Barbara Taylor, historienne spécialiste des féminismes socialistes hérités des Lumières, affirme que « l'*History Workshop Journal* se confronta à la question du féminisme dès l'apparition de celui-ci »[461]. (Rappelons toutefois que la publication du journal est postérieure de dix ans à la création du groupe en 1966). La construction historique des rôles sociaux fondés sur une conception essentialiste du genre, la structuration sociale et idéologique de la domesticité, le féminisme de l'utopisme owéniste, la description réductive de la classe ouvrière par la seule activité des hommes, sont parmi

460 Sur la question de la Working Women Charter's Campaign, voir Elizabeth Lawrence, « Working Women Charter's Campaign », in *Women in the Community.* Ed. Marjorie Mayo, London : Routledge and Kegan Paul, 1977. p. 12-24.

461 « The *History Workshop Journal* grasped the nettle of feminism right from the start », Barbara Taylor, communication dans le cadre du séminaire du PRI Îles Britanniques (EHESS) « Historiographies comparées. France et Grande-Bretagne au prisme des revues. » 1er juin 2012. Il est vrai que le premier numéro de la revue contient trois textes rédigés par le « collectif éditorial », dont l'un, signé de Sally Alexander et Anna Davin, expose les objectifs d'une « histoire féministe ». Sally Alexander, Anna Davin. « Feminist History », *History Workshop*, N°1, 1976. pp. 4-6.

les sujets et problématiques portés au premier plan par les historiennes en 1968. C'est donc au sein de l'*History Workshop* qu'est né le groupe de recherche sur l'histoire des femmes, un des foyers à l'origine du *Women's Liberation Movement*. L'initiative, lancée par Sheila Rowbotham en novembre 1968, n'a pourtant suscité au départ que la dérision des hommes présents, pour qui une histoire des femmes ne pouvait pas être un sujet sérieux ou digne d'intérêt[462]. Prenant conscience de la marginalisation du rôle des femmes dans l'histoire, et de leur absence dans les analyses des mobilisations ouvrières, le groupe d'historiennes de l'*History Workshop*, veut d'adopter un prisme féministe en histoire sociale[463]. Il ne s'agit pas d'ouvrir une nouvelle spécialité qui traiterait de l'histoire des femmes comme un développement séparé et secondaire, voire anecdotique, comme c'est le cas dans la plupart des études en histoire sociale contemporaines. Non, ce que veulent les historiennes féministes, telles Sally Anderson, Anna Davin, Sheila Rowbotham, Barbara Taylor, ou Catherine Hall, c'est introduire de manière transversale la perspective de genre sur la condition des femmes dans la recherche en histoire.

> Une des priorités du féminisme est nécessairement l'histoire des femmes, mais l'objectif n'est pas simplement de « caser » les femmes dans tous les domaines de l'histoire dont elles ont été exclues. Une histoire féministe exige bien davantage que la simple reconnaissance politiquement correcte des femmes. Car les femmes sont des travailleuses elles-aussi, qu'elles soient salariées ou non ; et le capitalisme est dépendant de l'exploitation d'une main d'œuvre non qualifiée autant que du travail de ses ingénieurs qualifiés.[464]

Rendre visible le rôle des femmes dans les révolutions et les mobilisations ouvrières, révéler leur participation dans les relations de production, souligner leur double exploitation dans le système capitaliste et dans le système patriarcal, forment des problématiques qui permettent de faire apparaître les processus historiques de construction de rôles sociaux genrés[465]. Ces historiennes sont, dans l'esprit de la *New Left* et de l'*History Workshop*, autant des intellectuelles que des militantes, avec une expérience de

462 L'épisode est raconté à maintes reprises dans les témoignages recueillis par Michelene Wandor dans son ouvrage *Once a feminist : Stories of a Generation*. Londres : Virago, 1990.

463 Suite à l'appel de Rowbotham, le groupe se constitue avec la participation d'Anna Davin, Sally Alexander, Raya Levin, Juliet Mitchell, Arielle Aberson. Voir Wandor, 1990.

464 « One priority of feminism is necessarily the history of women, but the purpose is not simply to slot women in wherever they have been left out. Feminist history demands much more than the token recognition of women. For women are workers too, both waged and unwaged; and capitalism is as dependent on its 'unskilled' sweated labour force as on its skilled engineers. » Alexander, Davin, 1976. p. 5.

465 Les premiers travaux de Sheila Rowbotham s'inscrivent dans une démarche visant à marquer la place des femmes dans l'histoire, à contrer les logiques d'invisibilisation de leur rôle. Voir *Women, Resistance and Revolution : A History of Wome and Revolution in the Modern World.* New York : Vintage Books, 1974 ; *Hidden From History : 300 years of Women's Oppression and the Fight Againt It.* Londres : Pluto Press, 1977.

l'engagement politique[466]. De leurs travaux et ateliers, mais aussi de leurs frustrations avec les milieux militants de gauche qui se disent progressistes, émane l'idée d'organiser une conférence ayant pour objectif le lancement d'une mobilisation féministe en Grande-Bretagne. Les historiennes de Ruskin College applaudissent la mobilisation des grévistes de Ford à Dagenham, et sont encouragées dans leur projet d'un grand rassemblement national de femmes. D'autant que des groupes de femmes ont commencé à se constituer, notamment à Londres où le *Women's Liberation Workshop*, dont fait partie Juliet Mitchell, organise le soutien aux grévistes et met en relation les premiers « groupes de conscience »[467]. Dès 1969, les féministes de Londres lancent la publication de leur lettre de diffusion, *Shrew.* On reconnaît dans ce titre toute la force évocatrice de l'humour féministe : fini le temps de la « mégère apprivoisée », rendue docile et soumise à l'autorité masculine, les femmes prennent la parole, expriment leurs colères, échangent sur leurs expériences et s'informent de leurs combats. Différents groupes londoniens prennent la responsabilité de la conception de *Shrew* à tour de rôle[468]. La revue devient ainsi l'un des premiers outils de communication du mouvement ; elle arbore en toutes lettres le terme de « *Women's Liberation* ».

Organisée à Ruskin College les 27 et 28 février et 1er mars 1970, la première conférence du mouvement britannique de libération des femmes suscite un engouement inattendu : l'événement attire plus de cinq cent participantes et une quarantaine de participants[469]. Des ateliers sont animés par des personnalités comme l'avocate Janet Hadley, la psychanalyste Juliet Mitchell, les historiennes de Ruskin ou la syndicaliste Audrey Wise. Ce moment fondateur catalyse les énergies et fait prendre conscience aux participantes que leurs problèmes individuels sont en fin de compte structurels et qu'ils

466 Sheila Rowbotham est la personnalité la plus impliquée dans des mouvements politiques. Elle participe à la CND et aux actions directes du « Comité des Cent », ainsi qu'aux activités de la *Vietnam Solidarity Campaign*, elle prend part à la rédaction de *Black Dwarf,* revue du groupe trotskiste *International Marxist Group*, en co-rédigeant notamment le numéro de janvier 1969 sur le mouvement de libération des femmes, elle est proche du groupe qui rédige le *May Day Manifesto*. Elle est active dans les associations qui se créent dans les quartiers, dans le courant du *Community Politics.*

467 Le terme de « groupe de conscience » est utilisé par les féministes françaises et renvoie aux mêmes principes et modes d'opération que les « *consciousness-raising groups* », petits groupes de parole uniquement ouverts aux femmes de tous milieux sociaux et de tous âges, et destinés à encourager les femmes à s'exprimer sur des sujets personnels. Cette liberté de parole doit conduire à la prise de conscience du caractère hégémonique des dominations patriarcales subies au quotidien.

468 Le numéro de *Shrew* du mois de décembre 1971 répertorie 58 groupes sur Londres. *Shrew*, vol. 3, 9, décembre 1971.

469 « We thought perhaps fifteen to twenty people would come – a hundred people would have been considered a great success. (…) But then the applications ust poured in. (…) There were over five hundred women. We were absolutely flabbergasted. » Raya Levin, in Wandor, 1990. p. 47.

doivent trouver une réponse collective. Ces journées de février donnent lieu à l'articulation d'un véritable projet politique.

> De ce point de départ, le mouvement de libération des femmes devint un mouvement politique autonome. Il était auto-généré, auto-régulé, auto-dirigé, lié par aucune allégeance à quelque organisation ou courant de pensée. Les femmes reconnurent que la forme et la pratique de leurs convictions politiques étaient cruciales[470].

Un Comité National de Coordination du Mouvement des Femmes est créé, dans l'objectif d'entretenir l'énergie du mouvement, de lui donner une structure et de mutualiser les bonnes pratiques ainsi que les questionnements. Les débats de la conférence débouchent sur une résolution en quatre points : l'égalité salariale ; l'égal accès à l'éducation et à l'emploi ; une contraception gratuite et l'avortement sur simple demande ; la mise en place de crèches gratuites ouvertes à toute heure du jour et de la nuit. Ces revendications traduisent en demandes concrètes l'objectif politique d'autonomisation des femmes. Elles touchent à des problèmes d'ordre autant public (éducation, emploi et progression de carrière, service public de la petite enfance), que privé (contraception, sexualité, violences). Ce que les féministes comprennent alors, reprenant les termes de l'américaine Carol Hanisch, c'est que « le personnel est politique »[471]. Les groupes de conscience forment l'un des outils les plus efficaces dans le développement du mouvement féministe, et leur nombre se multiplie dans le pays suite à la première conférence. Il s'agit de petits groupes de parole non mixtes permettant aux femmes de sortir de leur isolement, de se sentir libres de s'exprimer, et de prendre conscience que leur situation et leurs problèmes individuels font système dans le contexte politique de l'organisation patriarcale de la société. Les femmes y trouvent des liens de solidarité, et peuvent collectivement inventer les recours pour agir contre ces problèmes sur le terrain politique. Souvent ces groupes naissent au sein d'associations locales d'entraide, basées dans les quartiers. Empruntant aux pratiques alors développées par des associations d'action politique locale (*community action groups*), les féministes construisent leur mouvement sur les principes de liberté de parole, de proximité, de structures non-hiérarchiques, de participation de chacune. L'idée est que le mouvement féministe doit incarner les principes qu'il défend,

---

470 « From this beginning, women's liberation developed into an autonomous political mouvement. It was self-starting, self-regulating and self-directing, owing no allegiance to any other organisation or set of beliefs. Women recognised that the form and practice of their politics were crucially important. » Campbell, Coote, pp. 14-5.

471 « One of the first things we discover in these [consciousness-raising] groups is that personal problems are political problems. There are no personal solutions at this time. There is only collective action for a collective solution. » Carol Hanisch, « The Personal is Political », février 1969. http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html (accès le 17.08.2012.

s'efforcer de mettre en œuvre et de vivre ses valeurs, en traquant à tout moment les réflexes intériorisés hérités du patriarcat.

Au quatre premières revendications s'en ajoutent trois nouvelles au cours des conférences annuelles successives : l'indépendance financière et légale des femmes ; la fin des discriminations à l'encontre des lesbiennes et la liberté d'orientation sexuelle ; la fin des violences patriarcales, appelées ainsi pour nommer l'agresseur[472]. Les débats sur ce dernier point mettent en évidence l'émergence de différents courants au sein du mouvement féministe : un féminisme réformiste, exigeant l'égalité dans tous les domaines, et un féminisme radical, révolutionnaire. Une question récurrente porte sur l'attitude à adopter par rapport aux hommes. Selon l'historienne Jeska Rees, l'historiographie du féminisme britannique a privilégié le courant du féminisme socialiste au détriment du féminisme radical et du féminisme révolutionnaire[473]. Au long des années soixante-dix, le groupe majoritaire dans les conférences annuelles est celui des féministes socialistes, qui conçoivent socialisme et féminisme comme deux luttes conjointes et indissociables. L'égalité entre hommes et femmes doit passer par la mise en œuvre d'un véritable État social. La libération des femmes ne doit pas être reportée au lendemain de la révolution. Les féministes socialistes veulent l'égalité entre les sexes et incluent les hommes dans leurs luttes (ceux-ci doivent cependant rester en dehors des groupes de parole). Les féministes radicales quant à elles jugent nécessaire la séparation des femmes et des hommes pour parvenir à la réelle émancipation des femmes. Leur féminisme est plus personnel et orienté vers la création d'une société sans hommes. Pour elles, la manière dont le mouvement s'organise est crucial : elles rejettent la mise en place d'un comité central à l'échelon national, préférant des structures non-hiérarchiques à travers le pays. Un troisième courant émerge à partir de 1977, celui des féministes révolutionnaires. Proches des féministes radicales, elles s'en prennent à ce qu'elles considèrent comme la « suprématie » masculine. Elles développent une analyse de l'oppression patriarcale et considèrent les hommes comme les véritables ennemis des femmes. Ces divisions et divergences théoriques recoupent les divisions du mouvement social, entre réformisme et pragmatisme d'une part, et transformation radicale et révolution de l'autre. Malgré ces divisions, le mouvement féministe a trouvé sa cohérence autour des sept revendications. Sur ces différents points, le

472 Voir l'article de Zoe Fairbairns, « Saying What We Want : Women's Liberation and the Seven Demands », *The Feminist Seventies.* York : Raw Nerve Books, 2003. pp. 7-21.

473 Jeska Rees, « A Look Back at Anger : the Women's Liberation Movement in 1978 », *Women's History Review,* vol.19, N. 3, July 2010. pp. 337-356.

mouvement a remporté des victoires au cours des années soixante-dix notamment en termes d'égalité salariale et professionnelle, de droit à la contraception et à l'avortement.

Le féminisme représente un mouvement radical et un courant d'idées majeur dès la fin des années soixante et au cours des années soixante-dix. Il a profondément recomposé les positionnements politiques de la gauche, en démontrant l'incomplétude du mouvement socialiste sans une confrontation systématique des processus de discrimination et de domination entretenus par le patriarcat. Les pratiques militantes testées, inventées, mutualisées par les groupes de femmes ont cherché à faire advenir dans le présent les formes et les principes d'une société démocratique, égalitaire et libre. Le féminisme a été autant un mouvement porté sur l'action et la transformation effective de la société qu'un courant d'idées travaillant à la déconstruction des schémas patriarcaux inscrits dans les constructions sociales.

2.3 Politisation du champ de l'art : les atteintes au système des Beaux-Arts

La dernière section de cette partie est consacrée à la façon dont le milieu artistique, que ce soit dans les domaines de la critique, de la production, de l'enseignement, de la diffusion de l'art, rend compte au tournant des années soixante de l'impact des théories critiques développées notamment par les *Cultural Studies*. En bien des points, la démarche interdisciplinaire de cette approche, sa posture de contestation de l'autorité des disciplines en marge de l'appareil universitaire, l'affirmation de la validité en tant qu'objet d'études des phénomènes culturels contemporains, ainsi que la politisation des productions culturelles, agit comme un précédent puissant, qui stimule des contestations similaires dans le champ de l'art. Nous avons exposé dans cette partie l'émergence de dynamiques militantes et intellectuelles cherchant à refonder radicalement le rapport dialectique entre le politique et le culturel. Ces questions se posent directement dans le champ artistique, un champ extrêmement hiérarchisé et codifié, habituellement considéré comme étant autonome par rapport au champ politique. L'apparition d'une nouvelle critique et l'émergence d'une histoire sociale de l'art, inspirées par le marxisme, puis par le féminisme, montrent qu'il n'en est rien. De même, une prise de conscience chez les artistes du caractère intenable du postulat de l'autonomie de l'art les pousse à chercher des formes nouvelles d'engagement

artistique sur le terrain politique. Ces développements mettent en cause de manière systématique le système établi des beaux-arts et la théorie critique du modernisme qui sous-tend celui-ci. Les notions d'art et d'artiste sont elles-mêmes mises à mal.

2.3.1 La mise en cause des discours de la neutralité idéologique de l'art

2.3.1.1 Le défi de l'histoire sociale de l'art au système établi de la critique et de l'histoire de l'art

Nous avons détaillé plus avant le développement des *cultural studies* et de l'*History Workshop*, dont nous avons souligné l'inscription dans une tradition du marxisme culturel. Chacune de ces approches intellectuelles identifie le même besoin d'une critique de la supposée neutralité et des carcans académiques, et se positionne comme une intervention politique dans le domaine très codifié et élitiste des sciences humaines et de leur processus de sanction et de reconnaissance. Ces interventions déstabilisent les traditions des disciplines, en pointant le caractère construit et conjoncturel de leurs discours et postures scientifiques, en soulignant la non-neutralité des processus de désignation des sujets de recherche valides ou non, en déconstruisant la sacralisation des discours experts et en ouvrant les disciplines à d'autres regards, d'autres méthodes, d'autres modes de production de la connaissance.

Cette mise en cause des autorités des disciplines et des méthodologies établies offre un précédent et débouche sur des mises en cause et des applications directes dans le domaine de l'histoire de l'art. La pratique et les méthodes dominantes ayant cours dans cette discipline sont remises en question par un certain nombre d'historiens au début des années soixante-dix. Il s'agit pour eux de rompre avec le discours dominant sur l'art qui abstrait celui-ci du champ historique, social et politique en se focalisant sur la seule critique interne des œuvres. La critique qu'ils développent entreprend de rappeler le rapport dialectique qui associe la production des œuvres et des discours critiques aux déterminations sociales, économiques et idéologiques structurant les conditions matérielles de chaque époque.

L'«histoire sociale de l'art » (A. Hauser, T. J. Clark), l'« histoire critique de l'art » (Kurt Forster), la « *radical art history* » (O. Werkmeister), ou plus simplement la « nouvelle histoire de l'art » (F. Borzello et A. L. Rees), s'en prend aux conformismes et aux dogmes de la discipline de l'histoire de l'art pour en déconstruire les fondements idéologiques, jusqu'alors admis comme neutres et scientifiques[474]. Cette posture critique nous intéresse particulièrement car c'est par elle que se trouve mise en question la théorie formaliste et moderniste qui domine le milieu de la recherche en art. Nous avons détaillé au premier chapitre le fait que le modernisme participe également à l'institutionnalisation de la photographie en Grande-Bretagne. Ce qui est en jeu dans les remises en cause de cette théorie esthétique, c'est l'affirmation du rôle social et politique des formes artistiques. La contestation du modernisme et de son application à la photographie passe par une politisation du champ et des définitions de l'art.

En 1969, « *Civilisation* » une série télévisée sur l'art et les civilisations anciennes, produite par Sir Kenneth Clark pour la BBC, rencontre un grand succès d'audience. Or le propos de la série est extrêmement biaisé. Ses sélections comme ses omissions ne sont pas expliquées : selon une vision entièrement européo-centrique, basée sur l'histoire judéo-chrétienne, la naissance de l'art est ainsi située dans la civilisation romaine. Un parallèle est établi entre la mort des civilisations et l'époque contemporaine, menacée de perdre son identité culturelle. On y apprend que certaines civilisations sont supérieures à d'autres. L'histoire de l'art est présentée comme l'étude du canon, constitué de « chefs d'œuvre », ces artefacts qui, en traversant les époques, conservent un message de vérité et une beauté universelle. La fonction sociale de ces objets est entièrement passée sous silence. Dans *Ways of Seeing*, documentaire produit en 1972 pour l'écran puis publié sous forme d'ouvrage, l'historien de l'art John Berger s'en prend méthodiquement au discours universaliste et an-historique de Kenneth Clark, discours de la neutralité et de l'expertise, entièrement dénué de considérations sur le rôle social de l'art[475]. Cette conception pourtant domine :

474 « *Social history of art* » est d'abord employé par l'historien de l'art marxiste, Arnold Hauser, dans ses trois volumes publiés entre 1951 et 1958. C'est le terme qu'emploie T.J. Clark au premier chapitre de son ouvrage *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution.* (Londres : Thames & Hudson, 1973), et c'est aussi l'appellation du Master qu'il contribue à créer à Leeds University en 1975. « Critical history of art » apparaît dans les travaux de l'américain Kurt Forster, notamment « Critical Art History, or Transfiguration of Values ? », *New Literary History,* Vol.3, N° 3, printemps 1972. pp. 459-470. L'allemand-américain O. K. Werkmeister parle de « radical art history » dans son article publié dans *Art Journal* N°42, hiver 1982. pp. 284-91. A.L. Rees et F. Borzello préfèrent le terme de « *New Art History* », titre retenu pour leur ouvrage, *The New Art History.* Londres : Camden Press, 1986.

475 Berger, *Ways of Seeing*. Harmondsworth : Penguin, 1972.

> Quand une image est présentée en tant qu'œuvre d'art, la manière dont les gens la regardent est alors affectée par tout une série d'idées reçues sur l'art. Des idées reçues sur la Beauté, la Vérité, le Génie, la Civilisation, la Forme, le Statut, le Goût, etc. (…) Ces idées rendent le passé opaque. (…) Une telle mystification culturelle du passé entraîne une perte double. Elle rend les œuvres d'art inutilement lointaines[476].

Berger développe la thèse des rôles sociaux de l'art. Il insiste sur la fonction de communication idéologique des images, et souligne les effets idéologiques sous-jacents dans la définition de canons artistiques, de genres et de styles, dans la conception de l'art comme transcendant la société. S'appuyant sur les thèses de Walter Benjamin, il s'attarde sur les enjeux théoriques que comportent les techniques de reproduction mécanique des images pour la conception dominante de l'œuvre d'art comme unique et auratique. La critique qu'il dresse à l'histoire de l'art académique rejoint celle que fait l'américain Kurt Forster dans son article « *Critical Art History or the Transfiguration of Values* », publié en 1972. Forster exhorte la discipline à faire la critique de ses propres constructions théoriques, et notamment des concepts et méthodes dominants : l'étude des styles, le biographisme, l'iconographie. Ce sont des perspectives qui ne se concentrent que sur l'image sans considération de ses conditions de production. Ce type de critique interne, close, est une tendance dominante, qui sépare l'art de son contexte historique et social, et laisse de côté les effets sociaux des œuvres. La question de la participation de l'art à la reproduction des schémas idéologiques dominants est totalement évacuée.

> En raison de la séparation de l'art et de l'histoire, justifiée par des catégorisations et des valorisations distinctes, les explications permettant de comprendre ce qui se passe dans l'art doivent être recherchées dans l'art lui-même, ou au plus, dans des données biographiques. La réalité historique des œuvres se trouve ainsi soit reléguée du coté d'un supposé domaine « autre » de l'art, soit elle est individualisée à outrance. [...][...] Les causes du succès académique de cette séparation de l'art et de l'histoire ne peuvent être qu'idéologiques. [...] L'histoire semble n'être qu'une simple décoration, une source d'indices supplémentaires qui permettent en dernier lieu d'insérer l'œuvre dans « son temps et son milieu »[477].

Une telle approche des œuvres, purement formaliste, contribue à la conception de l'art comme domaine existant hors de l'histoire, donc hors du politique et du social. L'art apparaît selon cette perspective comme une sphère autonome, transcendante, dont le sens

476 « When an image is presented as a work of art, the way people look at it is affected by a whole series of learnt assumptions about art. Assumptions concerning : Beauty, Truth, Genius, Civilisation, Form, Status, Taste, etc. (…) These assumptions obscure the past. (…) Cultural mystification of the past entails a double loss. Works of art are made unnecessarily remote ». *Id.* p.11.

477 « Because of the categorical and valuative separation of art from history, reasons for what happens in art must be sought within art itself, or at the most, within biography. The historical reality of artifacts is thereby either estranged into the seemingly « other » realm of art, or is personalized to an extreme degree (…) The reasons for which this separation of art from history has enjoyed such scholarly popularity must be ideological. (…) History is a mere garnish, or a source of further clues that permit the final incorporation of a work into its « time and place. » Forster, 1972. pp. 460-1.

n'est accessible qu'aux seuls connaisseurs. Ce que défendent au contraire les tenants de l'histoire sociale de l'art, véritable posture critique comme on le comprend, c'est que la production artistique est indissociable de ses conditions d'existence, et que l'art occupe un certain nombre de fonctions sociales qui ont des effets dans la reproduction des système de valeurs dominants. Il est inséré dans des déterminations idéologiques présidant à sa création, à sa diffusion et à sa réception. L'art est politique. « Il ne peut y avoir d'histoire de l'art en dehors des autres histoires », déclare ainsi l'historien de l'art T. J. Clark[478]. Spécialiste de la peinture française du XIXe siècle, Clark propose dès 1973 des analyses intégrant les œuvres de Courbet au contexte politique et social de la révolution de 1848[479]. Ces deux livres, publiés en 1973, *The Absolute Bourgeois : Artists and politics in France, 1848-1851* et *Images of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, présentent Courbet comme un artiste ayant cherché les conditions de la transformation, par l'art, d'un ordre social, politique et économique bourgeois, à une époque où art et politique étaient considérés comme intimement liés, en dialogue permanent.

> [Ces livres] se donnaient pour objectif d'établir ce qu'il advenait de l'art quand celui-ci se trouvait impliqué, même tangentiellement, dans un processus de révolution et de contre-révolution. En d'autres termes, quand il perdait sa place habituelle dans les mécanismes de contrôle social et se voyait obligé de rechercher d'autres espaces de représentation : d'autres publics, d'autres sujets, d'autres modes de production[480].

Son approche rassemble un faisceau de questionnements permettant de comprendre l'art comme fait social et historique et l'œuvre comme message politique : Clark interroge les codes de la réception de l'art à une époque donnée, la sociologie des publics, les représentations disponibles dans l'environnement visuel contemporain, les systèmes de valeurs façonnant la société, les événements historiques et les évolutions sociales et culturelles, la position de l'artiste par rapport à l'idéologie et l'art de son époque. Pour Clark, les œuvres ne naissent pas du seul esprit des artistes, elles ne transcendent pas le social, mais sont autant les produits déterminés que des leviers politiques. On ne peut

478 Clark, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution.* Londres : Thames & Hudson, 1973, p. 18.

479 *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*. Londres : Thames & Hudson, 1973 ; *Image of the People* cité ci-dessus ; « The Conditions of Artistic Creation », *Time Literary Supplement*, 24 May 1974, pp. 561-2.

480 « [The books] wished to establish what happened to art when it became involved, however tangentially, in a process of revolution and counter-revolution: in other words, when it lost its normal place in the machinery of social control and was obliged for a while to seek out other spaces of representation – other publics, other subjects, other idioms, other means of production. » Clark, *The Absolute Bourgeois*, Préface de la seconde édition (1982). p. 6.

évacuer de l'étude des œuvres toute l'épaisseur du matériau historique, idéologique, culturel et social qui détermine et permet la création.

> L'argument est le suivant : la rencontre avec l'histoire et ses déterminations spécifiques est faite par l'artiste lui-même. L'histoire sociale de l'art se propose de découvrir la nature générale des structures que l'artiste rencontre volontairement ou non ; mais elle cherche aussi à créer les conditions spécifiques d'une telle rencontre. Comment, dans un cas particulier, le contenu de l'expérience devient forme, comment un événement devient une image, comment l'ennui devient sa représentation, et le désespoir se transpose en *spleen* : ce sont les problèmes de l'histoire sociale de l'art. Ils nous ramènent à l'idée que l'art peut parfois avoir des effets historiques. La fabrication d'une œuvre d'art est un processus historique qui s'inscrit parmi d'autres actions, événements et structures : c'est une série d'actions dans l'histoire mais aussi sur l'histoire. L'œuvre peut ne rester intelligible que dans le contexte de certaines structures de signification données ou imposées, mais elle peut aussi à son tour changer, voire parfois bousculer ces structures. Une œuvre d'art peut prendre pour matériau une idéologie (c'est-à-dire ces idées, images et valeurs généralement acceptées comme dominantes), mais elle *travaille* ce matériau : elle lui donne une nouvelle forme ; à certains moments cette nouvelle forme devient une subversion de l'idéologie[481].

L'histoire sociale de l'art est une histoire critique qui refuse une vision de l'art et de l'histoire comme deux sphères hermétiques l'une à l'autre, pour définir au contraire une méthode qui rétablit leur rapport dialectique. Une telle approche matérielle, historique, sociale et éminemment politique, permet d'interroger les œuvres sur le plan de leurs discours, de leurs usages et leurs effets sociaux. Elle introduit dans l'histoire de l'art la critique des idéologies. En 1975, à l'instigation de Clark, un département d'histoire sociale de l'art est créée à l'université de Leeds. Elle devient un point de ralliement pour des professeurs d'histoire de l'art engagés dans une réflexion sur les liens du politique et de l'art, avec ses institutions, ses pratiques, ses discours académiques. Janet Wolff, Griselda Pollock, Fred Orton, John Tagg font partie de l'équipe pédagogique. Dans son ouvrage *The Social Production of Art*, Wolff défait un à un les concepts sur lesquels s'appuie l'histoire de l'art. Elle montre par exemple combien la notion romantique de l'artiste isolé, inspiré par le génie, est une construction historique liée à la marginalisation du rôle de l'artiste dans les sociétés capitalistes. Selon le même processus, la notion de créativité a été retirée aux activités manuelles et artisanales pour n'être réservée qu'à la seule activité artistique

481 « The point is this : the encounter with history and its specific determinations is made by the artist himself. The social history of art sets out to discover the general nature of the structures he encounters willy-nilly ; but is also wants to create the specific conditions of such a meeting. How, in a particular case, a content of experience becomes a form, an event becomes an image, boredom becomes its representation, despair becomes *spleen:* these are the problems. And they lead us back to the idea that art is sometimes historically effective. The making of a work of art is one historical process among other acts, events, and structures – it is a series of action in but also on history. It may become intelligible only within the context of given and imposed structures of meaning but in its turn it can alter and at times disrupt these structures. A work of art may have an ideology (in other words, those ideas, images and values which are generally accepted, dominant) as its material, but it *works* that material ; it gives it a new form and at certain moments that new form is in itself a subversion of ideology. » Clark, 1973. p. 13.

« pure », ainsi fondée sur la distinction[482]. Reprenant les travaux du sociologue américain Howard Becker, Wolff désigne l'art comme production collective faisant appel à des corps de métiers très variés nécessaires à sa conception, sa production, son financement, son exposition, sa publication, sa critique[483]. Tout objet d'art est pétri d'idéologie :

> Les œuvres d'art ne sont pas des entités fermées, autonomes ou transcendantes, mais le produit de pratiques historiques spécifiques propres à des groupes sociaux identifiés, selon des conditions données, et elles portent donc l'empreinte des idées, valeurs et conditions d'existence de ces groupes et de leurs représentants dans les artistes[484].

Wolff cite clairement les travaux produits par les *Cultural Studies* comme l'un des cadres conceptuels déterminant dans la structuration d'une histoire sociale et critique de l'art[485]. Orton et Pollock reconnaissent également le moment des années soixante-dix comme le ferment de travaux très stimulants sur la théorie de la production artistique à travers le prisme conceptuel de l'idéologie. C'est à partir de la théorisation de la culture en termes marxistes, initiée par la *New Left,* reprise par les *Cultural Studies* et amplifiée par l'apparition des revues sur la théorie de l'image comme *Screen,* ou *October* aux États-Unis (à partir de 1976) qu'a pu émerger une définition de la culture et des productions artistiques comme champ de la contestation des significations symboliques. C'est de cette impulsion qu'est née l'entreprise de déconstruction des positionnements conservateurs de l'histoire de l'art dominante.

> Dans les années soixante-dix, l'ouverture des possibilités en terme d'intervention critique en histoire de l'art était le résultat d'une conjonction plus large qui suscita un moment de débat rigoureux à l'intersection des théories de la culture, du signe, du sujet et du pouvoir[486].

Pour Pollock et Orton, qui font dans la préface de leur ouvrage *Avant-garde and Partisans Reviewed* un retour sur le moment des années soixante-dix, l'histoire sociale de

---

482 « It is certainly true that the conception of the artist as unique and gifted individual is an historically specific one » Janet Wolff, *The Social Production of Art.* Basingstoke : MacMillan, 1993, 1981. p. 27.

483 Voir Howard Becker « Art as collective action », *American Sociological Review*, Vol. 39, N.6, Décembre 1974. p. 767-776.

484 « Works of art [...] are not closed, self-contained and transcendent entities, but are the product of specific historical practices on the part of identifiable social groups in given conditions, and therefore bear the imprint of the ideas, values and conditions of existence of those groups, and their representatives in particular artist. » Wolff, p. 46.

485 C'est d'ailleurs très visible dans un passage comme celui-ci : « I shall argue that the possibility of the radical potential of art is itself historically determined, and that there is no contradiction between the view that art is socially and ideologically constructed, and the view that artistic and cultural intervention in politics is necessary. » *Id.* p. 75.

486 « During the 1970s, what was becoming possible as a critical intervention in art history was the result of a larger conjunction which involved a moment of rigorous debate at the intersection of theories of culture, of the sign, or the subject and of power. » Griselda Pollock, Fred Orton. *Avant Garde and Partisans Reviewed.* Manchester : Manchester University Press, 1996. p. xiii.

l'art s'est développée à ce moment-là au contact d'autres champs de recherches sur le culturel.

> Ces échanges ont permis « une nouvelle compréhension de l'art (…) comme l'effet de tous les jugements portés sur lui, de toutes les pratiques qui revendiquaient le statut d'art aux objets, remplaçant une définition de l'art comme l'expression mystique de la créativité. L'histoire sociale de l'art s'est enrichie des débats au sein de cette large communauté intellectuelle et politique. Mais elle a conservé, encore aujourd'hui, une perspective spécifique, un ensemble de centres d'intérêts particulier, une série de problématiques bien définies[487].

Il est révélateur que Pollock et Orton parlent d'une « communauté intellectuelle et politique » pour désigner le milieu de la recherche pluridisciplinaire qui se forme à la périphérie des disciplines établies. Ce sont effectivement deux dimensions interdépendantes. La contestation intellectuelle à l'encontre des disciplines établies, dont l'histoire de l'art, s'est construite comme une contestation politique. Cette posture récuse la séparation de l'art et de la culture d'un côté, et du politique de l'autre. Dans le sillage des *Cultural Studies,* les *Visual Studies,* la revue *Screen,* ou le magazine *Studio International,* revendiquent l'intégration des objets situés hors du canon dans leur domaine de recherche, c'est-à-dire précisément, des formes artistiques qui mettent en crise les hiérarchies entre objet noble et objet inférieur, les principes de pureté du médium et la prédominance du discours formaliste[488]. Ces différents champs de recherche confrontent leurs perspectives, appuyant leurs méthodes sur l'alliance d'une critique interne et externe des objets du champ de l'art et de la culture. A la fin des années soixante-dix, l'Association des Historiens d'Art, créée en 1974, reconnaît, encore prudemment, les apports de nouvelles méthodologies fondées sur l'interdisciplinarité et encourage l'ouverture du champ de l'histoire de l'art à l'ensemble de la culture visuelle.

> A l'heure actuelle les historiens ont tendance à se concentrer sur l'analyse interne de l'objet et sur sa relation avec un cadre historique précis. (…) Des travaux récents, en particulier dans des ouvrages fournis, ont également montré que l'art peut être étudié dans des contextes plus larges et ainsi revêtir une nouvelle importance en tant que document de la culture humaine dans son ensemble. *Art History* cherchera à renforcer cette tendance en encourageant particulièrement les auteurs qui démontreront comment l'étude des œuvres peut nous permettre d'en savoir davantage sur notre constitution physiologique et psychologique, sur nos réponses aux pressions politiques, sociales et économiques, sur nos réactions par rapport à la religion, la philosophie, la littérature, et sur notre relation à l'environnement naturel. Ces intérêts plus larges pourront naturellement nous conduire à

487 « [A new understanding of art as] the effect of all statements made about it, all the practices that claimed objects as art, rather than the mystical expression of creativity. The social history of art was enriched from its conversations with this broad intellectual-political community. But it retained, and still retains, a specific focus, a particular set of interests, a defined range of problematics. » *Id.* p. xv.

488 Anthony Easthope indique ainsi qu'un atout central pour la revue *Screen* a été d'« échapper complètement à une « idéologie de la culture » fondée sur une distinction entre culture « noble » et culture «populaire», qui fait qu'un « bon objet » appartient à la Littérature, et se distingue de la « fiction populaire ». » Easthope, « The trajectory of *Screen*, 1971-9 », in Barker, F. (Ed.) *The Politics of Theory. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature.* University of Essex, 1983. p. 122.

> nous tourner vers d'autres champs, ceux des anthropologues et des archéologues, des étudiants de l'histoire et de la société, de la pensée et des lettres, de la psychologie et même de la neurobiologie. Sous-tendant ce vaste programme éditorial nous maintiendrons la conviction que les historiens de l'art restent les professionnels les mieux équipés pour analyser et interpréter les objets d'arts et que notre discipline ne pourra s'améliorer que si nous l'affûtons, l'étendons et élargissons sa base[489].

La rupture avec l'histoire de l'art académique, avec son discours expert focalisé sur des questions d'attribution, d'influences iconographiques, d'inscription dans l'histoire d'un genre, ou de technique picturale, passe donc par un changement de perspective, ou plus précisément de paradigme, sur l'art.

> Les racines des tentatives récentes pour construire une histoire sociale de l'art résidaient dans la critique de ce que l'on appelait les « disciplines bourgeoises », une critique indissociable des révoltes étudiantes nées dans la phase d'extension et de restructuration des universités et *colleges* à la fin des années soixante[490].

L'histoire sociale de l'art n'envisage l'objet d'art et l'activité artistique qu'en tant qu'objets et pratiques toujours déjà produits, diffusés et utilisés dans des contextes politiques et idéologiques. La nouvelle histoire de l'art, critique sur ses propres méthodes et postulats, cherche à développer une analyse globale et pluridisciplinaire des objets visuels et culturels, compris comme objets inscrits dans le champ social et politique. « Notre sujet ne devrait pas être l'art du tout, mais les artefacts visuels, leur production et leur fonction dans différents systèmes sociaux », écrit l'historienne de l'art Margaret Iversen en 1983[491].

---

489 « At present art historians tend to concentrate on the internal analysis of an object and its relation to a specific historical frame. (…) Recent work, especially in full length books, has also shown that art can be studied in a wider context and so gain in importance as a document of human culture as a whole. *Art History* will seek to strengthen this trend by particularly encouraging writers who show how a study of works of can help us to understand more about physiological and psychological make-up, our response to political, social and economic pressures, our reaction to religion, philosophy and literature and our relationship to the natural environment. This broader interest may naturally lead us to turn to those in other fields, to anthropologists and archaeologists, to students of history and society, of thought and letters, to psychologists and even neurologists. But underlying the whole editorial programme will be the conviction that of all people it is the art historian who should be best equipped to analyse and interpret works of art and that our discipline will only benefit if we sharpen it, extend it and broaden its base. » « Editorial », *Art History*, Vol. 1. N°1, March 1978. p. 1.

490 « The roots of recent attempts to construct a Social History of Art lay in these critiques of what were called “bourgeois disciplines” which were so integral a part of student unrest in the expanding and restructured universities and colleges of the late Sixties. » John Tagg, *Grounds of Dispute ; Art History, Cultural Politics and the Discursive Field.* Basingstoke: Macmillan, 1992. p. 44.

491 « Our subject should not be art at all, but visual artifacts, their production and function within different social systems. » Margaret Iversen, « The New Art History », in Barker, F. (Ed .). *The Politics of Theory. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature.* University of Essex, 1983. p. 214.

2.3.1.2 La nouvelle critique artistique : John Berger, Robert Cork

Au delà du domaine de l'histoire de l'art, la pratique artistique est elle-même radicalisée par la montée des revendications pour le déploiement d'un art politique, à partir de la fin des années soixante. L'appel à un art politique, un art créé par des artistes pleinement acteurs dans la vie de la cité, parcourt les écoles d'art. Il est relayé par des critiques influents tels que Richard Cork, qui tient une tribune régulière à l'*Evening Standard* et qui dirige la publication *Studio International*, et John Berger, critique d'art dans les colonnes de *New Stateman and Nation.* Berger, que nous avons déjà évoqué plus haut en rapport avec sa critique de l'idéologie dominante de l'art telle qu'elle s'exprimait à travers la série *Civilisation* de Kenneth Clark, est un critique d'art marxiste. À une époque où la notion de culture reste majoritairement comprise selon une acception réduite, élitiste et apolitique, Berge insiste au contraire, comme ses mentors Frederick Antal et Arnold Hauser, sur les fonctions sociales de l'art, et sur l'intégration de l'art dans le faisceau des relations sociales, au cœur du politique. L'art est selon Berger le lieu d'un questionnement politique des structurations et positions sociales. À partir de 1952 et pendant une dizaine d'années, il développe dans le *New Stateman and Nation* une position critique entièrement tournée vers la recherche des modalités d'un art politique, en rupture avec l'individualisme et la tendance à l'abstraction de l'art bourgeois. Le réalisme a la faveur de Berger, qui y voit le mode de représentation le plus à même de questionner le social. Poursuivant les perspectives de Berger, dont il est proche, Richard Cork, critique d'art à l'*Evening Standard* à partir de 1969 et éditeur de *Studio International,* porte l'accent, dans ses écrits, sur la nécessité d'une pratique artistique qui permette une véritable rencontre entre l'artiste, les œuvres et le public. L'ensemble de ses travaux, dans ses écrits et dans les expositions qu'il organise au cours des années soixante-dix, vise à mettre en lumière les travaux d'artistes cherchant à rapprocher leur pratique des préoccupations sociales. Pour Cork, l'artiste doit pleinement occuper un rôle critique dans la société, retrouver une responsabilité sociale et politique. Il s'agit de rapprocher l'art de la vie. Il défend ainsi des pratiques engageant plusieurs types de techniques et de supports, à l'encontre de l'injonction formaliste de la pratique « pure ». Ses soutiens vont à des artistes qui redéfinissent l'art beaucoup plus largement, qui mêlent différentes techniques et procédés, au mépris des conventions, tels que Gilbert et George, Rose Finn-Kelcey, Robert Long, Bruce Mc Lean.

> A l'heure actuelle, un grand nombre d'artistes sérieux sont occupés à redéfinir la nature de l'art, se saisissant de nouveaux matériaux et de nouvelles approches, dans le but d'échapper aux vieilles

> prescriptions sur ce que l'art devrait être. (…) Il [est] passionnant de rencontrer des artistes de ma propre génération qui utilisent tous types de stratégies, que ce soit le film, la vidéo, la performance, la documentation brute, la photographie, les textes et d'autres supports alternatifs, convaincus qu'ils sont que leur travail n'a plus besoin de se conformer aux hiérarchies anciennes[492].

Au tournant des années soixante, Cork observe un vent de révolte, un élan qui pousse des jeunes artistes à rompre avec l'académisme des écoles d'art et à inventer de nouvelles pratiques. « Tout paraissait soudainement possible. L'art, semblait-il, pouvait devenir tout ce que les artistes voulaient en faire. La priorité centrale était d'étendre le champ des possibilités ouvert à l'exploration des artistes[493] .» Au cours des années soixante-dix, le magazine *Studio International* anime les débats sur la nécessité de soustraire l'art à la domination d'une conception bourgeoise traditionnelle, individualiste et anti-intellectuelle. La nouvelle critique d'art qui émerge est une critique politique, qui rompt avec la posture du connaisseur, pour laisser place à une analyse du rôle et des effets sociaux de l'art. Les remises en question qui affectent le champ de l'art, de sa pratique et de sa critique, se manifestent dans la déconstruction critique du système de valeurs bourgeois et de l'académisme qui sous-tendent les discours et les dispositifs dominants. Les apports du structuralisme et de la critique marxiste et féministe de l'art ouvrent sur des définitions de l'art comme pratique socialement inscrite, collective, comme force agissante sur les représentations sociales mais aussi « agie » par de multiples déterminations.

492 « At the moment, a large number of serious artists are concerned with redefining the nature of art, seizing on new materials and new approaches in order to escape from all the old preconceptions about what art should be. [...] It [is] exciting to encounter artists of my own generation employing any strategies they wished, including film, video, performance, raw documentation, photography, texts and many other alternatives, in the conviction that their work need no longer conform to the old hierarchy. » Cork, Richard. *Everything Seemed Possible : Art in the 1970s*. Londres etNew York : Yale University Press, 2003. p. 2.

493 « Everything suddenly seemed possible. Art, it appeared, might be anything the artists wanted it to be. the overall priority lay in widening the range of possibilities that artists could explore » *Id.* p. 5.

2.3.2 Politisation des pratiques artistiques et mises en cause du modernisme

2.3.2.1 La contestation à Hornsey et la revendication d'une pratique politique et sociale de l'art

A la fin des années soixante, les écoles d'art sont agitées par des mobilisations d'étudiants qui soulèvent des questionnements fondamentaux sur le rôle politique et social de l'artiste, sur les usages et les modes d'accès à l'appréciation et à la pratique de l'art. Le mouvement est lancé quand, de mai à juillet 1968, l'école d'art et de design à Hornsey est occupée par les étudiants et quelques uns de leurs professeurs. Le conflit qui oppose le « Comité d'action étudiant » et la direction de l'école est d'ordre politique et idéologique. C'est un geste politique radical, que les intellectuels de la *New Left Review* saluent comme révolutionnaire[494]. Parti d'un conflit entre les étudiants et l'administration sur le contrôle des fonds alloués au syndicat étudiant, l'occupation se mue rapidement en un « mouvement pour repenser l'enseignement de l'art et du design » (*Movement for the Rethinking Art and Design Education*). Les événements de Paris sont à l'esprit de chacun. Les revendications portent sur l'abolition des critères de sélection discriminants, sur la participation des étudiants aux instances de décision, ainsi que sur la révision des contenus du diplôme. La mobilisation ravive des questions anciennes sur l'organisation non-démocratique de l'école et sur l'inadaptation aux besoins des étudiants, mais aussi sur la politique nationale de fusion des écoles d'arts aux instituts technologiques (*polytechnics*). L'opposition à ce projet, qui risquait d'entraîner la disparition de l'autonomie de l'enseignement en art, avait déjà mobilisé les étudiants et enseignants en 1967. Au-delà de ces revendications, d'ordre administratif, une discussion politique s'engage sur le rôle social de l'art et du design, et sur le pouvoir qu'a l'art de modeler les représentations qui font l'environnement social. Au cours des semaines d'occupation, une prise de conscience des enjeux politiques de la création artistique anime les ateliers et « *teach-in* » animés par les étudiants et les enseignants partageant leurs critiques. La conclusion est que l'art et le design doivent répondre à des besoins sociaux, devenir des « outils conviviaux » contribuant à l'émancipation de tous[495]. Au nom de ce désir d'un art politique en prise avec la société, les

494 Voir Tom Nairn, « Hull », *New Left Review*, N° 50, juillet-août 1968, pp. 65-70.

495 La notion d'outil convivial vient des écrits du penseur autrichien Ivan Illich. « J'appelle *société conviviale* une société où l'outil moderne est au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes. Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil. » *La convivialité.* Paris : Seuil, 1973. p. 13. Voir le développement sur ce concept appliqué à la photographie

occupants de l'école réfléchissent aux modalités d'un enseignement où pratique et théorie s'informeraient mutuellement. Les étudiants étaient sommés de suivre un enseignement obligatoire en histoire de l'art, et dans d'autres « disciplines complémentaires », censées leur apporter le bagage intellectuel qui manquait à leur formation centrée sur la pratique. La contestation porte sur le caractère trop formaté, académique, voire anti-intellectuel de l'enseignement dispensé. La réflexion théorique sur l'art, sa sociologie, ses modes de production ou de consommation, ou encore sur son rôle social est absente du cursus. L'histoire de l'art telle qu'elle était enseignée au *College* paraissait « éloignée dans la pratique des centres d'intérêt du studio, et l'accent sur la peinture et la sculpture avait peu, voire rien à apporter aux étudiants en design »[496].

Au fil des semaines d'occupation, les discussions font naître une critique de l'art bourgeois, et des intérêts de classe qu'il contribue à reproduire. Les étudiants veulent radicalement renouveler les définitions de l'art, en commençant par la distinction, normalisée par la critique dominante, entre art noble de l'élite et art vulgaire, populaire et commercial des masses.

> Sur une période de cinq ans, en commençant par la *grammar school* [établissement secondaire sélectif], puis à l'école des beaux-arts, on m'a fait accepter et croire que les standards et critères du grand art étaient ceux qui étaient reconnus et acceptés par cette section « éduquée » de la société, et que la culture de masse, si tant est qu'elle existe, était quelque chose à mépriser car elle était grossière, commerciale et vile. D'un coté le « bon » art et de l'autre le « mauvais ». Le « bon » art est l'art d'une minorité intelligente, éclairée, sensible, de la population, et le « mauvais » art est l'art de la classe ouvrière, indigente et inculte. C'est ainsi en tous cas, je le dis sans mâcher mes mots, que la plupart des professeurs, des soi-disant intellectuels, des esthètes, et malheureusement de la plupart des artistes voient les choses. Pire encore, ils ne voient pas de grands espoirs que la classe ouvrière rattrape son retard et apprécie un jour les subtilités abstraites de l'art moderne[497].

Ces propos sont ceux d'un étudiant d'Hornsey, rapportés dans l'ouvrage de 1969 qui relate les événements de mai à juillet 1968 à l'école des Beaux-Arts d'Hornsey, *The*

---

au point 3.3.2.

496 « [Art history was often found to be remote in practice from the interest of the studio, and its emphasis on painting and sculpture had little or nothing to offer design students. » Lisa Tickner, *Hornsey 1968 : The Art School Revolution*. Londres : Francis Lincoln Ltd, 2008. p. 48.

497 « For a total of 5 years, 1st in grammar school, later in art school, I was made to accept and believe that the standards and criteria of great art were the standards and criteria recognised and accepted by that « educated » section of society, and that mass culture, if there is such a thing, is sth to be scorned as being unrefined, commercialised and base. Simply, we have « good » art and we have « bad » art. The good art is the art of the intelligent, enlightened, sensitive minority of the population, and the bad art is the art of the unfortunate, unenlightened working-class. This anyway, without mincing words, is how most teachers, most so-called intellectuals, aesthetes and, unfortunately most artists, see the situation. And worse than this, they see no immediate hope of the masses ever catching up and being able to appreciate the abstract subtleties of modern art. » Propos d'un étudiant de Hornsey identifié sous les initiales K.H. Students and Staff of Hornsey College of Art. *The Hornsey Affair,* Harmondsworth : Penguin, 1969. p. 70.

Hornsey Affair. De telles analyses sur le système dominant de la production artistique sont largement partagées au sein de l'école occupée. Les systèmes dominants de production de l'art sont décrits comme verrouillés, fonctionnant en vase clos dans un circuit dominé par les mécènes et acheteurs fortunés, un système isolant l'artiste des réalités de la société contemporaine[498]. Les mécanismes de reproduction sociale de l'art et des artistes correspondant à la conception élitiste de l'artiste isolé sont donc bien rodés, et reproduits dans les écoles, alors même que les débouchés dans le milieu de l'art sont fermés. Les étudiants identifient le nœud du problème : une définition extrêmement réduite et bourgeoise de l'art, qui le dépolitise, et en naturalise les effets idéologiques au nom d'une supposée autonomie de l'art.

> [Les professeurs] voudraient que leurs étudiants fassent comme eux, c'est à dire qu'ils oublient enfin la situation économique et politique dont ils font pourtant pleinement partie. Il voudraient croire que leur art n'est nullement affecté par tel ou tel système politique en vigueur imposé à la masse de la population. (…) [Leur travail] n'existe qu'en tant que luxe pour une élite bourgeoise. Il n'a aucun rapport avec les vies et les conflits de la grande majorité de la population, et il n'est que l'héritage du mythe éculé de l'« artiste », esprit solitaire, libéré des contingences triviales qui régissent la vie de la plupart des gens, être né radical, le penseur libéral, dominant depuis les hauteurs et créant ses œuvres, dans l'espoir de communiquer les hautes idées de son esprit supérieur à un public d'ignares. (…) Je me réjouirai le jour [où l'artiste devra justifier de ce qu'il fait devant la société éclairée]. Car ainsi la culture du peuple sera la culture du peuple, et non celle d'une élite bourgeoise décadente[499].

A la critique des logiques économiques régissant les réseaux de production et de circulation dominants de l'art s'ajoute donc une critique de l'idéologie dominante pour faire place à un discours sur le rôle de l'art dans la lutte des classes. Les étudiants d'Hornsey disent haut et fort que la création artistique ne doit plus être l'apanage d'une élite, une activité privilégiée et exclusive. La conception d'un art politique, en prise avec les problèmes sociaux, accessible et proche de l'expérience sociale, est le plus magistralement

498 « The only people able to patronise the exclusive art galleries are the very rich, so that to exist in society the artist must rely on rich Americans, or the British boss class to purchase his work. He is therefore dependent on the positions of the galleries in society. (…) Whatever it is, it is as far removed from the working-class as it could be, it is as phoney as it could be, and as decadent as it could be. Yet it is the situation that is accepted almost without question by the intelligentsia. They frown patronisingly at the workers, but refuse to examine their own rotten, corrupt system of producing art objects which are supposed to be aesthetically beautiful, yet which find their homes in the palaces of the exploiters of the working-classes and in galleries financed by the big monopolies. » *Id*. pp. 70-71.

499 « They would wish their students to do as they themselves have done, conveniently to forget the economic and political set-up of which they are an essential part. They would like to believe that their art is totally unaffected by whatever the political system is being imposed upon the mass of the population. (…) It exists as a luxury of the bourgeois élite. It is totally irrelevant to the lives and the struggles of the great mass of the population and it is the inheritance of years of acceptance of the myth of the 'artist' as being the lone spirit, free from the mundane pursuits that govern most people's lives, and born radical, the free liberal thinker, sitting up on high creating his works in an attempt to communicate the ideas of a superior mind to the philistine public. (…) I will so welcome that day [when the artist has to justify what the does to an enlightened society], for then the culture of the people will be the culture of the people, and not the culture of the decadent bourgeois élite. » *Id.* pp. 71-2.

exprimée à Hornsey en 1968. On la retrouve également dans les mobilisations qui paralysent les écoles d'art à Guilford School, à Brighton, à la Royal Academy of Art, solidaires de Hornsey. Ses mobilisations font entendre le désir des étudiants pour une pratique artistique pleinement engagée dans les questions sociales et politiques contemporaines, rompant avec les exigences d'un formalisme et d'un académisme obsolètes. Elles ouvrent la voie à un art politique, orientation majeure de l'art des années soixante-dix.

La critique idéologique des discours dominants sur l'art bouscule profondément le champ de la critique et de la production artistique par les interventions politiques qu'elle accomplit. Nous avons porté un coup de projecteur sur les mobilisations des étudiants en art, contribution essentielle à l'entreprise de rapprochement des champs de l'art et du politique. Il est temps à présent de se tourner vers la démarche d'artistes qui cherchent à engager leur pratique artistique dans une réflexion critique et un engagement politique, afin de produire des interventions artistiques dans le domaine politique, et des interventions politiques dans le domaine artistique.

2.3.2.2 *L'art comme intervention politique et levier de changement social : p*ratiques artistiques militantes et Artists' Union

Le modernisme, encore bien vivant au début des années soixante-dix, est de plus en plus malmené au cours de la décennie. Les grands récits qui le sous-tendent sont mis en crise. À rebours de la recherche d'une pureté de l'art, les artistes privilégient le mélange des matériaux, des médias et des supports puisés dans la prolifération des productions culturelles et industrielles. À l'encontre de la conception de l'art comme activité transcendant le social et le politique, ils le créent et le portent dans de nouveaux espaces et contextes, celui de l'usine, de la rue, de l'école, etc. À la sacralisation de l'œuvre d'art unique et auratique, ils privilégient l'éphémère, le multiple, la copie, le concept. Aux catégories hermétiques de l'art et du non-art, endin, ils opposent la possibilité de faire de l'art à partir de problématiques sociales, politiques, historiques, privées, d'interroger la représentation elle-même, d'explorer de nouvelles manières de faire de l'art. Avec John Walker nous pouvons dire que « ce qui était nouveau dans l'art [des années soixante-dix] en Grande-Bretagne] c'était sa re-politisation et sa féminisation, sa tentative de retrouver une

connexion avec l'ensemble de la société[500]. » Cette tentative prend corps dans l'engagement radical d'artistes affirmant leur conception socialiste de l'art comme intervention dans le champ politique. L'apparition de l'art conceptuel, de nouvelles formes artistiques telles que la performance ou le mouvement des « community arts », les interventions féministes dans le champ artistique sont des remises en cause des conceptions traditionnelles de ce qu'est l'art et de ce à quoi il sert. Dans ces bouleversements des dogmes et des canons, pratique et théorie s'alimentent l'une et l'autre.

En août 1971, se tient une série de sept expositions à travers le pays, intitulée *Art Spectrum.* L'objectif de l'Arts Council, qui soutient l'événement, est de donner à voir la création contemporaine britannique dans sa diversité. A Londres *Art Spectrum,* qui rassemble cent artistes, dont vingt femmes, remplit l'espace d'Alexandra Palace. Pour Walker, l'exposition « illustre les conditions d'éclectisme et de pluralisme » caractérisant l'art des années soixante-dix[501]. Il relate que l'événement a suscité chez plusieurs artistes participant un questionnement sur les conditions de sélection des artistes. Dans le cas d'*Art Spectrum*, la sélection a été opérée par des critiques, commissaires et galeristes, sans qu'aucun artiste n'ait été associé au processus. Les financements sont issus de l'Arts Council et des *Regional Arts Associations*, entités locales consacrées au soutien à la culture, et encore inégalement représentées sur le territoire à cette époque. L'institution apparaît donc garante des artistes qui sont ainsi produits.

> C'était la première fois depuis des années que des artistes se trouvaient réunis à Londres au sein d'une grande exposition. L'événement permit de se rendre compte de problèmes communs concernant la simple survie des artistes, le problème de la concurrence pour des financements limités, créant inévitablement des divisions, et mettant les femmes artistes dans une situation de particulière vulnérabilité. Cela conduisit à des discussions autour de la formation d'un syndicat des artistes, qui culminèrent avec une réunion ouverte dans les studios de Camden, au cours de laquelle des groupes de travail furent formés[502].

Le milieu de l'art tel qu'il est structuré, dans le contexte d'une économie capitaliste compétitive, et dans un système de valeurs glorifiant la figure de l'artiste comme individu libre, au dessus des contingences sociales, semble peu propice à l'émergence d'un syndicat.

500 « What was new about art in Britain was its repoliticization and feminization, its attempt to reconnect to society at large. » John Walker. *Left Shift ; Radical Art in The Seventies*. Londres : I. B. Tauris, 2002. p. 2.

501 *Id*. p. 50.

502 « This was the first time for many years that artists in London had been brought together in a large exhibition. It led to the disovery of shared problems concerning minimal survival and the inevitably divisive effect of competition for limited funds, with women artists in a particularly vulnerable position. This led to discussion of the formation of an Artists' Union, culminating in an open meeting at the Camden Studios at which working parties were formed. » Margaret Harrison, « Notes on a Feminist Art in Britain, 1970-77 », *Studio International,* Vol. 193, N° 987, 3/1977, p. 213.

Représentant, aux yeux de la société, une classe de producteurs à part, sensée incarner l'indépendance et la liberté, dans un monde où ces valeurs sont finalement encadrées et parcimonieusement distribuées, les artistes sont en réalité isolés et rendus invisibles, d'autant plus lorsque ce sont des femmes ou des membres des minorités ethniques. Ils sont mis en concurrence dans un système très limité de prix et de subventions, et vivent bien souvent de manière précaire, comme le rappelle Margaret Harrison. Les efforts pour mettre en place un syndicat d'artistes manifeste le rejet de l'exclusion sociale dans laquelle la « classe » des artistes est maintenue. Une analyse marxiste des relations de production et de consommation qui structurent les milieux de l'art permet de décrire ce système de valeurs comme compatible avec la reproduction d'une idéologie capitaliste, individualiste et consumériste. Comme l'exprime l'artiste Terry Atkinson en février 1978, « la fonction de la notion d'individualisme qui est au cœur du rôle idéologique de l'art moderne relève du rôle idéologique plus large qui œuvre au maintien de la suprématie de la forme particulière de notre société de marché[503]. » Le discours moderniste érigeant la figure de l'artiste comme individu doué d'une vision supérieure, la théorie de l'art pour l'art que défend cette théorie formaliste, ainsi que la valorisation de l'œuvre d'art unique et auratique, font le jeu de la société capitaliste en encourageant la marchandisation et la fétichisation des œuvres, et en neutralisant le potentiel de transformation politique de l'art.

Dans ce contexte de remise en cause du modernisme, « The Artist's Union » se forme en 1972, et détaille ses objectifs dans le magazine *Studio International* en mai 1972, date de la ratification de leur constitution. Les objectifs sont les suivants.

> Remettre les décisions affectant les artistes entre les mains des artistes eux-mêmes. Aider les arts vivants à exercer leur fonction vitale, à savoir, définir la qualité et l'identité de la société. Nous consacrer à la reconnaissance des arts vivants en tant que partie intégrante de notre situation sociale, politique et économique. Représenter une conscience nouvelle des responsabilités politiques de l'artiste, ce qui signifie reconnaître l'artiste comme incarnant une force libératrice pour le changement social, un agent travaillant à établir des relations toujours plus étroites entre l'art et les besoins des gens, utilisant l'art comme une arme contre le matérialisme, affirmant l'art comme un processus dont l'artiste est le catalyseur, mais dans lequel les gens jouent un rôle créatif vital[504].

503 « The function of the notion of individualism within the ideological role of modern art is part of the more general ideological role attempting to maintain the supremacy of our particular form of market society. » Terry Atkinson, « Image of the People », allocution donnée dans le cadre du colloque « The State of British Art ». Verbatim publié dans *Studio International*, Vol. 194, N° 989, 2/1978, p. 125.

504 « To bring the handling of decisions affecting artists into the hands of artists themselves. To help the living arts perform the vital function of establishing the quality and identity of society. To dedicate ourselves to the establishment of the living arts as an integral part of our social, political, and economic situation. To represent a new consciousness of the political responsibilities of the artist, which is in turn to see the artist as : a liberating force for social change ; working to establish ever closer relationships between art and the needs of the people ; wielding art as a weapon against materialism ; asserting art as a process catalysed by the artist in which people take a vital and creative role. » The Artists' Union,

Citons quelques uns des membres de ce syndicat. On y trouve Conrad Atkinson, Margaret Harrison, Barry Baker, Elona Bennet, Stuart Brisley, Marc Chaimowicz, Peter Dunn, Stuart Edwards, Gareth Evans, Gerry Hunt, Kay Fido Hunt, Mary Kelly, Carol Kenna, Robin Klassnik, Lorraine Leeson, Don Mason, Gustav Metsger, Avis Saltsman, Jeff Stanwell, Colin Sheffiedl, Peter Sylveire[505]. L'Artists' Union doit permettre à ses membre de mieux se défendre face aux demandes des institutions qui les emploient ou achètent leurs travaux. Il est un appui essentiel pour ces artistes qui orientent leurs pratiques artistiques vers des engagements politiques polémiques, et qui ne trouvent de ce fait que peu de débouchés. Favorisant la mise en réseau, la mutualisation des ressources et des compétences des membres, l'Artists' Union est également conçu comme devant permettre la mobilisation d'un secteur, les arts et la culture, en solidarité avec d'autres luttes sociales. Le choix de former un syndicat affilié au *Trade Union Congress* illustre la volonté qu'ont ces artistes de rompre avec l'isolement traditionnel de l'artiste (une conception perpétuée dans les écoles d'art, où domine un enseignement de la pratique en studio) et d'y opposer la revendication d'une reconnaissance des artistes comme des travailleurs produisant des objets et des contenus culturels ayant un sens dans la société, comme des producteurs dont la participation est cruciale dans les luttes collectives.

> Au sein de l'Artists' Union, nous nous décrivions comme des « travailleurs », ce qui par bien des aspects était parfaitement fantasque, mais une telle déclaration portait néanmoins à l'époque le projet d'intégrer le travail culturel dans la revendication plus vaste d'extension du mouvement syndical[506].

Le syndicat recrute jusqu'à cent vingt membres en 1972 à l'occasion de l'exposition « The New Art », présenté par l'Arts Council à la Hayward Gallery[507]. Aucune femme n'est sélectionnée dans cette exposition. L'invisibilité des femmes artistes est une des problématiques constantes pour des artistes comme Margaret Harrison, Elona Bennett, Carol Kenna, Mary Kelly. Elles sont à l'origine de la formation du Women's Workshop, un groupe de travail de femmes artistes qui se constitue dès janvier 1972[508]. Une priorité se présente alors immédiatement : porter collectivement les revendications des femmes artistes, peser dans le processus de formulation des objectifs du syndicat et veiller à ce que la question des discriminations basées sur le genre ne soit pas évacuée dans les

Studio International, vol. 183, N° 944, mai 1972. p. 192.

505 Voir Walker, 2002. p. 83.

506 « In the Artists' Union, we talked about being "workers", which was completely off-the-wall in many ways, but it promoted an ambitious project to make cultural labour part of the wider demand for unionisation at that time. » Mary Kelly, 2007. http://www.frieze.com/issue/article/the_body_politic/

507 *Id*, p. 84.

508 Nous revenons sur ce point au troisième chapitre, dans la discussion sur les pratiques artistiques et photographiques des féministes. Voir 3.5.

positionnements que le syndicat sera amené à prendre. Le Women's Workshop propose ses candidates : Mary Kelly est élue présidente, Margaret Harrison et Carole Kenna sont élues au bureau. L'activisme du groupe des femmes au sein de l'Artists' Union assure donc la mise en avant de problématiques féministes[509]. Ainsi, parallèlement à la formulation de postures critiques envers le marché de l'art, envers l'enseignement de l'art, contre les systèmes de valeurs comme l'Arts Council conditionnant et validant certains types de pratiques artistiques, le syndicat adopte des revendications visant spécifiquement les discriminations rencontrées par les femmes et les minorités ethniques, dans le contexte d'une invisibilité générale de ces artistes. Les valeurs de solidarité entre les travailleurs sont réaffirmées, comme dans cette déclaration du Groupe des Femmes du Syndicat des Artistes.

> Le Groupe des Femmes soutient que les femmes, dans quelque secteur qui les emploie, sont sous-syndiquées et par conséquence, sont moins payées et travaillent dans les pires conditions. Notre intention est de soutenir nos sœurs dans leurs luttes pour se syndiquer et dans les actions qu'elles mènent en tant que travailleuses syndiquées[510].

Conrad Atkinson est un membre influent de l'Artists' Union. Ses travaux rendent compte de la recherche constante d'une rencontre dialectique de l'art et du politique. En juin 1972, il expose à l'ICA son travail réalisé auprès des grévistes de l'usine Brannan's située à Cleator Moors, village du Cumberland dont il est originaire. Les ouvriers de cette usine fabriquant des thermomètres mènent une grève mettant en cause leurs conditions de travail, dangereuses à cause de la manipulation du mercure, et les inégalités salariales entre hommes et femmes. La grève, initiée par les femmes, s'étire sur une année, et n'est toujours pas résolue au moment de l'exposition. Alors qu'il vient de la peinture abstraite, Atkinson rompt avec ce médium symbole par excellence de l'art pour l'art, et utilise le support vidéo pour filmer la réalité des conditions de travail, les piquets de grève, et enregistrer des entretiens avec les grévistes. Ce n'est pas la première utilisation du médium pour Atkinson, qui s'en est déjà emparé pour réaliser un court film intitulé « *Industrial Relations Bill* », présenté en 1971 dans le cadre de *Art Spectrum*. Ce film est conçu en réaction au projet de

509 « With women actively engaged in running the Union, women's issues were brought to the foreground : "to take action to end sexual and racial discrimination in the arts" was established by a majority vote as one of the Union's major aims, membership cards were altered to include "Do you need creche facilities at Branch meetings ?" and resolutions were passed in support of the women workers' occupation at Fakenham and the night cleaners campaign. » Women's Workshop, « A Brief History of the Women's Workshop of the Artists' Union, 1972-3 » (c. 1973), in Hilary Robinson (Ed.), *Feminism, Art, Theory : An Anthology 1968-2000*. Oxford : Blackwell, 2001. p. 87.

510 « The Women's Workshop maintains that women in whatever sector they are employed are largely unorganised and consequently receive the lowest pay and work in the worst conditions ; it is our intention to support our sisters in their struggle for unionisation and also in the action they take as organized workers. » *Id.* p. 87.

loi du gouvernement conservateur de Heath qui menace les droits syndicaux. L'utilisation de la vidéo reste encore très atypique ; elle constitue en soi un remise en cause fondamentale des frontières de l'art et du non-art. Les installations d'Atkinson mêlent les vidéos à d'autres matériaux rappelant le concret des conditions de production : des lettres des grévistes, de la direction, du syndicat, des photographies, des rapports et des statistiques, de la documentation, des coupures de presse, et même un guide sur la région du Cumberland au siècle précédent[511]. L'idée est de rassembler des matériaux divers issus du concret de la lutte, de collecter la mémoire du conflit et de laisser au spectateur le travail de mise en relation des documents. Suite à l'exposition sur le site de l'usine de Cleator Moors, « *Strike at Brannan's* » est présentée dans le contexte londonien de l'ICA. L'exposition découle sur des effets politiques concrets : elle a été l'un des éléments qui a encouragé les ouvriers de la branche londonienne de Brannan's à se syndiquer[512]. A l'issue de la grève, les revendications des ouvriers de Cleator Moor n'aboutissent pourtant pas. Pour Atkinson, ce travail n'est cependant pas vain. Il ouvre la voie à une redéfinition de ce qu'est l'art, de ses champs d'action, de ses matériaux, et de ses rôles. Atkinson prône avec force un retour au sujet, au concret, un ancrage de l'art dans la réalité politique et sociale la plus directe, c'est-à-dire ce que le modernisme rejette traditionnellement hors du champ artistique comme non-sujet.

> Nous avons atteint un point où tout ce qui est défini comme art n'est pas de l'art, et tout ce qui est considéré par les artistes comme n'étant pas de l'art, est en fait bien de l'art jusqu'à ce que les artistes s'en rendent compte. Loin d'être abattus par cette situation, je pense que les artistes devraient s'en réjouir car cela signifie qu'ils peuvent dès lors se concentrer sur les vrais sujets. (…) Le sujet de l'art n'est pas l'art, le sujet de l'art n'est pas le processus artistique, ou la description de ce processus ni la présentation de ce processus. Ces choses-là relèvent de la technique et du savoir-faire. Le sujet de l'art, c'est tout ce qui est en dehors de l'art. Le sujet d'une œuvre d'art est la seule chose importante à considérer[513].

Le travail ultérieur d'Atkinson reprend des méthodes et modes de présentation similaires à « *Strike at Brannan's* ». Pour « *Work, Wages and Prices* » (1974), puis pour

511 Article de Keith Dewhurst, « Review : Strike at Brannan's », *The Guardian*, mercredi 7 juin 1972. p. 8.

512 « The show had a very positive result, as a direct result of the exhibition the London Brannan's Factory has become fully unionised (had this happened six months ago it would have substantially changed matters here). » Lettre de Conrad Atkinson à « David », Archives de l'ICA conservées à la Tate Gallery, « Papers relating to Conrad Atkinson' "Strike at Brannan's" exhibition at the ICA », TGA 955/7/2/36.

513 « We have reached a position in which all that is declared art is not art and that which is considered by artists as not art is in fact art until artists discover it. Far from being depressed at this situation, I think artists should be exhilarated because it means that artists can concentrate on the real issues. (…) The subject of art is not art, the subject of art is not the process of art or the description of the process or the presentation of the processes. There are all technical and craft factors. The subject of art lies in everything outside of art. The subject of a work of art is the only important thing to consider. » Conrad Atkinson, « Approaches to an ideology of art and some parallels with science », article non daté, Archives de l'ICA, « Papers relating to Conrad Atkinson' "Strike at Brannan's" exhibition at the ICA », TGA 955/7/2/36.

« *A shade of Green, an Edge of Orange* » (1975), son travail sur l'Irlande du Nord à la demande de l'Arts Council Northern Ireland et du Congrès des Syndicats Irlandais, l'artiste collecte des objets, extraits de textes ou de poèmes, photographies, films, posters et bannières rappelant par leur caractère brut la matérialité et la violence des situations dont ils sont issus. Il laisse au spectateur le travail de corrélation et d'interprétation des éléments qu'il propose. L'insistance d'Atkinson sur le besoin d'un retour à la matérialité du réel, aux réalités concrètes du champ du travail est un thème structurant la recherche artistique d'autres membres de l'Artists Union. La recherche d'Atkinson d'un art capable de provoquer réflexion critique, sensibilisation politique, et action collective influence la voie prise par d'autres dans la formulation d'un art social et politique. Margaret Harrison (compagne d'Atkinson), les artistes Mary Kelly et Kate Fido Hunt, comme Jo Spence et les Hackney Flashers, à partir de 1974, poursuivent des perspectives similaires, en explorant la radicalité crue du document et les effets d'une localisation de l'art dans des contextes dont il est habituellement absent. Le concret des relations sociales du travail deviennent site et objet de leur recherche artistique et politique, dans l'objectif d'intégrer l'art dans la réalité des conflits de classe et d'en faire émerger des prises de conscience politiques. Margaret Harrison exprime ainsi cette recherche :

> Ce que moi-même et d'autres artistes avons produit dans cette période était un art qui ne prenait pas l'art pour objet, mais les sujets dans lesquels nous nous étions impliqués. (…) La « carotte » de la vente potentielle de nos œuvres était en train de disparaître [à la fin des années soixante] et d'une certaine manière cela nous donna la liberté de réexaminer notre propre condition économique, mais aussi d'étudier différentes perspectives pour notre travail. (…) Le travail que j'ai produit, ou pour lequel j'ai collaboré avec Conrad Atkinson entre 1970 et 1975 (…) s'efforçait de trouver la forme la mieux adaptée pour rendre justice au contexte et au contenu du travail. (…) Remettre le sujet au premier plan m'a conduit (comme d'autres) à rechercher des formes et des esthétiques différentes adaptées aux sites dans lesquels elles intervenaient[514].

Margaret Harrison, Mary Kelly et Kay Fido Hunt produisent un projet collaboratif sur la question du travail des femmes et des inégalités salariales, à une époque où le projet de loi sur l'égalité salariale est voté en 1970. Pour « *Women and Work, A Document on the Division of Labour in Industry* », les trois artistes ont collecté des objets, compilé des statistiques, rassemblé des témoignages de travailleuses d'une usine du sud de Londres,

514 « What myself and many artists of that period were making was art that was not about art, but about the issues we had become involved in. (…) The carrot of possible sales seemed to be disappearing [at the end of the 60s] and in a curious way freed us up, not only to consider our own economic condition, but also to consider different perspectives for our work. (…) The work I produced, or worked on with Conrad Atkinson between 1970-1975 (…) endeavoured to find the right form for the context and the content of the work. (…) This focus on subject-matter led me (and others) into finding different forms and aesthetics for the place it was located within. » Margaret Harrison, in *Live in Your Head : Concept and Experiment in Britain, 1965-75.* Clive Phillpot, Andrea Tarsia (Eds.) Londres : The Whitechapel Gallery, 2000. p. 106.

retranscrit leurs emplois du temps, réalisé des portraits. Il nous paraît intéressant de constater que la photographie est au cœur d'un retour conscient, dans les pratiques artistiques des années soixante-dix, à la matérialité. La photographie, enregistrement brut de l'apparence visuelle des situations et des individus, revêt un caractère direct qui sied à la recherche d'une expression artistique d'où s'efface la figure surplombante de l'artiste, et où prime la convocation du réel par l'intervention, en tant qu'objets signifiants, de matériaux divers relevant jusqu'alors du non-art. Le travail engagé pour l'exposition, présentée en mai 1975 à la South London Art Gallery, encourage la création d'un syndicat au sein de l'entreprise. Autre exemple d'un travail collectif mené par des artistes au service d'un conflit social, le film « *Nightcleaners* », réalisé entre 1970 et 1975. Richard Mordaunt, Marc Karlin, James Scott et Humphrey Trevelyan forment le Berwick Street Collective en 1970 et invitent Mary Kelly, engagée dans le mouvement féministe, à y participer. Le collectif de réalisateurs se donne pour objectif de mettre en évidence les conditions, répétitives et solitaires, du travail des femmes de chambre de Londres travaillant la nuit. Celles-ci sont isolées, extrêmement précarisées, dénuées de droits et mal payées. Le film accompagne le processus de syndicalisation de ces femmes qui s'organisent contre leurs employeurs. C'est une des premières campagnes directement relayées par le jeune mouvement féministe.

> La force du film « Nightcleaners » réside, je pense, dans la façon dont il présente à la fois la contribution du mouvement féministe, celui des syndicats et celui des femmes de chambre elles-mêmes comme trois discours parallèles et néanmoins interconnectés[515].

Le collectif accompagne la mobilisation des femmes à travers leur Groupe d'Action, le « *Cleaner's Action Group* », mené par May Hobbs, ancienne femme de chambre. La campagne de ces travailleuses prend de l'ampleur. Les féministes les aident dans le processus de construction d'une force militante, en distribuant des tracts et en organisant des réunions. Des intellectuelles comme Sheila Rowbotham s'impliquent. La publication en décembre 1971 du numéro trois de *Shrew*, le journal du mouvement de libération des femmes, est consacrée à la campagne. L'appréhension par des artistes de nouveaux sujets et champ d'exploration, relevant jusqu'alors du non-art ; l'ouverture d'un horizon politique pour l'objet artistique issu de cette rencontre ; la complexité des relations

515 « The strength of Nightcleaners, I think, is the way it represents the input of the Women's Movement as well as the Trade Unions and the night cleaners themselves as three parallel, but interconnected, discourses. » Mary Kelly, « The Body Politic », *Frieze,* N° 107, mai 2007. [En ligne] http://www.frieze.com/issue/article/the_body_politic/, consulté le 15 avril 2013.

sociales dont l'œuvre doit rendre compte, appellent la formulation et la conceptualisation de nouvelles formes.

> Partant de l'intention de faire un film militant, le Collectif dût réfléchir à de nouvelles formes pour rendre compte des forces en présence, entre les femmes de chambre, le Groupe d'Action, et les syndicats, et pour rendre compte de la nature complexe de la campagne elle-même. Le résultat a été un film extrêmement auto-réflexif, impliquant aussi bien les réalisateurs que le public dans ce processus de travail précaire et invisible[516].

Pour Rowbotham, la rencontre entre cette campagne, qui a un besoin vital d'être médiatisée, et le Berwick Street Collective, qui cherche à employer les moyens du film pour faire progresser les luttes sociales et la conscience politique, est caractéristique de la rencontre de l'art et des problématiques sociales dans les pratiques artistiques radicales des années soixante-dix.

> En Grande-Bretagne, les étudiants en art, les poètes, les acteurs, les musiciens et les réalisateurs furent radicalisés par le mouvement étudiant et la campagne contre la guerre au Vietnam. L'expression individuelle était une force motrice très importante des années soixante, mais au début des années soixante-dix, l'expression d'une implication tout aussi forte dans le collectif est venue la modérer. Les « créatifs » ont formé des petits collectifs déterminés à arracher l'art au marché capitaliste. L'objectif n'était pas seulement de transformer les contenus, mais de développer des formes qui ferait advenir une nouvelle conscience. Les collectifs s'employèrent à communiquer en dehors des médias dominants et à rechercher les moyens de montrer leurs travaux directement[517].

On le voit à travers ces exemples précis d'intervention d'artistes dans des luttes sociales, il ne s'agit pas seulement de produire un travail artistique dont le contenu soit explicitement politique, en réaction avec des événements politiques et sociaux, il s'agit pour l'artiste de définir sa pratique et sa position sociale comme étant elles-mêmes toujours déjà politiques, et de réinventer complètement les champs d'action de l'art, sa portée, ses contextes, ses modes de production. L'accent placé sur le travail collectif et participatif

516 « Intending at the outset to make a campaign film, the Collective was forced to turn to new forms in order to represent the forces at work between the cleaners, the Cleaner's Action Group and the unions - and the complex nature of the campaign itself. The result was an intensely self-reflexive film, which implicated both the film makers and the audience in the processes of precarious, invisible labour. » « Nightcleaners », [En Ligne], http://lux.org.uk/collection/works/nightcleaners-part-1 Consulté le 15 avril 2013.

517 « In Britain art students, poets, actors, musicians and film makers were radicalised by the student movement and the campaign against the Vietnam war. Individual self-expression was a powerful motive force of the 1960s, however by the early 1970s it was being tempered by an equally strong commitment to collectivity. Creative workers formed small ‘collectives’ intent on reclaiming art from the capitalist market place. The aim was not simply to change the content but to develop forms which could to jolt a new consciousness into being. The collectives set out to communicate outside the mainstream media and to find ways of showing their work directly. » Sheila Rowbotham, « Jolting Memory : *Nightcleaners Recalled* » in *Plan Rosebud: On Images, Sites And Politics Of Memory,* María Ruido (Ed.). CGAC, Santiago de Compostela, 2008. [En Ligne] http://www.workandwords.net/uploads/files/S._ROWBOTHAM_NightCleaners_-_ENG_.pdf consulté le 16 avirl 2015.

vient mettre à bas la prédominance, dans les discours de l'art, de l'individualisme que l'artiste, créateur solitaire, est sensé incarner.

2.3.2.3 *Art for Whom* ? Art for Society (1978)

Deux expositions organisées en 1978 donnent un coup de projecteur à la tendance politiquement radicale qui se manifeste dans le champ artistique. Il s'agit de l'exposition « *Art for Whom ?* » organisée en avril-mai à la Serpentine Gallery (qui dépend de l'Arts Council), par l'éditeur et critique d'art Richard Cork[518]. La seconde est « *Art for Society* », ouverte le mois suivant à la Whitechapel Gallery, comme en réponse à la première. Ces expositions témoignent de la vitalité des débats qui émergent dans le sillage d'une remise en cause radicale des fonctions et définitions de l'art par une génération d'artistes en rupture avec les normes et valeurs du modernisme. Dix ans après le bouleversement de mai 1968, après l'occupation des écoles d'art et le mot d'ordre d'un art révolutionnaire, ces expositions prennent acte de l'existence de nouvelles formes artistiques en contestation des modèles dominants et revendiquant fortement leur caractère politique. L'organisation en février 1978 de trois journées de colloque à l'ICA sur le thème de « l'état de l'art en Grande-Bretagne » témoigne du besoin de faire le bilan de ces années[519]. La notion d'une crise dans les arts, identifiée comme une crise du modernisme, en est le fil conducteur. Ces journées donnent lieu à l'expression de positions critiques souvent conflictuelles. Dans ce contexte, les deux expositions du printemps 1978 marquent la fin d'une décennie de transformations des formes et des pratiques artistiques. L'art politique des années soixante-dix a remis en cause les cloisonnements qui préservaient les discours et pratiques de l'art dans l'illusion d'une autonomie par rapport au champ social. Les artistes présentés dans « *Art for Whom ?* », dont plusieurs travaillent ensemble, signent un manifeste revendiquant l'avènement d'un art radicalement politique. L'exposition « *Art for Society ; Contemporary British Art with a Social or Political Purpose* » apparaît par contraste plus foisonnante, et de ce fait moins lisible ou tranchée. La photographie figure de manière assez prééminente dans chacune de ces expositions.

518 Comme le rapporte John A. Walker, Richard Cork se décrit lui-même comme « un socialiste démocrate ». Voir Walker, 2002. p. 220. Voir également les articles de Cork, publiés dans *The Evening Standard*, entre 1969 et le début des années 1980 et rassemblés dans plusieurs ouvrages : Richard Cork, *The Social Role of Art; Essays in Criticism for a Newspaper Public.* Londres : Gordon Fraser 1979; *Everything Seemed Possible: Art in the 1970s*. Londres et New York : Yale University Press, 2003.

519 Voir *Studio International*, vol. 194, N° 989, 2/ 1978. Numéro spécial publiant l'ensemble des discussions du colloque. Session 1 : The crisis in professionalism - Session 2 : Who needs training ? - Session 3 : The multinational style - Session 4 : Why not popular ? - Session 5 : Images of people.

L'exposition « *Art for Whom ?* » annonce vouloir mettre en lumière « les tentatives récentes pour relier l'art à des questions d'ordre social[520] ». Cinq artistes ou groupes d'artistes sont sélectionnés. Il s'agit de Conrad Atkinson et de son travail sur l'Irlande suite à l'exposition organisée à Belfast en 1975, de Peter Dunn et Lorraine Leeson, de David Binnington et Desmond Rochfort, de Steve Willats et d'un projet mené par les artistes Dave Cashman et Roger Fagin dans une école primaire d'Islington. « *Art for Whom ?* » a la particularité de rassembler des travaux qui sont issus de problématiques et de contextes très spécifiques, voire qui ne sont pas matériellement transportables puisque réalisés pour et avec une communauté donnée, dans un environnement précis. C'est la documentation de ces différents projets et leur enregistrement photographique qui viennent suppléer l'absence des œuvres elles-mêmes. Le transfert dans l'espace institutionnel de la galerie n'est donc pas aisé, et cela est significatif dans le sens où la caractéristique principale de cet « art social » consiste dans l'inscription dans des contextes quotidiens, dans l'exploration de nouvelles fonctions sociales pour l'art en rupture avec les schémas dominants de sa production et de sa consommation. Il s'agit d'extraire l'art de ses contextes institutionnels habituels et de le faire vivre dans la vie quotidienne des gens. Les travaux présentés cherchent à mettre en œuvre des processus de création participatifs et collectifs, dans lequel la frontière entre artiste et amateur, entre créateur et spectateur, entre producteur et consommateur est mise à bas. Dans le cas du travail de Conrad Atkinson sur l'Irlande du Nord, c'est l'effacement du geste de l'artiste au profit des différents documents qui permet cela. La multitude des voix, témoignages, slogans, notes, coupures de presse, photographies, tissus, traces de peinture ou de sang sont le matériau dont émerge une image de la complexité des expériences dans une société inextricablement divisée. Les spectateurs de l'exposition de Belfast, où Atkinson présente son travail la première fois, sont invités à déposer leurs réactions personnelles sur des papiers de couleur orange, verte ou blanche, couleurs hautement symboliques. Ces messages sont pensés comme faisant partie du matériau de l'exposition. En ce qui concerne la participation à l'exposition de Peter Dunn et Lorraine Leeson, dont le travail explore les possibilités du photomontage, elle présente d'une part leur engagement artistique et militant dans la campagne contre la fermeture de l'hôpital de Bethnal Green, victime des coupes budgétaires dans la santé, et d'autre part un travail mené sur l'évolution sociologique de la commune de South Ruislip, dans le Grand Londres. Ce dernier a été présenté dans la bibliothèque de la municipalité. Le choix de cet endroit plutôt que d'une galerie londonienne se voulait une réponse à la

520 Richard Cork, *Art for Whom ?* Cat. Exp. Londres : Arts Council of Great Britain, 1978. p. 2.

question de l'accessibilité de l'art. « Peter Dunn et Lorraine Leeson ont installé leur travail ici, partant du principe que les galeries conventionnelles n'atteignent qu'une infime et prévisible fraction du public avec lequel les artistes devraient pourtant entrer en contact[521]. » Dunn et Leeson sont deux artistes, photographes et plasticiens dont la production est travaillée par une analyse critique des mécanismes idéologiques, et par la rupture avec les modèles dominants structurant le champ de l'art. La recherche de pratiques artistiques alternatives, permettant d'intervenir dans les luttes sociales par un processus artistique et critique participatif, est une question constante ; elle doit ouvrir à des formes et pratiques inédites, au-delà de ce que l'on entend par le terme d'art.

> Une pratique se donnant pour objectif de faire advenir un ensemble différent de relations sociales ne serait, à terme, plus de l'« art », au sens où nous l'entendons aujourd'hui, étant donné que celui-ci est délimité par un ensemble de concepts et de contextes défini par la société bourgeoise. Cependant, nous ne pouvons pas davantage « sortir » de la culture, puisqu'elle informe à la fois notre environnement physique et notre mentalité. Il semble donc probable, qu'une *pratique transitionnelle* se situerait quelque part entre l' « art » et quelque chose d'autre[522].

Le projet autour de l'école primaire de Laycock à Islington est un autre exemple de pratique artistique explorant les possibilités d'intégrer l'art au quotidien de populations éloignées d'un accès à l'art d'une élite. Les artistes Dave Cashman et Roger Fagin ont accompagné les enfants dans la réalisation de fresques murales sur les murs de leur école et des alentours. L'intention, aboutie selon Richard Cork, consiste à impliquer les enfants et leurs familles dans une appropriation physique et symbolique des lieux. La différence avec d'autres projets cherchant à embellir le quotidien réside dans la priorité laissée aux représentations des enfants. Le même esprit, « placer l'art en dehors du système des galeries[523] » et dans l'environnement quotidien des gens se retrouve dans le travail de Stephen Willats et les fresques de David Binnington et Desmond Rochfort, dont le thème, l'esthétique et le choix du lieu (un passage sous un pont routier près du quartier de Paddington) s'est fait en collaboration avec les habitants qui l'utilisent quotidiennement. Le thème retenu est celui du travail des cols blancs, et des formes d'aliénation spécifiques à ce secteur.

---

521 « Peter Dunn and Lorraine Leeson installed their work there, in the belief that conventional galleries only reach a minute and predictable percentage of the audience which artists ought to be engaging. » Cork, *Id.* p. 15.

522 « A practice which aims to develop a different set of social relations will ultimately no longer be « Art » as presently understood, since this is bounded by a set of concepts/contexts framed by bourgeois society. However, we cannot step « outside » our culture as it forms both our physical environment and our mental make-up. It seems likely, therefore, that a *transitional practice* would be somewhere between « art » and something else. » Peter Dunn et Lorraine Leeson, « A Question of Context », *Id.* p. 44.

523 David Binnington, « A Genuine Social Function For Artists : a Dream or a Reality ? », *Id.* p. 56.

Le texte du manifeste, entériné par Cork et chacun des artistes participant à l'exposition, clarifie les prises de position communes. Détaillé en dix points, le texte indique la désillusion de ces artistes quand à la capacité de la plupart de l'art contemporain « à communiquer en dehors d'un petit cercle d'initiés », et leur regret de voir que la conception dominante de l'art est que cette activité « ne remplit qu'une fonction marginale dans la société », qu'il est compris en termes purement marchands, manquant ainsi son public[524]. Ils en appellent à une « transformation de l'art en force progressiste travaillant au changement », à une intégration de l'art dans l'ensemble des contextes sociaux. Ils insistent sur l'urgence qu'il y a à renouer avec un public populaire dont les capacités en tant que producteur et consommateur de contenus artistiques a jusqu'alors toujours été contrôlé, marginalisé, requalifié en « art populaire ». Dans la définition de l'art que propose le manifeste « Art for Whom ? », les artistes deviennent des agents impliqués dans le champ social, ils ont un rôle à jouer dans l'avènement d'une société égalitaire, par l'intervention de pratiques nouvelles et participatives. « Nous soutenons que les artistes devraient interagir avec les différents contextes dans lesquels ils opèrent, car la plupart des gens rejetteront à juste titre toutes les initiatives visant à leur imposer un art dont ils ne veulent pas. » Le manifeste déclare enfin que « l'art a besoin des gens autant que les gens ont besoin de l'art : les deux termes devraient être inextricablement liés, et plus jamais séparés de façon si dommageable. »

À la question posée par l'exposition « Art for Whom ? » ces exemples de collaborations entre des artistes et des populations spécifiques sur des problématiques locales apportent leur contribution en soulevant une série de questions fondamentales. Quelles expressions relèvent de l'art? Que reste-t-il de la notion d'artiste quand chacun est invité à le devenir ? Comment éviter l'écueil de l'art public imposé à des groupes sociaux qui ne s'y reconnaissent pas ? La fonction de l'art est-elle de sublimer le concret des conditions matérielles réelles ou bien d'en re-présenter la brutalité pour faire advenir la conscience politique nécessaire à la transformation sociale ? A quoi ressemble cet au-delà de l'art après la fusion de l'art et de la vie ? Quelles en seraient les qualités esthétiques ? Des éléments de réponse sont contenus dans ces travaux et projets artistiques qui présentent la possibilité d'une définition nouvelle de l'art fondée sur les valeurs de la collaboration, du débat dialectique, de l'accessibilité, de la non-professionalisation, de la désacralisation de l'activité artistique. Comme Dunn et Leeson le rappellent dans leur texte

524 Les citations suivantes sont extraites de « Art for Whom? Collective statement by the selector and exhibitors », Id. 1978, retranscrit en annexe.

publié dans le catalogue, ces objectifs ne sont pas naïvement proposés comme la réponse ultime à la question de l'intervention de l'art dans le changement social. Ce sont des axes d'exploration qui ont le mérite de se baser sur une lecture critique des conditions de production, de consommation et de diffusion des contenus culturels et artistiques dans une société capitaliste, fondamentalement hiérarchique. Les conditions d'avènement d'un art pleinement social passent par l'affirmation de la valeur d'usage de l'art au détriment de sa valeur marchande, et par la subversion des catégories de producteur et de consommateur, d'artiste et d'amateur. Ces perspectives vont radicalement à l'encontre de la structuration du champ de l'art tel qu'il existe dans le contexte d'un système économique et culturel imprégné des valeurs capitalistes. Dans un contexte capitaliste, « il est nécessaire (…) de déplacer les termes de la lutte », soulignent Dunn et Leeson. « Le but n'est pas de chercher à accroître le nombre de consommateurs de « culture radicale », mais de créer les conditions d'émergence de producteurs radicaux.[525] » Le but est, en somme, de produire des pratiques artistiques permettant les conditions d'avènement d'une prise de pouvoir par le peuple. Les implications radicales de l'exposition « *Art for Whom ?* » sont évidentes.

L'exposition « *Art for Society* », sous-titrée, « *Contemporary British Art with a Social or Political Purpose* », est présentée dans la petite galerie de Whitechapel, dans l'East End de Londres. Son objectif est, selon les termes de Charles Gosford, président de l'Artists Union, de « présenter une image d'un art qui cherche, par ses sujets et ses méthodes, à se situer au cœur du matériau social »[526]. L'exposition ne se limite pas à des œuvres contemporaines, mais veut au contraire mettre en évidence un continuum historique faisant apparaître une tradition de rencontre entre l'art et le politique, une histoire des artistes qui « ont fait de leur responsabilités envers la société une dimension intégrale de leur art »[527]. L'exposition espère attirer un public varié, aussi bien averti que non-habitué des galeries. La localisation de la Whitechapel Gallery dans un quartier populaire est présentée comme la rendant accessible, sans qu'il n'apparaisse dans les documents préparatifs de l'exposition de problématisation très construite sur les freins à

525 « It is necessary (…) to shift the mode of struggle. The aim is not to seek a wider range of consumers for « radical culture », but to generate radical producers. » *Id.* p. 44.

526 « [The exhibition aims] to present a wide range of art which seeks, by its subject and manner, to locate itself directly within the social fabric of our society. » Charles Gosford, « Preface », *Art For Society.* Cat. Exp. Whitechapel Gallery, 10th may - 18th June 1978.

527 Nick Serota et Martin Rewcastle, « Art and the Social Purpose of the Whitechapel Gallery », *Id.* p. 9.

l'accès aux espaces de l'art légitime telle qu'une galerie[528]. L'exposition est cependant un succès puisqu'elle connaît une fréquentation de plus de quatorze mille visiteurs.

L'ensemble des contributions du catalogue met en évidence la nature idéologique des constructions qui fondent la théorie moderniste de l'art. Toni Del Renzio, ancien membre de l'Independent Group dans les années cinquante, attaque le « mythe de l'autonomie de l'art » et le mythe de l'artiste conçu comme individualité créatrice au dessus des contingences[529]. L'idéologie bourgeoise, souligne-t-il, sacralise la valeur marchande de l'art et occulte sa valeur d'usage. La thèse de l'inscription sociale, économique, idéologique de l'art dans la matérialité du tissu social parcourt les différents articles formant le catalogue, autant que les œuvres présentées, qui toutes explorent d'une manière ou d'une autre la question des rapports des champs de l'art et du social. Pourtant toutes ne vont pas aussi loin dans leur analyses politiques.

L'exposition fait preuve d'une grande profusion en termes d'artistes représentés. Il nous semble toutefois que cette tendance à rechercher l'exhaustivité nuit à la cohérence du propos. Quatre-vingt quinze artistes sont retenus sur les quelques trois cent propositions. Parmi les artistes sélectionnés par les artistes, historiens et critiques d'art, dont Richard Cork, Caroline Tisdall, Ian Jeffrey, et Charles Gosford, se trouvent Rasheed Areean, Conrad Atkinson, Derek Boshier, Ian Breakwell, Stuart Brisley, Victor Burgin, Euan Duff, John Dugger, Peter Dunn, Robert Golden, Margaret Harrison, Nick Hedges, Larry Herman, Kay Hunt, Alexis Hunter, ILEA Cockpit Art Department, Mary Kelly, Peter Kennard, Lorraine Leeson, Bob Long, Roger Mayne, Daniel Meadows, Paddington Printshop, Martin Parr, the Poster Film Collective, Ken Sprague, John Stezaker, John Walker, Kate Walker, Janine Wiedel, et Stephen Willats. L'exposition propose donc une grande variété de pratiques artistiques et de problématiques. Photographie, photo-montage (avec Kennard, Dunn et Leeson, Stezaker), installations (Atkinson, Boshier, Harrison), performance (Brisley), art conceptuel recourant constamment à la photographie (Breakwell, Burgin), pratiques artistiques féministes (Harrison, Hunter, Kelly, Walker), etc. La photographie est très présente dans les œuvres rassemblées. En tant que mode de reproduction mécanique permettant la copie d'images, la photographie met en crise la notion d'œuvre unique,

528 « The Whitechapel Gallery [was] an ideal place for such an exhibition as it was in touch with ordinary people and yet had a prestige which meant it would be reviewed. » Margaret Richard, conceptrice de l'idée de l'exposition « Art for Society », document de préparation. Whitechapel Gallery archives, WAG/EXH/2/276/1. Consultée en mars 2011.

529 Toni Del Renzio, « Art is modern, bourgeois, conceptual and marginal », *Art For Society.* Cat. Exp. p. 23.

manuellement produite, qui prévaut dans la théorie moderniste. Le régime de représentation photographique est lui-même mis en question, comme dans les travaux de John Stezaker, qui recompose des images à partir de cartes postales, d'illustrations de magazine, de portraits de studio, ou dans les images produites par Burgin, crée des relations complexes entre texte et image. La mise en avant de pratiques photographiques documentaires, qui figurent en bonne place dans « *Art for Society* », peut donc apparaître comme la volonté d'instaurer une réflexion dialectique sur la complexité des pratiques et usages de la photographie. Les photographes employant un registre documentaire sont très représentés, avec Euan Duff, Robert Golden, Nick Hedges, Janine Wiedel, Martin Parr, Larry Herman, Daniel Meadows, Roger Mayne. Une telle liste de noms pose question. Nous verrons au chapitre suivant que les points de vue politiques ou les prises de positions de Golden, Hedges ou Mayne sur le rôle de la photographie documentaire divergent. Une remarque de John Walker corrobore cette impression d'éclectisme : « les opinions politiques des participants étaient pratiquement aussi variées que leurs styles »[530].

Les organisateurs tentent de faire apparaître une typologie, distinguant « les artistes dont le commentaire ou les prises de positions politiques sont explicites », « les artistes qui adoptent consciemment une posture d'observateurs ou de chroniqueurs de la vie et des conditions sociales de la classe ouvrière, et dont le travail manifeste un commentaire ou une position politique », « les artistes qui tentent de trouver un rôle alternatif dans la société »[531]. La logique de cette typologie n'apparaît pas clairement, et explique le caractère confus de l'exposition. Où se trouve la frontière entre un « artiste » rendant explicite ces positions politiques et un autre s'employant à formuler un rôle alternatif pour l'art ? Être un « observateur » même conscient suffit-il pour faire un art social ? Ainsi les différences de pratiques, d'objectifs, d'analyses politiques, de contexte sont-elles passées sous silence pour masquer le manque de cohérence de l'exposition. L'amplitude d'une telle exposition ne permet pas, nous semble-t-il, de mieux comprendre le champ de la production artistique britannique des années soixante-dix. Si elle prend acte du développement d'une tendance forte chez une grande diversité d'artistes, à savoir, la prise en compte de la participation de l'art au champ social, les propositions radicales d'artistes comme Atkinson, Golden, Burgin, le groupe du Poster Film Collective, qui met le graphisme au service des luttes

530 « The politics of the participants varied almost as much as their styles ». Walker, 2002. p. 223.

531 « Artists whose comment or political statement is explicit », « artists who act consciously as observers or recorders of working life or social conditions and in whose work, comment or political position is implied », « Artists who have tried to find an alternative rôle in society ». Document interne, Archives de la Whitechapel Gallery

d'émancipation et travaille avec des groupes d'action en s'appuyant sur des analyses marxistes et féministes, etc. sont noyées dans la masse de la grande catégorie, peu expliquée ou problématisée, d'un « art social »[532]. L'effet est celui d'une absorption et d'une neutralisation, par l'institution, de travaux dont l'intention radicale est avérée. L'« art social » apparaît dès lors comme une nouvelle construction, comme une mode liée au *zeitgeist* conflictuel de l'époque. La radicalité en est une facette.

La mise en rapport des expositions « *Art for Whom ?* » et « *Art for Society* » permet de faire le bilan du phénomène de politisation du champ de l'art en Grande-Bretagne dans les années soixante-dix. Il y a bien eu une radicalisation des pratiques artistiques, par l'implication de nombreux artistes politisés dans les mouvements sociaux contemporains et la recherche de pratiques militantes. De la même manière, la formulation d'analyses politiques du champ et des concepts de l'art par de nombreux artistes, critiques d'art et historiens de l'art a profondément ébranlé le modèle théorique du modernisme en soulignant son intrication dans la reproduction du système idéologique dominant. Parallèlement, l'aspiration d'artistes socialistes et féministes à s'organiser et à rassembler leurs forces dans un syndicat ; l'apparition de collectifs d'artistes, de photographes, de réalisateurs ; le développement conjoint de la théorie critique et de pratiques revendiquant un point de départ et un horizon politique ; chacune de ces tendances traduit l'élan radical, dans le champ artistique, qui motive une redéfinition engagée des pratiques artistiques et la critique du champ de l'art dominé par la théorie moderniste. Les institutions, les discours, les relais idéologiques qui mystifient l'art en le présentant comme une activité déconnectée des autres domaines de l'action sont pointés du doigt comme conceptions fallacieuses. L'émergence de pratiques photographiques critiques et politisées s'inscrivent dans cet élan radical. Elles s'emploient à brouiller les lignes de démarcation entre artiste et amateur, puisent leur raison d'être dans des motivations politiques, et revendiquent la possibilité de transformer les états de faits par l'avènement des expressions artistiques pleinement démocratiques.

532 Sur le Poster Film Collective voir Walker, 2002. pp. 160-2.

Conclusion partielle : art, culture et politique, un air de révolution au tournant des années soixante

Cette partie a retracé les mouvements du radicalisme politique tel que celui-ci a germé des contradictions de la société britannique d'après guerre, s'est cristallisé avec la critique des renoncements des travaillistes dans leur pratique du pouvoir, et s'est diffusé dans quantité de manifestations de protestation contre l'ordre établi, les discours et représentations dominants. Le radicalisme a construit sa posture politique sur l'objectif révolutionnaire d'une transformation globale de la société, dans tous les domaines de la *praxis*. La contribution intellectuelle du radicalisme réside dans la reconnaissance que non seulement le culturel est politique, mais que le personnel est politique, comme l'a défendu le féminisme. La transformation de la société devait donc s'accomplir sur tous les plans de l'action, et les ressources de cette transformation radicale résidaient dans les processus par lequel chaque individu s'autoriserait à mettre en question les états de faits et les rapports de force qui structurent les champs de la politique et de la culture.

Le radicalisme qui se déploie au cours des années soixante et se ramifie dans différents champs de l'action politique met en évidence, par sa propre émergence, les contradictions dialectiques internes de la social-démocratie : la réalisation du projet politique qu'elle porte accentue les possibilités d'auto-affirmation individualisante, qui peuvent en retour venir en ébranler la structure. L'aspiration radicale est ce qui a uni les milieux, hétérogènes sous d'autres rapports, de la gauche extraparlementaire, de l'*underground*, des bases syndicalistes, des mouvements de libération antiracistes, homosexuels, féministes, des partisans d'une pratique politique participative, collective, décentralisée, démocratique. La posture radicale se caractérise par le choix de rapports de confrontation, avec ce qu'elle identifie comme le « système » (capitaliste, libéral, patriarcal, conservateur, normalisateur, liberticide) et non la recherche de consensus, de réforme, de négociation. Le radicalisme désigne ce qu'il rejette (il est « anti-psychiatrie », « anti-université », pour une « société sans école », dénonçant les autorités qui restreignent les capacités de l'individu et verrouillent le pouvoir). Il construit ses alternatives, ses partis révolutionnaires, ses « *arts labs* », ses « *free universities* », sa « *community press* », sa culture et ses modes vestimentaires qui tous disent l'aspiration à la libération totale des individus. Le radicalisme a tiré parti des possibilités d'avènement du sujet libre qu'ont permis les social-démocraties d'après-guerre. Se pose la question de son positionnement

effectif par rapport à ce « système » : était-il en marge, en contestation depuis les périphéries, depuis les espaces hors de la politique traditionnelle des partis et des gouvernements, préfigurant dans ces organisations alternatives la société libre à venir ? Ou bien était-il toléré au sein de la social-démocratie, en tant que manifestation saine d'une insatisfaction en définitive maîtrisable par la puissance de l'État ?

Le radicalisme est un mouvement qui comprend que le champ de la culture est adjacent au champ du politique, qu'ils sont dans un rapport de solidarité. Bousculer les représentations et les pratiques culturelles, c'est remettre en question les hiérarchies politiques. Inversement, attaquer les structurations verticales sur lesquelles repose le système politique et social passe par le déploiement de nouveaux rapports culturels et de nouvelles représentations.

La photographie participe pleinement à l'entreprise de déconstruction des postulats dominants sur l'extension de la définition du champ culturel. Elle est une pratique de production d'image qui a elle-seule vient remettre en question les présupposés idéologiques fondant l'histoire de l'art et la critique dominantes. La photographie porte en elle-même la contradiction de l'autorité auratique des œuvres d'art. Le matériau de ses images est celui du document, du quotidien le plus brut, sans apparente médiation de la main d'un artiste ; la photographie appartient aux usages sociaux de l'image des plus communs; c'est une image mécanisée, reproductible à l'envie. La photographie, comme l'avait reconnu Walter Benjamin, est un type nouveau d'image technique qui détruit la valeur cultuelle attachée aux œuvres d'art uniques, authentiques. La photographie, mode de production d'images reproductibles à l'infini, tue l'aura : « ce qui est ébranlé, c'est l'autorité de la chose. (…) Ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. »[533]. La photographie est une image qui désacralise les hiérarchies fondées sur la distinction du noble et du vulgaire. Aussi la critique benjaminienne de la dés-auratisation des œuvres trouve-t-elle toute sa force à une époque où la photographie vient bousculer le champ artistique établi. Les caractéristiques techniques de la photographie, qui l'excluent encore largement des sphères établies de l'art au début des années soixante-dix, représentent en revanche les principaux atouts que recèle le médium pour nombre d'artistes qui l'utilisent dans une pratique, mixte ou non, visant à mettre à bas les interdits formels de l'art établi et à questionner les processus de la création eux-mêmes.

533 Walter Benjamin. *L'œuvre d'art à l'art de sa reproductibilité technique.* Paris : Allia, 2006. p. 16.

Nous avons évoqué au premier chapitre le statut indiscipliné de la photographie. C'est une pratique dérangeante, qui brouille les cadres esthétiques établis. Nous avons étudié les débats qui ont conduit les photographes professionnels à exiger la reconnaissance institutionnelle de la photographie comme un art à part entière, selon les critères traditionnels de l'art, à la fin des années soixante. Nous allons voir dans la partie suivante le développement d'une photographie radicale, portant un discours essentiellement politique et contestataire, et profondément critique des discours et dispositifs dominants au service d'une conception bourgeoise de l'art. Le milieu photographique britannique est, au tournant des années soixante, impliqué dans le bouleversement des autorités traditionnelles ainsi que des conceptions dominantes de la culture. Nous voulons montrer que, par la mise en doute des notions d'œuvre, d'aura, d'autonomie de l'art, de canon, de pureté, d'artiste et de génie, la critique de la théorie moderniste nourrit l'argumentaire de ces photographes qui s'opposent au processus contemporain d'institutionnalisation de la photographie, depuis une critique politique de la structuration du champ culturel. Le milieu de la photographie au début de années soixante-dix se trouve ainsi tiraillé entre d'une part la séduction d'une institutionnalisation selon les critères et principes de l'art établi, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, et le rappel constant que la photographie, image mécaniquement reproduite, peut sortir du seul champ cloisonné de l'art établi, pour participer à une entreprise de « politisation de l'art ».

FoReLL
FORMES ET REPRÉSENTATIONS EN LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE
EA 3816

1431 Université de Poitiers

maison des sciences de l'homme et de la société POITIERS

THÈSE

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR EN CIVILISATION BRITANNIQUE

Faculté Lettres et Langues

École doctorale 525 Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Présentée par

Mathilde BERTRAND

ENTRE INSTITUTIONNALISATION ARTISTIQUE ET INVENTION D'UNE PHOTOGRAPHIE INDÉPENDANTE POLITIQUEMENT RADICALE

Étude des pratiques, dispositifs et théories critiques autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt.

- VOLUME 2 -

Directeur de thèse : **Mme Liliane LOUVEL**
Co-direction : **M. Cornelius CROWLEY**

Soutenue le 22 novembre 2013

JURY

M. François Brunet	Professeur à l'Université de Paris Diderot - Paris 7
Mme Renée Dickason	Professeur à l'Université Rennes 2
M. Michael Parsons	Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

3 LA PHOTOGRAPHIE INDÉPENDANTE RADICALE : PRATIQUES ALTERNATIVES MILITANTES ET THÉORIE CRITIQUE DANS L'ÉLAN RADICAL DES ANNÉES SOIXANTE-DIX

3.1 « Existe-t-il une pratique photographique alternative ? » Enjeux d'une photographie indépendante politiquement radicale dans le champ culturel et politique des années soixante-dix.

Revenir de manière exhaustive, dans la partie précédente, sur la notion de radicalisme en en distinguant les différentes valeurs fondamentales, l'impulsion révolutionnaire, la diversité des pratiques militantes alternatives, souligner également les processus dialectiques de contestation et de récupération de tels mouvements de remises en cause de l'ordre établi, décrire la pluralité des propositions pratiques et théoriques qui visent à transformer les rapports de pouvoir structurant les champs de la production culturelle et de l'exercice du politique, est un préalable essentiel pour comprendre ce que les photographes dont nous allons parler, et qui forment notre corpus d'étude, entendent par le terme de « photographie radicale », ou « *oppositional photography* ».

Une première définition la décrirait comme une approche engagée de la photographie qui formule des postures d'opposition aux systèmes de pouvoir reproduisant des processus de domination, que cette domination soit fondée sur la classe, sur la construction d'une supériorité de genre ou de race, mais aussi sur des conceptions différenciées et hiérarchisées de la culture. C'est une compréhension de la photographie qui reconnaît que toute représentation est produite dans un contexte et selon des déterminations qui l'informent, que toute représentation intervient dans le champ culturel et politique d'une manière qui n'est jamais neutre, que toute représentation est politique à plus d'un titre. Critique du discours moderniste contemporain de la « photographie créative », qui tend à isoler et à consacrer une pratique photographique artistique en reproduisant les schémas de distinction propre au monde de l'art, la posture des photographes que nous voulons mettre en évidence est soupçonneuse vis-à-vis de tout discours institutionnalisant la photographie

comme un art autonome, distant (et distinct) du champ social et politique. Un tel schéma vise paradoxalement à redonner à l'image photographique l'aura d'une œuvre, c'est-à-dire en termes benjaminiens précisément ce que détruit la technique de reproduction mécanique propre à la photographie. L'apport critique essentiel d'une approche radicale, politique, de la photographie, réside dans une complexification indispensable (et jusqu'alors niée ou gommée) des processus politiques qui se jouent dans la production, la circulation, la diffusion, la lecture des images. Il s'agit de reconnaître qu'il n'y a pas une photographie, mais des pratiques, des images, des usages sociaux divers et signifiants, un champ conflictuel de représentations et de pratiques animées par des intentions, des systèmes de valeurs, des subjectivités. L'activité du photographe elle-même s'insère dans le champ complexe des relations sociales, culturelles et économiques dominantes : elle répond à un ensemble de déterminations autant qu'elle produit des effets politiques, agissant dans le monde des représentations, des discours et des pratiques tout en étant « agie » par eux. L'approche de la photographie par le prisme de ses usages permet de comprendre que la photographie est une technologie à l'histoire complexe, née dans un contexte scientifique précis et soumise à des usages sociaux extrêmement divers dans leurs objectifs et leurs méthodes. Une approche radicale de la photographie, de ses applications et des discours qu'elle génère dans la variété de ses usages sociaux, ouvre la possibilité de saisir de manière critique la complexité des rapports que tissent les concepts de représentation et de pouvoir. La photographie apparaît dès lors comme étant au cœur de discours et de dispositifs institutionnels (scientifique, policier, commercial, familial, artistique, éducatif, etc...) qui chacun construisent le tissu de la culture visuelle d'une société. Le pouvoir de façonnement des représentations idéologiques dont dispose l'image photographique dans chacun de ces usages est considérable.

La prise de conscience de ces enjeux, et l'émergence d'un discours critique prenant pour objet la diversité des pratiques photographiques, les usages sociaux et les institutions de la photographie, sont le fruit d'un travail théorique et pratique produit au cours des années soixante-dix par des photographes, des critiques d'art, des sémioticiens, soumettant le champ de la photographie aux perspectives croisées de la critique marxiste, du féminisme, du structuralisme. Il s'agit de « penser la photographie », de se livrer à l'analyse critique des structurations dominantes formant le champ photographique contemporain, et de le révéler pour ce qu'il est : un domaine éminemment politique de production de représentations. La maturation de cette réflexion participe à la formation de la

photographie indépendante radicale. Théorie critique et pratiques militantes se nourrissent l'une l'autre dans la recherche de la possibilité d'utilisations alternatives de l'outil photographique, dans la recherche de la possibilité d'une subversion des codes et des usages dominants par des usages minoritaires et contestataires. La photographie est comprise comme « une technologie pour augmenter plutôt que pour réduire notre compréhension de nous-mêmes et de chacun »[534].

Nous voulons dans cette partie cerner les contours, les origines et les principes fondateurs de ce sujet d'étude que représente le courant de la photographie indépendante radicale. Par cette désignation, nous englobons un ensemble de pratiques photographiques et de postures critiques qui mènent un examen systématique de chacun des rapports de pouvoir dans lesquels la photographie se trouve engagée. Il ne s'agit pas de l'indépendance revendiquée par la photographie créative à la même époque, qui se place sur le seul plan de l'indépendance artistique : la photographie est entendue dans cette acception comme un art indépendant, c'est-à-dire un art distinct des autres arts établis et jouissant du même statut au sein du système de légitimation artistique. Dans ce registre, la photographie est indépendante du fait de sa rupture avec les domaines d'application de la photographie commerciale. Or, pour une nouvelle génération de photographes politisés, cette définition de la photographie indépendante reste largement incomplète. Certes, ils aspirent à se désolidariser des seules pratiques commerciales, qui correspondent à un modèle économique encourageant l'exploitation de certaines images au détriment d'autres, et qui reproduisent des systèmes de pouvoir dans lesquels le photographe perd le contrôle sur la manière dont sont utilisées ses images. Mais au-delà de cette critique, ils considèrent que les processus contemporains de légitimation artistique de la photographie sont insuffisants sur le plan de la critique du système de validation des productions culturelles. Ce qu'ils pointent, c'est le fait que l'institutionnalisation de la photographie en tant qu'art à part entière ne remet pas en cause les structurations fondamentalement politiques qui organisent le champ de l'art et permettent à un système de domination culturelle de se reproduire.

Ainsi la photographie indépendante radicale se situe-t-elle dans un rapport antagoniste par rapport à la tendance à l'institutionnalisation de la photographie artistique dite créative, qui conduit celle-ci à une logique d'autonomisation de la pratique artistique par rapport au champ politique et social. Il s'agit au contraire de redéfinir les critères et les

534 « A technology for increasing rather than restricting our understanding of ourselves and one another ». Simon Whatney, « Introduction », in Bezencenet, Stevie ; Corrigan, Philip, *Photographic Practices ; Towards a Different Image.* Londres : Comedia, 1986. p. 1.

fonctions de l'art, de démystifier les rapports de pouvoir qui se jouent de manière fondamentale dans la construction de l'art comme sphère de production indépendante. Ainsi la photographie indépendante radicale se constitue-t-elle autour de pratiques et de textes critiques qui remettent en question les présupposés idéologiques de la théorie moderniste. Les pratiques photographiques alternatives et les textes critiques que nous mettons en évidence dans cette partie prennent position dans la formulation d'une autre définition de l'art compris comme pratique signifiante se produisant dans des contextes sociaux divers, et donnant lieu à des usages utiles à l'individu comme au groupe social dans la mise en sens de la vie et de ses contradictions.

La photographie indépendante radicale doit se comprendre comme une démarche pour repenser les pratiques et les discours associés à la photographie dans le cadre d'une critique systématique non seulement des systèmes commerciaux propres à l'économie capitaliste, mais aussi des institutions culturelles et artistiques : car chacun de ces systèmes constitue des lieux de pouvoir où se produit le travail de production de l'hégémonie.

La photographie indépendante radicale se place dans une posture de dénonciation, de confrontation des systèmes dominants et nomme ceux-ci comme source des oppressions : le capitalisme et le libéralisme, le système patriarcal, les discriminations fondées sur la race ou le genre, les inégalités de classe, etc. Elle vise à en déconstruire les mécanismes politiques, c'est-à-dire à démystifier les rapports de pouvoir au sein des processus de domination. La photographie indépendante radicale participe ainsi d'une entreprise de dénaturalisation des normes dominantes, dont elle pointe systématiquement le caractère non neutre.

Elle est ce projet politique novateur visant la mise en chantier d'usages de la photographie alternatifs au système dominant dans une démarche de remise en cause de l'hégémonie culturelle et d'émergence de significations et représentations minoritaires. Elle est en cela une manifestation du radicalisme et de la contestation culturelle détaillés précédemment : elle en traduit l'élan égalitaire et démocratique dans le domaine de la production photographique. Elle constitue ainsi une contribution essentielle à la remise en question de l'ordre culturel établi, en proposant l'idée que la remise en cause du système ne peux passer que par un travail critique sur la représentation comprise comme relais idéologique du pouvoir.

Nous nous intéressons dans cette section à la structuration d'un champ pratique et théorique, où se déploient à la fois un ensemble cohérent de pratiques photographiques militantes, pensées comme alternatives aux systèmes dominants, mais où s'affirment aussi des propositions théoriques critiques, qui portent leur réflexion sur la notion de représentation comme travail politique organisant les rapports de pouvoir dans la société. Nous avançons l'idée que ce qui permet de dessiner les contours de la photographie indépendante radicale, c'est l'approche politique et critique de l'ensemble des positionnements auxquels appelle une image photographique : le rapport au sujet, la posture du photographe, l'acte de photographier, la technique employée, les usages et les contextes de l'image, la question de la diffusion et de la réception, la publication, la constitution d'archives, la question des financements. La photographie indépendante radicale cherche à répondre au défi identifié par le critique John Berger en 1978 : la nécessité de repenser de manière radicalement différente les usages de la photographie et la question de leur performativité dans le champ politique en vue du changement social.

> Existe-t-il une pratique photographique alternative ? La question ne doit pas être évacuée de manière naïve. Aujourd'hui, aucune pratique professionnelle alternative n'est possible (si l'on prend la profession de photographe par exemple). Le système est capable d'absorber tout type de photographie. Cependant il paraît possible de commencer à utiliser la photographie dans le cadre de pratiques qui s'intéressent à l'avènement d'un avenir alternatif au système existant. Cet avenir est l'espoir dont nous avons besoin dans le présent, si l'on veut maintenir vivante la lutte, la résistance, contre les sociétés et les cultures du capitalisme. Les images photographiques ont souvent été utilisées par le passé comme armes radicales sous forme de posters, de journaux, de tracts, etc. Je ne minimise par la valeur de ce type de publications militantes. Cependant, ce sont tous les usages publics de la photographie, systématiquement employés, qui doivent être mis en question, non pas simplement en orientant le canon dans une direction opposée et en visant de nouvelles cibles, mais en transformant radicalement les pratiques[535].

Cette partie prend ainsi pour objet l'élan radical qui anime la photographie britannique dans les années soixante-dix, un élan s'inscrivant dans la mouvance des radicalismes extraparlementaires, ainsi que dans la remise en cause des grands récits modernistes qui conçoivent la sphère des productions culturelles comme isolée du champ des déterminations politiques. Nous nous intéresserons ici à l'apparition de collectifs de photographes, aux discours qu'ils produisent et aux pratiques qu'ils promeuvent, en rupture

535 « Is there an alternative photographic practice ? The question should not be answered naively. Today no alternative professional practice (if one thinks of the profession of photographer) is possible. The system can accommodate any photograph. Yet it may be possible to begin to use photographs according to a practice addressed to an alternative future. This future is a hope which we need now, if we are to maintain a struggle, a resistance, against the societies and cultures of capitalism. Photographs have often been used as a radical weapon in posters, newspapers, pamphlets, and so on. I do not wish to belittle the value of such agitational publishing. Yet the current systematic public use of photography needs to be challenged, not simply by turning round like a cannon and aiming it at different targets, but by changing its practice. » John Berger, « The Uses of Photography », *About Looking.* Londres : Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980. p. 56.

avec les pratiques professionnelles dominantes. Nous voulons mettre en évidence un ensemble de pratiques photographiques critiques qui cherchent les modalités d'un rapprochement entre le champ de la production culturelle et symbolique et le champ de l'action politique. L'étude d'un mouvement singulier et méconnu, celui de la « *community photography* », fera ainsi l'objet d'une analyse détaillée. Les pratiques qui s'y développent encouragent l'utilisation de la photographie comme un outil accessible et démocratique au profit de processus d'émancipation, d'autonomisation du sujet et de libération de l'expression individuelle et collective. Nous verrons que l'élan radical s'exprime également dans des pratiques critiques féministes, ainsi que dans la remise en question du régime de représentation documentaire qui donne lieu à des pratiques documentaires interrogeant tant la production des images que leur diffusion, leur exposition, leur rôle dans les luttes sociales et le rapport au sujet. Nous parviendrons à travers l'étude de ces pratiques alternatives, des débats et polémiques sur la photographie en tant qu'outil d'émancipation ou instrument d'aliénation, à travers l'analyse des structures de production et de diffusion alternatives et des parcours personnels des photographes, à décrire les contours et les contenus de cette photographie indépendante radicale qui interroge les enjeux politiques de la représentation photographique et de ses usages de manière systématique.

Un mot sur les sources utilisées. L'histoire des lieux, des événements et des personnes qui ont fait naître (ou renaître) une approche politique de la photographie en Angleterre au début des années soixante-dix est très parcellaire, et reste, notamment pour cette raison, mal connue. On trouve l'évocation de certains aspects de cette histoire dans des monographies qui ont été publiées ces dernières années, comme par exemple celles de Val Williams sur Martin Parr ou Daniel Meadows[536]. L'ouvrage de la chercheuse britannique Liz Wells, *Photography : A Critical Introduction*, aborde de manière synthétique l'apparition d'un champ institutionnel et critique en Grande-Bretagne : on y trouve ainsi des références aux travaux de Jo Spence, de John Tagg, des Hackney Flashers, de la galerie Side à Newcastle[537]. L'objectif de cet ouvrage n'est bien sûr pas de présenter une histoire de la photographie, mais comme l'indique son titre de soulever des problématiques critiques sur les usages sociaux de la photographie. On aimerait y trouver des mises en contexte historiques sur l'émergence de ces questions. A lire le livre, rien ne semble indiquer l'existence d'un courant critique et militant soutenu dans la photographie

536 Val Williams, *Martin Parr.* Londres : Phaidon, 2002 ; Val Williams, *Daniel Meadows, Edited Photographs From the Seventies and Eighties.* Brighton : Photoworks, 2011.

537 Liz Wells (Ed.). *Photography : A Critical Introduction.* Londres : Routledge, 2009. (4e édition).

britannique des années soixante-dix. Les histoires de la photographie, même écrites par des auteurs britanniques, sont assez laconiques sur le sujet. Ian Jeffrey dans son ouvrage *A Concise History of Photography* ou Peter Turner avec *History of Photography* n'ont pas un mot sur l'existence de tendances politiques radicales dans le milieu de la photographie indépendante[538]. Ces choix de sélection sont symptomatiques du caractère idéologiquement minoritaire et périphérique des types de pratiques photographiques militantes que nous voulons mettre en exergue. Or nous souhaitons mettre en évidence l'importance et l'influence, dans l'histoire de la photographie britannique, d'une approche critique et politique de la photographie qui s'est déployée dans les années soixante-dix et que peut en grande partie expliquer la vivacité légendaire d'une tradition documentaire dans ce pays. Dans leur ouvrage de référence, *Histoire de la photographie,* Jean-Claude Lemagny et André Rouillé font une brève évocation du collectif Half Moon Photography Workshop, relevant l'orientation marxiste du groupe et la focalisation de leur magazine *Camerawork* sur l'imagerie des luttes sociales[539]. Cela est juste mais les autres objectifs du groupe ne sont pas mentionnés. Or ce collectif et son magazine ont cherché à approcher de manière critique, par un prisme socialiste et féministe, les différents usages sociaux de la photographie. Il n'existe pas d'histoire de la photographie britannique s'intéressant d'une manière globale, fouillée et cohérente à la montée d'un courant radical, concomitant à l'institutionnalisation de la photographie indépendante artistique. Une autre raison de cette méconnaissance réside dans le fait que l'élan radical qui a donné sa force aux processus de structuration d'un courant politique dans la photographie indépendante en Angleterre a été réinterprété dans les années quatre-vingt comme un ensemble de positionnements idéologiques devenus obsolètes dans un nouveau contexte politique et présentés au mieux comme utopiques ou, pire, gauchisants.

Nous parlons d'une tentative unissant des photographes, formés intellectuellement dans la période de remise en cause des autorités et de l'ordre établi qu'ont été les années soixante, pour faire de la photographie un outil essentiel dans l'entreprise de déconstruction des systèmes économiques, sociaux, politiques, et idéologiques dominants. Entre le tout début des années soixante-dix et le milieu de cette décennie, ces jeunes photographes ont déployé une immense énergie pour faire advenir de nouvelles conceptions de la pratique et des usages de la photographie. Leur dynamique a été celui de l'engagement politique, de la

538 Ian Jeffrey, *A Concise History of Photography.* Londres et New York : Thames and Hudson, 1981 ; Peter Turner, *History of Photography.* Twickenham : Hamlyn, 1987.

539 Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (Dir.). *Histoire de la Photographie*. Paris : Larousse, 1998. p. 211.

conviction qu'il était possible de mettre en crise le système dominant en adoptant des postures politiques alternatives dans leurs propres pratiques photographiques. Cette conception politique de la photographie, dont nous voulons présenter et comprendre les réalisations et les positionnements, a mûri en même temps que s'est étoffée la théorie critique des *cultural studies* et des *visual studies*. Elle a donné une impulsion majeure à la recherche sur les rapports entre représentation, technique et pouvoir, elle a pleinement participé à la politisation du champ culturel, idéologique et social dans les années soixante-dix.

L'histoire de ces premières années reste donc mal connue. Elle est souvent tracée à grands traits, sans entrer dans le détail des positions adoptées, des réseaux créés, des polémiques. Prenons le cas du magazine *Camerawork*, produit par le collectif Half Moon Photography Workshop à partir de février 1976. Il n'existe qu'un seul ouvrage traitant spécifiquement de la contribution théorique du magazine. Celui-ci s'emploie à la réédition de certains articles, et compte de nombreuses erreurs et omissions. Certains partis pris ne sont pas explicités. *The Camerawork Essays : Contexts and Meanings in Photography* ne fait pas figurer des textes fondateurs présents dans le premier numéro tels « The politics of photography », ou la « déclaration d'objectifs » du collectif. Or ces textes sont essentiels pour comprendre le positionnement du magazine, les polémiques des premières années, les divergences ultérieures. L'ouvrage se présente comme une anthologie des meilleurs articles produits par les contributeurs du magazine. L'objectif de l'éditrice Jessica Evans est de replacer *Camerawork* dans le récit de l'émergence des *visual* studies, au cœur d'une entreprise de constitution d'une théorie critique dans les arts visuels[540]. Nous ne nions pas l'importance de ces textes, et l'intérêt qu'il y a à les reproduire alors que les collections complètes des exemplaires du magazine sont très rares. Mais ces articles correspondent à une tendance plus postmoderne des contributions au magazine, après 1979. Notre objectif est de comprendre l'émergence en 1976 de ce magazine consacré à la photographie et considéré à l'époque, et encore aujourd'hui, comme un magazine « politique ». Evans déclare :

> Je dois avertir dès le début que mon interprétation de *Camerawork* est nécessairement orientée par mon attention à la spécificité des revirements et des débats au sein du magazine, et ne rend pas

540 « The essays selected represent the significant achievements of *Camerawork* in laying the foundations for the development of a critical photographic theory as opposed to journalism or criticism. » Jessica Evans, « Introduction », *The Camerawork Essays, Context and Meaning in Photography.* Londres : Rivers Oram Press, 1997. p.12.

justice au contexte social et politique plus large de la culture britannique au cours de la période couverte par le magazine[541].

Pour nous, *Camerawork* prend sens dans le contexte d'émergence de nouvelles interprétations possibles de la photographie et de l'apparition de pratiques photographiques encourageant l'utilisation du médium dans des interventions d'ordre politique. Au delà de la seule histoire de ce magazine, le processus de structuration d'un champ de la photographie indépendante radicale se comprend dans le contexte historique, politique, culturel et social de l'Angleterre des années soixante-dix.

Un seul des collectifs dont nous allons parler, Amber Associates, existe encore à l'heure actuelle. Beaucoup n'ont pas duré, au-delà du temps permettant de réaliser un ou deux grands projets, comme le groupe Exit. Pour Half Moon Photography Workshop, les problèmes sont apparus avec les premières divergences politiques en 1976. Or le dénouement de la collaboration entre Half Moon Gallery et Photography Workshop à cause de profondes divergences de perspectives sur les orientations du groupe, a donné lieu à des interprétations diverses. Nous souhaitions établir plus finement les enjeux qui ont traversé le milieu de la photographie indépendante au cours des années soixante-dix, d'où une attention, dans cette section, au détail des événements et des textes produits par les différents collectifs.

Les sources que nous avons utilisées et confrontées ne livrent pas toujours la même version des faits. Les entretiens archivés par la British Library dans sa précieuse histoire orale de la photographie britannique ont souvent apporté des éclairages très importants, et permis de comprendre la façon, souvent informelle, dont se sont noués les réseaux de personnes. Ecouter le témoignage des acteurs de cette période a donné vie à des événements pour lesquels il n'existe que peu de traces écrites ou visuelles. Les perspectives étaient parfois divergentes, et plus ou moins détaillées. J'ai conduit moi-même une dizaine d'entretiens avec des photographes, rencontres qui ont enrichi ma compréhension de la période[542]. Les témoignages de cette nature sont toutefois à prendre avec précaution car les points de vue qu'ils livrent sont déformés par le temps, les intérêts personnels, une lecture téléologique des événements. Ils restent néanmoins précieux pour reconstituer ce que

541 « I must say at the outset that as an introduction my account of *Camerawork* is necessarily biased towards the specificity of the shifts and debates within the magazine, and does not do justice to the wider social and political context of British culture during the period of the magazine. » *Id.* p. 16

542 Entretiens réalisés avec Terry Dennett, Nick Hedges, Mike Goldwater, Mike Abrams, John Sturrock, Sirkka-Liisa Konttinen, Brendan Jackson, et des rencontres plus informelles avec Daniel Meadows, Paul Hill et Vanley Burke.

Raymond Williams appelle « the structure of feeling », l'ensemble des valeurs et significations propres à une époque et qui en informent l'expérience. La consultation des archives de l'Arts Council à Londres a souvent permis de mieux établir ce qui s'est passé, notamment autour de Half Moon Photography Workshop. Ces copieuses archives concernent l'ensemble des relations de l'Arts Council, institution publique pour le soutien à la culture, avec ses « clients », c'est-à-dire les structures subventionnées. Les activités du Comité à la Photographie et des organisations dédiées à la photographie y sont répertoriées à travers des documents internes, de la correspondance, des rapports annuels, des coupures de presse, des comptes-rendus de réunion. On y décèle les tensions, les luttes d'influence, les choix politiques guidant les décisions de l'Arts Council. J'ai enfin consulté l'importante archive privée conservée par Terry Dennett, la Jo Spence Memorial Archive. C'est une mine précieuse de ressources sur l'histoire du collectif Photography Workshop qu'ils ont formé, sur les projets qu'ils ont menés à bien, sur les relations avec Half Moon Gallery et d'autres collaborateurs. Cette partie se base sur l'ensemble de ces sources écrites, orales et visuelles.

3.2 La création de collectifs de photographes : une posture politique

Dans notre première partie, nous avons exposé les termes du débat autour de la réception de la photographie dans le champ des arts et de la représentation visuelle en Angleterre. Contestant le statut inférieur de l'image photographique, lié à ses applications essentiellement utilitaires et techniques et à son rattachement à la sphère commerciale, les photographes professionnels se sont appliqués à faire reconnaître la photographie comme une pratique artistique exigeante, répondant à des critères propres au régime de représentation spécifique au médium, comme une image habitée, enfin, par le regard personnel d'un photographe-auteur. En Angleterre, c'est par le milieu de la mode, puis celui de la presse illustrée d'information et de loisir, que la photographie conquiert peu à peu ses lettres de noblesse. Le genre documentaire, célébré comme un genre dont les britanniques se sont fait une spécialité, est le registre de représentation par lequel de nombreux photo reporters parviennent à se faire un nom, en s'extrayant de la sphère commerciale, et en mettant un pied dans le milieu artistique. Les appels à une reconnaissance institutionnelle

de la photographie, associée à des politiques publiques de financements et de diffusion de la photographie artistique, consacrent la « photographie créative », concept importé des États-Unis par l'intermédiaire de la théorie critique américaine. Cette photographie est reconnue comme « indépendante » car elle est produite en dehors du cadre commercial de la commande, et selon les projets et désirs personnels du photographe. Elle peut compter, dans des proportions certes limitées, sur des bourses et prix publics ou privés. Les pratiques photographiques qui se trouvent alors légitimées confortent des conceptions classiques de la place de l'art dans la société : ainsi la photographie artistique indépendante se donne à voir dans des espaces discursifs symboliques tels que le musée ou la galerie indépendante, elle se vend sur les marchés de l'art, est enseignée dans de nouveaux cursus d'enseignement supérieur. La pratique commerciale ne disparaît évidemment pas, et les photographes aspirant à une pratique personnelle indépendante continuent à devoir répondre à des commandes de presse, dans un contexte de raréfaction de ce type de travaux. Beaucoup se tournent vers l'enseignement.

Ces processus de légitimation de la photographie artistique indépendante proposent à la photographie de trouver un statut en tant qu'art, une légitimation qui enferme cependant la photographie dans un autre type de limitations. Les systèmes de sélection, les critères privilégiés, la nature élitiste de l'appréciation des œuvres dans le contexte d'un musée ou d'une galerie, la contradiction entre le contexte de diffusion et le contexte de production des images, engagent des enjeux politiques non-neutres. Cela ne correspond en tout état de cause qu'à une compréhension partielle, et en définitive parfaitement acceptable par le système de sanction de l'art, de ce que peut être une pratique indépendante de la photographie. Or la légitimation de la photographie par les sphères de l'art établi apparaît suspecte aux yeux de photographes pour qui l'institutionnalisation de la photographie ne remet en rien en question la dimension politique naturalisée du système sur lequel reposent les beaux arts.

L'apparition de collectifs de photographes à la fin des années soixante témoigne en cela d'une posture très différente par rapport au sens de la pratique photographique. Il y a en effet un profond contraste entre le choix de photographes professionnels souhaitant s'éloigner du monde de la photographie commerciale (on pense par exemple à David Hurn, Tony Ray-Jones, Paul Hill, Tom Cooper, John Bulmer) d'en appeler à une reconnaissance institutionnelle ainsi qu'à des soutiens publics pour la photographie, et le choix de photographes d'une génération plus jeune de se constituer en collectifs, et de contester le

recours aux processus de distinction des mondes de l'art. Là où les premiers cherchent à quitter le milieu extrêmement compétitif et individualiste de la photographie de presse, pour vivre de leur art, autre milieu extrêmement sélectif et élitiste, les seconds cherchent à rompre avec une logique individualiste pour mettre en commun ressources, compétences, disponibilités et connaissances, sous la forme de collectifs. Leur logique émane en outre d'une posture critique par rapport à la légitimation de la photographie par l'art. Les photographes radicaux dont nous voulons ici parler font en effet une analyse très différente de ce que peut être la photographie indépendante, et se montrent très sceptiques par rapport à la nouvelle structuration que prend le milieu de la photographie professionnelle à travers une caution artistique peu mise en question. Ils recherchent un modèle organisationnel alternatif à l'individualisme et au caractère compétitif du milieu commercial comme du milieu artistique. Formés politiquement et professionnellement entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, ils et elles sont imprégnés des thèmes radicaux véhiculés dans ces années de contestation culturelle : le bouleversement des autorités, la mise en question des structures sociales hiérarchiques, la démystification de la notion de culture, la conscience des mécanismes d'aliénation inhérents aux systèmes de domination. Ils sont informés par les débats critiques qui animent alors le domaine des *cultural* et *visual studies,* études qui prennent pour objet le champ des représentations visuelles et symboliques. Pour eux, il est ainsi crucial de rompre avec les modèles dominants dans le champ de production de la culture visuelle, c'est-à-dire avec les catégorisations hiérarchiques de l'art et de la culture noble et populaire. La perspective radicale qui se dessine dans le champ de la photographie indépendante entend mettre en question la logique d'autonomisation de l'art, qui s'impose avec la justification moderniste appliquée à la photographie à la fin des années soixante. Dans une perspective benjaminienne, il s'agit au contraire de toujours politiser l'art, de le faire jouer pleinement dans le champ social, culturel et politique. Il serait toutefois erroné de n'interpréter l'apparition de ces collectifs que comme le fruit d'une réflexion politique et d'une posture critique anti-art élitiste, même si celle ci est évidemment fondamentale. Ce type de structuration doit également être compris comme déterminé par la raréfaction des débouchés professionnels pour les jeunes photographes (âgés de vingt à trente ans au début des années soixante-dix), qui doivent inventer des structures alternatives et coopératives pour vivre de leur pratique. On peut donc voir la création de collectifs comme l'effet d'une différence de génération, d'une nécessité matérielle, mais aussi comme la déclinaison d'un type d'organisation collective, participative et non-hiérarchique héritée des modèles

d'organisation de la contre-culture expérimentés dans la deuxième moitié des années soixante. Comme le dit la photographe Sirkka-Liisa Konttinen, du collectif Amber basé à Newcastle, dans un entretien réalisé en 2010,

> Quand Amber est né à la fin des années soixante, nous n'étions pas alors un animal si étrange, toutes sortes de mouvements coopératifs existaient, des collectifs dans divers domaines professionnels ou associatifs. Et il y avait un mouvement socialiste et féministe. Le domaine de l'audiovisuel indépendant issu de cet élan comptait des personnes engagées dans des thématiques sociales, adhérant à une sorte de philosophie socio-politique et collectiviste. C'est la période elle-même qui en quelque sorte a permis tout cela. Nous sommes les seuls survivants de cette période, et certains nous considèrent comme des dinosaures, mais des jeunes gens viennent désormais nous rejoindre[543].

L'analyse proposée en 1979 par Liz Heron, membre des « Hackney Flashers », un collectif féministe formé en 1975 dans le Nord de Londres, est particulièrement intéressante car elle inscrit l'émergence de collectifs dans le contexte intellectuel, politique et idéologique des années soixante-dix et met en avant la particularité des collectifs de photographes, qui cherchent à créer les conditions d'existence d'une alternative à la conception dominante, renforcée par les processus de reconnaissance artistique et institutionnelle de la photographie, de la figure du photographe comme artiste isolé.

> Les collectifs se créent lorsque des gens partageant une vision politique ou sociale cherchent un espace pour travailler ensemble. Les collectifs de théâtre, les collectifs de production de films, les collectifs produisant des magazines ou publiant des livres sont devenus aujourd'hui un phénomène culturel courant. Mais tous ces domaines de production sont des entreprises nécessitant de toutes façons toujours plus d'une personne, et la forme du collectif n'est que la démocratisation de ce qui existe habituellement dans le champ sous forme de structure hiérarchique. Ce n'est pas le cas avec la photographie. Les photographes travaillent habituellement seuls, un facteur qui contribue à l'idéologie dominante qui prévaut chez les photographes, qu'ils soient professionnels ou politiques : la figure du photographe solitaire, guettant le moment décisif, révélant les choses que personne d'autre ne voit, et que nous reconnaissons ensuite comme familier. C'est l'esthétique humaniste. Qu'il soit « artiste » ou photojournaliste indépendant, le photographe travaille seul, se construisant une image de lui-même ou d'elle-même comme en marge de la production médiatique[544].

543 « When Amber was born in the late sixties, we were not such a strange animal. There were a whole kind of co-operative movements going on, collectives in various fields of work and life. And the sort of socialist and feminist movement. The Workshop sector that developed had people committed to social issues, some kind of socio-political and collectivist philosophy. It was that era which in a way made it all happen. We are one of the few survivors from that era, and now seen as strange dinosaurs by some, but there are young people now who are [joining us]. » Sirkka-Liisa Konttinen, entretien avec la photographe, Newcastle, juin 2010.

544 « Collectives get off the ground when people with some political or social purpose in common look for a space to work together. Theatre collectives, film collectives, magazine and book collectives are by now familiar cultural phenomena. But all those fields are more than one-person enterprises anyway and the collective is the democratisation of what is more usually a hierarchical structure. Not so [with] photography – photographers generally work alone, a factor which contributes to the dominant ideology of photographers, professional and political : the lone photographer stalking the decisive moment, showing the bits that no one else sees and which we then recognise as the familiar – the humanist. Whether as « artist » or free-lance photojournalist, the photographer works alone, perceiving himself or herself on the margins of media production. » Liz Heron, « Hackney Flashers Collective : Who's still holding the camera ? », in *Photography/ Politics 1,* Ed. Terry Dennett, Jo Spence. Londres : Comedia,

Le fait pour des photographes de se rassembler pour former des collectifs représente donc bien un geste politique. Le choix de la collaboration et de la mise en commun de compétences et de ressources s'inscrit dans une démarche politique de mise en cause des processus de production et de diffusion dominants dans la profession. Le collectif est une réponse critique, une alternative à la structuration individuelle et concurrentielle du champ professionnel et artistique de la photographie.

Nous nous concentrons dans ce point sur les différents collectifs de photographes qui apparaissent en Angleterre entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, attentifs aux discours et aux motivations politiques et théoriques qui président à leur formation. A une époque où, comme nous l'avons vu en première partie, se consolide un processus de reconnaissance artistique de la photographie dans l'institution, les photographes qui nous intéressent ouvrent un autre terrain critique, et recherchent les modalités d'un exercice alternatif de la photographie, qui ne soit pas au service du système établi mais entretienne au contraire la confrontation critique avec celui-ci. Les collectifs de photographes sur lesquels nous basons cette étude sont les suivants : le collectif Amber Associates qui s'installe à Newcastle dès 1969, le groupe qui se structure autour de Half Moon Gallery à Londres en 1972, Photography Workshop, qui apparaît au même moment à Londres également. Certains photographes, comme Nick Hedges, Vanley Burke, Peter Michell, Daniel Meadows, dont le travail s'inscrit dans les objectifs politiques et l'approche politique défendue par ces collectifs, travaillent de manière plus indépendante. Ils gravitent néanmoins autour de ces groupes, qui ne sont de toute façon pas hermétiques l'un à l'autre. Au contraire, nous voudrions faire apparaître le fait que ces photographes partageant les mêmes conceptions du rôle et de l'inscription politique de la photographie travaillent en réseau et tissent des liens constituant un milieu photographique radical indépendant, en dehors des sphères de légitimation institutionnelle d'une photographie qui se revendique certes indépendante, mais qui reste consensuelle et non-oppositionnelle. C'est évidemment aussi par rapport à cette photographie-là que se construit la photographie indépendante radicale.

1979. p. 125.

3.2.1 Amber Collective: émergence d'une scène régionale

A la fin des années soixante, des étudiants en réalisation et montage de films à la Regent Street Polytechnic (qui devient la Polytechnic of Central London en 1970) partageant le même désir de produire des travaux documentaires, décident de s'associer en une structure collective leur permettant de travailler ensemble sur des sujets communs. Un premier travail d'étudiant réalisé ensemble leur donne l'envie de poursuivre des projets sur le mode de la collaboration. Ce premier film, intitulé *All You Need is Dynamite,* est une forme de réaction suite aux échauffourées de Grosvenor Square entre la police et les jeunes manifestants contre la guerre au Vietnam, en 1968. Pour Murray Martin, ce travail s'inscrit dans l'esprit de la conférence contre-culturelle de 1967, « Dialectics of Liberation »[545]. Le film montre les images des émeutes tout en s'intéressant au point de vue des jeunes gens appréhendés par la police, dans cet événement marquant une phase critique de la contestation des années soixante. Il relève les contradictions d'une société nourrissant les inégalités et réprimant les manifestations de violence qu'elle a pourtant générées. Le film est interdit pour « incitation à la violence ». L'impulsion initiale pour la création d'un collectif de réalisateurs indépendants est celle de Murray Martin, originaire de Stoke-on-Trent. Du petit groupe d'étudiants, seuls George Denman et la finlandaise Sirkka-Liisa Konttinen s'engagent à suivre le projet de Martin[546]. « Murray avait le don de reconnaître les qualités de chacun et de rassembler les gens dans l'enthousiasme d'une vision partagée. »[547] Le groupe se forme à Londres en 1969, principalement autour de l'idée d'une activité centrée sur la réalisation de films. Mais la photographie est très présente, et conçue comme un outil essentiel dans le travail préparatoire des films, dans la prise de contact avec les gens, et également pour elle-même, en tant que photographie. Le groupe s'installe à Newcastle la même année. Lorna Powell, qui devient administratrice, et Peter Roberts issu du monde de l'image animée, rejoignent alors ce premier noyau. Ces relations naissent de la reconnaissance d'une même sensibilité entre les différents membres. En 1974, Graham Smith, étudiant en arts graphiques, intègre le groupe en tant que photographe.

545 Murray Martin, entretien avec Shirley Read, 12 février 2002. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/156.

546 « Murray Martin was the person whose dream it was to put this group together. » Sirkka-Liisa Kontinnen, entretien avec la photographe. 9 juin 2010, Side Gallery, Newcastle.

547 « He had an instinct for recognising individual qualities and a talent for drawing individuals into the excitement of a shared vision. » Graeme Rigby, « Murray Martin », *The Guardian,* Samedi 8 septembre 2007, [En ligne] http://www.guardian.co.uk/news/2007/sep/08/guardianobituaries.artsobituaries (consulté le 12 février 2012)

> C'était un groupe sans forme précise au début, rien n'était très précisément défini ; il y avait des gens qui adhéraient à nos principes, qui étaient plus ou moins proches de nous... toutes sortes de personnes qui ne sont pas forcément restées[548].

Le choix de cette ville s'impose en raison d'une envie de quitter Londres et de l'attachement de Martin pour le Nord de l'Angleterre. Newcastle, la ville du Nord-Est la plus importante, répond aux besoins du groupe et conserve une culture ouvrière et un patrimoine architectural riche, contrairement à d'autres centres urbains comme Liverpool ou Birmingham transformés par la construction de grands axes routiers. L'attrait pour la culture ouvrière du Nord-Est de l'Angleterre est le paramètre dominant dans le choix de Newcastle. De plus, Martin y a déjà établi des contacts au cours de ses études antérieures à l'Université du Northumberland. A cette époque, la ville ne compte aucun autre groupe dédié au film ou à la photographie. Le choix de l'éloignement de Londres est aussi pragmatique.

> Nous nous sommes rendus compte qu'à Londres nous serions aspirés dans le monde de la télévision, dans le monde du cinéma, qui repose sur des valeurs très différentes. J'ai toujours fait mienne cette idée qu'il existe une relation directe entre petits budgets et liberté, que si vous pouvez vivre simplement vous pouvez davantage faire ce que vous voulez. Et pour obtenir ça, même à cette époque, il fallait se tenir en dehors de la grande ville[549].

Pour Sirkka-Liisa Konttinen, cette distance est « libératrice »[550]. C'est ce qui a permis au collectif d'expérimenter librement, loin du milieu de la photographie, du film et de la télévision de la capitale. Mais l'idée du collectif réside d'abord fondamentalement dans la conception collaborative qu'Amber se fait du travail dans le domaine du reportage documentaire. Portés par une forte culture politique de gauche, les membres du collectif sont animés par le désir de mettre en œuvre des méthodes de travail rompant avec l'isolement et la division des tâches, qui prédominent dans le milieu professionnel de la photographie et du film. Ils se sentent en rupture par rapport aux conceptions classiques concernant les codes et les fonctions de l'art, ainsi que par rapport à la conception de l'artiste comme individu isolé. A une époque où l'on parle de plus en plus de la photographie comme d'un art, les membres d'Amber préfèrent parler de compétence, de

548 « It was a sort of amorphous gp to begin with, it wasn't so very clearly defined and there were people who were relating to us, on the outskirts... all kinds of people who eventually moved on. » Sirkka-Liisa Kontinnen, entretien avec la photographe.

549 « We realised that in London you were going to get dragged into the TV world, into the film world which has a different sort of values, and I always recognized that there was a direct relationship between cheapness and freedom, that if you could live cheaply you could do more of what you wanted to do, and to do that, even then, you had to be away from the big city. » Murray Martin cité par Darren Newbury, « Documentary Practices and Working-Class culture : An Interview with Murray Martin (Amber Films and Side Photographic Gallery) », *Visual Studies,* Vol 17, N° 2, 2002. p 117.

550 Entretien avec la photographe.

savoir-faire ou de métier (*craft*), qu'il s'agit de mobiliser et de mettre en commun en vue de la réalisation d'un projet. Comme l'explique Murray Martin, le choix même du nom « Amber » rend compte de cette volonté de ne pas personnaliser les travaux de chacun.

> La raison pour laquelle nous avons choisi Amber, et qui reflète l'état d'esprit du groupe, c'est qu'il rendait compte d'une notion d'anonymat. A Newcastle, il y avait deux types de bières brassées localement, l'une était la Brune de Newcastle, qui est encore connue aujourd'hui, et l'autre était l'équivalent surtout bue par les femmes, et s'appelait Amber. (…) Amber était considérée comme une boisson assez anonyme, un type d'ale peu forte, et c'est pourquoi nous avons choisi ce nom. Nous nous sommes dit que ce nom serait ce que nous en ferions[551].

Pour les membres d'Amber, le collectif représente une structure égalitaire, assez souple pour laisser à chacun la liberté de travailler seul ou en groupe sur les sujets qu'il souhaite, mais néanmoins soudée par des rapports d'entraide, d'échange d'idées et de compétences. Le fait de partager la même conception du rôle du documentaire dans le territoire spécifique du Nord-Est de l'Angleterre cimente le groupe.

> Un principe central de Amber/Side [Side est le nom de la galerie créée par Amber en 1977] était l'ambition de développer une pratique documentaire collective et collaborative. Collective dans le sens où l'on ne cherchait pas à promouvoir la vision personnelle d'un photographe, mais au sens où l'on encourageait plutôt l'implication de plusieurs photographes et réalisateurs sur des projets à long terme. Certains de ces photographes étaient originaires de la région, ils venaient des communautés qui étaient filmées et photographiées, d'autres étaient des photographes internationalement connus, que l'on invitait à participer à des projets avec leurs compétences visuelles et leur sensibilité propres. « Notre travail, tel que nous l'entendions, était de rendre compte par l'image de la vie d'une communauté et de permettre à d'autres personnes de s'autoriser à recueillir des images sur ces communautés pour lesquelles nous avions le plus grand respect. » L'entreprise était collaborative dans la mesure où le film et la photographie faisaient partie d'un dialogue avec ces communautés. Ces images, selon Martin, n'étaient qu'un élément du projet, qu'un symptôme[552].

551 « The reason we chose Amber, which says a little bit about the group, was that it came out of a concept of anonymity. In Newcastle there were two locally brewed drinks, one was Newcastle Brown which is still famous, and the other was the women's equivalent, Amber. You don't see it anymore, although an old sign for it does strangely enough appear in the last film we made. Amber was considered a very anonymous drink, a very weak form of brown ale, and that's why we chose the name. We said look, the name will be from what you do, not what it is. » Newburry, *Art. Cit.* p. 117. Dans un autre entretien, Martin insiste à nouveau sur l'importance de l'anonymat, qui apparaît dans ses propos comme une sorte de garantie de l'efficacité de l'action, ainsi préservée des luttes d'égos : « Anonimity is important. It is the doing that matters. » Murray Martin, 12 février 2002, Oral History of British Photography, C459/156. Le site internet d'Amber, dans son court historique du collectif donne une version légèrement différente : « In line with its collectivist principles, the group once spent two days discussing possible names, trying to find something suitably neutral. There is another guiding philosophy, however, that whoever paints the wall chooses the colour. In a liberal interpretation of this, having taken on the job of registering the company, Murray completely ignored the list of suggestions and, inspired by a visit to a pub, named it after a bland and inoffensive bottle of ale: a deliberately neutral name, but one which would appear early on in any directory of film companies. » Amber, « About Us ; Amber History - 1968 to 1974 », [En ligne] http://www.amber-online.com/history_chapters/1968-1974, consulté le 20 février 2013.

552 « Central to the Amber/Side project was the attempt to develop a collective and collaborative documentary practice. It was collective because it did not promote the vision of a single photographer, but instead involved many photographers and film-makers working together over long periods. Some of these photographers were local to the region, and came from the communities being filmed and

Le choix du collectif correspond chez Amber à une éthique anti-individualiste, au choix de se regrouper pour faire œuvre commune et enrichir chaque projet des points de vues et compétences de chacun. Très impliqués dans le mouvement social, issus de la classe ouvrière, les membres d'Amber cherchent à produire un art non pas élitiste, exclusif et extrêmement personnel, mais au contraire à redéfinir la notion d'art comme un travail sur le matériau culturel, proche des préoccupations des gens, dialoguant avec les représentations, les histoires et la réalité de chacun.

> Produire des documentaires sur la vie de la classe ouvrière. Voilà ce qui m'intéressait et je pense que ça a fini par devenir la feuille de route d'Amber. (…) J'avais la conviction qu'il y avait des choses intéressantes à faire. Ce qui était important c'est que les gens qui travaillaient avec nous partagent le même enthousiasme. (…) Dans un sens, nous sommes entrés dans un mode de vie qui se fondait dans celui de ces communautés, et nous avons commencé à faire des images. Le moyen le plus facile d'arriver à cela, c'était par la photographie[553].

Ces propos de Martin ne représentent pas que lui-même. Si au fil des années, Amber a été identifié par les interlocuteurs extérieurs comme étant incarné par Martin (ce que lui-même regrettait profondément), chacun des membres d'Amber se reconnaît dans la posture artistique, politique et philosophique que représente le choix, très signifiant, du collectif.

> Ce que Murray a proposé au groupe était quelque chose que nous reconnaissions en nous-mêmes de toutes façons. C'est pourquoi nous avons adhéré à ce groupe. Ce n'était pas quelque chose qui ne reposait que sur lui, comme s'il était le seul maître d'œuvre. Nous autres portions tous le même projet, philosophiquement[554].

Très concrètement la formation en collectif signifie que les membres ont le statut de partenaires, et qu'ils s'engagent à alimenter le fonds commun en reversant au collectif une partie des revenus gagnés par des travaux personnels. Dans les premières années, le groupe est locataire des locaux qu'il occupe dans le quartier de Quayside à Newcastle. Ce quartier

---

photographed, others were internationally known photographers, invited to bring their visual skills and sensibility to the project : « our job, as we saw it was to record the community and to release other people to make records of the community we had respect for ». It was collaborative because film and photography were part of a dialogue with those communities. The images, Martin argues, were only a part of the project, only a « symptom ». » Newbury, *Id.* p. 116. Newburry cite les propos de Murray Martin.

553 « Documenting working-class life. That was what interested me and I think ultimately that evolved into Amber's mission statement. (…) I felt there was something to be done. What was important was that the individuals we worked with were passionate too. (…) In a way we began to live a lifestyle which was part of those communities, and began to record. The easiest way to do this was with photography. » Murray Martin, entretien avec Shirley Read.

554 « What Murray brought into the group was just something that we all recognised in ourselves anyway. That's why we were drawn into this group. That wasn't something that hang on him, conducting things ; the rest of us were carrying out the same agenda broadly speaking and philosophically. » Sirkka-Liisa Konttinen, entretien avec la photographe.

historique des docks et de l'impressionnant Tyne Bridge séduit le groupe. Amber finit par racheter ces locaux au bout de quelques années. Le collectif est soutenu par les subventions de l'Association Régionale pour les Arts, Northern Arts, pour ses frais de fonctionnement annuels. Cette instance est l'une des premières de son genre, créée au début des années soixante-dix. Il s'agit d'une entité régionale dédiée à la culture, et destinée à soutenir les projets culturels. Northern Arts devient un partenaire essentiel du collectif, et se montre très favorable à la création d'un groupe travaillant dans le domaine du film et de la photographie. Les premiers projets portent sur des sujets au cœur de la vie de la région de la Tyne and Wear : le lancement d'un pétrolier construit dans les chantiers navals de Wallsend (qui donne lieu au film *Launch*, en 1973), les industries et les métiers autour la rivière Tyne avec les films *High Row* (1974) et *Bowes* Lines (1975). Dans le cadre du projet, « the River Project », des collaborations se nouent avec des écrivains locaux, des artistes, des plasticiens et des sculpteurs pour raconter la vie des sites industriels de la région. Chacun travaille ainsi sur les projets qui lui plaisent, en accord avec l'orientation principale du groupe.

Cette orientation principale, cette mission que se donne le collectif, c'est d'aller vers les gens, de partir de la culture ouvrière dont chacun des membres est issu, et de produire des documentaires sensibles sur la vie culturelle et sociale dans les communautés ouvrières du Nord. C'est un travail de recueil des représentations et formes symboliques de ces populations, de transposition de ce matériau sous la forme de films ou de photographies, et de restitution de ces images aux gens filmés et photographiés. Le dialogue est constant.

> Amber s'est créé en 1968. Notre ambition initiale en tant que réalisateurs et photographes de travailler collectivement et de produire des formes documentaires sur la vie de la classe ouvrière dans la région, en nouant des relations durables avec les communautés locales est restée constante[555].

Pour Martin, le retour à Newcastle après des études à Londres contredit les trajectoires classiques mais néanmoins douloureuses de rupture d'avec sa classe d'appartenance que ressentent de nombreux membres de la classe ouvrière passés du côté des intellectuels : l'ascension sociale que représente le fait de faire des études marque souvent un déplacement social et culturel ressenti comme une rupture[556]. Richard Hoggart

555 « Amber Associates formed in 1968. (…) Our initial ambition as film-makers and photographers to work collectively and produce documents of working class life in the region, involving long-term relationships with local communities, has remained constant. » Side Gallery, « Unremembered Lives; North-East Communities and the Documentary Photographer", document non-paginé, Side Gallery, Newcastle upon Tyne, 1995.

556 « The idea that I was coming back to my class and documenting it as a creative collective was counter to expectations of working-class ambition, ie, to find a way out of it. » Murray Martin, entretien avec Shirley Read.

ou Raymond Williams ont écrit sur ce phénomène[557]. Pour les membres d'Amber, le choix de s'installer dans le Nord émane d'un attachement très fort pour cette région, sa culture et sa créativité, et d'une volonté de rendre visible le patrimoine culturel de ce territoire, centre industriel historique alors en déclin.

Au fil des années, Amber se constitue un réseau, attire ponctuellement des collaborateurs d'autres domaines que les seuls arts visuels, et produit des films. Konttinen reprend activement son activité de photographe, réalisant des photographies dans le quartier de Byker où elle a élu domicile. Elle ouvre un petit studio de photos pour réaliser des portraits des habitants, grâce à un financement obtenu de Northern Arts, le premier de son genre en photographie. Les liens que Konttinen établit ainsi avec les habitants font partie d'une phase d'intégration dans ce quartier ouvrier historique. Les images qu'elle réalise sur plus de dix ans feront l'objet de son livre, *Byker*, sur lequel nous reviendrons plus longuement à la fin cette partie. En 1977, Amber décide d'ouvrir sa propre galerie. Side Gallery, du nom d'une rue voisine du quartier de Quayside, se veut une galerie indépendante permettant à Amber de contrôler la diffusion qui est faite des images et expositions produites par les membres du groupe ainsi que par les photographes associés ponctuellement aux projets du collectif. « Side » c'est aussi le pas de côté, hors des chemins battus. La création de la galerie répond à un manque de tels espaces sur le territoire du Nord-Est. La programmation du lieu met autant à l'honneur des photographes internationalement reconnus que des photographes locaux méconnus ou en début de carrière et dont Amber partage les valeurs. « Il y avait la force du collectif derrière. Les travaux que nous présentions étaient en prise avec une pratique de terrain. »[558] La direction de la galerie échoit tout d'abord à Ron McCormick, un des anciens directeurs de Half Moon Gallery à Londres dont nous allons parler dans un instant. Mais la programmation qu'il met en place ne correspond pas aux attentes d'Amber. Elle s'inscrit dans la vision du photographe comme artiste individuel, alors qu'Amber met en question les notions classiques du rôle de l'artiste en promouvant les valeurs du travail collectif. C'est le photographe Chris Killip qui prend la direction de la galerie en 1978. Killip s'est rapproché d'Amber en s'installant dans le Nord en 1975. Il comprend que la galerie de Newcastle se doit d'être accessible, de s'inscrire dans la culture locale en présentant, selon la position

557 Hoggart, 1957 ; Raymond Williams, *Border Country.* Londres : Chatto & Windus, 1960. Voir aussi : Richard Hoggart, Raymond Williams, « Working-Class Attitudes », *New Left Review*, 1, Janvier-février 1960. pp. 26-30.

558 « There was a collective force behind it. We presented work always rooted in practitioners. » Murray Martin, entretien avec Shirley Read.

d'Amber, des travaux documentaires de photographes locaux, nationaux et internationaux. Il en prend la direction entre 1978 et 1979. Le collectif entreprend un programme de financements de projets pour de jeunes photographes locaux, qu'il engage pour travailler sur des sujets particuliers : Trish Murtha sur la jeunesse du quartier de Scotswood en périphérie de Newcastle ; Nick Hedges sur l'industrie de la pêche ; Isabella Jedrzejczyk et John Davies, sur le site de Druridge Bay prévu pour la construction d'une centrale nucléaire, etc...

Au cours des années soixante-dix, Amber s'établit ainsi dans le paysage de la photographie indépendante, en développant une conception singulière des modalités de travail des professionnels de l'image, ainsi que du rôle du documentaire. Nous reviendrons en dernière section de cette partie sur ce parti-pris du documentaire qu'incarne le travail d'Amber. Il s'agira d'interroger les raisons qui poussent Amber à poursuivre de nombreux projets documentaires alors que ce régime de représentation est l'objet de mises en cause dans le cadre d'une critique des modes de représentation photographiques traditionnels.

Intéressons-nous désormais aux raisons qui ont poussé deux autres collectifs à se former à Londres au début des années soixante-dix, et sur les projets qu'ils ont portés. Il s'agit de Half Moon Gallery Limited et de Photography Workshop, deux collectifs qui joignent leurs forces et leurs objectifs en 1975 avec Half Moon Photography Workshop.

3.2.2 De Half Moon Gallery Limited à Half Moon Photography Workshop : création d'un collectif londonien radical.

Nous avons évoqué au deuxième chapitre la fondation de la première galerie indépendante spécialisée en photographie en Grande-Bretagne. Ouverte en 1971 à Londres, la Photographers' Gallery propose une programmation qui fait la part belle à des photographes anglais et internationaux reconnus ou en début de carrière. L'ouverture d'un tel espace est une bouffée d'air pour les photographes britanniques aspirant à développer une pratique indépendante, et qui ne disposent alors d'aucun lieu pour exposer leurs travaux personnels ou découvrir la création photographique dans le champ national et international. Ainsi la galerie de Sue Davies répond-elle à un besoin, celui de montrer des images photographiques dans le contexte social et esthétique propre à la fréquentation des œuvres d'art, à une époque où la photographie reste, on l'a vu, associée aux sphères

commerciales de la photographie de presse, de studio, de publicité, ou bien encore aux pratiques amateurs favorisées par la Royal Photographic Society. La *Photographers' Gallery* est donc partie prenante dans l'entreprise de légitimation artistique de la photographie, auprès d'un public dont il s'agit de former le goût. Y sont présentés Manuel Álvarez Bravo, Bill Brandt, Bert Hardy, André Kertész, Josef Koudelka, Arnold Newman, George Rodger, photographes européens, anglais et américains distingués pour leur recherche formelle innovante et dont la carrière est déjà consacrée par la critique. De jeunes photographes sont mis à l'honneur, dans le même esprit que dans les rubriques « Young Contemporaries » du magazine *Creative Camera* qui font se rencontrer les talents émergents et leur public. Le projet de la *Photographers' Gallery* appartient à l'entreprise d'édification d'un discours canonique sur la photographie artistique, qui se charge de donner une légitimité à ce mode d'expression visuelle en dehors des réseaux et dispositifs où elle a jusqu'alors été produite, diffusée et discutée. Ce processus se fait en empruntant les codes et règles de l'art.

En 1972, s'ouvre dans l'East End de Londres dans une plus grande discrétion un espace où s'exposent des travaux photographiques d'un autre genre. Ce lieu exigu, dans un quartier populaire et plutôt excentré de la capitale, n'est d'ailleurs pas destiné en premier lieu à présenter des images photographiques, puisqu'il s'agit d'un théâtre de quartier, un « théâtre de poche ». Half Moon Theatre (du nom d'une ruelle adjacente, Half Moon Passage) est investi en 1972 par une poignée d'acteurs et de jeunes metteurs en scène recherchant un espace de représentation et de répétition. Une annonce dans *Time Out* évoquant l'existence d'une ancienne synagogue, au 27 Alie Street, dans le quartier d'Aldgate tombe ainsi à point nommé. La troupe veut s'impliquer dans la vie sociale et culturelle du quartier, elle propose un théâtre politique, reprenant ainsi des pièces de Brecht, et invite des artistes locaux à utiliser les lieux. Wendy Ewald, photographe américaine travaillant alors à Londres, et associée à ce lieu en tant qu'épouse de l'un des membres fondateurs, l'américain Jeffrey Hooper, souhaite aménager dans cet espace un lieu d'exposition de photographie[559]. L'idée très modeste d'une galerie au sein de Half Moon Theatre voit ainsi le jour en 1972. Ewald est rapidement rejointe par les

559 Les informations sur les premières années de la structure qui ne devient officiellement Half Moon Gallery Limited qu'en mai 1975 sont très rares et éparses. Les sources les plus complètes sont surtout issues de l'histoire orale. L'archive d'histoire orale de la photographie britannique constituée par la British Library est à ce titre très utile. Voir notamment les entretiens de Wendy Ewald (C459/191/1-2), de Mike Goldwater (C459/40/1-5), de Terry Dennett (C459/76/1-6) ou de Val Wilmer (C459/46/1-13). J'ai également mené mes propres entretiens avec Terry Dennett, Mike Goldwater et David Hoffman, qui complètent ces informations.

photographes Ron McCormick, Paul Trevor, George Solomonides et Mike Goldwater. D'autres photographes gravitent autour de ce lieu, comme Chris Steele-Perkins ou David Hoffman. Utilisant son réseau personnel, Ewald lance une campagne de souscription pour faire vivre le lieu, financer les premières expositions et mettre en place des activités proposées aux habitants du quartier. Elle recueille le soutien et les conseils de la Photographers' Gallery dirigée par Sue Davies. Ainsi, on aurait tort de considérer les deux premières galeries indépendantes londoniennes spécialisées dans la photographie comme étant en concurrence. Half Moon Gallery entend cependant occuper une place à part dans le milieu de la photographie indépendante : en décalage par rapport à la conception de la photographie comme un art qui prend l'ascendant au début des années soixante-dix, il s'agit d'explorer les modalités d'une approche sociale et politique de la pratique photographique. Les objectifs de la galerie se dessinent : Half Moon Gallery entend exposer des photographies réalisées par des photographes résidant dans l'East End, c'est-à-dire de soutenir la création photographique locale et encourager l'utilisation de la photographie dans la vie du quartier, par les habitants eux-mêmes, à travers l'organisation d'ateliers et la mise à disposition de laboratoires de photographie. Une idée directrice des activités de la galerie est de produire un travail en lien avec l'histoire sociale de l'East End, ce quartier historique d'accueil et de tradition ouvrière. Le contact se noue d'abord auprès des enfants du quartier, grâce à des expositions de photographies réalisées par les enfants lors d'ateliers, ou grâce au travail des photographes du groupe, Ewald, Trevor, Hoffman ou Goldwater. Dans le même esprit de participation et d'ouverture à un public non-initié qui anime le théâtre Half Moon, l'objectif est donc de créer un espace accessible et communautaire autour de la photographie. Dans ses activités antérieures, Wendy Ewald avait réalisé un travail similaire dans la région du Labrador, au Canada, avec les enfants d'une réserve indienne, leur confiant l'appareil photographique comme outil d'interrogation des représentations identitaires, et comme outil d'expression de désirs, d'angoisses, de colères enfouies. Elle prend conscience des atouts dont recèle la photographie en termes de libération de l'expression auprès de populations rendues invisibles qui n'ont pas habituellement la possibilité de s'en servir. Elle fait le pari que cette démarche peut trouver des prolongements fructueux dans les quartiers populaires et multiculturels de l'East End. « Inviter les gens de la communauté » à participer, à se saisir de cette ressource qu'est la galerie, est le défi des premières années[560].

560 Wendy Ewald, entretien avec Shirley Read.

Une telle idée n'est pas nouvelle, et correspond à un type d'action culturelle et sociale participative qui naît dans le contexte de la contre-culture, de projets artistiques expérimentaux, ainsi que de la mouvance de la « *community action* » dont nous avons traité à la fin du chapitre précédent. Les termes alors employés pour désigner des projets de nature artistique spécifiquement dédiés à un public local, non initié, pour promouvoir la participation et l'action collective de ce public sont ceux de « *community arts* » ou de « *community photography* ». Le concept, qui renvoie à « *community action* », c'est-à-dire aux types de projets d'action collective locale dont nous avons parlé, désigne des projets ancrés dans la sphère locale du quartier et du voisinage qui cherchent à impliquer activement ces communautés spécifiques dans une démarche d'auto-représentation et de prise de parole à travers l'expression artistique collective. L'intention en est éminemment politique : prendre la parole, se saisir des instruments de la représentation sont des formes microscopiques de prise de pouvoir, à l'échelle de l'individu, d'un groupe social, mais dont les implications sont radicales : il s'agit de porter un regard nouveau sur son environnement, de se l'approprier, de mettre en question idées reçues et états de faits, de transformer ces représentations. La photographie est exploitée comme un médium particulièrement efficace et facile à appréhender dans de telles démarches d'autonomisation des publics et de questionnement du quotidien. C'est un outil familier, d'utilisation relativement courante. Surtout, la photographie permet d'engager une réflexion sur la représentation de soi, des autres, de l'environnement par la mise en image de la réalité mais aussi de relations immatérielles, de l'expérience. Plusieurs projets nourris de cette philosophie et utilisant la photographie entre autres modes d'expression, naissent à Londres au début des années soixante-dix : à Kentish Town avec Ed Berman, à Lambeth avec Jo Spence et Terry Dennet, à Tower Hamlets avec David Hoffman ou à Blackfriars avec le photographe Paul Carter. L'histoire de la galerie Half Moon est pleinement liée à la philosophie et aux réalisations de ce mouvement dont nous allons reparler plus longuement dans ce chapitre. Ainsi le fondement de l'action de Half Moon est-il de rendre la photographie accessible, dans sa pratique comme dans sa réception, d'en faire un instrument critique ou un lieu de questionnement pour une population qui y est exposée quotidiennement dans les médias ou la publicité, qui s'y trouve souvent en tant qu'objet de l'image mais qui ne la manipule généralement pas et, en tout état de cause, ne la contrôle jamais. La plupart des membres de Half Moon vivent dans ce quartier, et la vie dans l'East End est le thème central de leur travail personnel. Après le départ de Wendy Ewald pour les États-Unis, la dimension participative et les orientations originelles du groupe restent

centraux. Le changement de direction suscite cependant des tensions. Ron McCormick, puis Paul Trevor prennent le relais. Ce dernier préférant se consacrer à un projet qui l'amène à quitter Londres, la direction de Half Moon Gallery revient à Mike Goldwater à partir de 1974. Le 10 mai 1975, Half Moon Gallery obtient le statut de société à but non lucratif et devient Half Moon Gallery Limited. Les statuts entérinent les objectifs du groupe, stipulant que

> la société est établie pour promouvoir, maintenir, améliorer et encourager l'éducation, en particulier par la tenue d'expositions et le soutien à l'art de la photographie, ainsi que tous les autres arts visuels, et de formuler, préparer et établir des programmes pour la réalisation de ces objectifs[561].

Dès 1973, Half Moon Gallery prend le parti de faire des demandes de subventions auprès de l'énergique Photography Comittee dirigé par Barry Lane à l'Arts Council. Goldwater s'avère un directeur très efficace dans la recherche de financements, et la galerie reçoit ainsi une première aide de cinq cents livres de l'Arts Council pour ses frais de fonctionnement. Bientôt identifiée dans le milieu de la photographie comme un espace innovant et assez inédit, Half Moon Gallery dispose de la confiance de l'Arts Council, qui soutient régulièrement les activités du groupe au fur et à mesure de son développement. Le Comité à la Photographie se montre très conscient de la nécessité de soutenir l'action des quatre uniques galeries de photographie alors existantes en Angleterre[562]. Lane souhaite que les Associations Régionales des Arts (*Regional Arts Associations*) s'impliquent davantage et prennent le relais de l'Arts Council au niveau régional[563]. Le réseau des Associations Régionales des Arts est encore très inégalement constitué au début des années soixante-dix. Dans la collectivité du Grand Londres, la *Greater London Arts Association* est néanmoins active et devient un financeur essentiel pour Half Moon, ainsi que le conseil municipal, le *Greater London Council*. Cette entité administrative rassemblant l'ensemble des circonscriptions formant le Grand Londres a toujours été depuis sa création dans les années trente, un bastion du parti travailliste. En dehors de ces financements, la structure

561 « The company is established to promote, maintain, improve and advance education, particularly by the staging of exhibitions and the encouragement of the art of photography, and all other visual arts, and to formulate, prepare and establish schemes therefor. » *Memorandum of Association, Half Moon Gallery Ltd,* 10 mai 1975. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres. Consultées en octobre 2010. Les signataires sont Mike Goldwater, George Solomonides, Guy Ryecard, Shirley Read, Paul Trevor, Peter Johnson, et Neil Gulliver.

562 Ce premier réseau de galeries indépendantes consacrées à la photographie sont The Photographer's Gallery (Londres, 1971), Impressions Gallery (York, 1972), The Photographic Gallery (à Southampton) et enfin Half Moon Gallery.

563 Selon le Comité de la Photographie, ce sont ces structures qui, à terme, doivent devenir les principales sources de subventions des galeries dans leur région administrative.

de Half Moon Gallery repose dans une très grande partie sur ses adhésions, les dons, et le travail bénévole de ses membres. La galerie organise également régulièrement des braderies et ventes aux enchères pour collecter des fonds. Des tirages, du matériel photographique, des livres donnés par des photographes soutenant le projet Half Moon sont vendus au cours de ces événements festifs.

En 1976, le Comité de la Photographie intervient directement auprès des services financiers de l'Arts Council afin qu'ils dégagent des fonds exceptionnels pour trois galeries de photographie en difficulté, dont Half Moon Gallery. Le Comité n'a pas lui-même les fonds suffisants nécessaires : son budget est consacré à encourager la création photographique. Il relève de l'Arts Council, à un niveau supérieur, de subventionner les structures culturelles du pays. Or soutenir la photographie est encore très nouveau et Lane oriente son plaidoyer sur l'argument de la rareté et de l'utilité des galeries de photographie. Il s'agit de protéger la petite pépinière d'espaces consacrés à la photographie apparus dans le pays dans la première moitié des années soixante-dix.

> Il n'existe aujourd'hui que quatre galeries de photographie dans le pays et le Comité pour la Photographie considère comme prioritaire la question de leur survie et de leur succès, car elles pourraient bien se révéler cruciales pour le développement futur du médium. La portée du programme de chacune d'entre elles leur confère en outre une importance nationale, et non simplement locale, contrairement à ce que leur taille pourrait laisser penser. (…) Dans chacun des trois cas [mentionnés], les personnels des galeries ont depuis des années payé eux-mêmes les frais de leur établissement en travaillant gratuitement ou pour des salaires symboliques. Dans chacun de ces cas, il n'y a plus de capitaux et le personnel ne peut plus continuer ainsi sans salaire[564].

Le développement de Half Moon Gallery Ltd au cours de ces premières années est ainsi accompagné par des financements publics, qui, s'ils sont loin de couvrir les frais de la structure, assurent néanmoins sa survie. On constate une augmentation régulière de la participation de l'Arts Council et de la Greater London Arts Association dans les budgets de la structure. Cela marque une identification claire de la galerie dans le paysage culturel londonien. Les membres de Half Moon Gallery s'accordent sur le principe que les pouvoirs publics ont pour responsabilité d'irriguer le monde de la culture. L'ambition d'Half Moon Gallery dans ces premières années est de perdurer et de parvenir à s'implanter dans le

564 « There are, at the moment, only four photography galleries in the country and the Photography Committee places the highest priority on their survival and success since they are likely to be crucial to the future development of the medium. The scope of the programmes of each also makes them significant nationally rather than only locally, often despite their size. (…) In each of the three cases below the gallery staff have been personally subsidising the galleries for several years by working for no payment or token payments only. In all cases their capital has run out and the staff cannot continue without salaries. », Document signé de Barry Lane, « Photography estimates 1976-77 », Archives de l'Arts Council oF Great Britain, Blythe House, consulté en octobre 2010.

domaine de la photographie indépendante. Elle s'y emploie en utilisant les soutiens institutionnels à sa disposition. Il n'est pas question ici d'une posture oppositionnelle par rapport à l'institution. Dans les années suivantes, la question de l'attitude à adopter par rapport aux financements publics se pose avec davantage d'acuité, certains membres émettant des réserves sur la structure même de l'Arts Council, sur sa dimension bureaucratique, ou s'inquiétant de l'indépendance réelle d'une structure dépendant pour sa survie de fonds publics soumis à des logiques financières et politiques propres. Une autre préoccupation réside dans la question des enjeux de pouvoir qui apparaissent avec la disponibilité d'argent, au sein d'un collectif. Ce type de critique apparaît au cours de l'année 1977, et nous y reviendrons. On peut avancer l'idée que la réflexion originelle de Half Moon Gallery par rapport à son propre positionnement politique dans le rapport à l'institution a souffert d'un manque d'approfondissement.

1975 marque l'année où Half Moon Gallery s'impose comme un acteur essentiel dans le milieu de la photographie en Grande-Bretagne. Sur une idée de Paul Trevor, une série de séminaires visant à faire l'état des lieux sur « la photographie britannique et ses usages dans notre société »[565] est organisé entre janvier et juillet. Le programme, qui prend le nom de « Camera Obscured ? » propose six tables rondes mensuelles rassemblant un ensemble de protagonistes issus du champ de la photographie britannique autour de sujets comme « les jeunes photographes britanniques », « la photographie dans l'enseignement », « le rôle du photojournaliste », « les femmes dans la photographie – leur contribution et leur influence dans un domaine majoritairement masculin », « les marchands de rêve : des bons et mauvais usages de la photographie comme outil dans le milieu publicitaire », « la face publique de la photographie britannique : le milieu de l'édition »[566]. Il s'agit donc fondamentalement d'interroger les usages sociaux de la photographie, d'établir un état des lieux de la production photographique britannique à travers ses dispositifs et ses acteurs, de proposer des débats qui vont au-delà de la question sur la reconnaissance de la photographie comme un art. Celle-ci est comprise comme intégrée dans un ensemble de pratiques sociales, comme engagée dans des questions de représentation qui touchent au politique. Le sens des tables rondes « Camera obscured » est donc de lever le voile sur les

565 « *Camera Obscured*, a perspective on British photography and its uses in our society ». Document interne de Half Moon Photography Workshop daté du 10 juin 1976. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres, « Half Moon Photography Workshop » ACGB/29/41.

566 « Young British photographers »; « photography on the curriculum »; « the task of the photojournalist »; « women in photography – their contribution and influence in a field dominated by men »; « the dream sellers: uses/abuses of photography as a tool in the selling process »; « the public face of British photography – the editorial process ». *Ibid.*

enjeux actuels de la pratique photographique professionnelle et amateur, sur la place médiatique de l'image photographique et les types de représentations véhiculés dans le champ visuel. Ces séminaires font salle comble. Chacune des thématiques est associée au programme d'exposition de la galerie. Ainsi, le séminaire sur la place des femmes photographes dans le milieu très viril de la photographie est-il approfondi à travers l'exposition « Men » par onze femmes photographes. Suite au succès en 1974 d'une première exposition collective, intitulée « Women », et répondant aux représentations dominantes par des photographies de femmes par des femmes, les mêmes photographes entendent porter une réflexion critique sur la représentation des hommes, les codes de la virilité et sur la manière dont le regard des femmes sur les hommes intervient par rapport à ces codes. Cette exposition est très remarquée[567]. Le séminaire sur le photojournalisme est quant à lui associé à une exposition de tirages de Philip Jones Griffiths issus de son ouvrage *Vietnam Inc.* L'exposition de tirages de photographies de David Bailey, de Brian Duffy et de Patrick Liechfield complète les discussions sur le thème de la photographie commerciale et de mode. Half Moon obtient des fonds de l'association régionale pour les arts du Grand Londres ainsi que de l'Arts Council pour filmer et enregistrer les discussions. L'objectif est de les diffuser dans d'autres organisations à travers le pays et ainsi donner une plus grande ampleur aux débats. Le succès de cette série de séminaires est tel que l'idée d'approfondir les thématiques abordées se transforme en un projet de publication qui pourrait diffuser les problématiques soulevées au-delà de l'activité de la galerie à Londres. Il ressort également de cette expérience l'idée que la photographie est un mode d'expression qui encourage autant qu'elle nécessite le débat et l'échange. C'est un médium qui appelle à l'échange. Pour les membres d'Half Moon, c'est là où réside sa force politique.

C'est à cette époque, et autour de l'émergence de débats et questionnements sur les usages sociaux de la photographie, sur ses implications politiques, que l'équipe d'Half Moon Gallery se rapproche de Terry Dennett et de Jo Spence, deux photographes qui se sont rencontrés en 1974 et ont fondé en mai 1975 le Photography Workshop à Islington. Nous voulons montrer que ce « collectif », reposant essentiellement au long de son histoire sur deux personnes (il est rejoint par d'autres membres sur différentes collaborations), renforce les chantiers mis en train par Half Moon et contribue de manière déterminante à

567 Ainslie Ellis publie un article élogieux dans le *British Journal of Photography* : « To my mind this is clearly the best exhibition of photography related to a theme, to a common purpose, that I have seen to date. » Ainslie Ellis, « On view », *British Journal of Photography*, 9 mai 1975, p. 388.

une approche politique de la photographie, de ses usages, de ses discours et de ses pratiques.

Revenons sur la genèse de ce groupe. Jo Spence a exercé en tant que photographe de studio dans sa boutique de Hampstead, entre 1967 et 1974. Elle appartient donc à ce qu'on appelle le secteur de la photographie professionnelle commerciale, une photographie de service produisant des portraits, des photographies de mariage et de famille, des photographies d'identité, etc. Spence est de plus en plus mal à l'aise et critique par rapport à son activité. Elle prend conscience du caractère artificiel des images qu'elle produit, image investies d'une fonction sociale de reproduction des codes dominants de présentation de soi et de la famille. La question de la participation de la photographie à la confirmation de discours idéologiques dominants devient sa préoccupation principale et le sujet central de tout son travail ultérieur. Ce processus de politisation pousse Spence à abandonner entièrement son activité de photographe de studio. Elle se tourne vers la recherche de pratiques photographiques intégrant une réflexion politique sur les motivations du photographe et la représentation du réel. Le documentaire lui semble dans un premier temps le mode de représentation le plus juste[568]. Elle prend parallèlement un poste de secrétaire au British Film Institute, dans le service pédagogique. Cet emploi sert son investissement croissant dans une réflexion sur l'utilisation de la photographie dans une perspective éducative. Entre 1970 et 73, elle se rapproche de l'organisation *Children Rights Workshop* à Londres, pour lequel elle travaille durant son temps libre. Avec les éducateurs Andrew Mann et Rosemary Stone, elle interroge la façon dont les enfants sont représentés autant dans les images médiatiques que dans les photographies de famille, et recherche les modalités d'autres types de représentation en dehors des stéréotypes. Dennett quant à lui travaille alors comme photographe pour un institut de recherche scientifique, et fait partie de l'association *South Island Children Workshop* qui s'occupe de la scolarisation d'enfants à travers des activités créatives. C'est en rendant visite à d'autres organisations londoniennes utilisant la photographie dans une perspective éducative qu'il rencontre Jo[569]. De ce moment naît une longue collaboration. Leurs interrogations respectives sur les usages dominants de la photographie et sur l'utilisation de la photographie, dans une démarche de connaissance de soi et du monde, se conjuguent avec un engagement politique fort dans le

568 Voir infra, « Jo Spence ; une critique radicale de la représentation visuelle pour une définition de la photographie comme outil d'opposition ».

569 Tous ces éléments proviennent de l'entretien de Terry Dennett conduit par Michael Ann Mullen en novembre 1995. L'ouvrage biographique de Jo Spence est également très utile : Jo Spence, *Putting Myself in the Picture ; A Political, Personal and Photographic Autobiography.* London : Camden Press, 1986.

socialisme et le féminisme. Spence et Dennett créent ainsi le *Photography Workshop,* une structure collaborative consacrée à l'interrogation pratique et théorique de ce que peut la photographie pour transformer les modèles idéologiques dominants : « *Photography Workshop Ltd* est une structure indépendante consacrée à l'éducation, la recherche, la publication et la mise à disponibilité de ressources », prenant pour champ l'ensemble de la culture visuelle, scientifique, intellectuelle de la photographie, à analyser, interroger et déconstruire[570]. Pour Spence et Dennett, la forme collective répond également à une nécessité, celle de réunir les photographes pour « mettre fin à leurs pratiques de travail isolées, entrant souvent en compétition les uns avec les autres pour les bourses, les emplois, les idées et les ressources »[571]. Le collectif correspond donc à un choix social et politique lourd de sens dans le contexte d'une société basée sur la concurrence et l'avancement individuel.

L'année 1975 est en grande partie consacrée à la poursuite de travaux auprès d'enfants et d'adolescents. L'un des premiers projets qu'ils réalisent ensemble les conduit auprès d'enfants de communautés de gens du voyage. Il s'agit d'un travail dans une veine de documentaire social, dénonçant les injustices, la pauvreté, l'abandon dans lequel vivent ces personnes. C'est un registre nouveau pour Spence. Pourtant le couple émet rapidement des réserves sur la validité d'une telle approche.

> Nous allions sur des sites illégaux dans différents endroits de Londres où des Roms et des gens du voyage avaient établi leurs campements, et nous prenions des photos. C'était en quelque sorte pour moi une première approche, très classique, dans le genre documentaire. Je me sentais à la fois privilégiée et mal à l'aise d'avoir accès à ce monde où les gens devaient trimer pour survivre, tout en se heurtant à d'énormes difficultés. Les campements temporaires en particulier n'avaient pas d'accès à l'eau ou au ramassage d'ordures, et la vie semblait extrêmement difficile. Avec le recul, je réalise que je les regardais parfois comme l'« autre » exotique, ou comme des « victimes de la société »[572].

Plus constructif est le travail mené, toujours auprès des enfants de l'association South Island Children's Workshop à Lambeth, dans le cadre d'ateliers visant à leur donner l'appareil ou à construire eux-mêmes des boîtes noires fabriquées dans des objets du

570 « *Photography Workshop Ltd* is an independant educational, research, publishing and resource project », Terry Dennett et Jo Spence, « Ten Years of Photography Workshop », in Bezencenet, Corrigan. p. 14.

571 « There is a desperate need for photographers to end their isolated methods of working, usually in competition with each other, whether it be for grants, jobs, ideas, resources. » Document du Photography Workshop. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres.

572 « We started to visit illegal sites in various parts of London where gypsies and travellers were encamped, and to take photographs. You could say that it was the classic introduction to documentary for me. I was both privileged and upset to be allowed to look at a world where people had to work so hard to survive, whilst labouring under such terrible disadvantages. The transient sites in particular had no plumbing or refuse removal and life appeared to be very hard. I feel in retrospect that I was looking at them sometimes as the exotic « other », and at times as « victims of society ». » Spence, 1986. p. 51.

quotidien. Les ateliers débouchent sur une exposition des images obtenues et des appareils « faits maisons » fabriqués pour l'occasion[573]. L'idée est alors de déjouer le discours technologique pour rendre le médium accessible. Cette préoccupation concernant l'accessibilité du médium pour le public des ateliers réside dans le principe selon lequel savoir photographier représente un savoir relativement simple mais valorisant. De cette maîtrise technique et de l'exercice nouveau de l'œil peut naître la capacité de mettre en question le quotidien, ainsi que les images photographiques composant l'environnement visuel. Le fil conducteur de la démarche est de mêler éducation à l'image et éducation par l'image. Spence et Dennett travaillent notamment dans cette première période de leur collaboration à la conception de supports éducatifs pour l'alphabétisation, reposant sur l'image photographique.

> La photographie aide non seulement à l'acquisition de la lecture et de l'écriture mais constitue une compétence sociale valorisante. Elle conduit également à une conscience critique plus aiguë des images utilisées dans les médias de masse[574].

Dennett et Spence partagent les mêmes interrogations et frustrations, inspirées par leurs convictions politiques : comment la photographie peut-elle faire accéder à une meilleure connaissance de soi, de son histoire personnelle, de l'histoire collective, du monde ? De qui la photographie fait-elle le jeu ? A quoi servent les images photographiques qui nous entourent ? Quelles sont les motivations derrière l'acte de « prendre » une photographie ? Comment pratiquer la photographie en dehors du système commercial ? Comment encourager la pratique et la réflexion critique de chacun sur la photographie ? Comment faire de la photographie un levier d'émancipation ?

> Le [Photography Workshop] est né de notre insatisfaction par rapport aux tendances que nous observions dans la photographie britannique contemporaine et de notre désir de contribuer, en tant que photographes, au changement social[575].

Ces « tendances » auxquelles s'en prend le couple, sont aussi bien l'influence croissante du discours moderniste dans les espaces de l'art et de l'enseignement supérieur, qui vise à faire reconnaître la photographie comme un médium purement artistique, sans mettre en question la catégorie même d'art, que la reproduction de représentations

573 « The Home Made Show » se tient à Lambeth en septembre 1975. Voir Bezencenet, Corrigan. p. 16.

574 « Photography not only helps reading and writing but gives a valuable social skill and also leads to a more critical awareness of the use of images in the mass media. » Document issu de la Jo Spence Memorial Archive, pas de pagination ni de date, mais probablement septembre 1975.

575 « The workshop grew of our dissatisfaction with current trends in British photography and our desire to contribute, as photographers, towards social change. » Document du Photography Workshop. Jo Spence Memorial Archive. Pas de pagination ni de date, mais vraisemblablement l'été ou l'automne 1975.

stéréotypées dans les utilisations commerciales de la photographie, dans la presse, la publicité ou la communication d'associations caritatives. Clairement, leur conception d'une approche politique des usages de la photographie comme outil critique va à l'encontre de l'élan contemporain d'institutionnalisation de la photographie, processus qui renforce la tendance à considérer l'art comme une sphère autonome et ne traitant qu'indirectement de politique. Ce qui occupe Spence et Dennet est au contraire la nécessité de « démystifier » les représentations dominantes que peut produire la photographie, de mettre en question les codes et conventions iconographiques traditionnels, d'insérer une perspective politique dans les pratiques et les discours tenus par et au sujet de la photographie, d'inventer, enfin, des pratiques critiques, collaboratives, émancipatrices par la photographie. Ce projet trouve une définition dans un texte fondateur que Spence et Dennett élaborent : leur « déclaration d'objectifs» (« *statement of aims* »). Ce document n'est pas daté mais selon toute vraisemblance est produit entre août et septembre 1975, avant le rapprochement avec Half Moon Gallery.

Ce document est essentiel pour comprendre les convictions qui animent Spence et Dennett. Il présente leur projet en dix-sept points[576]. Les objectifs se déclinent en différents grands axes : la compilation et la mise à disposition de matériel éducatif, informatif, de recherche sur la photographie ; l'utilisation de la photographie dans des projets collectifs et collaboratifs à visée éducative, culturelle, militante ; l'autonomisation technique et technologique des usagers de la photographie (par la mise en commun des connaissances techniques et la recherche de technologies alternatives simples d'utilisation, comme la boite à sténopé) ; la mise en relation des photographes professionnels et amateurs en vue d'une mutualisation des ressources et des connaissances, et du développement d'un discours critique sur les usages sociaux de la photographie ; le développement d'archives de projets photographiques passés appelés à être réutilisés, d'archives d'images représentant les différents domaines d'application de la photographie, notamment commerciaux et industriels, d'archives photographiques d'histoire locale et populaire. La dimension clairement politique de la posture critique de Spence et Dennett apparaît dans cette déclaration. Il s'agit de prendre en compte l'ensemble des contextes dans lesquels le photographe agit, les déterminations sociales, culturelles, économiques, technologiques, idéologiques qui encadrent la réalisation d'une image. Il faut enfin considérer dialectiquement la photographie, comme mode de représentation inscrit dans

576 Voir le texte « Statement of Aims » en annexe.

une histoire et comme ensemble d'images et de pratiques participant à l'histoire visuelle et culturelle. Le Photography Workshop est voulu comme l'instrument d'une recherche collective et collaborative sur la photographie en tant qu'objet, pratique et discours social ayant des effets sur les représentations sociales et symboliques. Son point de départ, qui en fait la force et la cohérence au fil des ans, est la reconnaissance de la nécessité d'aborder la photographie comme un dispositif inséré dans des relations idéologiques, et intervenant sur elles en les confortant, en les transformant ou en les confrontant. Dans un texte qu'ils rédigent ultérieurement, à l'occasion de la publication du livre *Photography/ Politics One* qu'ils ont co-édité, Spence et Dennett demandent : « Comment la photographie contribue-t-elle au maintient de l'ordre social ancien ? Comment peut-elle être utilisée pour accélérer l'avènement d'un nouveau ? »[577] Deux enjeux sont ainsi posés : la nécessité d'un regard critique et politique sur des usages dominants qui font de la photographie un instrument d'aliénation et de conditionnement ; la proposition d'un modèle alternatif où la photographie serait un outil de transformation des conditions réelles d'existence. Il devrait apparaître nettement que le Photography Workshop bâtit son action et formule sa réflexion à partir d'un socle de valeurs socialistes et d'une perspective marxiste. En cela, Spence et Dennett, complètement engagés dans une critique de la société de l'image, partent de constats plus politiques et de positions plus affirmées que les membres de Half Moon Gallery.

Dennett et Spence arrivent à ces positions par un processus d'examen critique de leur propre pratique, analysée à l'aune de leur implication dans le mouvement social et féministe, mais aussi grâce à la lecture de textes critiques sur la théorie de l'image. En effet, dans les premiers temps du Photography Workshop, Spence et Dennett s'attellent à compiler une bibliographie de textes critiques sur « la philosophie et l'idéologie de la photographie »[578]. C'est un domaine encore relativement vierge de tout discours théorique. Les écrits de Walter Benjamin sur la photographie, ceux de Brecht ou d'Eisenstein dans les domaines du théâtre et du cinéma, font partie des textes dont Spence et Dennett s'imprègnent et qu'ils exploitent dans leur recherche des modalités d'un art politique et démocratique[579]. Par son travail de secrétaire au service pédagogique du British Film

577 « Editorial », *Photography / Politics 1*. London : Comedia, 1979. p. 1.

578 Document du Photography Workshop. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres.

579 Les articles « Paris, capitale du XIXe siècle », ou « L'auteur comme producteur » sont traduits et publiés dans la *New Left Review.* Ils font partie des textes auxquels Spence et Dennett ont pu avoir accès. « Paris, Capital of the XIXth Century » *NLR,* 48, mars-avril 1968 p. 77-88 ; « The Author as Producer », *NLR,* 62, juillet-aout 1970, p. 83-96. *Screen* publie en 1972 « Une petite histoire de la photographie », l'article de Benjamin paru en Allemagne en 1931. « A Short History of Photography » *Screen,* 13, 1.

Institute, Spence a accès à des textes non encore traduits en anglais, dont elle se procure des copies qu'elle fait ensuite lire à Dennett. Tous deux se nourrissent ainsi des articles publiés alors dans la *New Left Review,* dans *Screen* et *Screen Education*, publications de qualité qui ouvrent le champ des études filmiques et de la théorie de l'image en Grande-Bretagne. Parallèlement, Dennett et Spence recensent les lieux ou centres de ressources s'intéressant à la photographie. C'est ainsi qu'ils prennent connaissance de l'existence de Half Moon Gallery, au moment où se tient le séminaire « Camera Obscured ». La problématique centrale de ces discussions, sur les usages sociaux contemporains de la photographie, entre en résonance avec les réflexions du Photography Workshop. Les deux groupes partagent également une expérience similaire d'utilisation de la photographie dans des projets de type « *community photography* ». David Hoffman, photographe en charge des ateliers photographie à destination des enfants et adolescents dans la structure associative Tower Hamlets Arts Project, ainsi que Paul Carter à Southwark, sont très proches de Half Moon Gallery, laquelle développe également ses propres ateliers dans son laboratoire photo ouvert à tous. La « *community photography* » est un axe fondamental de l'action d'Half Moon. Ainsi Half Moon Gallery et le Photography Workshop se rejoignent-ils sur les deux orientations principales développées parallèlement : mettre en cause les usages dominants de la photographie et les déconstruire ; utiliser la photographie dans une perspective large d'accès à la connaissance.

Il nous semble que les deux groupes diffèrent dans leurs prises de positions politiques. Des deux groupes, Photography Workshop est celui qui a poussé le plus loin sa réflexion politique sur la société de l'image, et sur les potentialités de pratiques accessibles, critiques, et émancipatrices de la photographie. À l'automne 1975, c'est l'enthousiasme et la volonté de simplement faire les choses qui prime[580]. En effet, forts de leurs perspectives communes, les deux groupes fusionnent en octobre 1975 pour former Half Moon Photography Workshop. Cette coopération dure jusqu'à l'été 1977. L'orientation politiquement radicale imprimée par Spence et Dennett est déterminante dans l'identification de Half Moon Photography Workshop comme un collectif engagé dans le développement d'une approche politique de la photographie, mais c'est aussi ce qui a conduit à des divergences irréconciliables, pourtant déjà latentes en 1975.

printemps 1972.

580 « The Half Moon Gallery has recently amalgamated with Photography Workshop and from this has now emerged Half Moon Photography Workshop. This means that we have combined our programme which will include a new gallery, bookshop, public darkroom and workshop space, where we will continue with a new programme of seminars, plus education workshops and community photography ». Half Moon Photography Workshop, « Newsletter », novembre 1975, archive de l'Arts Council.

Nous allons revenir à présent sur les réalisations concrètes mises en place par ce collectif élargi et sur les débats et positionnements qui sont nés de leur collaboration. Il nous paraissait utile avant cela de présenter dans le détail les motivations qui ont conduit à la formation de collectifs, et d'en rapporter les modalités de création. Ce que nous pouvons avancer, c'est que l'apparition de collectifs entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix correspond bien sûr à une nécessité économique et matérielle de mutualiser des ressources, des équipements, des espaces, mais correspond également sur le plan politique et philosophique à une volonté de travailler en collaboration pour rompre avec l'isolement et la concurrence qui prévaut largement dans le milieu de la photographie. Ce choix s'est fait aussi dans une logique de promotion de rapports interpersonnels non-hiérarchiques, d'autonomie des individus, de participation égalitaire. Ces organisations collectives ont permis de faire émerger des interrogations fondamentales sur les formes, le sens et les effets des pratiques photographiques existantes et de mettre en marche une réflexion politique radicale sur les usages de la photographie.

3.3 Pour une politique de la photographie : l'impulsion radicale du projet Half Moon Photography Workshop ; 1975 – 1979

Alors que le contact s'établit entre les deux organisations Half Moon Gallery et Photography Workshop à l'automne 1975, le comité de direction de Half Moon, dirigé par Mike Goldwater, demande à Spence et Dennett de présenter un ensemble de propositions en vue de la construction d'un projet commun. L'étude des documents conservés par Terry Dennett dans l'archive du Photography Workshop montre que les propositions faites à Half Moon constituaient un projet radical de transformation des usages de la photographie dans le sens d'une appropriation démocratique du médium et de son intégration pleine et entière dans les affaires de la cité. Goldwater juge ses propositions « excellentes » et s'en félicite[581]. « Half Moon Workshop (sic) serait une organisation rassemblant une variété d'activités, le Photography Workshop y développerait les activités orientées vers la

581 « Their proposals are excellent and if in addition to running other projects the Half Moon can provide the facilities for allowing these aims to be a practical reality – and several already are – everyone will benefit. » Lettre de Mike Goldwater à Barry Lane du Comité à la Photographie de l'Arts Council, datée du 15 septembre 1975.

communauté »[582]. Le regroupement s'effectue sur la base de ces propositions, sans que les statuts ne soient pour autant changés. Grâce à des subventions du Greater London Arts Council et de l'Arts Council of Great Britain, deux postes salariés sont créés. Jo Spence et Mike Goldwater les occupent, respectivement pour le pôle publication et le pôle expositions et événements, sans compter les tâches administratives. Half Moon repose par ailleurs très fortement sur le travail bénévole des autres membres du comité de direction, sur l'énergie et l'enthousiasme du groupe. De nombreuses activités sont financées par des braderies et ventes au enchères régulières. Le projet collaboratif de Half Moon Photography Workshop s'est développé sur la base d'une compréhension marxiste des relations de pouvoir dans la sphère culturelle, rappelant en cela la trajectoire des *cultural studies.* Cette position « culturaliste » a donné au groupe son orientation essentielle dans les premières années de son existence et contribué ainsi à la structuration d'un discours critique et politique dans le domaine de la photographie indépendante. Quelles étaient ces propositions ? Comment Half Moon Photography Workshop a-t-il construit son projet ?

3.3.1 Le projet politique de Half Moon Photography Workshop

Les axes de travail détaillés par le Photography Workshop dans sa déclaration d'objectifs fournissent au groupe élargi une orientation fondamentale. Les réflexions qui y sont exprimées viennent enrichir les positions d'Half Moon de perspectives plus radicales sur la critique des usages dominants de la photographie, sur la promotion de pratiques participatives en prise avec les thèmes de la vie ordinaire, sur le sens du travail collectif dans le milieu de la photographie ainsi que l'importance qu'il y a à encourager le débat autour des images et pratiques photographiques. Ce texte engage résolument Half Moon dans un questionnement des idées reçues, des attitudes dominantes par rapport à la photographie, et dans la recherche de pratiques et de positionnements critiques alternatifs. En effet, le comité de direction choisit de faire siens ces objectifs : le premier numéro du magazine *Camerawork,* lancé par le collectif en février 1976, publie la « déclaration d'objectifs » du groupe, qui reprend largement les termes du texte établi par Spence et Dennett pour le Photography Workshop.

> Par l'exploration de l'application, de la portée et du contenu de la photographie, nous comptons démystifier le processus. Nous concevons cette tâche comme relevant de l'effort pour apprendre,

582 « The Half Moon Workshop (sic) would be an umbrella for a variety of activities, of which Photography Workshop would form a major community based part. » *Id.*

> décrire et partager des expériences et pour contribuer ainsi au processus par lequel nous gagnons la capacité et le pouvoir de contrôler nos propres vies.[583]

Ces quelques lignes, empreintes de valeurs socialistes et d'une grille de lecture marxiste, sont par la suite reproduites dans un encart sur la première page des dix-neufs premiers numéros de la publication. Elle résument à la fois un diagnostic, une posture critique, et l'ouverture sur la possibilité de pratiques émancipatrices, redonnant le « pouvoir de contrôler nos propres vies ». Le constat est celui de l'omniprésence, dans une social-démocratie établie sur un système capitaliste, d'une culture de l'image et du spectacle à laquelle la photographie contribue largement. Chaque type de photographie et chacun des usages sociaux auxquels elle prend part, constitue le matériau visuel façonnant les représentations sociales. Chacun des usages de la photographie prend part au jeu dialectique entre les conditions sociales et culturelles d'une part et leurs représentations d'autre part. Il s'agit de « démystifier » les processus de reproduction sociale qu'actionnent les représentations, c'est-à-dire de dénaturaliser le discours qu'elles véhiculent, afin de mettre à nu leur participation à un système idéologique. Prendre conscience de cela et travailler à la déconstruction de toute image ou pratique photographique est une posture critique qui engage une mise en question active. Il s'agit d'encourager les processus par lesquels transformer une réception passive en un position de sujet actif. Le souci constant dans les activités que propose le collectif est de produire un discours critique accessible, que chacun puisse s'approprier. La photographie est envisagée comme étant au centre d'enjeux de pouvoirs, qu'elle peut reproduire, déplacer, transformer, confronter selon l'usage qui en fait. Ainsi, Half Moon Photography Workshop se dégage-t-il des problématiques contemporaines sur le statut de la photographie comme un art, en déplaçant le débat sur le terrain des usages du médium.

> L'organisation de Half Moon Photography Workshop reflétera notre préoccupation centrale au sujet de la photographie, qui consiste à se demander non pas « si la photographie est ou non un art », mais plutôt « à qui sert-elle? »[584].

Cette citation renvoie directement à un document antérieur rédigé par Spence et Dennett, dans lequel ceux-ci déclarent :

---

583 « By exploring the application, scope and content of photography, we intend to demystify the process. We see this as part of the struggle to learn, to describe and to share experiences and so contribute to the process by which we grow in capacity and power to control our own lives. ». Half Moon Photography Workshop, « Statement of Aims », *Camerawork,* N°1, février 1976. p. 8.

584 *Id*. p. 8.

> Notre programme et nos priorités sont flexibles, et comme nous réexaminons constamment les motivations qui nous poussent à prendre des photos, que nous posons la question « à qui sert la photographie ? » et que nous désirons redéfinir les termes d'« esthétique » et d'« art », de nouvelles idées nous arrivent que nous étudions comme potentiellement viables[585].

Camerawork, en tant qu'organe d'expression de Half Moon, entend ainsi produire un discours s'opposant à celui de *Creative Camera,* d'*Album* ou de la Photographers' Gallery. Son but est de « discuter des problèmes de fond plutôt que de montrer des photographies précieuses », son objet n'est pas la photographie en tant qu'art, mais les fonctions et les contextes dans lesquels la photographie est convoquée[586]. Goldwater se rappelle que l'idée du titre est venue à la dernière minute, et que le désir du collectif était d'y faire apparaître la notion de travail : un thème situant la photographie dans le concret des relations de production[587].

Nous voulons insister sur des propositions du Photography Workshop dans la formulation des objectifs de Half Moon Photography Workshop, car celle-ci a pu être ignorée ou gommée[588]. Or le texte de la déclaration d'objectifs, largement repris du texte de Spence et Dennett, marque une rupture fondamentale dans le milieu de la photographie indépendante alors en train de se structurer. Affirmant la nature idéologique de l'image photographique et la volonté d'en déconstruire les usages sociaux et politiques, il oppose aux discours sur une supposée « essence » de la photographie l'existence de pratiques photographiques plurielles et non fixées : il n'y a pas une photographie artistique mais des utilisations artistiques de la photographie se conformant à des conceptions établies de l'art, de même qu'il y a des usages scientifiques, mémoriels, judiciaires, familiaux, éducatifs, etc. de la photographie. La photographie est ainsi replacée sur le terrain toujours déjà politique de ses usages. Ce type de discours qui vise à pointer l'inscription et le rôle politiques de pratiques créatrices relevant du champ de la culture visuelle fait écho à l'entreprise

585 « Our programme and priorities are flexible, and because we are always re-examining the basis for why we take photographs, the question of « who is photography for ? » and the desire to redefine the terms « aesthetics » and « art », new ideas are always springing up and considered viable. » Document du Photography Workshop, non paginé, non daté, probablement août-septembre 1975.

586 Mike Goldwater, interview avec Val Williams. Il ajoute : « *Camerawork* was the opposite to *Creative Camera* ».

587 Mike Goldwater, interview avec Val Williams. On est loin du *Camera Work* d'Alfred Stieglitz, magazine indépendant magnifiquement édité et produit par le photographe américain entre 1903 et 1917. Ce magazine ne publiait que les photographes chez qui Stieglitz reconnaissait un engagement total pour la défense de la photographie comme un art noble et pur.

588 Jessica Evans ne mentionne pas l'existence d'une déclaration d'objectifs antérieure et sensiblement similaire à celle publiée dans *Camerawork* en février 1976 dans son ouvrage *The Camerawork Essays.* Paul Trevor se pésente quant à lui comme l'inspirateur de ce texte. Il écrit : « *Camerawork* was a child of its time. (…) Its mission statement, *which I drafted and the others approved* – was also of its time. » (Mes italiques). Voir Paul Trevor, « The *Camerawork* Essays », 1998. [En ligne] http://www.buildingsoflondon.co.uk/pm/lip/mar98/ptrev.htm, consulté le 22 février 2013.

contemporaine des *Cultural Studies*, et d'une certaine manière y contribue. Les *Working Papers in Cultural Studies*, cahiers du Centre de Birmingham publiés dès 1971, rendent compte de la construction d'une posture critique nouvelle, qui consiste à mettre en question une conception arnoldienne, profondément élitiste et bourgeoise de la culture pour faire émerger une définition démocratique, plurielle et politique de la culture comme le champ où différentes significations symboliques, valeurs et représentations déterminées socialement, économiquement, et idéologiquement entrent en médiation. Il n'existe pas *une* culture, qui se résumerait au canon des grandes œuvres du patrimoine artistique, littéraire ou philosophique, mais des cultures vivantes, entre reproduction et transformation, et qui expriment les représentations de groupes sociaux aux histoires, aux valeurs, et aux conditions sociales diverses. L'acte politique des *Cultural Studies* elles-mêmes réside dans la posture alors anti-académique qui consiste à reconnaître toute expression culturelle, au sens large, anthropologique du terme, comme objet d'étude valide, en tant qu'objet cristallisant des déterminations et des effets idéologiques socialement signifiants. Il nous apparaît que le projet du Half Moon Photography Workshop engage un travail de mise en cause des schémas de pensée dominants analogue au projet des *Cultural Studies*. Dans sa critique des usages idéologiques dominants de la photographie dans un contexte économique libéral, dans la promotion de pratiques alternatives engageant une posture critique par rapport aux représentations dominantes, et dans sa mise en cause du processus d'institutionnalisation de la photographie reproduisant les critères étroits de l'art établi, Half Moon a œuvré à la formulation d'un discours critique original dans le champ émergeant de la photographie indépendante. D'une manière générale, il nous semble primordial de mettre en rapport l'émergence d'un discours critique radical dans le domaine de la photographie et de ses usages avec l'apparition de réflexions similaires agitant le domaine plus large de la culture visuelle. Nous venons d'évoquer les *Cultural Studies*, projet intellectuel incontournable et extrêmement influent dans les années soixante-dix, pour tous ceux qui font le constat de la nécessité d'une théorie critique politique des pratiques, des productions, des institutions qui font le champ culturel. Nous aurons également l'occasion de souligner des parallèles essentiels avec l'émergence de la théorie de l'image cinématographique et télévisuelle, telle que la formulent les revues *Screen* et *Screen Education* dès le début des années soixante-dix. Dans le domaine de l'art, la politisation des pratiques artistiques ainsi que l'émergence d'analyses matérialistes du champ culturel sont des enjeux centraux travaillés par la revue d'art *Studio International*, éditée par Richard Cork, mais aussi par les historiens d'art marxistes ou féministes que nous avons déjà pu

évoquer au chapitre précédent. Les débats qui agitent le milieu de l'histoire de l'art, des arts appliqués et du design (on pense à l'apparition de la revue *Block* en 1979) surgissent aussi dans *Camerawork* : comment encourager des pratiques critiques et politiques mettant en cause le système dominant ? A quoi ressemble un discours théorique qui soit à la fois contestation, engagement politique et défi intellectuel ? Comment intégrer la question du pouvoir dans une redéfinition de l'art en prise avec la vie, adossée à des valeurs démocratiques et émancipatrices ?

Pour Half Moon Photography Worskhop, l'idée de publier un magazine trouve ses antécédents dans la lettre d'information que produisaient Spence et Dennett. L'objectif était de mettre en lien les acteurs des milieux de la photographie et de l'enseignement, ainsi que du champ associatif, afin de réfléchir à des pratiques photographiques exploitables par chacun et favorisant les objectifs définis par le Photography Workshop. Il s'agit de susciter un débat, d'échanger des informations sur des publications ou des événements en lien avec la photographie. Alors que les deux structures joignent leurs forces émerge l'idée d'étoffer ce type de bulletin d'information en lui donnant l'envergure d'un magazine, « voulu comme un forum pour l'échange d'idées, de points de vue et d'informations sur la photographie et d'autres formes de communication[589]. » Un prototype apparaît en novembre 1975 sous la forme d'une lettre de diffusion où figurent déjà les thèmes du premier numéro de février 1976 : l'auto-publication, les collections publiques et privées de photographie, l'actualité des expositions et séminaires, la question des enjeux politiques de la photographie[590]. L'ambition, en créant un magazine, est d'élargir à l'ensemble du pays et au-delà, les discussions autour d'une nouvelle approche politique et critique de la photographie. *Camerawork* est appelé à donner une envergure nationale et même internationale à cette réflexion critique.

> L'idée qui sous-tend cette publication est de nous permettre d'atteindre un public plus large que celui de la galerie, des séminaires et des ateliers. La politique que nous développons consiste à inviter des photographes, des critiques, des enseignants et des artistes proposant des travaux remarquables à soumettre des articles originaux permettant d'approfondir notre compréhension pratique et théorique de la photographie. [...] *Camerawork* n'est pas une entité séparée de Half Moon Photography Workshop, mais fait au contraire partie intégrante de toutes nos activités, reflétant et exprimant notre politique et nos objectifs[591].

589 « To publish a magazine designed to provide a forum for the exchange of ideas, views and information on photography and other forms of communication ». Half Moon Photography Workshop, « Statement of Aims ».

590 Half Moon Photography Workshop, « Newsletter », novembre 1975, archive de l'Arts Council.

591 « The idea behind this publication is that we can reach a wider audience than the gallery, seminars and workshops alone. We are developing a policy of inviting outstanding photographers, critics, teachers and artists, to contribute original articles which will advance our practical and theoretical understanding of photography. [...] *Camerawork* is not a separate vehicle from the Half Moon Photography Workshop but an integral part of all our activities and at all times reflects and publishes our policies and aims. » Half

Le choix de l'auto-publication s'impose de lui-même : le collectif dispose de peu d'argent, est extrêmement dépendant du travail de chacun des membres dont deux seulement sont payés, mais est animé par la volonté d'agir, et surtout par la nécessité qu'il reconnaît comme impérieuse de faire émerger un forum de discussions autour d'une approche politique de la photographie. Au-delà de ces aspects, l'auto-production constitue en soi un geste politique. Le développement de publications auto-produites, c'est-à-dire auto-financées, conçues du début à la fin par une équipe indépendante, est un phénomène qui s'inscrit dans la droite ligne de l'histoire des magazines underground, des fanzines produits à peu de frais, des publications militantes qui voient le jour dans la deuxième moitié des années soixante. L'élan de la « *community press* » est lié à la plus grande accessibilité des techniques d'impression en lithographie offset, qui permet d'imprimer rapidement et facilement tracts, brochures, livrets et magazines. La mise à disposition de cette technologie dans les milieux associatifs explique l'essor d'une presse alternative florissante. Alternative aux discours dominants, cette presse devient le mode d'expression de la radicalité[592]. L'affirmation des principes d'indépendance par rapport à la presse commerciale, d'autonomie dans toutes les étapes de la fabrication et de la diffusion représentent des postures politiques. Dans le domaine de la photographie, le recours à l'auto-publication semble, comme le souligne Paul Trevor dans le premier numéro de *Camerawork*, devenir une tendance forte pour des photographes désireux de contrôler la publication de leur propre travail. La signification politique de l'auto-publication, malgré la fragilité de ce modèle économique minoritaire dans un contexte compétitif, réside dans la résistance au caractère concurrentiel du marché. La presse indépendante auto-produite veut s'affranchir des modèles commerciaux et permettre l'expression d'une parole démocratique. *Camerawork* s'inscrit dans cette logique, afin de faire entendre un autre type de discours sur la photographie, que celui qui s'en tient à la seule reconnaissance artistique du médium, selon des processus d'institutionnalisation qui ne sont pas mis en perspective de manière critique. Voici ce que dit Paul Trevor du caractère militant du magazine, dans un article sur la politique de l'auto-publication.

> Ce magazine est auto-publié. Il ne sera peut-être pas rentable commercialement, mais les personnes composant Half Moon Photography Workshop qui ont travaillé bénévolement pour qu'il voie le jour pensent que les idées, les perspectives et les informations qu'il exprime sont utiles et

Moon Photography Workshop, « General Policy Statement », 23 juillet 1976, Arts Council Archive.

592 Sur les médias alternatifs, voir Crispin Aubrey, Charles Landry, Dave Morley. *Here is the Other News: Challenges to the Local Commercial Press.* Londres : The Minority Press Group, 1980. Sur l'importance d'une presse alternative locale et non professionnelle pour une pratique participative de l'histoire, voir Stephen Yeo, « The Politics of Community Publications », *People's History and Socialist Theory,* Raphael Samuel (Ed). London: Routledge, 1981. pp. 42-47.

> valent tout les efforts investis. Son apparition s'ajoute à un corpus grandissant de publications auto-publiées ces dernières années par des individus ou des groupes, qui publient non pas pour faire de l'argent, mais pour apporter leur contribution au combat pour apprendre, décrire, et échanger des expériences, un combat qui se joue sur le terrain culturel. L'auto-publication représente un canal de communication pour transmettre de l'information et faire connaître des travaux qui sans cela seraient condamnés à n'être jamais publiés. En cela, l'auto-publication met en question l'éthique dominante dans notre société démocratique qui consiste à dire que tout peut être dit tant que vous avez les moyens de le dire, et que cela vous rapporte[593].

Toujours sur la question de la conception du magazine, Terry Dennett indique qu'une des inspirations pour le style graphique du magazine, un grand format replié en taille A4, était le journal du *Socialist Worker Party* (anciennement *International Socialists*)[594]. *Socialist Worker* était une publication militante, produite à peu de frais. Publiée sur grand format, le journal était replié. *Camerawork* reprend cette idée. Le fonds noir sur lequel se détachent les grandes lettres du titre ainsi qu'une image photographique connote l'accent porté sur la fonctionnalité, et signale le peu de cas que fait le magazine de la préciosité de ces pages. Le style éditorial reflète le mot d'ordre de l'« accessibilité » :

> Nous mettions un point d'honneur à utiliser un langage clair et compréhensible, et demandions souvent aux auteurs de réécrire, de trouver un moyen accessible de s'exprimer; tout cela relevait de notre projet de « démystification »[595].

Le souci de clarté émane de l'ambition de produire un discours critique non exclusif, appropriable. Les outils critiques proposés, débattus, affinés, doivent pouvoir être mis en commun et réutilisés facilement, au service d'une entreprise collective de déconstruction des représentations dominantes. Il nous semble intéressant de rapprocher cette posture de celle de l'History Workshop, dont la revue voit le jour au printemps 1976 (quelques mois après *Camerawork* paru en février de la même année). Ainsi peut-on lire dans l'éditorial du premier numéro la proposition suivante.

> Le socialisme de ce journal, qui n'est ni prophétique ni exclusif, et le contraire de sectaire, sera visible dans le contenu autant que dans la présentation de ce contenu : nous voulons être lus par des gens hors du système fermé de l'enseignement formel, autant que par ceux que ce même système impatiente et qui cherchent à le transformer de l'intérieur. C'est pour cela que nous

593 « This magazine has been self-published. It may not be commercially profitable but the people at the Half Moon Photography Workshop who worked for nothing to get it out believe that the ideas, views and information it articulates are useful and worth their not inconsiderable efforts. With its appearance it joins the growing body of self-published material of revent years which has been produced by individuals and groups, who publish not to make money but because they want to contribute to the cultural struggle to learn, to describe and to share experiences. Self-publication represents a vehicle for information and work which would otherwise go unpublished. In so doing it challenges the prevailing ethic of our democratic society that anything can be said provided that you can afford to say it and that you can say it profitably. » Paul Trevor, « The Price of Self-Expression, an Article on Self-Publication », *Camerawork,* N°1, février 1976, p. 7.

594 Terry Dennet, entretien avec Michael Ann Mullen

595 Trevor, 1998.

> veillerons à la clarté et à l'accessibilité de ce que nous publions, dans le corps de texte aussi bien que dans les notes de bas de page[596].

Cette revue, créée dans l'idée d'apporter les débats de l'History Workshop à la connaissance du plus grand nombre, veut décloisonner et démocratiser la recherche en histoire, activité que le groupe envisage comme une pratique collective dont il faut affirmer la dimension politique fondamentale, à rebours d'une tendance tendant à faire de l'histoire le domaine exclusif et faussement neutre de quelques experts. L'histoire est un domaine de la connaissance dont l'accès est une condition essentielle pour un débat politique sain dans toute société démocratique

> Le journal travaille pleinement à faire de l'histoire une activité plus démocratique et à la mettre au centre des préoccupations. Nous croyons que l'histoire est une source d'inspiration et de compréhension, qui non seulement permet d'interpréter le passé mais qui offre également le meilleur point de vue critique pour comprendre le présent. Nous croyons ainsi que l'histoire devrait relever de la propriété commune, et qu'elle est capable d'informer la compréhension que les gens ont d'eux-mêmes et de la société dans laquelle ils vivent[597].

L'ambition de Half Moon Photography Workshop comme de l'History Workshop (tout deux rendent explicite par le terme de « workshop » (l'atelier) leur vision du travail comme activité participative, collaborative, comme processus faisant appel à différents savoirs-faire) est donc bien la mise en œuvre d'une critique politique des pratiques sociales que sont respectivement la photographie et l'histoire. On retrouve les mêmes accents sur une forme de responsabilité morale et politique qui incomberait à chacun de devenir acteur critique dans sa vie personnelle et sociale. Cette posture puise en effet dans la croyance en la capacité à bousculer les représentations dominantes par l'exercice d'une activité critique s'exprimant dans des pratiques alternatives. Ces pratiques sont alternatives dans le sens où elles se réfèrent à des valeurs étrangères à l'idéologie dominante : la notion de travail collectif contre l'individualisme et la mise en concurrence, la mise en commun des savoirs-faire à la place de leur marchandisation et de leur spécialisation, l'avènement du sujet actif remplaçant les mécanismes de passivation. Nous trouvons ainsi de nombreux parallèles dans l'organisation et les discours des deux groupes, qui revendiquent un attachement fort

596 « The socialism of this journal, neither prophetic nor exclusive, and certainly not sectarian, will inform both the content and how it is presented : we want to be read by people outside the quarantine of formal education, as well as by those who chafe at its limitations and work to change it from within. That is why we shall stress clarity and accessibility in what we publish, both in texts and in footnotes. » History Workshop Editorial Collective, « Editorial », *History Workshop Journal*, N°1, printemps 1976, p. 3.

597 « The journal is dedicated to making history a more democratic activity and a more urgent concern. We believe that history is a source of inspiration and understanding, furnishing not only the means of interpreting the past but also the best critical vantage point from which to view the present. So we believe that history should become common property, capable of shaping people's understanding of themselves and the society in which they live. » *Id.* p. 2.

aux valeurs du radicalisme de gauche. Leur apparition au même moment est significative dans le sens où elle témoigne de l'existence d'un contexte de contestation ouverte du système, d'une « structure of feeling » favorable au déploiement d'un radicalisme « grassroots », situé dans l'action ; elle rend compte de la vitalité des croyances dans une sortie possible de ce système par la mise en œuvre de principes matérialistes, féministes et socialistes.

Le projet de publication d'un magazine et de développement de la galerie ne sont pas les seuls objectifs contenus dans la déclaration d'objectifs. D'autres orientations fortes sont déclinées par Spence et Dennett[598]. Les échos avec les objectifs de l'History Workshop tels qu'ils sont énoncés dans l'éditorial du premier numéro de *History Workshop Journal* sont nombreux. Half Moon Photography Workshop veut promouvoir une utilisation de la photographie dans des contextes éducatifs, militants et associatifs sous formes d'ateliers pratiques, de discussions et de séminaires entre professionnels, de mise en commun de ressources. Il s'agit par là de rompre l'isolement de ceux qui travaillent sur ces pratiques chacun de leur côté[599]. Encourager l'exploration critique des usages de la photographie doit être une dimension centrale, une activité par laquelle les individus arrivent par l'expérience à une compréhension plus poussée des enjeux politiques et sociaux traversant la vie de la Cité. D'où l'importance accordée à la formation de non-professionnels à l'utilisation de la photographie dans des projets éducatifs ainsi qu'à l'interrogation critique du médium en tant qu'artefact et matériau prépondérant de la culture visuelle[600]. La photographie est conçue comme un outil devant faciliter la connaissance et la diffusion de contenus, qu'ils soient historiques, politiques, informatifs. L'accent est placé sur la recherche et l'utilisation de techniques photographiques alternatives aux procédés commerciaux, sur l'encouragement à l'autonomie technique et technologique du photographe ainsi que sur la préférence accordée aux projets et méthodes collectifs : il s'agit d'« encourager véritablement l'autonomie individuelle dans l'optique de soutenir les projets de groupes, les

598 Le texte complet de la déclaration d'objectifs de Half Moon Photography Workshop se trouve en annexe.

599 Un thème qui préoccupe aussi l'History Workshop dans sa volonté d'encourager une pratique collective de l'histoire : « Far too much research which would be enriched by historical companionship is carried on in conditions of competitive individualism or lonely isolation; too many teachers have to fight an uphill fight unaided. » History Workshop Editorial Collective, 1976. p. 3.

600 « To give practical help to community activists and people working with children outside the state school system in setting up their own facilities, mobile and communal darkrooms, etc. Set up short-term practical workshops to teach basic skills in photography. To continue to help and participate in the setting up of short-term groups to carry out specific documentary projects as requested by community groups. To encourage the photographic recording of contemporary local history by people themselves, with or without the help of professional photographers. » Half Moon Photography Workshop, « Statement of Aims ».

pratiques collectives et la mutualisation des ressources et des informations comme principe général de la photographie contemporaine[601]. »

Voici à présent un extrait de l'éditorial du premier numéro du *Photography Workshop Journal.*

> Nous voulons une revue qui soit un atelier, dans le nom comme dans l'esprit, une revue qui mette au jour le travail d'enquête en histoire et non pas seulement les résultats, qui fasse appel à l'esprit critique des lecteurs, les mettant en garde contre une acceptation automatique de résultats d'études universitaires ou de ce que disent les manuels d'histoire. Nous souhaitons rapprocher des historiens de tous horizons et parcours individuels, leur offrir aide pratique et solidarité, encourager une approche plurielle des problèmes méthodologiques liés à la recherche. Nous voudrions que la revue soit utilisée, et non simplement lue, qu'elle soit un espace où toute difficulté soit abordée, où les problèmes soient soulevés autant que résolus, où les sources soient examinées autant pour leurs parti-pris et leurs limites que pour l'aide qu'elles peuvent fournir, et où les sujets soient ouverts plutôt que clos[602].

Il nous apparaît que les constats opérés par les deux publications, qui naissent chacune dans leur domaine d'une critique des pratiques, discours et institutions dominants, aboutissent aux mêmes revendications basées sur les valeurs de collaboration, de mise en commun des ressources et des savoirs, sur la croyance dans le progrès démocratique par le développement de pratiques et de théories critiques ouvrant la voie à une prise de conscience des enjeux politiques dans tous les domaines de la vie. S'il n'y a pas de lien établis entre les deux projets au moment de leur création, leur émergence pratiquement simultanée en 1976 révèle la force d'une culture politique radicale qui vient bousculer les idées reçues et normalisées de l'ordre dominant, en intervenant depuis les périphéries du champ culturel et intellectuel.

Le projet de Half Moon Photography Workshop entend jouer sur trois niveaux : le local, le national et potentiellement l'international, avec *Camerawork*. Au niveau local, l'équipe développe ses activités auprès des habitants du quartier, en lien avec le tissu associatif local. L'une des branches de son activités est la mise à disposition de laboratoires photo et d'ateliers pour l'apprentissage du développement. Dans les documents internes de

601 « To positively encourage individual self-reliance with the aim of working towards group activity, collective practice and the pooling of resources and information as a general principle in contemporary photography. » *Id.*

602 « We want the journal to be Workshop in character as well as name, to present the workings of historical enquiry not just the results, and to encourage readers in practical criticism, warning them against the automatic acceptance of scholarly findings or text book readings. We hope to bring together working historians of whatever background or experience, and offer them solidarity and practical help, encouraging a collaborative approach to the problems of research. We would like the journal to be used, not just read, to be a place where difficulties are acknowledged, problems defined as well as solved, sources examined for their bias and limitations as well as for the help they may provide, and subjects opened up rather than closed. » History Workshop Editorial Collective, 1976.

Half Moon, bilans d'exercice ou dossiers de subventions concernant les premières années d'activité, il est question de déménager la galerie dans des locaux voisins plus grands (ce qui se réalise au printemps 1976, avec le transfert au 15 Half Moon Passage) et de conserver l'espace originel du foyer du théâtre comme espace d'exposition de photographies dédiées à l'histoire de l'East End de Londres. La *People's Picture Gallery* est conçue comme un lieu-ressource où mettre en avant des projets mettant en image la vie du quartier et son histoire à travers l'utilisation de documents divers, dont la photographie[603]. Ce projet d'un espace spécifique ne semble pourtant pas avoir vraiment été développé et nous n'en avons pas trouvé trace dans les documents d'archives. Cela ne signifie pas que la galerie ait délaissé la dimension de l'ancrage dans le quartier populaire de Whitechapel. Les photographes locaux ou travaillant sur des problématiques proches des préoccupations du quartier sont exposés (Paul Trevor, Sally et Richard Greenhill, Gregory Hale). La programmation de la galerie voit également plus loin en exposant régulièrement les travaux de photographes britanniques. Parmi eux, on peut citer Daniel Meadows, Janine Wiedel, Nick Hedges, Chick Chalmers, Derek Smith, Claire Shwob. Relativement peu de photographes étrangers sont présentés : l'américain Robert Golden. Half Moon Photography Workshop met en outre à disposition de tout type d'organisation, des expositions mobiles grâce à une technique de plastification des panneaux. Ce système permet un transport léger et facile d'exposition entières, simplement envoyées par la poste ! Si l'*establishment* a décrié ces méthodes comme peu professionnelles, le parti-pris d'Half Moon est ici encore celui de l'accessibilité : la plastification de photographies permet à ces images d'être vues par un public plus nombreux et plus divers, en dehors de la capitale. L'objectif est d'encourager le débat sur des travaux photographiques qui correspondent aux valeurs du collectif. Ce processus va à l'encontre d'une forme de sacralisation de l'image photographique dans les espaces de l'art. Andrew Dewdney, éducateur et photographe membre de l'association Cockpit Arts, dont nous allons reparler, se souvient avec enthousiasme des possibilités libératrices de ce dispositif :

> [Half Moon Photography Workshop] était un modèle. Ils avaient inventé la possibilité de monter une galerie avec des expositions explorant des thèmes spécifiques. Le système de plastification était extraordinaire. (…) C'est aujourd'hui quelque chose d'obsolète mais à l'époque cela nous

603 La *People's Picture Gallery* est décrite en ces termes en juillet 1976 : « A living history project designed to research and present East End social and economic events to the public via original contemporary and historical photographs, documents, reminiscences, family album photos, etc. ». Document interne Half Moon Photography Workshop, « The Role of the Galery within the Workshop », Archive de l'Arts Council, juillet 1976. document non paginé.

permettait d'associer texte et image dans une forme signifiante. (…) C'était libérateur. Vous pouviez ensuite envoyer le tout à travers le monde[604].

Une des clés du succès de l'entreprise réside avant tout dans l'enthousiasme et l'énergie des membres du comité de direction de Half Moon. A partir de l'automne 1975, Half Moon Photography Workshop organise expositions, ateliers et séminaires, conçues pour se compléter l'un l'autre. En mai 1976 se tient ainsi le séminaire « Kids and Photography, in and out of school » à l'initiative de Spence et Dennett. L'événement est organisé dans un lieu partenaire de Half Moon, le Blackfriars Settlement, où travaille le photographe Paul Carter. Carter a monté dans ce lotissement proche de Southwark un espace consacré à la pratique de la photographie, dédié aux jeunes. Le thème de la photographie comme outil dans des processus d'éducation est cher à l'équipe de Half Moon. La problématique engage la question de l'éducation à l'image, interrogeant le rôle de chacun en tant que spectateur et destinataire d'un flux constant d'images, mais aussi l'éducation *par* l'image, dans le contexte de démarches d'alphabétisation, ou d'expression personnelle par exemple. Le séminaire réunit des photographes, des éducateurs, des enseignants en vue d'échanger leurs idées sur les pratiques éducatives, de débattre des usages de la photographie dans une démarche de remise en question de l'environnement visuel et des représentations dominantes. C'est un thème que Spence et Dennett connaissent bien. Une dimension importante de cet engagement est l'idée que la photographie est un excellent outil d'apprentissage en dehors du contexte formel et normalisant de l'école. Spence est personnellement très intéressée par les méthodes d'éducation alternatives. Suite à cette journée de séminaire, un pôle éducation se constitue au sein du collectif, qui se réunit régulièrement et organise l'année suivante une série de séminaires sur ce thème. L'exposition itinérante « Children Photographed », montée par l'association Childrens Right Workshop dont fait partie Jo Spence, relève également de cet axe problématique. D'autres groupes thématiques se constituent pour travailler en vue de l'organisation d'expositions ou de séminaires. Ainsi en est-il du groupe d'histoire sociale dans lequel s'investit Dennett. A la recherche d'« exemples d'une utilisation radicale de la photographie », celui-ci s'intéresse aux archives de la Workers' Film and Photo League britannique, dont l'histoire en tant que mouvement de réalisateurs et photographes de la

604 « [Half Moon Photography Workshop] was the model. They had established the possibility of having a gallery with exhibitions exploring specific themes. The lamination system was fantastic. (…) It is now an obsolete form, but it allowed to combine text and image and put this in a form, creating meaning. (…) It was a liberating thing. You could send it to the world. » Andrew Dewdney, entretien avec Shirley Read, 3 avril 2000, Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/114.

classe ouvrière dans les années trente est en passe d'être oubliée[605]. Il retrouve onze anciens membres de cette organisation. Dennett étudie également les archives photographiques des syndicats, un fonds d'image très peu connu. Le travail de recherche effectué aboutit à l'exposition « Strike '26 », sur la grève générale de l'année 1926. Half Moon Photography Workshop conçoit les expositions, les séminaires et les ateliers qu'il programme comme des prolongements les uns des autres, des moyens d'approfondir une thématique[606].

Très rapidement, Half Moon Photography Workshop s'impose dans le milieu de la photographie indépendante grâce à l'énergie de ses membres et à la richesse de son programme d'activité associant expositions dans l'espace de la galerie et expositions itinérantes, séminaires et conférences, ateliers pratiques et laboratoire photo, rédaction de *Camerawork* qui impose un important travail de réflexion critique. Ainsi le magazine féministe *Spare Rib* N°23 se réjouit-il par exemple de l'apparition d'un magazine envisageant les pratiques photographiques dominantes par le prisme politique de l'idéologie et du pouvoir : « une revue comme *Camerawork* devrait être particulièrement intéressant pour les femmes, si souvent utilisées en tant que fantasme[607]. » Le magazine féministe ne peut qu'applaudir la possibilité ouverte par *Camerawork* de donner à voir des photographies de femmes, par des femmes photographes, car « même John Berger, qu'on le veuille ou non, n'est pas une femme[608]. » Ailleurs dans la presse, Half Moon est rapidement identifié comme un espace engagé dans une lutte politique, par les moyens de la photo.

> La Galerie Half Moon n'est pas un endroit où vous trouverez de belles images faites par des photographes complaisants. La galerie s'est construit, dans ses premières années formatrices, une réputation grâce à un positionnement politique fort[609].

Le pari de Half Moon Photography Workshop d'investir le champ des pratiques photographiques de perspectives critiques et politiques est réussi.

---

605 Terry Dennett, entretien avec Michael Ann Mullen.

606 « The experience of running the gallery has shown us that under contemporary conditions photography can only be explored in depth if display and discussion are linked to the informational, educational, and ressource aspects of the subject » Half Moon Photography Workshop, « General Policy Statement », document interne daté du 23 juillet 1976, Arts Council Archive.

607 « A journal like *Camerawork* could be particularly important for women, so often manipulated a fantasy. » « News », *Spare Rib,* N°47, juin 1976, p. 23.

608 « Even John Berger ain't a woman », *Ibid.* p. 23.

609 « The Half Moon Gallery is no place to see pretty pictures taken by sycophantic photographers. The gallery has, in the formative years of its infancy, developed a reputation as a powerful political force. » George Hughes, « The Rising Moon ; Inside the Half Moon Gallery », *Amateur Photographer*, 5 juillet 1978, p. 126.

3.3.2 La photographie, d'outil d'aliénation à « outil convivial » : « The Politics of Photography » de Jo Spence (février 1976)

Nous proposons d'étudier en détail un texte fondateur pour le collectif et le magazine qu'il produit. Il s'agit de « *The Politics of Photography* », rédigé par Jo Spence pour le premier numéro de *Camerawork*, publié en février 1976. Dès novembre 1975, ce titre apparaît déjà dans une lettre de diffusion rédigée par Half Moon Photography Workshop, qui lance des pistes de réflexion.

> Pourquoi prenons-nous des photographies, qui les utilise et comment, est ce que ces usages sont nécessairement en accord avec nos principes ? Par quels moyens alternatifs pouvons-nous utiliser nos appareils pour exprimer ce que nous voulons vraiment dire ? Qu'est-ce que la « réalité » ?[610]

Le texte de février 1976, en première page de *Camerawork*, réalise deux objectifs, qui sont déjà en germe dans cette première proposition : il dresse un état des lieux des usages commerciaux dominants dans le domaine de la photographie ; il signale des pistes de recherche et d'expérimentation contemporaines qui vont dans le sens d'une prise de contrôle sur la production et l'utilisation de l'image, dans le sens d'une mise en capacité des gens par des usages alternatifs de la photographie. Il nous semble que l'on peut considérer « The Politics of Photography » comme la première formulation conséquente par Jo Spence d'une conception politique de la photographie comme outil de questionnement des pratiques de représentation, dominantes comme minoritaires, ainsi que comme outil d'émancipation. Le titre même, « the politics of photography », renvoie à l'ensemble des enjeux de pouvoir qui traversent la pratique et la théorie de la photographie[611]. Des années plus tard, dans un entretien avec le critique John Roberts, Spence expose cette conception.

> Je crois que la fonction de la photographie dans un contexte socialiste pourrait être de devenir un outil pour parler de ce qui nous arrive et de ce qui arrive autour de nous. (…) La photographie pourrait être un levier très simple de lutte contre notre infantilisation, en utilisant l'appareil pour poser des questions plutôt que pour faire des déclarations[612].

---

610 « Why do we take photographs, who uses them, how do they use them, and is their use necessarily one with which we agree ? What are the alternative ways in which we can use our cameras to say what WE mean ? What is « reality » ? » Half Moon Photography Workshop, « Newsletter », novembre 1975, archive de l'Arts Council.

611 « Politics, n », « 3.b. The assumptions or principles relating to or underlying any activity, theory, or attitude, esp. when concerned with questions of power and status in a society » OED Online. December 2012. Oxford University Press. 12 March 2013 <https://www-oed-com.sargasses.biblio.msh-paris.fr/view/Entry/237575?redirectedFrom=politics>.

612 « I think the function of photography under socialism could be one in which it becomes a tool for discussing what is happening around one and to one. (…) Photography could be such an easy way not to

Aux yeux de Spence et Dennett, mais aussi de l'ensemble du collectif Half Moon Photography Workshop qui décide de publier ce texte, la photographie apparaît ainsi comme un outil. Dans les usages qui en sont faits dans un contexte capitaliste, c'est un outil participant pleinement à des processus d'aliénation. Il faut déconstruire ces usages, les « démystifier » pour mettre à nu ces processus et adopter une position consciente et critique par rapport à eux. Spence semble dire qu'une utilisation de cet outil selon des principes socialistes conduirait, après cette phase de déconstruction, au déploiement de pratiques critiques émancipatrices, animées par une posture de questionnement constant du monde. Le message du texte « The Politics of Photography », qui fonde l'orientation critique de *Camerawork* dans ces premières années, est que tout usage de la photographie est toujours déjà déterminé, traversé par des enjeux politiques. Prendre conscience de cela, c'est interroger radicalement nos propres positions en tant que producteur, spectateur, relais des images qui nous environnent.

Ajoutons que le texte tel qu'il apparaît dans *Camerawork* est accompagné de différents types de photographies, qui représentent des utilisations diverses et, c'est là le propos de Spence, contradictoires de l'outil photographique. Au centre de la page, s'affiche la reproduction de la couverture du « rapport sur le logement et la pauvreté » de l'organisation caritative Shelter[613]. La photographie est de Nick Hedges, et représente deux jeunes enfants, l'un fermant les yeux, l'autre fixant le spectateur d'un regard fatigué, en contre plongée. Le titre, « Condemned », ne laisse pas de doute quant à l'objet qu'il désigne, à savoir ces petites victimes de la pauvreté et de l'inaction de l'État social. Cette image fonctionne sur le ressort de l'interpellation et de la pitié, ce qui entre parfaitement dans la logique de Shelter dont l'un des volets d'action est la collecte de dons pour venir en aide aux mal-logés. Ce type d'image est, comme nous allons le voir, un de ceux auxquels s'en prend Spence dans sa critique radicale des usages manipulateurs de la photographie. Les autres images présentées figurent en frise au bas de la page. L'une est une photographie représentant deux jeunes fillettes dont l'une prend le portrait de l'autre. C'est une image

be infantilised, to use the camera to ask questions instead of making statements. » John Roberts. *Selected Errors, Writing on Arts and Politics.* Londres : Pluto Press, 1992. p. 155-6.

613 Cette association naît en 1966 en réaction à la crise du logement mise en image par Ken Loach dans le film télévisé *Cathy Come Home* (1966). Son objectif est de venir en aide aux mal-logés en finançant les associations locales travaillant sur le relogement et en maintenant la pression sur les autorités locales. Voir Des Wilson (Ed.) *Who are the Homeless? : Face the Facts.* Londres : Shelter, 1969. Dans son livre sur le mouvement des squatters, Ron Bailey, s'il reconnaît l'importance de cette organisation qui a su faire du sujet une priorité nationale, critique néanmoins le manque de militantisme et de radicalité d'une telle entreprise, qui n'altère en rien le problème structurel de la pauvreté et du mal logement. Voir Ron Bailey, *The Squatters.* Harmondworth : Penguin, 1973. p. 29-30.

montrant le jeu et le plaisir à créer une image. Enfin la dernière image présente deux panneaux publicitaires juxtaposés. L'un fait la promotion de l'hebdomadaire illustré *The Sunday Times.* L'affiche associe une photographie de presse en noir et blanc où figure une femme veillant avec attendrissement sur un enfant dans une chambre rudimentaire, et le slogan « The *Sunday Times* is concern ». « Concern » c'est le souci et la responsabilité, que l'on retrouve à tous les niveaux de l'image : celui de la mère pour son enfant, celui du photoreporter engagé (« concerned photographer » en anglais), dénonçant les injustices et la guerre, capable de déceler les signes d'humanité même dans les contextes les plus violents. Il est de la responsabilité du magazine illustré, enfin, d'informer le lecteur sur les événements du monde. Mais c'est aussi son intérêt, autre sens de « concern », qui est en jeu car l'esthétique photojournalistique entretenant le mythe héroïque du photo-reporter constitue le fond de commerce de la presse illustrée. Cette affiche est juxtaposée à une publicité pour une marque de bas. L'image présente une paire de jambes de femmes, tronquées et chaussées d'escarpins, sur un fond sombre et tamisé. Le sexisme du slogan, « Quand est-ce qu'un homme vous a-t-il dit pour la dernière fois que vous aviez une belle paire de jeans ? » est voulu comme un compliment pour la femme, flattant la désirabilité, pour un regard masculin, de ces jambes fétichisées mises en valeur par des bas. La juxtaposition des deux publicités illustre la normalisation des contradictions dans un système où coexistent les appels à la consommation, elle-même renforcée par la création de besoins d'objets et par des clichés perpétuant les rapports de genre, et l'injonction à rester un citoyen averti, à s'intéresser aux événements et conflits du monde, sans toutefois changer de contexte ou de perspective. La juxtaposition de ces deux affiches est révélatrices dans le sens où elle est l'exacte reproduction de la mise en pages des magazines illustrés, format entièrement dépendante de la publicité qu'il publie. Dans les pages du *Sunday Times,* comme sur ces deux affiches, des images tirées de contextes étrangers l'un à l'autre sont juxtaposées, banalisant la contradiction qui finit par ne plus en être une. Ces images sont importantes pour la démonstration de Spence car son texte fait référence à ces usages de la photographie qui se complaisent dans le système et l'entretiennent, ou bien, comme c'est le cas pour l'image utilisée par Shelter, ne remettent aucunement en question l'organisation du système social, politique et culturel malgré la volonté critique qu'on y décèle. Seule l'image des deux fillettes semble illustrer une pratique beaucoup plus ouverte, celle de la pratique collective de la photographie dans une démarche éducative. Cette photographie relève de la « *community photography* » que Spence présente à la fin de son texte et qui a sa faveur.

Nous proposons ici comme clé de lecture l'idée que l'essai de Spence est influencé par les thèses du penseur autrichien Ivan Illich et notamment par son concept d'« outil convivial ». Illich (1926-2002) a été le critique des sociétés industrielles et de leur marche à l'hyperproductivité, des sociétés dans lesquelles l'outil et la connaissance, devenus hyper-spécialisés, sont le monopole de différents corps d'experts, dans une tendance qui enraye les processus démocratiques et d'autonomisation. A rebours de « l'outil de domination », qui prive l'individu de son autonomie et entraîne son aliénation, l'outil convivial ne réduit ou ne dégrade pas l'autonomie du sujet, mais ouvre au contraire des potentialités créatrices, imaginatives et émancipatrices ; il crée du lien social, de la communauté, de la capacité d'action ; il se passe de l'intervention des experts.

> L'outil est inhérent à la relation sociale. [...] Pour autant que je maîtrise l'outil, je charge le monde de mon sens ; pour autant que l'outil me domine, sa structure me façonne et informe la représentation que j'ai de moi-même. L'outil convivial est celui qui me laisse la plus grande latitude et le plus grand pouvoir de modifier le monde au gré de mon intention. L'outil industriel me dénie ce pouvoir ; bien plus, à travers lui, un autre que moi détermine ma demande, rétrécit ma marge de contrôle et régit mon sens[614].

Nous voulons montrer que Spence, lectrice d'Illich comme de nombreuses personnes de sa génération, absorbe cette conception de l'outil convivial et l'injecte dans le projet d'une photographie comme pratique créative, émancipatrice, collective[615]. Pour reprendre ses termes dans l'entretien avec Roberts, la photographie dans le contexte capitaliste est déclaration, affirmation, et non questionnement ou mise en cause. Spence s'attelle alors à interroger les images qui font l'environnement visuel quotidien pour en montrer la non-neutralité. Elle dénonce dans « The Politics of Photography » les effets de mystification que produit la saturation de l'environnement visuel par des images fondamentalement aliénantes. Une saturation d'images qui crée de l'idéologie, qui construit, en termes marxistes, une représentation imaginaire du monde réel, et qui organise le champ social selon les valeurs dominantes.

> Chaque jour, les photographes produisent d'innombrables images, dont la plupart ne seront jamais vues par le public. En revanche, celles qui sont vues, dans les journaux, les magazines, ou sur les panneaux publicitaires jouent un rôle important dans notre vie. Avec leur message, à la fois explicite et caché, elle contribuent toutes à former nos conceptions de ce qui est réel et de ce qui est normal. Elles nous informent sur les rôles genrés que nous sommes sensés jouer dans la société, elle contribuent à l'image que nous avons de nous-mêmes, à nos désirs et à nos fantasmes. La télévision, le cinéma, et l'ensemble des médias visuels relaient la même idéologie. Ces images,

614 Ivan Illich, *La convivialité.* Paris : Seuil, 1973. p. 44.

615 Terry Dennett confirme l'influence qu'ont eus les écrits d'Illich sur Spence et lui-même, notamment sa critique du système scolaire. Correspondance électronique avec Terry Dennett, 6 septembre 2012. Nick Hedges se dit lui aussi profondément marqué par la lecture des écrits de Illich. Entretien avec le photographe, 29 juillet 2010.

continuellement répétées, finissent au bout d'un moment par faire partie de notre expérience vécue[616].

L'exposition aux images médiatiques, sexistes, manipulatrices, réifiantes, a un puissant effet normatif, puisqu'elle façonne la représentation du monde qu'adoptent les gens. Pour le dire avec les mots d'Illich, la photographie telle qu'elle est employée dans l'industrie médiatique est un outil dominant : « La relation industrielle est réflexe conditionné, réponse stéréotypée de l'individu aux messages émis par un autre usager, qu'il ne connaîtra jamais[617]. »

Spence fait partie de ceux qui s'intéressent de près aux théories culturalistes, structuralistes, et aux analyses matérialistes de la culture dès le début des années 1970, à la recherche d'un modèle conceptuel expliquant les relations entre idéologie, culture et pouvoir, et les processus de perpétuation de l'hégémonie. C'est la période où les *Cultural* Studies ainsi que la *New Left Review* s'intéressent aux théories marxistes « continentales » et notamment à la formulation Althusserienne de l'idéologie comme représentation imaginaire qu'entretiennent les individus par rapport à leur mode d'existence réel. Les écrits d'Althusser, Lacan, Foucault, Gramsci, théoriciens de la notion d'idéologie et des processus hégémoniques, sont ainsi très lus, utilisés, dans les milieux intellectuels de gauche. Dès la fin des années soixante, le magazine *Screen Education,* auquel Spence participe[618], ainsi que les *Cultural Studies* s'approprient et exploitent leurs concepts d'idéologie, de fausse conscience, d'hégémonie, d'interpellation du sujet dans leur projet d'étude critique de la culture visuelle et des messages médiatiques. Dans le même esprit, « The Politics of Photography » entreprend un travail de « démystification » : une entreprise de mise au jour des processus idéologiques de naturalisation des normes sociales par l'outil de la photographie, visant à exposer le mythe de la neutralité qui entoure ce médium. Spence se focalise dans ce texte sur les rouages du système de production des images commerciales : la photographie de mode, de publicité, la photographie

616 « Everyday, photographers produce countless images, most of which will never be seen by a mass audience. However, those that are seen, in newspapers, magazines or on high street hoardings play an important part in our lives. With their messages – both explicit and hidden – all help to shape our concepts of what is real and what is normal. They give us information about the sort of sex roles that we are expected to play in society, contribute to our image of ourselves, to our expectations and to our fantasies. Television, cinema and all visual media echo the same ideology. Continually repeated visual images, in time, become part of our stored experience. » Jo Spence, « The Politics of Photography », *Camerawork*, N°1, février 1976, p. 1.

617 Illich, 1973. p. 28

618 Elle publie dans *Screen Education* un article avec Terry Dennet, « Photography, Ideology and Education », *Screen Education,* N°21, hiver 1976-77. pp. 42-69 ; puis l'article « What Do People Do all Day ? Class and Gender in Images of Women », *Screen Education,* N° 29, Hiver 1978-9.

d'information, mais aussi les écoles où l'on forme les futurs photographes selon les besoins de l'industrie culturelle, et une certaine forme de photographie sociale. C'est précisément la normalisation ou la naturalisation d'un ensemble d'usages non neutres, non exempts de valeurs, et qui servent le système idéologique dominant en le reproduisant, qui est visée dans sa condamnation. Cette naturalisation intervient à travers d'une part, la saturation de l'environnement visuel par des images fonctionnant comme des injonctions, et d'autre part par l'absence totale de contrôle ou de moyens de réponse du coté du spectateur. La photographie commerciale est soumise à des contraintes définies par le marché, qu'elle contribue pleinement à entretenir. « La photographie commerciale est une activité ultra-compétitive entièrement vouée à servir la société de consommation contemporaine », affirme Spence[619]. Elle n'est qu'affirmation sans possibilité de réponse. On comprend mieux ainsi les procédés employés par la photographie commerciale prise dans l'impératif de communication univoque : les processus de réification des personnes photographiées, la suppression de leur point de vue, la perpétuation de stéréotypes sociaux servent à reproduire l'ordre social dominant et inhibent le questionnement critique.

Spence cible une partie de ses attaques sur le photojournalisme, une pratique qui selon elle est problématique en ce qui concerne d'une part les conditions et conventions de la pratique, ainsi que son iconographie d'une part, et d'autre part ses conditions de diffusion. Les images de presse, telles qu'elles sont diffusées dans les canaux hégémoniques de la presse d'information et la presse illustrée, servent des objectifs de manipulation et d'exploitation, sans jamais remettre en question les états de faits décrits.

> Nous sommes de plus en plus assaillis par des images élégamment recadrées de cadavres, de fusillades, d'enfants affamés, ou des membres soit-disant important de notre société. A de rares exceptions, ce photo-journalisme-là n'est pas mis en perspective sur le plan social ou politique. Le plus souvent, ces images sont gratuitement voyeuristes et livrent des points de vues univoques sur les situations extrêmes que de nombreuses personnes doivent subir.[620]

Spence reconnaît que dans le système commercial de la presse illustrée, le photojournaliste a peu de contrôle sur l'utilisation qui est faite de ses images : la sélection d'une ou de quelques photographies, le recadrage, la rédaction de légendes orientant l'interprétation, tout ces choix éditoriaux qui déterminent le sens d'une image, ou en annulent la dénonciation, échappent au photojournaliste dans les conditions

619 Spence, 1976. p. 1

620 « More and more we are assailed with aesthetically cropped pictures of corpses, gun fights, starving children or the so-called important members of our society. With rare exception such photo-journalism is seldom set in any meaningful social or political perspective. More often than not it is an unjustifiably voyeuristic and one-sided account of the [dire] situation in which many people are forced to live ». *Id.*

contemporaines de la pratique. Le support de publication que représente la presse illustrée n'est pas l'espace d'où peut émerger une quelconque remise en cause profonde des situations politiques que le photoreportage à l'ambition de mettre en lumière. La juxtaposition d'images de reportage avec des images publicitaires suffit à désamorcer la charge informative ou critique du reportage photographique. La répétition de ces mises en page crée en outre une accoutumance aux contradictions et laisse au spectateur le sentiment de n'avoir aucune prise sur le cours des choses, ou comme l'écrit John Berger, d'être « moralement inadéquat »[621]. Il suffit simplement de tourner la page pour échapper au sentiment de culpabilité généré par l'image d'un enfant famélique. La réponse politique sur laquelle pourrait déboucher la représentation de la violence inhérente dans les images de guerre ou de famine est effectivement annulée dans le contexte apolitique du magazine illustré. La presse d'information telle qu'elle existe dans les années soixante-dix, en concurrence croissante avec la télévision, semble ainsi être entrée dans l'impasse. Les grands médias exercent un monopole de l'information, et sont bel et bien des agents de la reproduction du statu quo politique et social.

> Les photojournalistes sont principalement employés par les magazines et les journaux, qui sont contrôlés par quelques groupes de presse et maisons d'édition. Leur travail est souvent tellement édité qu'il n'a plus rien à voir avec l'idée de départ ou est utilisé en dehors de tout contexte.[622]

Nous l'avons vu auparavant, ces pratiques éditoriales sont dénoncées depuis le milieu des années soixante, par des photographes tels que David Hurn, John Bulmer ou Tony Ray-Jones. L'insatisfaction croissante de ces photographes de presse soucieux de l'utilisation qui est faite de leurs images a été à l'origine de leurs revendications d'une légitimation artistique et d'une institutionnalisation de la photographie. Ces revendications étaient motivées par le désir de voir reconnaître la photographie comme un art autonome, et le photographe comme auteur indépendant. C'est une solution qui n'en est pas une pour Spence, pour qui la conception de la photo comme art autonome, hors de l'action politique, est une impasse. Il est au contraire nécessaire de redéfinir l'art et son rôle social, de mettre en question la notion d'auteur.

En dehors du champ de la photographie de presse, Spence s'intéresse à un autre usage de la photographie qui semble se généraliser. Il s'agit de l'usage de la photographie

621 John Berger, « Photographs of Agony », *About Looking*. Londres :Bloomsbury, 2009. p. 41-44. Cet article date de 1972.

622 « Photo-journalists are employed mostly by magazines and newspapers, and more tightly controlled by very few companies and publishing houses. Work is often edited beyond recognition or used out of context ». Spence, 1976. p. 1.

dans la communication des associations caritatives. Spence y décèle une iconographie basée sur l'exploitation de l'image de personnes dépossédées de leur voix, usant de la victimisation des sujets photographiés. La pauvreté y est comme esthétisée, tout en étant tenue à distance. Ces photographies sont conçues pour toucher la corde sensible des potentiels donateurs, dont on conforte dans le même mouvement le statut social supérieur. Ces images sont enrobées d'un discours réformiste mais qui ne propose en fin de compte de n'agir que sur les symptômes des maux sociaux. La logique de ce type de communication repose sur l'idée que la dénonciation de la souffrance sociale par l'image photographique, médium réaliste, peut conduire à agir sur ces problèmes. C'est peut-être davantage la culpabilité du récepteur de ces images, probablement membre des classes aisées, qui le conduira à faire un don. Il n'y a dans cette configuration aucune remise en question des positions de chacun, mais au contraire la reproduction d'une représentation inégalitaire de la société qui masque les contradictions profondes du système capitaliste.

> Il existe aujourd'hui environ 400 organisations nationales qui s'occupent exclusivement des enfants. Certaines d'entre elles utilisent désormais des techniques sophistiquées pour attirer notre attention et susciter en nous un sentiment de culpabilité. Ayant recours à des agences de publicité internationales, elles nous vendent la saga illustrée des plus démunis et de ceux qui souffrent du « cycle de la pauvreté » (ne devrait-on pas l'appeler le cycle de l'exploitation?). De tels appels font en général l'objet de publications illustrées, sur papier glacé, mis en page avec goût, et où figurent en couverture des femmes et des enfants abjects à souhait[623].

Une telle utilisation de la photographie ne change rien à la structure de la société. Elle ne la bouscule absolument pas, mais au contraire perpétue une représentation de l'ordre social où les pauvres restent pauvres et où l'initiative privée serait capable de soulager les symptômes de la pauvreté. L'exemple que Spence choisit pour illustrer ce type d'usage, c'est le rapport publié par l'association caritative Shelter, celui dont la couverture est reproduite sur la page de *Camerawork* et que nous avons décrit plus haut. La photographie utilisée pour la couverture du rapport, comme celles qui sont ensuite utilisées dans le corps de ce document sont de Nick Hedges. Hedges a travaillé pour la communication de Shelter entre 1968 et 1972, moment où il se dissocie de cette organisation à cause des divergences éthiques sur l'emploi qui est fait de ses images. Il se rend compte en effet que celles-ci sont instrumentalisées et dramatisées pour les faire aller dans le sens du message de l'association, au détriment du sens voulu par le photographe et

623 « There are now over 400 national bodies dealing solely with children ; some of them now employ quite sophisticated techniques to attract our attention and make us feel guilty. Using international advertising agencies we are sold the illustrated saga of the under-privileged and those suffering from the « cycle of deprivation » (or could we call it the cycle of exploitation?). Such appeals are usually graphically presented on glossy paper, tastefully designed, with suitably abject women or children on the covers. » *Id.*

de la réalité des personnes photographiées. Dans un article publié dans *Photography / Politics 1,* édité par le Photography Workshop en 1979, Hedges indique à ce sujet que Shelter a choisi parmi ses planches contact les photographies correspondant le plus à une iconographie misérabilitiste : celles représentant une femme et son enfant la tête basse ou le regard las, les intérieurs délabrés, les enfants jouant dans des terrains vagues ou entassés dans une pièce, des hommes abattus. Les images montrant une attitude moins passive, évoquant la dureté des règlements intérieurs dans les logements sociaux, ou pouvant entraîner la réprobation (comme l'image d'une mère en train de fumer) sont éliminées par Shelter. Pour Spence et Hedges, ce type d'usage de la photographie à des fins de commisération nie la vérité des individus représentés et les réduits au silence, sous couvert d'un discours paternaliste purgé de toute conclusion politique.

> Quand les images sont finalement utilisées (parfois après de lourdes transformations), elles sont accompagnées de déclarations qui se dissocient de tout contenu politique. [...][...] On dirait presque que de tels appels font partie d'une sorte de rituel secret dans lequel les « faits » sont présentés à notre considération, mais d'une telle manière que nous ne saurons rien des vraies causes [de la pauvreté] et qu'on sera même tenté de condamner les victimes[624]!

Ainsi, Spence le martèle, la photographie est partie prenante dans la reproduction des idéologies dominantes. Pour elle, les photographes employés dans la presse comme dans le milieu de la communication doivent radicalement interroger leur manière de faire de la photographie, de se rapporter aux sujets, se poser la question de la diffusion de leurs images et de leur rôle dans la reproduction des représentations dominantes. Spence exhorte à se défaire des conventions de représentation aliénantes présentes partout dans l'environnement visuel et dont les mécanismes manipulateurs, sexistes, paternaliste et réifiants ne sont jamais mis en question. La critique morale n'est pas loin : il s'agit pour les photographes d'agir en citoyens responsables et de faire leur auto-critique. Au-delà de la conscientisation personnelle, Spence pointe vers un autre chantier de déconstruction du système dominant, au niveau des institutions : les monopoles médiatiques sont en effet responsables de la perpétuation de l'ordre capitaliste et patriarcal dominant. La prise de contrôle des contextes de publication, de diffusion, et d'exposition des images apparaît dès lors comme un enjeu fondamental des luttes.

624 « Eventually when such pictures (heavily edited) are used, they are accompanied by statements which dissociate themselves from politics. [...] It is almost as if such appeals were all part of some secret rituals in which the "facts" are presented for consideration, but presented in such a way that we remain mystified as to the real causes, or even end up blaming the victims! » *Id.*

Le travail de Jo Spence, dans ses écrits critiques et dans sa pratique, est une recherche des modalités de l'avènement du sujet actif, en pleine possession de ses moyens, autonome. La fin du texte « The Politics of Photography » présente les voies qu'elle même et Terry Dennett, ainsi que d'autres photographes ont pu expérimenter depuis le début des années soixante-dix. Ces perspectives, que Half Moon Photography Workshop reprend à son compte en 1976, visent à transformer l'utilisation de la photographie afin que celle-ci devienne, d'outil de domination, un « outil convivial ». Ce sujet actif, dans la logique d'une utilisation conviviale de la photographie, intervient à deux niveaux : il est le sujet actif et conscient, visible dans des contextes d'interaction sociale, de mouvements collectifs, de luttes. C'est l'antithèse de l'iconographie victimaire et des logiques de passivation qui prévalent dans les types de photographie commerciale dénoncées par Spence. Le sujet actif est aussi à un autre niveau l'individu qui prend possession de l'appareil photo et devient acteur et producteur de la représentation.

Voici ce que dit Illich de l'outil convivial :

> Ce n'est qu'en renversant la structure profonde qui règle le rapport de l'homme à l'outil que nous pourrons nous donner des outils justes. L'outil juste répond à trois exigences : il est générateur d'efficience sans dégrader l'autonomie personnelle, il ne suscite ni esclaves ni maîtres, il élargit le rayon d'action personnel. (…) [Il] tire le meilleur parti de l'énergie et de l'imagination personnelles, [au lieu de l'asservir et de la programmer]. (…) La relation conviviale, toujours neuve, est le fait de personnes qui participent à la création de la vie sociale. Passer de la productivité à la convivialité, c'est substituer à une valeur technique une valeur éthique, à une valeur matérialisée un valeur réalisée. *La convivialité est la liberté individuelle réalisée dans la relation de production au sein d'une société dotée d'outils efficaces*[625].

On comprend combien ce concept a pu intéresser Spence, dans sa recherche de théorisation d'une approche alternative de la photographie. Les principes de l'outil convivial, appliqués à la photographie, prennent corps dans un ensemble de pratiques que Spence met en lumière dans son texte.

Elle évoque tout d'abord les « alternatives » qui existent en photographie dans le domaine de l'information, citant la création de collectifs de photographes, ou le travail d'agences de presse alternatives telles que Report/IFL (International Freelance Library) ou Alternate News Service. Dans les contenus qu'elles véhiculent comme pour le choix des clients avec qui elles travaillent, ces agences de presse veillent à rester cohérentes avec leurs principes politiques. Elles prennent ainsi le parti de donner à voir des réalités minoritaires, cachées, ou présentées sous un faux jour parce qu'elles ne correspondent pas à

625 Illich, 1973. pp. 27-8.

l'ordre dominant, voire qu'elles le contestent. L'agence Report fait partie de l'histoire de l'émigration d'intellectuels centre-européens à Londres dans le contexte de la montée du nazisme. L'agence est créée par le hongrois Simon Guttman en 1946 à Londres, sur le modèle de son agence berlinoise Dephot (*Deutsche Photo Dienst*). « Dephot est né en 1929 à partir du constat que la plupart des photographies de presse n'informaient guère, mais qu'elles jouaient plutôt le rôle de tapis sous lequel tout ce qu'il était important de savoir était balayé[626]. » Dans les années cinquante, Report milite pour une photographie de presse capable de prendre des risques. Elle contribue à la notoriété de photographes émigrés en Angleterre tels que Kurt Hutton, Robert Capa, ou Felix Mann. Au moment où Spence écrit, Report est associée avec la coopérative jumelle International Freelance Library (IFL), créée dans les années soixante-dix. Report/IFL représente une génération de photographes plus jeunes : Angela Phillips, Andrew Wiard, Chris Davies, Laurence Sparham, Mike Abrams, John Sturrock. Pour Wiard, « la mission de Report était de voir les choses différemment, de constituer une archive photographique des luttes et des victoires des gens ordinaires, dont la vie et les combats étaient ignorés par la presse dominante[627]. » Pour Spence, les photographes de Report sont motivés par une compréhension politique du traitement des images dans la presse dominante, et de leur propre rôle par rapport à ce système. Ils cherchent à produire et à donner une visibilité à des images en accord avec leurs valeurs de gauche, aux cotés des luttes. « Ils se concentrent sur l'action industrielle et collective, montrant la solidarité unissant les gens, à rebours de la presse dominante qui ne s'en tient bien souvent qu'à montrer le combat d'individus[628]. » Leurs photographies sont publiées dans des magazines revendiquant un engagement à gauche, ou dans les outils de communication des syndicats ou associations militantes. Ainsi le magazine féministe *Spare Rib*, créé en 1972 en réaction contre les représentations sexistes omniprésentes dans la presse contre-culturelle des années soixante, fait régulièrement appel aux images de ces photographes pour accompagner ses articles sur les actions de femmes en lutte, de femmes au travail, de femmes ordinaires qui récusent les stéréotypes. L'hebdomadaire *New*

626 « Dephot started in 1929 from the simple observation that most newsphotos harldy informed : they rather resembled curtains behind which every thing worth knowing was hidden. » « Report / IFL, A statistical survey of Lost Working Days in 1978 », *Three Perspectives on Photography*. Cat. Exp. Londres : Arts Council, 1979. p. 89.

627 « The mission of Report was to see things differently, to gather a photographic record of the struggles and achievements of ordinary people whose lives and challenges were ignored by the mainstream press. » Andrew Wiard, « About Report Photos », 21 mai 2012. [En ligne] http://www.reportphotos.com/about/ consulté le 5 mars 2013.

628 « They concentrate on industrial and community action, showing solidarity among people, unlike the mass press which often depicts only the struggle of the individual. » Spence, « The Politics of Photography », *Op. Cit.* p. 1.

Statesman and Society, journal de gauche, achète également ces images. Ce qui est en jeu dans l'emploi d'images militantes, c'est la mise en cause du seul statut d'illustration auquel la photographie est souvent cantonnée dans les grands médias. Les images portées par les agences de presse alternatives entendent jouer un rôle politique en donnant à voir d'autres réalités et d'autres valeurs que ce que les représentations dominantes construisent à longueur de temps dans les médias de masse. Cette posture contestataire, par son positionnement en marge des grands canaux de communication, condamne la coopérative à une certaine précarité.

> La position indépendante de Report, dans l'ombre, par sa discrétion et son rejet du commercial, loin de la publicité, n'a pas été sans coût. L'agence en a payé le prix avec la précarité ou le départ de certains de ses membres, ne pouvant plus accepter de ne pas être payés[629].

Spence évoque à la suite de son inventaire de pratiques alternatives le travail de photographes constitués en collectifs et qui se lancent dans des projets documentaires approfondis, construisant de manière critique leurs objectifs, leurs méthodes de travail, et leurs prises de position en marge des conventions du photojournalisme et des réseaux institutionnels et commerciaux qui le diffusent.

> D'autres collectifs se sont formés avec l'objectif de mettre en images la vie dans les quartiers populaires, ou de rendre compte des conditions sociales et des inégalités. Associées à des données statistiques, ou juxtaposées à des exemples de publicités mystifiantes, à des documents officiels, ou encore aux témoignages des personnes présentées sur la photographie, des questions d'ordre national ou individuel peuvent être mises en lumière pour révéler les erreurs de jugement des planificateurs et des décideurs qui contrôlent nos destins. De tels projets ne sont pas présentés dans des galeries, mais dans la rue, dans des espaces de réunion publics, dans les milieux éducatifs ; ils sont utilisés comme des miroirs montrant des événements qui resteraient sas cela absents de la presse nationale car réputés non dignes d'intérêt.[630]

On peut voir dans cet extrait la référence à plusieurs groupes travaillant, avec les moyens de la photographie, à la déconstruction des discours dominants, et se donnant pour objectif la prise de pouvoir par les gens sur les réalités qui les concernent. Il s'agit bien pour ces photographes de faire un usage militant de la photographie en cherchant, par le

629 « Report's independent position in the shadows, unobtrusive and uncommercial, far away from publicity is not free of charge either. It has to be paid for by deprivation and the loss of members who can bear no longer to be unpaid. » « Report / IFL, A statistical survey of Lost Working Days in 1978 », *Op. Cit.* p. 90.

630 « Other collectives have formed to record life in the neighbourhoods of working people, whilst others are recording social conditions and inequalities. Linked to statistics, or used in juxtaposition with glossy advertising myths or official documents, or alongside interviews with the people depicted, individual or national issues can be highlighteed in order to reveal the lack of understanding of planners and decision-makers who shape our destinies. Such work is also used away from galleries, in high streets, public meeting places and in education, as a mirror to show events considered « un-newsworthy » by the national press. » Spence, 1976. p. 1.

travail sur les représentations et la recherche de pratiques plus participatives, à bousculer les représentations dominantes et l'ordre établi. Nous voulons éclairer ce passage en revenant sur les travaux du groupe Exit, ainsi que sur ceux du collectif des Hackney Flashers. Le groupe Exit est composé de Nicholas Battye, Paul Trevor, Diane Olson, Alex Slotzkin. Trevor est un membre actif de Half Moon Photography Workshop. Un autre photographe, Chris Steele-Perkins, rejoint le collectif en 1975.

> Exit s'est formé en mai 1973 à partir d'un groupe de personnes insatisfaites à l'idée de travailler dans l'atmosphère compétitive et individualiste qui prévaut dans le milieu de la photographie. Nous voulions démontrer, par nos méthodes, et dans le traitement et le contenu de notre travail, qu'un modèle alternatif est possible. Conscient de l'exploitation, du gâchis, de l'hypocrisie et de l'aliénation de notre société, nous voulions utiliser la photographie de telle sorte qu'elle profite au gens[631].

Le premier travail d'Exit porte sur un projet urbain qui menace la vie de la communauté de Wapping, dans l'East End de Londres. Cet ancien site des docks qui a fait la fortune du port de Londres est en déclin. Un projet de rénovation de Wapping afin d'en faire un quartier d'affaires est aux mains des promoteurs, sans que la population ait été consultée, ou que la question de l'impact de cette transformation sur la vie culturelle et sociale des habitants n'ait été prise en compte. Or c'est cette perspective que les photographes d'Exit veulent recueillir, avec l'objectif de faire en sorte que la photographie serve la cause des habitants. Les photographes vont auprès d'eux, réalisent des portraits, recueillent leur parole. Ils se rapprochent des associations locales. Le travail, associé à une recherche sur l'histoire du quartier, met en contradiction les projets des architectes et des urbanistes avec l'attachement des habitants pour leur quartier. Les images d'Exit rencontrent un grand succès localement. Des associations militantes locales s'en servent pour en faire une exposition dans le cadre du festival de l'East End, le festival E1, en juillet 1973. Selon les organisateurs, il s'agit de la première exposition de photographie produite en extérieur. L'idée directrice est de promouvoir la plus grande accessibilité de ces images aux gens du quartier de l'East End, d'inviter le débat autour de ces photographies et ce qu'elles décrivent. De là naît un petit catalogue, *Down Wapping*, publié par East Dockland Action Group[632].

631 « Exit was formed in 1973 from a group of people who were not happy with the prospect of working in the competitive and egocentric way in which most photography is practised. As a group we wished to demonstrate our method of working and in the treatment and content of our work that an alternative model was possible. Aware of the exploitation, waste, hypocrisy and alienation of our society we wanted to use photography for the benefit of the people. » Exit, document dactylographié conservé dans à la Jo Spence Memorial Archive. Non daté, non paginé.

632 Exit Group, *Down Wapping.* Londres : The East End Docklands Action Group, 1974.

> Les photographies de ce livret sont des portraits informels de personnes et de lieux, jeunes et vieux, heureux ou malheureux : une série d'images furtives captées par l'appareil. Rassemblées, elles produisent pourtant un discours sociologique sur la destruction progressive de la vie d'une communauté dans ce qui fut un village urbain. L'absence de portraits de gens au travail signale la nature du malaise : l'identité de cette communauté s'est en effet construite autour du travail. Ces photographies parlent des gens de Wapping. Une petite communauté entourée de grands terrains vagues sur les sites des docks et des hangars à l'abandon, qui la coupent de la vie de l'East End londonien. Ces images montrent un quartier dont l'identité sociale est sur le point d'être annihilée dans le grand anonymat qui caractérise les projets de rénovation urbaine de grande échelle. On pourrait voir dans ce travail la chronique iconographique d'une culture en train de mourir : la fin de la dernière communauté des docks sacrifiée sur la planche à dessin de quelque architecte sans visage »[633].

Le travail d'Exit consiste donc à rendre compte de la perspective des habitants, à travers des images qui montrent la vie des lieux et des gens, et en associant ces images à leur parole. L'objectif est politique, puisqu'il s'agit de donner une visibilité à un groupe social minorisé, de relayer leur lutte, et de l'élargir à l'ensemble de l'East End. Exit, qui cherche les modalités d'une utilisation de la photographie en dehors des réseaux institutionnels et commerciaux, s'oriente vers un usage anthropologique et militant de la photographie. Ce choix émane d'une part d'une recherche de modalités d'un travail indépendant et autonome, loin des travaux de commande soumis aux exigences d'un client, à un discours prédéfini, à des contraintes de temps. Il est déterminé d'autre part par la volonté de faire de la photographie un outil dans les luttes politiques, un outil de démocratisation de la vie politique. Exit s'éloigne de la vision du photographe comme auteur pour laisser la place à une conception plus ouverte et participative de la production et de la diffusion de la photographie. Cette pratique militante de la photographie fait du médium un instrument au cœur des débats et des luttes politiques, favorisant la parole, l'échange et la participation de tous. Elle correspond à une utilisation « conviviale » de la photographe. Suite à ce premier travail de groupe, Exit se lance entre 1974 et 1979 sur un grand projet de documentation de la vie dans les grands centres urbains du pays dans un contexte de désindustrialisation. Nous reviendrons sur ce projet qui aboutit en 1982 à la publication de *Survival Programmes : In Britain's Inner Cities*[634].

633 « The photographs in this book are informal portraits of faces and places, young and old, happy and sad - a series of blinks in the eye of the camera. Together, however, they add up to a sociological statement about the gradual destruction of community life in a now remote urban village; the absence of work-portraits signifies the nature of the malaise, for this was a work-based community. These photographs are of, and about, the people of Wapping. A small community surrounded by vast wasteland of derelict docks and warehouses, which cut it off from the mainstream East London. They show a neighbourhood whose social identity is poised for annihilation in the cultureless anonymity of mass urban reconstruction. It may well be that this is a pictorial study of a dying culture - the last of the dockland communities to perish on the drawing board of some faceless architect. » Danny Connolly, cité par Exit,1974.

634 Exit Photography Group. *Survival Programmes; In Britain's Inner Cities.* Milton Keynes : The Open University Press, 1982.

Cette approche est également développée par un collectif de photographes femmes, auquel Jo Spence n'est pas étrangère elle-même puisqu'elle a été l'un des membres moteur du groupe. Les « Hackney Flashers » se forment en 1974 autour d'une proposition de Spence et Dennett de produire des travaux collectifs, multidisciplinaires, animés par des convictions féministes et socialistes.

> Les Hackney Flashers est un groupe qui s'est rassemblé sur la base d'une insatisfaction commune par rapport aux usages qui étaient faits des photographies et des compétences de ses membres. Ces dernières étaient animées par la conviction que les femmes sont opprimées dans notre société, une condition aggravée par la continuelle représentation déformée et stéréotypée des femmes dans les médias. Plusieurs compétences sont représentées dans le groupe : la photographie, le dessin, le design et la statistique. La méthode de travail du groupe consistait à trouver les moyens d'exprimer visuellement leur point de vue sur la vie des femmes[635].

Le nom renvoie à l'origine du groupe dans le quartier de Hackney, et joue sur le sens du mot « flasher », nom familier désignant un exhibitionniste. Le flash, c'est aussi un accessoire indispensable du photographe. Les Hackney Flashers entendent montrer à leur manière des réalités cachées, celles qui sont cantonnées à la sphère privée. Dévoiler ces réalités a un sens politique, et doit conduire à des solutions politiques. Le groupe se fixe pour objectif de mettre au jour, de manière critique et informée, la réalité des femmes au travail dans le quartier de Hackney, et les difficultés qu'elles rencontrent. La photographie est au cœur du projet mais elle n'est pas le seul instrument mis à contribution. Ainsi le collectif rassemble-t-il des graphistes, des dessinatrices, des statisticiennes, comme le rappelle la citation précédente. Le croisement des perspectives doit permettre de donner une vision à la fois globale, fine et variée des sujets abordés. Ce choix illustre la prise de conscience que la photographie seule est incapable de rendre compte de la complexité d'une réalité. Elle doit être associée avec d'autres modes de représentation. La photographie, contrairement à des idées reçues particulièrement prégnantes dans le domaine du photojournalisme, ne saurait tout dire en une seule image. Deux hommes sont impliqués dans les premières réunions autour du projet, Terry Dennett et Neil Martinson, mais le groupe décide finalement la non-mixité, jugée plus compatible avec les objectifs féministes que se donnent les Hackney Flashers[636]. On retrouve l'esprit des groupes de

635 « The Hackney Flashers are a group who came together because of thier initial dissatisfaction with the uses to which their photographs and skills were being put. They particularly felt that women are oppressed in our society and that this is compounded by their continual mispresentation and stereotyping in media. The group has mixed abilites and skills – photographic, illustrative, design, statistical. Their work method was to find a means of conveying visually their view of women's lives. » Document de Half Moon Photography Workshop, « Women... Work in Hackney », juin 1976. Archives de lArts Council, Blythe House, Londres.

636 Dans leur phase d'activité entre 1974 et 1980 les Hackney Flashers ont compté les membres suivants : Ann Dekker, Helen Grace, Sally Greenhill, Liz Heron, Gerda Jager, Maggie Millman, Michael Ann

conscience non-mixtes du mouvement de libération des femmes. Le principe de non mixité doit garantir l'expression libre au sein du groupe et favoriser l'autonomie des participantes, en dehors des schémas prépondérants dans lesquels domine la présence des hommes.

L'impulsion du projet « Women... Work in Hackney » vient d'un événement programmé à l'occasion des 75 ans du *Trades Council* (regroupement local d'organisations syndicales) de Hackney, visant à célébrer la richesse culturelle associée au travail dans la communauté. Les Hackney Flashers entendent participer à l'événement en apportant une perspective féministe inédite sur ce sujet. Elles envisagent d'emblée leur travail sous la forme d'une exposition ayant une forte dimension éducative et comme devant ouvrir le débat sur le sujet du travail des femmes. Cette question a fait l'objet d'une loi sur l'égalité salariale votée par le Parlement en 1970 et qui doit entrer en application en 1975. L'exposition répond à un certain nombre de questions : quels sont les métiers exercés majoritairement par les femmes, dans quelles conditions, ces emplois ressemblent-ils aux schémas dominants dans les secteurs occupés par les hommes ? Qu'en est-il du travail domestique, non rémunéré ? S'il ne reste pratiquement pas de traces de cette exposition, quelques panneaux de format A3 conservés par Terry Dennett permettent de voir comment l'exposition a été conçue. Les photographies, de facture documentaire, réaliste, présentent une sorte de typologie des métiers exercés par les femmes à Hackney. Une large part d'entre elles est employée dans la confection de vêtements et de chaussures, et les femmes sont également sur-représentées dans le secteur des services notamment liés à l'enfance et à l'éducation, à la vieillesse, au soin et à l'hygiène. Hackney est en cela assez représentatif de la réalité du travail des femmes à l'échelle du pays. Ces images sont mises en relation avec des données statistiques sensées donner un éclairage plus scientifique à cette réalité. Sont ainsi mises en avant les inégalités salariales à travail égal, la sur-représentation des femmes dans les emplois les plus mal rémunérés et leur sous-représentation dans les mieux rémunérés, les écarts dans l'accès à la formation professionnelle ou à l'enseignement supérieur, les inégalités en termes de couverture maladie, la faiblesse des retraites, les différences dans l'accès aux responsabilités syndicales. La proportion du temps consacré par les femmes au travail domestique, non rémunéré, est également soulignée comme facteur d'inégalité. Il s'agit pour le collectif de politiser le débat, de mettre en images et en chiffres le travail des femmes et les inégalités qu'elles subissent. L'exposition se termine

Mullen, Maggie Murray, Jini Rawlings, Ruth Burrenbaum, Christine Roche, Annette Soloman, Jo Spence, Arlene Strasberg, Sue Treweek, Julia Vellacott. « The Hackney Flashers Collective », Document non daté, non paginé, non référencé conservé à la Jo Spence Memorial Archive.

sur la nécessité pour les femmes d'entrer dans les luttes sociales et de s'emparer des outils que sont les organisations syndicales, majoritairement aux mains des hommes. Si les images se concentrent sur les conditions de travail des femmes d'Hackney, il est entendu que ce message s'adresse à tous et toutes, en dehors de la communauté. L'exposition *Women and Work in Hackney*, travail collectif sur un sujet profondément politique, a été présentée à Half Moon Photography Workshop en juin 1976 et a par la suite beaucoup circulé dans le pays. Le travail des Hackney Flashers fait écho à celui de trois autres artistes, qui en mai 1975 à l'occasion du passage de la loi sur l'égalité salariale, ont également produit une exposition intitulée « *Women and Work ; A document on the Division of Labour in Industry »,* présentée à la South London Art Gallery[637]. Mary Kelly, Kay Fido Hunt, et Margaret Harrison sont des artistes membres du Groupe des Femmes du Syndicat des Artistes (*Artists' Union Women's Workshop*, 1972-78). Mary Kelly a déjà travaillé sur la question du travail des femmes dans les emplois les plus précaires et mal rémunérés en travaillant avec le Berwick Street Collective sur le film *Nightcleaners*, dont la campagne pour les droits de ces femmes de ménage surexploitées est l'une des premières mobilisations du mouvement de libération des femmes[638]. Pour ce nouveau projet, Kelly, Harrison et Hunt mènent un travail sur les conditions de travail des femmes dans une usine de fabrication de boites de conserves à Bermondsey, au sud-est de Londres. L'exposition met en regard les conditions de travail et les rémunérations des hommes et des femmes au sein de la même usine. La photographie est placée aux cotés d'éléments statistiques, d'enregistrements audio et de films, ainsi que d'objets appartenant à la réalité du monde du travail (fiches de paie, cartes perforées pour contrôler les heures d'entrée et de sortie des employé-es). Les objectifs sont assez similaires : il s'agit de mettre en perspective les différentes facettes du travail des femmes, de mettre en lumière les inégalités par la mise en relation de documents de différentes nature. Harrison, Hunt et Kelly mettent en évidence la manière dont les entreprises réorganisent les plages de travail des femmes afin de contourner les réglementations de l'*Equal Pay Act.* L'un des effets directs de l'exposition de la South London Art Gallery a été la syndicalisation de nombreuses employées de l'usine. Le cadre pourtant est différent : Harrison, Hunt et Kelly présentent leur travail dans

637 Margaret Harrison, Kay Hunt, Mary Kelly, *Women and Work, a Document on the Division of Labour in Industry, 1973-5*. Cat. Exp. South London Art Gallery, Londres 1975. Voir : Tate Gallery, septembre 2002 [En ligne] http://www.tate.org.uk/art/artworks/harrison-hunt-kelly-women-and-work-a-document-on-the-division-of-labour-in-industry-1973-t07797/text-summary. Consulté le 11 mars 2013. Une critique de l'exposition est parue dans *Spare Rib.* Voir : Rosalind Delmar, « Women and Work », *Spare Rib,* N° 40, octobre 1975. pp. 32-3.

638 Voir le numéro de *Shrew* sur la lutte des employées dans les grands hotels : « Nightcleaners », *Shrew*, Vol. 3, N°9, décembre 1971.

le contexte d'une galerie d'art, imposant un changement de contexte radical au matériau de leur recherche, tandis que les Hackney Flashers privilégient une diffusion hors des espaces normés et exclusifs de la galerie. Elles choisissent des espaces atypiques : la rue, les espaces publics, les milieux éducatifs, militants et syndicaux. Ce choix s'inscrit dans une attitude politique critique des espaces institutionnalisés reproduisant une conception bourgeoise de l'art. Ceci étant dit, Harrison, Hunt et Kelly exposent leur travail à la South London Art Gallery, c'est-à-dire dans un espace proche du lieu de production (à la fois industriel, celui des ouvrières, et artistique) et accessible aux habitants du quartier.

Le collectif des Hackney Flashers poursuit son travail suite à ce premier projet, cherchant cette fois à mieux déconstruire le rôle de la photographie, qui reste dominante dans *Women and Work in Hackney,* en ayant recours au dessin, au montage et au texte dans une plus large mesure. Le nouveau projet s'attelle à la question de la charge des enfants dans la vie privée et professionnelle des femmes, et sur le manque criant de places en crèche, qui condamne les femmes à occuper des emplois partiels et moins bien payés. Nous reviendrons sur ce projet intitulé « *Who's Holding the Baby ?* » quand nous traiterons plus en détail des interventions féministes par la photographie, dans les années soixante-dix.

Revenons à la fin du texte « The Politics of Photography ». Dans son panorama des pratiques photographiques alternatives aux usages commerciaux dominants du médium, dans sa recherche des modalités d'une utilisation conviviale de la photographie, Spence clôt son texte sur l'évocation d'un ensemble de pratiques nouvelles : le mouvement de la « *community photography* ». Ce terme renvoie à l'utilisation de la photographie dans des contextes associatifs, militants, éducatifs, d'échelle locale, comme ceux que Spence et Dennett ont pu mettre en place, ou comme ceux qu'ils ont pu observer dans la conurbation londonienne. Ces usages de la photographie s'inscrivent pleinement dans les principes de l'action politique collective et locale expérimentée dès les années soixante dans le contexte d'un militantisme radical se déployant hors du système parlementaire traditionnel. Le terme « *community photography* » est pratiquement intraduisible en l'état, pour des raisons qui nous renvoient à la différence des traditions politiques anglaise et française, une différence fondamentale en matière de conception du projet politique radical et du rapport entre « la communauté locale » et l'idée de la « communauté nationale ». Les termes de *community* et communauté n'ont pas les mêmes connotations. Contrairement à la tradition politique française, où le politique passe par l'instance de l'État centralisé, la tradition politique anglaise permet une plus grande capillarité du pouvoir, elle permet l'appréciation et la

valorisation du local, de la base, des mouvements « *grassroots* ». La *community*, toujours connotée positivement dans l'imaginaire social britannique comme le rappelle Raymond Williams, correspondrait ainsi à l'une de ces unités locales où circulent le pouvoir, les valeurs et les significations, tandis que la communauté connote davantage en français une structure fonctionnant de manière assez auto-centrée, menaçant ainsi de se passer de l'instance de la forme-État[639]. Le terme de « *community photography* », que nous choisissons de ne pas traduire, est à comprendre comme une déclinaison, appliquée au domaine de la photographie, de l'élan radical de la « *community action* » (l'action collective locale) et de la « *community politics* » (le projet politique démocratique et participatif basé sur ces méthodes d'action collective locale). On parle aussi également de « *community arts* », projets artistiques qui développent les mêmes objectifs et les mêmes méthodes que la « *community photography* », en employant les divers modes d'expression artistique (danse, théâtre, arts plastiques). Les projets qui prennent dès le début des années soixante-dix le nom de « *community photography* » se construisent autour d'une adhésion au principe d'une utilisation de la photographie comme outil politique non seulement de déconstruction des représentations dominantes, mais de transformation des représentations dans le sens d'une émancipation collective des individus. Spence écrit : « la rupture la plus récente avec les pratiques traditionnelles de la photographie est l'utilisation de la photographie comme *outil* par des militants dans les quartiers »[640]. Une telle utilisation remet en cause les conventions et les valeurs d'une pratique professionnelle et artistique de la photographie sanctionnée par des diplômes, des bourses et des prix, puisque sa raison d'être est, dans les termes d'Ivan Illich, de se passer de l'intermédiaire des experts et de privilégier une pratique dé-professionnalisée, démocratique et amateur de la photographie. A l'heure où les photographes professionnels cherchaient à mieux encadrer la profession, à faire reconnaître une utilisation artistique de la photographie validée par des institutions dédiées, la proposition radicale de la « *community photography* » avait de quoi dérouter. Une telle conception de la photographie cherche les modalités d'une pratique ouvrant plutôt que réduisant les capacités de l'individu.

> Les photographes dans les quartiers incitent les gens à se prendre en photo les uns les autres, leurs amis, leurs familles, puis leur environnement social. Ces images fournissent un matériau immédiat propice à la discussion, facilitant l'écriture créative et la lecture, et ouvrant la possibilité de voir le monde différemment. Les gens ont une conscience plus positive d'eux-mêmes et des autres quand

639 « Community can be the warmly expressive word to describe an existing set of relationships, or the warmly persuasive word to describe an alternative set of relationships. » Raymond Williams, *Keywords*. Londres : Fontana Press, 1983. p. 76.

640 « The most recent break with traditional fields of photograph has been the use of photography as a TOOL by community activists. » Spence, 1976. p. 1. C'est Spence qui souligne.

> ils disposent d'images d'eux-mêmes, des images qui contrebalancent les stéréotypes communément utilisés par les médias. Le principal objectif est de permettre aux gens de gagner une certaine autonomie, dans leur propre vie, de s'exprimer plus facilement, et de créer des liens de solidarité entre eux. Ces pratiques contribuent à démystifier les médias et à rendre la relation beaucoup moins univoque.[641]

Plusieurs principes sont à l'œuvre dans la philosophie de tels projets. On voit bien dans la description qu'en fait Spence que la photographie y est employée comme un outil, et non comme une fin en soi. Elle doit être à la fois remise en question dans ces usages les plus courants (notamment, comme le souligne Spence, dans l'usage orienté qu'en font les médias), et mise à contribution pour créer des images positives et constructives. Au cœur des pratiques propres relevant de la « *community photography* », l'enjeu est bien de mettre en évidence les intérêts politiques à l'œuvre dans les représentations dominantes continuellement diffusées et reçues passivement, et de redonner au sujet un rôle actif dans la critique de ces images d'une part, et dans la création de nouvelles représentations d'autre part. Plutôt qu'un outil aliénant, contrôlé par un groupe de spécialistes, et réduisant le champ des représentations, la photographie doit être réappropriée en tant qu'outil convivial, politique, créant du lien et ouvrant le champ des représentations. Illich dit, en ce sens, « j'appelle *société conviviale* une société où l'outil moderne est au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes. Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil[642]. » La notion de reprise de contrôle par les individus sur un instrument qui leur a échappé est centrale dans la définition que fait Illich de l'outil convivial. On retrouve l'argument de la nécessaire démystification de la complexité du dispositif photographique dans les projets de type *community photography*. Partant du constat que les industries de fabrication des appareils et matériaux photographiques exercent des monopoles, qu'elles peuvent choisir de ne plus commercialiser certains appareils peu rentables, et que les équipements modernes et standardisés retirent aux usagers un certain contrôle sur l'appareil et sur le processus de production de l'image (comme s'en félicite le slogan de la marque Kodak : « *press the button, we do the rest* »), une réponse a souvent été la création d'ateliers visant à apprendre soi-même à produire des appareils simples mais efficaces et pédagogiques : les appareils à sténopé. Terry Dennett,

641 « Community photographers are encouraging people to photograph each other, friends and family, then their own social environment. This provides immediate feedback for discussion, provides aids for story-telling and reading, and makes it possible to look at the world differently. People can discover how to relate to themselves and to others more positively when armed with images of themselves – images which counteract the stereotypes usually seen in the mass media. The main objective is here to enable people to achieve some degree of autonomy, in their own lives and to be able to express themselves more easily, [attaining] solidarity with each other. It also helps to demystify media and to make the relationship much less of a one-way affair. » *Id*.

642 Illich, 1973. p. 13.

Dave Hoffman ou Paul Carter ont beaucoup travaillé à la création d'appareils photographiques simplifiés et de « technologies alternatives » au cours d'ateliers pratiques avec des jeunes. *Camerawork* s'en est fait le relais[643]. Pour Illich, « même limité, l'outil convivial sera incomparablement plus efficient que l'outil primitif, et à la différence de l'outillage industriel, il sera à la portée de chacun[644]. »

> L'outil est convivial dans la mesure où chacun peut l'utiliser, sans difficulté, aussi souvent ou aussi rarement qu'il le désire, à des fins qu'il détermine lui-même. L'usage que chacun en fait n'empiète pas sur la liberté d'autrui d'en faire autant. Personne n'a besoin d'un diplôme pour avoir le droit de s'en servir ; on peut le prendre ou non. Entre l'homme et le monde, il est conducteur de sens, traducteur d'intentionnalité[645].

Dans cet état d'esprit d'autonomisation des personnes devenues acteurs du changement social, la photographie doit être un outil accessible, devant servir les besoins de la communauté. C'est pourquoi de nombreux projets construits autour de l'utilisation de la photographie, à Londres mais aussi à Birmingham ou à Bootle près de Liverpool, ont été initiés au départ pour mettre en évidence les problèmes quotidiens rencontrés par la population, et interpeller les pouvoirs publics sur des questions de mal logement, de droits des locataires, de manque de structures sociales et culturelles. Des photographes, tels Paul Carter ont mis leurs compétences au service des gens pour donner de l'ampleur à leurs mobilisations. Suite à cela, des activités de photographie ont été mises en place proposant aux habitants du quartier (enfants, jeunes, adultes, ou même des personnes âgées) de se former à la photographie, de réfléchir aux enjeux politiques de la représentation, de produire leurs propres campagnes de mobilisation en utilisant la photographie. L'objectif est donc de favoriser l'autonomisation des personnes, leur prise de contrôle sur leur propre représentation, et de mettre en marche une culture de l'action collective locale, démocratique. L'ancrage de ces actions dans le mouvement radical de la « *community action* », apparaît clairement. La définition des objectifs, le choix des méthodes, les réseaux de production et de diffusion indépendants, l'affirmation du local et du collectif, la construction d'un projet politique affirmant le collectif et la participation de chacun au niveau le plus local, du micro-politique, sont les valeurs fondamentales de la radicalité qui s'exprime dans la notion de « *community politics*».

643 Voir les articles : Terry Dennett, « Alternative Technology », *Camerawork*, N°1, février 1976. p. 2. Paul Carter, « Doing Photography », *Camerawork*, N° 2, avril-mai 1976. pp. 4-6 ; Terry Dennett, « We also use Film to Take Pictures », *Camerawork* N°3, juillet 1976. p. 10 ; Terry Dennett, « Print that Neg », *Camerawork* N°5, février 1977. pp. 6-7 ; Steve Hoare, « Pinholing : From here to infinity », *Camerawork*, N°6, avril 1977, p. 4 ; David Hoffman, « Portable Darkroom », *Camerawork*, N°13, p. 11.

644 Illich, 1973. p. 38.

645 *Id.* p. 45.

Le soutien à ce type de pratique alternative de la photographie a été l'un des axes essentiels du travail de Half Moon Photography Workshop, plaçant le collectif dans une perspective résolument politique. Par la publication régulière d'articles et d'éclairages sur les nouvelles utilisations de la photographie dans le contexte de pratiques collectives et militantes, en soulignant la portée politique radicale de telles démarches en termes d'autonomisation des sujets, *Camerawork* a joué un rôle essentiel dans le champ émergent d'une pensée politique de la photographie. Le magazine auto-produit a permis de considérablement élargir ce champ critique, appelant, en termes benjaminiens, à une politisation de l'art en vue de l'action collective. En mars 1979, un numéro entier est consacré au thème de la « *community photography* ».

Cette pratique particulière va faire l'objet d'un développement plus complet dans la suite de cette partie. Nous en étudierons plus précisément les origines dans le radicalisme de la contre-culture et les mouvements politiques extraparlementaires, et en analyserons l'élan politique initial. Il s'agira aussi d'interroger le rapport de tels projets proposant rien de moins qu'une transformation politique radicale par la base, avec l'institution. L'objet ici était d'étudier en profondeur le texte de Spence. « The Politics of Photography », dont nous avons repris la trame et les idées principales en explicitant les références faites par l'auteur. C'est un document fondateur pour le magazine *Camerawork* et au-delà pour tout le champ critique autour de la photographie indépendante. Spence dresse un état des lieux sans complaisance des usages dominants de la photographie, qu'elle identifie comme rouages essentiels dans la reproduction d'un système dominant consumériste (la photographie encourage à la consommation, elle est elle-même abondamment consommée), capitaliste (la presse illustrée appartient à un marché très structuré par de grands groupes, la photographie est utilisée pour légitimer et faire prévaloir le système dominant), patriarcal et conformiste (la reproduction des rapports de genre est largement entretenue par la photographie, dans la publicité, dans la mode, dans les codes de la photographie amateur). Spence indique que tout usage de la photographie, même le plus anodin en apparence tel que la photographie de famille par exemple, est inscrit dans des déterminations politiques et a des effets politiques et idéologiques. Ce qui ressort de ce texte, c'est qu'à chaque position critique dans laquelle nous place la photographie, en tant que photographe, éditeur, spectateur, commentateur, diffuseur, objet de la photographie, etc. correspond une responsabilité et des déterminations morales qu'il appartient à chacun d'interroger.

Les réactions au texte de Jo Spence sont dans l'ensemble reconnaissantes de son analyse qui défriche le champ des usages sociaux de la photographie, et qui pointe vers les enjeux radicaux d'une critique politique de ces usages. La réponse de la photographe Margaret Murray est publiée dans le numéro deux de *Camerawork*, qui paraît en avril-mai 1976. Dans « More Politics of Photography », Murray dit son adhésion globale aux critiques formulées par Spence au sujet des tendances dominantes, commerciales et compétitives, structurant le milieu de la photographie professionnelle. Murray est une photographe issue du photojournalisme, et dont la conscience politique est avivée par l'émergence du mouvement de libération des femmes. Elle est proche du collectif Half Moon Photography Workshop, et a participé aux expositions collectives « Women on Women » et « Women on Men » dans les premières années de la galerie. Dans ce texte, elle souligne, avec Spence, l'importance capitale qu'il y a à interroger l'ensemble des dispositifs de production et de diffusion qui forment les différents contextes d'utilisation de la photographie, et la responsabilité de chaque photographe de rester en contrôle de l'usage qui est fait de ses images. Elle met en garde à ce sujet contre les amalgames auxquels conduisent les grandes catégorisations visant à classer la photographie en termes de « photojournalisme », de photographie documentaire ou de « *community photography* », qui serait la nouvelle « photographie engagée ».

> Ce qui m'inquiète ce sont les critiques générales qui distinguent rarement entre le fait de prendre un photo et l'usage qui en est fait par la suite. Je veux interroger cette catégorisation rigide des types de photographes, prendre la défense des photojournalistes (s'il faut les catégoriser à tout prix) et mettre en question le rôle et la définition de la « *community photography* »[646].

De nombreux paramètres doivent entrer en compte dans l'analyse des images photographiques, qu'elle soient publiées dans la presse, sous forme de livres ou d'expositions. « Nous devons juger les photographies ainsi que leur contexte », prévient-elle, sans quoi les amalgames peuvent conduire à condamner une pratique photographique entière. Ce qu'elle met en avant, complétant en cela les propos de Spence, c'est la nécessité d'une morale photographique par rapport à laquelle tout photographe est amené à prendre ses responsabilités. Dans le système tel qu'il existe, le photographe perd le contrôle sur les images qu'il vend. Il est un maillon d'une chaîne de fabrication de matériau de communication. Au-delà des relations de dépendance inhérentes à l'industrie médiatique, la

646 « What worries me is generalised criticism that rarely differentiates between taking a picture and its subsequent use. I therefore set out to question the rigid labelling of photographers, to defend photojournalists (if they must be labelled) and to ask questions about the role and definition of community photography ». Margaret Murray, « More... Politics of Photography », *Camerawork*, N°2, avril-mai 1976. p. 2.

question de la responsabilité et de la déontologie du photographe se pose également par rapport aux sujets photographiés. Dans le contexte de commandes commerciales, le photographe est-il libre de refuser de se conformer à une iconographie victimaire, à des descriptions paternalistes ou sensationnalistes ? Murray propose des questions centrales, déterminantes pour la définition d'une pratique indépendante de la photographie : qui commande un travail photographique, qui le finance ? Quels sont les objectifs du photographe ? De combien de temps dispose-t-il ? Pour qui les photographies sont-elles prises et dans quel but ? Dans quel contexte les images sont-elles données à voir ? Ne doit-on pas chercher à ne pas divorcer une image de la réalité dans laquelle elle a été produite afin de ne pas en trahir le sens ? Citant le texte de Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », Murray rappelle qu'il s'agit pour le photographe de ne pas perdre de vue le fait que toute image a des effets et prend place dans un contexte donné, qu'elle reflète, enregistre, commente, transforme. Il doit garder une certaine maîtrise sur les usages qui en sont faits. D'où son insistance sur la nécessité de garder une cohérence entre l'image, le texte qui l'accompagne, les modes de présentation du travail, et les objectifs. Selon Murray, ces questions s'adressent également aux pratiques participatives englobées dans le terme de « *community photography* », qui ne peuvent s'affranchir des problématiques touchant les pratiques plus conventionnelles de la photographie. En effet, ces pratiques photographiques émergentes, qui cherchent à ne pas dissocier les images photographiques de leur contexte de production mais au contraire à leur faire jouer un rôle politique de portée locale ne sont pas exemptes des questionnements moraux qui concernent les pratiques commerciales de la photographie. Elle propose une série de questions visant à approfondir la définition de ce type de pratique, et à alimenter le nécessaire travail de théorisation.

> Qu'est ce qu'une communauté ? Quelle est sa taille ? Est-ce que les personnes qui utilisent la photographie comme un outil se considèrent en même temps comme des travailleurs sociaux ou des thérapeutes ? Le but de la « *community photography* » est-il d'encourager les gens à agir sur leur situation plutôt qu'à s'y adapter, comme le fait le travail social ? Est-ce que les projets de « *community photography* » sont la meilleure façon d'employer des subventions pour le bien de la communauté ? Est-il moins intrusif pour le photographe d'utiliser sa position dans la communauté pour obtenir des photographies plutôt que de les prendre furtivement ou de convaincre des inconnus de coopérer ? Donner un tirage aux gens absout-il le photographe de toute culpabilité ? La « *community photography* » n'est-elle pas trop facile, trop centrée sur elle-même et trop incestueuse ? N'est-elle pas finalement ennuyeuse ? Un photographe de presse locale est-il un photographe qui fait de la « community photography »[647] ?

647 « What is a community? How big? Are those using photography as a tool also trying to act as social workers or therapists? Or does community photography encourage people to change their situation rather than adapt to it as social work does? Is the grant aid attracted by some community photography projects the best way of spending for the community? Is it really less intrusive to use your position in a community to get pictures than it is to snatch them or persuade strangers to cooperate? Does giving people a print absolve the photographer from all guilt? Isn't community photography too easy, too inward-looking and too incestuous? And in the end boring? Is a local newspaper photographer a

Ces interrogations volontairement directes mettent en évidence la nécessaire réflexion sur la « *community photography* », alors en plein développement, afin que celle-ci n'échappe pas au mêmes questionnements critiques soumis aux pratiques commerciales et ne s'exonère pas d'un examen de ses intentions, de sa philosophie et de ses modes d'action. Ces questions sont bien présentes à l'esprit de ceux qui comme Owen Kelly, Sue Braden ou Paul Carter tentent de définir une théorie de l'action collective participative par les arts et notamment par la photographie. *Camerawork* lui-même participe activement à cette réflexion jusqu'au début des années quatre-vingt. Nous y reviendrons plus après.

Les problématiques soulevées par Spence et Murray sont poursuivies dans un ouvrage de 1977, pour laquelle toutes deux collaborent, ainsi que le photographe Richard Greenhill, ami de promotion de Murray à la Regent Street Polytechnic (Polytechnic of Central London) et gravitant autour de Half Moon Gallery dès ses débuts. Nous voudrions évoquer rapidement ce travail qui nous paraît révélateur de l'élan radical, profondément ancré dans une tradition d'éducation populaire, que porte Half Moon Photography Workshop, et au-delà les photographes qui participent au projet. *Photography* est un ouvrage conçu comme une introduction à la pratique de la photographie, dans une collection de livres éducatifs pour jeunes adolescents et adultes, destinés à un public large, non-initié[648]. C'est un ouvrage atypique par rapport à d'autres guides à l'usage de photographes amateurs, qui se focalisent essentiellement sur la technique et les effets visuels propres à chaque genre photographique. A rebours de cette perspective, les auteurs affirment d'emblée la nécessité de déconstruire les préconceptions et attitudes liées à la photographie : en somme, de démystifier le médium. Les termes utilisés et les positions défendues dans l'ouvrage renvoient exactement aux objectifs qui orientent l'action de Half Moon Photography Workshop, et nous ramènent aux principes énoncés dans la déclaration d'intention du collectif.

> Une aura mystique entoure les techniques et les pratiques professionnelles de la photographie, alors qu'en réalité, le savoir-faire nécessaire pour faire de la photo est assez simple à acquérir. Ce qui paraît le plus difficile aux gens, c'est de déterminer ce qu'ils veulent dire et de trouver la manière de le dire en images. (…) Toute personne souhaitant se mettre à la photographie devrait commencer par se poser deux questions : pour quelle raison choisir la photographie plutôt que l'écriture par exemple, et quel usage sera fait des photographies réalisées[649] ?

community photographer? », *Id.* p. 3.

648 Greenhill, Robert; Murray, Maggie; Spence, Jo. *Photography.* Londres : Macdonald Educational, 1977.

649 « Much mystique surrounds the techniques and professional practices of photography, whereas in reality the basic craftsmanship involved is quite easy to learn. What many people find difficult is knowing what they want to say and discovering a means of saying it through pictures. (…) Anyone contemplating taking up a camera should ask themselves two main questions: what is the reason for using photography as opposed to writing for example, and for what purpose will the pictures be used ? » Greenhill, Murray,

Le livre se veut un guide intelligent encourageant l'utilisateur de l'appareil photo à faire preuve d'esprit critique par rapport à la pratique qu'il ou elle envisage. Surtout, Spence, Murray et Greenhill, déconstruisent l'idée que la photographie est une pratique solitaire. Ils rompent ainsi avec l'image, répandue aussi bien dans les milieux de la pratique professionnelle que de la pratique amateur, du photographe agissant seul, selon sa propre intuition. Cette représentation reproduit la conception traditionnelle de l'artiste isolé[650]. Les auteurs insistent au contraire systématiquement sur la nécessité de mettre en question ce type de représentation et d'interroger chacun des contextes dans lesquels la photographie est sollicitée, soulignant l'interdépendance des déterminations sociales, sociétales, politiques, économiques, culturelles, matérielles qui interviennent dans la réalisation d'une image photographique. Ils donnent des clés de réflexion sur les enjeux sociaux, éthiques et politiques découlant de toute pratique, que ce soit la photographie de studio, de mariage, de presse, le documentaire social, la photographie artistique, la publicité, etc... Plusieurs pages sont consacrées à la mise en lumière rapide mais documentée de pratiques photographiques présentées comme alternatives, car fondées sur la critique des idéologies dans lesquelles la photographie est insérée et proposant d'autres modèles, collaboratifs et collectifs, pour la pratique de la photographie. Le point commun de ces pratiques est la notion que la photographie peut et doit jouer un rôle dans l'action sociale, que les effets politiques que porte en puissance toute image photographique doivent être mis à profit, en acte, pour le changement social.

> Ces dernières années, dans plusieurs pays, on a assisté à un rejet décisif, ou à une prise de distance par rapport aux aspects et aux valeurs les plus traditionnels de la photographie. Ce mouvement concerne les photojournalistes qui souhaitent gagner davantage de contrôle sur la manière dont leur travail est utilisé, comme il concerne les gens initiés en photographie et qui souhaitent mettre leurs compétences de manière plus utile (et moins compétitive) au service de groupes dans leurs propres communautés. De la même manière, certains se tournent vers une utilisation de la photographie comme outil dans des processus éducatifs, de telle sorte que les enfants puissent apprendre très tôt à être leurs propres reporters tout en apprenant à comprendre les symboles visuels et la façon dont la photographie est utilisée dans les médias de masse[651].

Spence. p. 4.

650 On peut ainsi citer cet autre passage de l'introduction : « This book [...] concentrates on explaining simple skills and technology, encouraging the development of ideas but also on breaking down the mystique which still surrounds photography. At a time when the industry is increasingly dominated by a few, large firms and costs are soaring, moves are beginning to be made *away from photography for individuals by individuals towards the sharing of resources, skills, and results*. Photography is a major form of communication which deserves to have time spent on understanding both its language and its limitations. » *Id.* p. 10. C'est nous qui soulignons.

651 « In the past few years, in many different countries, there has been a decided rejection of, or movement away from, some of the more traditional aspects and values of photography. This movement ranges from photojournalists who wish to have more control over the ways in which their work is used, to those who have photographic skills and want to work in groups or to see them used more usefully (and less competitively) in their own communities. Similarly some people are working towards the use of photography as an integral part of education, so that children can learn from an early age how to record

Les auteurs apportent ainsi des éclairages sur des pratiques méconnues du grand public et qui représentent des prises de distance critiques par rapport aux codes et conventions établis dans les différents domaines d'application de la photographie. Le chapitre intitulé « approches alternatives » ressemble dans les arguments et exemples qu'il donne, au texte que rédige Spence pour « The Politics of Photography ». Y sont évoqués l'auto-publication, avec le travail de Philip Jones Griffiths pour son livre *Vietnam Inc,* les collaborations de photographes sur des sujets de recherche, la formation de collectifs tels que Exit ou les Hackney Flashers, l'apparition de groupes d'action utilisant la photographie à des fins éducatives, associatives, militantes, voire thérapeutiques. Le travail de *Camerawork* est également explicitement mentionné comme ayant ouvert le débat sur la supposée « essence de la photographie, [mettant en question] l'idée qu'elle soit une fenêtre ouverte sur le monde[652]. »

Photography apparaît en quelque sorte comme un petit guide du photographe radical, appelant au développement de pratiques photographiques indépendantes et critiques. Produit par des photographes proches de Half Moon Photography Workshop, il poursuit le travail de démystification des usages sociaux de la photographie engagé par le collectif, en s'adressant à un public plus large. La mise en miroir d'un temps de d'analyse critique et d'un temps de proposition de solutions alternatives doit permettre au lecteur de comprendre qu'une sortie des modèles dominants est possible. En cela, ce petit ouvrage, écrit dans la dynamique des premières années de *Camerawork* et des perspectives ouvertes par un texte comme « The Politics of Photography », est emblématique de l'élan radical qu'impulse le collectif Half Moon Photography Workshop, mais surtout, selon nous, Jo Spence elle-même, dans le champ de la photographie indépendante.

3.3.3 La difficile recherche d'une cohérence politique

Le premier numéro de *Camerawork*, publié en 1500 exemplaires rapidement épuisés, lance un vif débat dans le milieu de la photographie indépendante, en affirmant que l'étude comme la production de tout matériau photographique sont politiquement inscrites. Nous avons mis en évidence l'importance particulière de deux textes qui y

their own lives whilst also learning how to understand visual symbols and the way in which photography is used in mass media. » *Id.* p. 26.

652 « [Half Moon Photography Workshop] have also produced a new magazine called *Camerawork* in which they have adopted a polemical style in order to raise issues about the very essence of photography, to question the idea that it can ever be a window on the world. » *Id.* p. 26.

figurent, à savoir la déclaration d'objectifs et le texte de Spence, et qui postulent la nécessité d'une approche politique des usages de la photographie, des pratiques, des discours et des institutions qui fondent les différents contextes de la photographie. C'est tout l'ensemble de ce premier numéro qui s'emploie à définir le cadre d'une analyse politique des mondes de la photographie (au sens où Howard Becker parle des « mondes de l'art »). Une telle proposition vient bousculer les discours qui s'emploient à établir la reconnaissance artistique de la photographie, selon une conception de l'art qui tient le politique à l'écart. *Camerawork* participe ainsi à la formulation d'une autre conception de l'art, qui conçoit celui-ci comme ancré, de manière inhérente, dans le champ social et politique.

Nous voudrions à présent mettre en évidence les réponses qu'ont suscité le magazine, les débats qui se sont tenus au sein même de la publication, l'évolution du collectif et du magazine jusqu'au tournant des années quatre-vingt. Une première phase de *Camerawork* s'achève en juillet 1977 avec le licenciement de Jo Spence, seule salariée du collectif avec Mike Goldwater, en raisons de désaccords politiques dont nous voulons comprendre les enjeux. Un vif débat autour du rôle de la photographie dans la lutte des classes apparaît ainsi comme l'occasion d'un achoppement au sein du collectif. Le parcours de ces quelques années nous permettra de saisir la prise de position politique du collectif et de son magazine, ou plutôt de mettre en lumière la difficile définition d'une cohérence politique, phénomène révélateur des tendances diverses et des divergences irrésolues au sein du collectif.

3.3.3.1 Photographie et lutte des classes : la polémique Robert Golden / Roger Mayne

Dans sa logique de mise en évidence de photographes dont le travail rend compte d'un engagement politique et d'une réflexion critique sur leur pratique, l'équipe éditoriale de *Camerawork* décide pour son troisième numéro de publier un entretien du photographe américain Robert Golden, conduit par Jo Spence. C'est la prégnance de la thématique du travail dans les photographies de Golden qui intéresse Spence, et la question du rôle du photographe dans la lutte des classes retient son attention. Or la définition marxiste que le photographe donne de sa pratique est précisément l'élément qui va susciter un important débat dans les pages de *Camerawork*, aussi nous y attardons nous ici. Nous souhaitons le

mettre en relation avec des débats contemporains sur le rôle politique de l'art et de l'artiste qui agitent le milieu artistique. Dans cet entretien, le photographe, auteur de travaux documentaires réalisés en Angleterre, défend sa conception d'une pratique militante et engagée dans la lutte des classes. Il est co-auteur, avec l'écrivain Sarah Cox, de livres pour enfants sur le thème des métiers (« le mineur », « le garagiste », « le fermier », « le docker », etc... En anglais chacun de ces noms de métiers comporte le composé « work »). La photographie de Robert Golden, comme il s'en explique, est conçue pour servir les intérêts de la classe ouvrière, pour prendre part au mouvement ouvrier et être diffusée dans les organisations créées par la classe ouvrière. Dans le cas du travail pour les livres pour enfants, l'objectif est de parler de métiers en les mettant en perspective dans le contexte d'une société de classe tendant à dévaloriser les métiers manuels.

> Je veux renvoyer aux gens une image de leur propre expérience et de leur humanité, ainsi que faire ressortir les contours de leurs luttes. Dans les livres pour enfants, nous avons particulièrement essayé de susciter une plus grande conscience de classe et un sentiment de fierté chez les enfants, en mettant en évidence les compétences nécessaires mais aussi les dangers qui existent dans la production[653].

Il y a dans cette démarche la volonté de donner corps et visibilité à l'expérience d'un groupe social, dont la culture est minorisée, et n'intéresse pas les médias dominants autrement que comme la représentation de l'Autre, dans le contexte d'une culture majoritaire nourrie aux valeurs de l'économie capitaliste et reflétant les hiérarchies économiques. Il s'agit pour Golden de faire intervenir sa photographie dans la mise en évidence des enjeux de pouvoir et des conflits de classe, et ainsi de participer à l'avènement d'une conscience de classe. Le photographe assume son analyse marxiste des rapports sociaux, et conçoit sa pratique photographique en conséquence comme une intervention socialiste dans le champ des représentations. Ces représentations alternatives visent à « susciter une plus grande conscience de classe et un sentiment de fierté ». Aussi place-t-il une grande responsabilité morale dans les choix techniques, visuels, éthiques qui se présentent au photographe. Pour le photographe politisé, ces choix sont guidés par ses convictions et ses analyses du champ économique, social et idéologique. La manière de traiter photographiquement les sujets doit pour Golden primer sur toute considération esthétique.

---

653 « I wish to reflect back to viewers their own experience and humanity and provide an outline for their struggles. In the children's books, we specifically attempted to create a broader class awareness and sense of self-pride in the children, while revealing to them both the skills necessary and the hazards encountered in production. » Robert Golden, entretien avec Jo Spence, « Golden Rules OK ? », *Camerawork* N°3, juillet 1976, p. 4.

> De mon point de vue, l'étudiant en photographie gagnerait davantage à être instruit par un photographe médiocre mais aux convictions marxistes, plutôt que par un excellent photographe aux opinions conventionnelles. Ses conceptions techniques et formelles seraient ainsi au moins formulées dans un cadre progressiste, et c'est finalement la passion pour un ensemble de valeurs et d'idées qui pousserait le photographe à rechercher patiemment le vocabulaire technique et formel en accord avec ses principes[654].

Dans la problématique de l'image (le résultat) et du processus (la méthode) Golden affirme que les deux termes doivent être étroitement associés et sans cesse rapportés à la formulation préalable, par le photographe, d'une position politique claire. « A partir du moment où un photographe choisit de s'engager dans des questions sociales, alors la clarté intellectuelle de sa position est aussi importante que son investissement émotionnel et que ses intentions[655]. »

Le photographe affirme de manière très claire l'intrication des enjeux de classe et de pouvoir avec les pratiques photographiques. Participant lui-même au système de la photographie commerciale puisqu'il vit des revenus de différents travaux de commande, il explique qu'il cherche à produire un travail socialement utile en engageant une réflexion sur le rôle que sa pratique photographique personnelle peut jouer dans la lutte des classes. Sa critique vise très précisément la conception de la photographie comme un art, une conception trahissant une perspective de classe, essentiellement bourgeoise. Comme nous l'avons souligné, Golden cherche à rendre visible l'expérience et les cultures de la classe ouvrière autrement qu'à travers les stéréotypes, les ressorts du misérabilisme, du sensationnalisme ou de l'exotisme. Ce choix n'émane pas d'un simple désir de rétablir l'équilibre entre les représentations de la culture dominante et celle des cultures minorisées, il est nourri d'une conviction dans la possibilité de transformer les relations sociales en commençant par la transformation des représentations du social. Cela ne peut passer pour Golden que dans le rapprochement de la pratique photographique, dans ses sujets, ses méthodes, ses modes de diffusion, avec les préoccupations quotidiennes des gens. L'art doit retrouver un rôle social, se mettre au service des gens et non se replier sur une définition étroite et élitiste, au nom d'une autonomie de la sphère artistique. Cet objectif doit donner à une nouvelle définition de l'art social et politique son armature fondamentale.

654 « In my experience, the student would do better to be instructed by a mediocre photographer of Marxist views than a highly-accomplished photographer of conventional views. The technical and formal conceptions will at least be formulated within a progressive framework, and in the end, the passion for a particular set of values and ideas will carry the photographer into a thorough search for a sympathetic technical and formal vocabulary. » *Id.* p. 4.

655 « If a photographer chooses to involve him/herself in social questions, then intellectual clarity is as important as emotional commitment and intentions. » *Id.* p. 4.

> La plupart des photographes contemporains sont issus de la classe moyenne. La culture bourgeoise contemporaine, comme la plupart de la culture européenne depuis la Renaissance, fait porter l'accent sur l'expérience de l'individu et sur des valeurs individuelles. C'est pourquoi la majeure partie de la photographie contemporaine « artistique » est traversée par ces préoccupations individualistes. Etant donné que les expériences fondamentales que vit la classe ouvrière sont collectives, ces photographies n'ont, dans l'ensemble, pas de sens pour eux. (…) La photographie est aujourd'hui acceptée comme faisant partie de notre vocabulaire culturel, et pour cette raison, les photographes devraient s'intéresser, non pas à la photographie pour elle-même, mais au domaine de la pensée, de l'expérience sociale, des problèmes au cœur de la société contemporaine. C'est seulement ainsi que la photographie sortira des tendances esthétiques étroites dans lesquelles elle est enfermée, et rejoindra le monde de la vie humaine. Alors les photographes pourront espérer un plus large public pour leurs travaux[656].

A une époque où la photographie est en train de gagner sa place dans les musées et galeries en tant que pratique artistique, en train de se penser comme indépendante, à une époque où, de plus en plus, le photographe peut prétendre au statut d'artiste, Half Moon Photography Workshop affirme par ses choix éditoriaux une position tranchée par rapport au discours moderniste de *Creative Camera*. Les premiers numéros ont tous contribué à formuler le positionnement politique et intellectuel de la revue, même si certains choix ont pu paraître étranges (comme l'article sur le travail du photographe américain Ralph Gibson, défenseur d'une conception formaliste de la photographie comme mode d'expression artistique personnelle[657]). Les positions défendues par Robert Golden paraissent par contraste beaucoup plus en accord par rapport aux objectifs du collectif de « démystifier » les usages sociaux de la photographie. La galerie expose en décembre 1976 des images de sa série « Down the Road », sur le thème du chômage et du droit au travail[658]. Alors que le texte de Burgin publié dans le même numéro de *Camerawork* représente lui aussi une charge contre le modernisme[659], c'est pourtant l'entretien de Golden qui suscite le plus de réactions dans les numéros suivants. Dans l'ensemble, les lecteurs approuvent la conception politique du rôle de la photographie défendue par Golden, tout en interrogeant l'esthétique de ses images ; assez isolé, le photographe Roger Mayne, s'oppose à l'idée que la lutte des classes puisse être un appel à l'action pour le photographe. Le débat qui se

656 « Most contemporary photographers are from middle class backgrounds. The emphasis of contemporary middle class culture, as most culture of Western Europe since the Renaissance, is placed on individual experience and values; therefore, most contemporary "art" photographs manifest these individualistic concerns. As the major experiences of working people are collective, the photographs are, in the main, meaningless to them. (…) Photography is today an accepted part of our cultural vocabulary, and as such, photographers should be concerned – not with photography – but with thoughts, social experience and problems which are central to contemporary life. Only then will photography break out of the narrow aesthetic tendencies in which it is trapped to the outer world of human life, and then will photographers win a large audience for their work. » *Id.* p. 4.

657 Ralph Gibson, « Driving Down Park Avenue with Robert Frank », *Camerawork*, N°3, juillet 1976. p. 6.

658 Un document non paginé non daté conservée dans le Jo Spence Memorial Archive, et intitulé « Progress Report of Half Moon Photography Workshop Activities from April 1976 », mentionne l'exposition de Robert Golden, « Down the Road », en décembre 1976.

659 Burgin, Victor. « Art, Common Sense and Photography » *Camerawork,* N°3, juillet 1976. p. 1.

poursuit jusqu'au numéro 7 de juillet 1977 est révélateur. Il ressort des courriers publiés par *Camerawork* au fil de ces numéros que c'est la position explicitement politique du photographe, et son emploi de l'expression « lutte des classes » qui dérange Mayne. Les réponses à son courrier permettent à la revue de mesurer à quel point ses lecteurs sont prêts à suivre une approche radicalement politique de la photographie. Spence et Dennett s'impliquent fortement dans le débat, en soutien à Golden, un photographe qu'ils ont voulu mettre en avant précisément pour la fermeté de son analyse marxiste du rôle du photographe et des usages de la photographie.

La première réaction est donc celle de Roger Mayne, publiée dans le numéro 4 de *Camerawork.* Le photographe, rendu célèbre pour ses photographies de rue réalisées au tournant des années cinquante autour de Southam Street, dénigre la démarche de Golden en termes violents et caricaturaux.

> Personnellement, je trouve les marxistes très ennuyeux, mais ce n'est pas là ma principale critique envers Robert Golden. Je perçois dans ses opinions des relents de fascisme, l'idée selon laquelle tout le monde devait marcher au même pas. Si Ralph Gibson dit vrai en parlant de la présomption certaine qu'il y a à exposer son travail, comme il paraît présomptueux pour un photographe de s'imaginer que la classe ouvrière s'intéressera à ses photographies, le médium qu'il a choisi ! (Culturellement, ils ont l'air très contents avec leur ITV ; la seule manière, très patiente, de les atteindre, est par l'intermédiaire d'éducateurs ou de projets du type des *community arts*). Dans une démocratie, même de gauche, les minorités sont aussi importantes que les majorités. Quoiqu'il en soit, selon moi la seule manière de procéder pour un photographe intègre est de prendre des photos qui sont fidèles à lui-même en espérant que quelqu'un les appréciera[660].

Outre l'accusation outrancière de fascisme, qui semble trahir chez Maine bon nombre d'idées reçues sur le socialisme, ces commentaires rendent compte d'un mépris de classe certain. La classe ouvrière est décrite comme dépourvue de culture, si ce n'est la culture industrielle des chaînes de télévision privées, incapable de saisir le sens d'un travail photographique et de reconnaître ses intérêts sans intervention extérieure. L'utilisation du pronom « they » marque bien la position sociale où Mayne se place par contraste. Le photographe défend en outre une conception de la photographie comme mode d'expression personnelle, où la vision du photographe, prévaut sur toute autre dimension dans la réalisation de l'image photographique. La valorisation de la vérité à soi-même est présentée

660 « Personally I find Marxists very boring, but that is not my chief complaint against Robert Golden. I find in his views an undercurrent of Fascism, everyone should dance to his tune. If Ralph Gibson is right about the element of presumption in showing work, then how much more presumptuous is it for a photographer to expect the working class to be interested in photographs, his chosen medium? (Culturally, they seem happy enough in their ITV; the only and slow way to get at them is by educators and projects like community arts). In a democracy, even if it is left wing, the minorities are as important as the majorities. Anyway the only mechanism for a photographer of integrity seems to be to take photographs true to himself and hope someone will like them. » Roger Mayne, « Letters », *Camerawork,* N°4, novembre 1976. p. 10.

comme un critère infaillible de l'art, un critère que ne peut honorer l'artiste politique en raison de sa compromission à la cause qu'il défend.

Les réponses à cette lettre ne se font pas attendre. Prenant la défense de Golden, elles sont ainsi l'occasion pour les lecteurs de *Camerawork* de formuler l'importance d'une photographie politique, comme dans l'extrait suivant, signé du nom d'un certain Roger Cox.

> Je suis un ouvrier, et je sais que beaucoup d'hommes et de femmes comme moi sont au courant de ce qui se passe et de ce qui est dans notre intérêt. Nous savons très bien voir que si les photographies de Robert Golden peuvent nous aider dans la lutte contre le chômage, contre les coupes budgétaires et tous les problèmes que notre société engendre, alors le sens de son art est de faire entendre avec force un autre point de vue, au lieu de vivre dans un monde imaginaire où l'« art » serait indépendant des hommes et finalement méprisé pour cela[661].

Le photographe américain Larry Herman, alors en train de réaliser un projet sur le quartier de Clydeside à Glasgow, répond lui aussi à Mayne, soulignant au passage l'importance pour *Camerawork* de conserver sa ligne éditoriale radicale.

> La situation économique actuelle en Grande-Bretagne est comparable à d'autres périodes de dépression traversées au cours de ce siècle. (…) Dans cette période d'antagonisme entre le travail et le capital, quel est le rôle du photographe ayant une conscience politique ? Lui qui comprend qu'aucun changement ou aucune victoire en termes de liberté politique n'a jamais été gagnée sur le système économique établi sans une résistance acharnée de ce même système ; le ou la photographe qui, appareil à la main, voit que le conflit de classe en Grande-Bretagne est la source des divisions de notre société et comprend la nécessité d'une solution venant des travailleurs, plutôt que des sempiternelles réformes. Le cinéma, la musique, la sculpture, le théâtre en prose, la peinture, aucun des arts, n'est réactionnaire ou progressiste par nature, mais ils peuvent le devenir selon l'intention ou l'utilisation qui en est faite. Les photographes doivent mettre en œuvre leur talent et leurs outils pour prendre part au conflit entre les classes. Ils doivent donner à voir la lutte résolue de ceux qui sont exploités et utiliser la photographie pour attaquer l'*establishment*. Voilà ce que signifie être impliqué dans les sujets de fond en Grande-Bretagne aujourd'hui. La lutte des classes est la base et la force motrice de tout processus. On a tort d'isoler l'art de cette loi car les contours mêmes de la culture sont eux-mêmes gouvernés et motivés par le conflit et l'opposition entre les classes[662].

---

661 « I am a worker, and I know that many men and women like me know what goes on and what is in our interest, and certainly know that if Robert Golden's photographs help us in our fight against unemployment, the cuts and all other evils that our society breeds, then his art is about forcing and proving a point of view and not living in this woolly dream world that pretends that « Art » is independent of man and usually ends up being despised. » Roger Cox, « Letters », *Camerawork*, N° 5, février 1977. p. 5.

662 « The present economic situation in Britain is comparable to most periods of depression in this century [...] In our period of antagonism between labour and capital, what is the role of the politicised photographer; that person who understands that not a single instance of change and victory of political freedom has ever been won over the established system of economics without a desperate resistance by that establishment; the photographer who wraps a camera around her or his hand and sees that conflict between classes in Britain is the root of antagonism in our society and the necessity of a worker's solution and not the usual reforms. The cinema, music, sculpture, prose theatre, photography, painting – all the arts – are not inherently reactionary or progressive, but become one or the other through their intent and/or use. Photographers must use their talents and tools in the conflict between classes. They must document the resolute struggle of the exploited and they must use photography to attack the establishment. This is what it means to be involved in the primary issue in Britain today. The struggle

Larry Herman abonde clairement dans le sens de Golden, faisant du photographe politiquement conscient des mécanismes d'oppression un acteur central dans la lutte des classes. Roger Mayne apporte sa réponse à ces attaques dans le numéro 6, qui paraît en avril 1977. Son courrier, intitulé « Une opinion démodée » confirme alors ses préventions à l'encontre d'une conception marxiste de la critique photographique, décrivant ses partisans comme dogmatiques et intolérants, « beaucoup trop soumis à la théorie »[663]. On retrouve donc la tendance anti-intellectuelle selon laquelle toute forme d'analyse critique, esthétique ou politique d'une image, photographique ou autre, en appauvrit la force émotionnelle. Mayne exprime une forme de défaitisme par rapport aux possibilités de la photographie dans l'action sociale.

> Je ne crois pas que des photographies puissent montrer comment changer les choses. (…) Bien que je sois touché par la sensibilité d'un Eugene Smith, je ne comprends pas qu'il puisse penser influencer le cours des événements dans le monde, et se sente coupable de ne pas pouvoir y parvenir[664].

Il cite un extrait de l'ouvrage de l'écrivain ésotérique Carlos Castaneda, *L'enseignement de Don Juan*, dans lequel se trouve exposée l'idée qu'il est futile de vouloir expliquer, comprendre ou agir sur le monde, et qu'il est plus sage d'en accompagner les mouvements. Mayne définit une forme de relativisme de l'interprétation, ce qu'il appelle « l'ambiguité de la photographie », arguant du fait que chacun projette sur une image quantité d'idées préconçues et d'émotions, ce qui annule selon lui tout effet politique que pourrait avoir l'image. Il nous semble que Mayne ne pose pas la bonne question. Il s'en tient à la seule image, le produit final et à ses effets, en omettant toute interrogation sur les déterminations sociales et culturelles qui conditionnent l'interprétation, il passe sous silence la question du contexte de production ou de diffusion de l'image, les intentions du photographe et le sens du travail, le rapport au sujet. Or ce qui polarise les deux types d'approche de la photographie (l'approche politique, qui reconnaît la place des pratiques photographiques au cœur des processus matériels et sociaux, et la conception artistique postulant une autonomie de la photographie), ce sont les deux attitudes qu'elles

---

between classes is the basis and driving force of all development. It is wrong to place art outside this law since this due aspect of culture is also governed and motivated by conflict and contradiction between classes. » Larry Herman, « Letters », *Camerawork*, N° 5, février 1977. p. 5.

663 « The young left are narrow and intolerant, (…) and far too bound by theory. » Roger Mayne, « An Unfashionable Opinion », *Camerawork,* N° 6, avril 1977, p. 11.

664 « I don't think photographs can show how things can be changed. (…) Though I sympathise with the sensitivity of Eugene Smith, I cannot understand the man expecting to influence world events, and castigating himself for failing to do so. » *Id.* p. 11.

recouvrent : l'une questionne, l'autre accepte sans remise en cause les états de faits. C'est sur ce point que Robert Golden réagit, dans le numéro 7 de *Camerawork.*

La lettre ouverte de Golden pointe les contradictions de la défense de Mayne, soulignant l'absence d'une analyse de classe et d'une auto-critique du photographe de Southam Street par rapport à sa propre pratique et à ses propres images[665]. Il l'attaque d'abord sur sa conception du social, liée chez Mayne à une défiance par rapport à la pensée de l'action sociale.

> On nous dit que l'humanité est impuissante et que seuls les ignorants croient le contraire et agissent différemment. D'un autre côté, les personnes éclairées, comme Mayne, acceptent cette impuissance face aux forces « inflexibles » et essayent de se conformer à ces forces et de les exploiter. Une telle conception postule trois choses : 1) que l'activité intellectuelle est inutile, 2) que le monde extérieur ne nous affecte pas en tant que personne, et 3) que les différentes actions intellectuelles et sociales des gens non-éclairés sont futiles et n'ont aucun sens[666].

Un tel défaitisme par rapport à la capacité des sujets à penser le monde de manière rationnelle et critique en vue d'agir sur les mécanismes sociaux et de transformer les rapports est, au mieux, une attitude passive, au pire, il fait le jeu des réactionnaires en concevant tout mouvement social comme voué à l'échec. Au-delà, ce que Golden veut mettre en évidence, c'est qu'un positionnement revendiqué comme apolitique et anti-intellectualiste n'en fait pas moins un positionnement politique en soi. « Ce déni [de l'intellectualisme] constitue en soi une opinion qui révèle l'acceptation des conditions dans laquelle chacun de nous se trouve ; il en dit long sur le caractère non-réfléchi de l'assentiment à l'état de fait[667]. » Toute pratique est toujours déjà politique et aucune n'est jamais neutre, ce que Spence et Dennett redisent avec force dans « The Unpolitical Photograph ? », paru dans le même numéro.

> Nous croyons que les photographes sont déjà dans le champ politique. Et cela en raison du fait que les images que nous produisons véhiculent des contenus idéologiques qui, de manière cumulative, contribuent à façonner les idées, les valeurs, les attitudes qu'adoptent les gens[668].

---

665 La réponse de Robert Golden à Roger Mayne est reproduite en annexe.

666 « We are told that humankind is helpless and that only the ignorant believe and act otherwise. On the other hand, the enlightened, like Mayne, accept their helplessness in the face of “unbending” forces and attempt to conform to and use the pattern of these forces. This view is composed of several facets including : 1) that intellectual activity is useless, 2) that the outer world is not seen to affect inner life and 3) that the various intellectual and social actions of the unenlightened are futile and meaningless. » Robert Golden, « Response to Roger Mayne », *Camerawork,* N°7, juillet 1977. p. 8.

667 « This denial is in itself an opinion which reveals acceptance of the conditions one finds oneself in, it speaks of unthought out acquiescence to the status quo. » *Id.* p. 8.

668 « We believe that photographers are *already* in politics. This is because the images we make carry ideological messages which, cumulatively, help to shape people's ideas, values and attitudes. » Jo Spence, Terry Dennett, « The Unpolitical Photograph ? », *Camerawork,* N°7, juillet 1977. p. 6.

Ne pas reconnaître cela produit des positions conformistes, parfaitement compatibles avec l'*establishement,* et masque la responsabilité de chacun dans la reproduction des rapports sociaux établis. On voit bien ce que la valorisation de l'individu autonome, supposément libre, a d'utile dans le cadre d'une conception sociale atomisée, car elle empêche le regroupement de forces contestataires. Le prisme de la critique marxiste que Golden fait sien permet de comprendre combien la définition dominante de l'art relève des processus de reproduction du statu quo. Elle repose sur l'idéal, dont se réclame Mayne, de l'individu créateur, au dessus des contingences sociales et politiques. Partant, l'art est considéré comme ne pouvant agir dans le concret des relations sociales. En outre, les mécanismes de sanction de l'art, par exemple à travers le système des subventions de l'Arts Council, sont organisées de manière à permettre à la structure sociale de canaliser et de contrôler les représentations symboliques qui sont données à voir.

Pour Golden, comme pour Spence et Dennett, il est dès lors de la responsabilité du photographe de se livrer à la critique de sa propre pratique, des pratiques dominantes, et de sa position en tant qu'individu socialisé dans une classe donnée. Golden fait porter l'accent sur l'exigence d'accessibilité des images produites par le photographe.

> Dans mon travail, j'ai pu me rendre compte que l'image fixe de la photographie, présentée en séquence, peut influencer et affecter profondément des spectateurs se définissant comme appartenant à la classe ouvrière. Pour parvenir à cela il faut plusieurs conditions : l'image photographique individuelle doit être irréprochable stylistiquement, réaliste plutôt que noyée dans des effets graphiques ; toutes les photographies d'une séquence doivent composer un monde fini, comportant tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour qu'émerge un récit clair, et tout ce qui est superflu doit être retiré ; la séquence doit commencer par ce qui renvoie à l'expérience la plus immédiate et typique du spectateur, pour ensuite l'entraîner vers d'autres expériences plus vastes ; les expositions et les livres doivent être produits de manière à être abordables et accessibles ; la meilleure manière de rentrer en contact avec le plus grand nombre de personnes est de les rencontrer à travers leurs propres organisations telles que les syndicats, les partis politiques, les groupes. Tout cela n'est possible que si le photographe dispose des clés intellectuelles pour comprendre son époque et dès lors est non seulement capable mais poussé à rendre compte des idées les plus progressistes et dynamiques de la période, en accord avec les besoins des gens. Le photographe, comme l'écrivain, le peintre, le journaliste ou l'intellectuel doit être la voix de ceux qui n'ont pas encore trouvé la leur [669].

669 « From my work I have witnessed that still photographs in sequence can influence and affect deeply working class viewers. To do so the following must exist: the individual photograph must be stylistically approachable in a realistic sense rather than dominated by graphic effect; all of the photographs in a sequence must compose a closed world in which all that is necessary for a clear narrative is present and all that is extraneous is deleted; the sequence begins in the immediate and typical experience of the viewer and proceeds to a greater experience; exhibitions and books, etc. produced in such a way it should be inexpensive and accessible, that the way to gain access to the mass of people is to approach them through their own organisations such as trades unions and political parties and groups. The above can occur only if the photographer has an intellectual grasp of the immediate period such that she/he is capable of and compelled to reflect the most progressive and dynamic ideas of the period in step with the needs of the people. The photographer, like the writer, painter, journalist and intellectual must serve as the voice for those who have as yet not realised their own. » Golden, 1977. p. 8.

A rebours de la définition dépolitisée que Mayne propose du photographe comme artiste, conçu comme un individu créateur isolé, observateur distant dans la tradition d'un Cartier-Bresson, Golden propose une redéfinition radicale du rôle du photographe, de l'artiste et de l'art. L'artiste a un rôle à jouer au sein de la société. L'artiste, comme tout producteur, est tissé dans le matériau des forces économiques, idéologiques et sociales dont il participe à la reproduction ainsi qu'à la transformation. Le fait pour un artiste de revendiquer une perspective critique marxiste c'est se montrer conscient de ses responsabilités en tant qu'individu social et politique, et assumer le fait d'être non seulement agent mais « agi » par un ensemble de déterminations qui construisent sa subjectivité. Bien loin d'être une pratique anodine, a-politique, toute pratique artistique est un puissant levier en ce qu'elle façonne les représentations qui conditionnent largement l'action. L'art a un rôle à jouer dans la remise en cause radicale des états de faits, dans la formulation des possibilités de transformation sociale et dans l'ouverture d'un horizon d'action et de transformation.

> Je crois que l'histoire et l'expérience contemporaine nous révèlent que les gens sont capables de prendre conscience de la nature concrète de leurs vies, d'en saisir le caractère fondamental mais aussi de réagir contre elle. Que sont après tout les révolutions sinon la prise de conscience concomitante par une masse de personnes de la nécessité d'une action radicale, qui les met personnellement en danger dans le pari d'une transformation de la nature de leurs propres vies, par un acte de révolution ? C'est pour cela que je travaille à révéler le possible dans le réel, en photographiant des sujets incarnant les contradictions qui existent. J'essaie d'insérer ces images dans un récit qui tente de rendre compte du potentiel existant, de manière objective et visuelle. C'est dans ce lieu que l'artiste, la société, l'art et la politique trouvent une unité commune[670].

L'analyse marxiste exposée par Golden ainsi que son appel à une redéfinition pleinement politique du rôle et des fonctions de l'art, sont soutenus et relayés par Terry Dennett et Jo Spence, dont on a déjà pu identifier les réflexions sur les enjeux politiques de la représentation, en particulier photographique. Leur conception de la photographie comme un outil de transformation des relations sociales par une action sur les représentations rejoint celle de Golden. On trouve dans le même numéro de *Camerawork* qui publie la lettre de Golden, leur article « The Unpolitical Photographer ? », qui se veut comme une réponse clôturant la controverse autour de Golden et Mayne. En des termes

670 « I believe that history and contemporary experience reveal that people are capable of realising the concrete nature of their lives, of comprehending it and reacting against it. What after all are revolutions about if not a mass of people realising at more or less the same moment that they must act drastically and with great personal risk to change the nature of their lives through an act of revolution? Thus I work to reveal the possible in the actual by photographing subject matter which embodies the contradictions I believe to exist and I attempt to fashion these images into a narrative which attempts to objectify and make visual the underlying potential. This is where the artist and society and art and politics find a common unity. » *Id.* p. 8.

simples, didactiques, Spence et Dennett reformulent à nouveau leur approche radicalement politique des pratiques photographiques. En février 1976, « The Politics of Photography » lançait des pistes de réflexion, engageait une analyse marxiste des relations entre culture, pouvoir, photographie et représentation. Ce nouvel article insiste sur le rôle critique du photographe, sur son inscription intrinsèque dans le champ social et politique, et sur les responsabilités qui lui incombent en tant que producteur de représentations, qui toutes ont des effets politiques. Il n'est pas question pour eux d'accepter la supposée neutralité des productions visuelles et artistiques. Car l'art, pas davantage que d'autres formes de communication, n'est imperméable aux significations et déterminations structurant une société fondamentalement basée sur la normalisation de différentes formes d'oppression : de classe, de genre et de race. Les représentations idéologiques circulant dans ce contexte informent les pratiques photographiques, c'est-à-dire la manière dont chacun produit, consomme, reçoit, enseigne et transmet les images photographiques. Pour Spence et Dennett, l'oppression fondamentale reste l'oppression de classe.

> *Toutes* les photographies sont porteuses de messages, que ce soit entre les membres d'une même classe sociale partageant des codes communs, ou entre différentes classes et cultures. Dans notre société, la plupart des « messages » que la classe ouvrière reçoit sont médiatisés par la classe moyenne. Très clairement, la plupart de ces messages véhiculent des préjugés de classe (ainsi que d'autres préjugés), et ils masquent ou déforment les relations qu'entretient la classe ouvrière avec les autres classes, et souvent celles qui se jouent au sein de la classe ouvrière. (…) Cela contribue au manque général d'information sur la vraie nature des relations sociales et économiques (ce que les marxistes appellent la « fausse conscience »)[671].

Les auteurs répertorient l'ensemble des étapes dans la production, la diffusion et la réception d'images photographiques dans lesquelles interviennent des processus de manipulation du sens. Ces derniers sont particulièrement visibles dans les domaines où la pratique de la photographie est fortement professionnalisée et codifiée, comme dans la presse illustrée. La sélection des images, les retouches en laboratoire, les recadrages, le choix des légendes, l'agencement des images, la relation au texte, les effets de juxtaposition avec d'autres types d'images, le contexte dans lequel sont présentées les photographies, tous ces paramètres imposent déjà une certaine interprétation de l'image, induisent des rapports particuliers avec le spectateur et construisent une vision non neutre des relations

671 « *All* photographs are message carriers, either between members of the same social class who share common codes, or between differing classes and cultures. In our society, most of the "messages" received by the working-class are mediated via the middle class. Clearly, most of these messages are class biased (as well as being biased in other ways), and they conceal or distort the relationships of working-class people with all other classes, and often with each other. [...] This contributes to the general lack of information about the true nature of social and economic relationships (what Marxists call "false consciousness"). » Spence et Dennett, Id. p. 6. Ce sont les auteurs qui soulignent.

sociales et économiques. Ce sont autant de processus de mystification de la réalité des rapports matériels structurant la société.

Mais la responsabilité du photographe lui-même est entière. Par les choix qu'il opère consciemment ou non, il encode ses images de significations déterminées par ses propres conceptions et valeurs, et devient producteur et relais de messages idéologiques. Pour reprendre les termes de Spence et Dennett, eux-mêmes redevables de la théorie de Stuart Hall, le photographe « encode » les images qu'il produit de diverses strates de signification. A ce point de la production, tous les schémas construits et intégrés par le photographe interviennent dans l'élaboration de l'image.

> Tous les producteurs d'images (et les photographes ne font pas exception) codifient nécessairement la « réalité » de diverses manières, au moment de prendre la photographie aussi bien qu'au moment de la développer. Leur propre classe, sexe, ou race sont des facteurs dont on ne tient pas compte habituellement mais qui pourtant revêtent une importance cruciale dès lors qu'on cherche à comprendre plus clairement ce qui se joue depuis la visée, le cadrage, et l'évaluation d'un sujet potentiel pour une photographie. Or de tels facteurs influencent nécessairement, même inconsciemment, les choix technologiques, esthétiques et idéologiques qui sont faits pour la prise de vue ainsi que pour tous les processus que traverse ensuite l'image. Les codes dominants qui prévalent à chaque étape du processus, et qui ensemble constituent une vision partiale du monde contribuant à maintenir le *status quo*, sont en train de devenir partie intégrante des pratiques professionnelles que l'on enseigne dans les établissements d'enseignement supérieur, les universités et les institutions professionnelles[672].

Spence et Dennett focalisent leur critique sur la question de la représentation de la classe ouvrière, interrogeant l'iconographie dominante à travers les paramètres de l'appartenance sociale du photographe et de ses schémas de pensée en tant qu'individu socialisé dans une classe donnée, des supports de publication des images produites, du contrôle exercé sur les images dans les circuits professionnels, des réflexes de censure ou d'auto-censure, des choix esthétiques et des valeurs mises en avant par les images. Les auteurs constatent un manque de travaux prenant sérieusement en compte la question du travail comme activité productive, créatrice de richesse, comme pratique sociale, inscrite dans des relations économiques d'exploitation, comme expérience et comme culture. La réalité du travail est gommée, mystifiée, afin d'entretenir les conditions de sa reproduction.

---

672 « All image makers (and photographers are no exception) must codify “reality” in a number of ways, both at the shooting and production stages of their work. Their own class, sex, age and race are factors which are usually ignored and yet are crucial when one is concerned to understand more clearly the problem of viewing, selecting and evaluating a potential subject for a photograph. Such factors will influence, however unconsciously, the technological, aesthetic, and ideological choices that have to be made for the actual taking of a picture and the subsequent processes it undergoes. The dominant codes that pervade all stages of the process, and which combine to form the biased view of the world that helps to maintain the status quo, are becoming more and more part of the learned professional practice within colleges, universities and professional institutions. » *Id.* p. 6.

> En examinant des photographies documentaires sur la vie de la classe ouvrière, nous nous sommes rendus compte que l'accent est habituellement placé sur les *coutumes* et les *conditions sociales* (les désastres, la grande pauvreté, la « déviance », la célébration, la tradition). Dans tout cela, ce qui est ignoré, c'est le travail lui-même en tant que processus (l'activité qui se joue autour du « point de production »), c'est-à-dire la réalité vécue par des millions d'entre nous qui se lèvent chaque matin. Ce monde n'existe pas si l'on en croit les images que l'on voit dans les médias, ou dans la plupart des magazines photographiques ou dans les galeries[673].

Au moment où ce texte est rédigé, le photographe Nick Hedges est alors en train de réaliser un travail de plusieurs mois pour lequel il se rend dans plusieurs usines des Midlands, région emblématique de l'industrialisation du pays au XIXe siècle. Partant du constat que très peu de travaux, dans la production photographique contemporaine, prennent pour objet le travail dans sa réalité concrète et matérielle, Hedges se fixe précisément pour objectif de donner à voir la réalité du travail industriel, en partageant le quotidien des ouvriers et ouvrières pendant plusieurs semaines. On retrouve dans les propos de Hedges et de Huw Benyon, avec lequel il travaille pour la réalisation de son livre de photographies, les critiques mises en avant par Spence, Dennett et Golden sur l'invisibilité du monde du travail dans ce qu'il a de plus concret.

> En dépit de leur caractère central dans la vie des gens, [les usines] sont des espaces très privés. (…) Ce sont des endroits qui sont très rarement compris par ceux qui ne s'y rendent pas, car pour les comprendre, pour connaître l'ensemble de l'histoire, il est nécessaire d'y pénétrer. (…) Il n'est pas facile de voir à l'intérieur d'une usine. Très peu sont pourvues de fenêtres. (…) Ainsi, rares sont les images « publiques » de la vie dans les usines, des tâches qu'exécutent les femmes et les hommes lorsqu'ils y travaillent, des conditions et des pressions qu'ils endurent. Trop souvent, les discussions publiques qui parlent de la vie dans les usines (de la productivité, des ouvriers « têtus », et des grèves) reposent sur l'ignorance. Notre objectif, dans ce livre, est d'essayer de corriger cela. De le corriger en proposant une série d'images, photographiques et verbales, issues de l'intérieur des usines[674].

Hedges est un photographe proche de Half Moon Photography Workshop, qui relaie son exposition « Factory Photographs ». Il s'explique de sa démarche pour son projet en cours dans le numéro 6 de *Camerawork*, et des extraits des enregistrements réalisés au

673 « In examining documentary photographs of working class life we have found that emphasis has usually been placed upon *customs* and *conditions* (disaster, deprivation, "deviation", celebration, tradition). What has been ignored had been the labour process (activity around the "point of production") – the real world that millions of us wake up to every day of our lives. A world which is apparently invisible if one is to judge from the images seen in the media, or appearing in most photographic magazines or galleries. » *Id.* p. 7.

674 « Yet for all their centrality in people's lives, they are very private spaces... these are places that are rarely understood by outsiders, for to understand them, to know the whole story, it's necessary to be there. … it's not easy to see into a factory. Few of them have windows. (…) Too rarely then, is there a 'public' view of life in the factories: of the jobs that women and men do while they work there, the conditions and stresses they endure. Too often public discussion of factory life (of « productivity », of « bloody mindedness" and "strikes") is based upon ignorance. Our aim, in this book, is to correct this a little. To correct it through offering a collection of images – photographic and verbal – derived from inside the factory walls. » Nick Hedges, Huw Benyon. *Born To Work ; Images of Factory Life.* London: Pluto Press, 1982. p. 7-8.

cours du projet « Born to Work » auprès d'ouvriers et d'ouvrières sont publiés dans le numéro 10[675]. La référence au travail de Hedges, dont nous aurons l'occasion de reparler, doit nous montrer que de nombreux photographes partagent une prise de conscience des enjeux politiques de leur pratique. Le choix de produire des images alternatives aux représentations dominantes est assumé comme un geste politique. Golden n'est ainsi pas isolé dans sa démarche, et nous avons déjà pu évoquer les soutiens qu'il reçoit d'autres comme Larry Herman, travaillant sur un projet de longue durée à Clydeside. Dennett et Spence identifient les questions qui se présentent aux photographes recherchant les modalités d'une représentation juste et honnête de la classe ouvrière.

> Dès que nous prenons conscience en tant que photographes de la nature contradictoire de la plupart des relations sociales et économiques, alors nous pouvons poser un certain nombre de questions à nos propres photographies de la classe ouvrière. Dénotent-elles une classe en lutte ou une classe passive ? Montrent-elles l'unité ou le conflit entre les différentes classes ? Présentent-elles les personnes comme des objets ou comme des sujets ? Nos images soulignent-elles la conscience qu'a la classe ouvrière de sa propre force et de sa valeur en tant que groupe ? Construisent-elles un « récit » mettant au jour des facettes jusqu'alors inconnues ou ignorées de l'expérience de la classe ouvrière (par opposition à la notion d'une expérience « humaine » plus universelle, que préfèrent la plupart des photographes) ? Est-ce que telle ou telle photographie esthétise les choses pour des raisons idéologiques ou économiques ? Donnons-nous à voir une image réaliste de notre propre classe ainsi que de la classe capitaliste ? En définitive le plus important n'est pas ce que nous-mêmes pensons faire en tant que producteurs d'images, mais plutôt comment le message est reçu et traité par notre public[676].

Spence et Dennett réitèrent ainsi leurs thèmes de prédilection et approfondissent leur analyse critique des usages de la photographie par le prisme de la domination de classe. Leur analyse ne perd jamais de vue la perspective socialiste qu'ils choisissent rigoureusement d'appliquer. Pour nous, les deux membres du Photography Workshop ont donné une direction radicale très forte et déterminée au collectif qu'ils ont formé avec Half Moon Gallery. Dans les archives conservées par Dennett, des documents attestent de leur implication constante dans l'entreprise, proposant un programme d'expositions futures, développant l'idée d'une équipe consacrée à l'éducation à l'image et à l'appropriation par tout groupe ou association des techniques de la photographie, produisant des articles pour

675 Nick Hedges, « Factory Fantasies ? », *Camerawork*, N°6, avril 1977. pp. 2-3 ; « Born to Work », *Camerawork*, N°10, juillet 1978, p. 5.

676 « Once we as photographers become aware of the contradictory nature of most social and economic relationships then we can ask the following [questions] of our photographs of working class people; do they indicate a struggling class or an apathetic one? Do they show unity or conflict between different classes? Do they show people as objects or as subjects? Do our pictures heighten the awareness of the working class's *own* strength and value as a group ? Do the pictures form part of a "narrative" in which previously unseen or unrecognised elements of *working class* experience are discernible (as opposed to the more universal "human" experience concentrated on by most photographers)? Does a photograph falsely glamourize for ideological or economic reasons? Do we show a realistic image of our own class and the capitalist class? Most important of all it is not only what *we* as makers of images think, but also how the message is received and acted upon by our audience. » Spence et Dennett, 1977. p. 6.

Screen Education, ou prenant en charge la recherche et le montage d'expositions[677]. En dépit de ces efforts, la collaboration de Spence et Dennett au projet Half Moon Photography Workshop prend fin de manière abrupte suite à la parution du numéro sept, dans lequel les auteurs ont affirmé avec force leur définition d'une conception socialiste de la photographie.

3.3.3.2 La fin de la collaboration Half Moon Photography Workshop sur fond de crise politique et idéologique

L'accent porté par Spence et Dennett sur la question de la représentation des classes sociales dominées, sur le rôle de la photographie dans la lutte des classes, et la position du photographe dans ces enjeux politiques critiques ne sont en effet pas suivis de réponse dans les numéros suivants. Leurs noms n'apparaissent plus dans l'ours des numéros suivants. L'article « The Unpolitical Photograph ? » semble, selon des témoignages concordants, avoir contribué au renvoi de Jo Spence, seule salariée de Half Moon Photography Workshop avec Mike Goldwater. La décision est prise en comité restreint, en l'absence de celle-ci, le 23 août 1977, sur une proposition de Goldwater soutenue par Tom Picton et Shirley Read, récemment employée. C'est à ce moment là que les différentes parties réalisent que les statuts de Half Moon Photography Workshop n'avaient aucune existence légale et que ce sont ceux de Half Moon Gallery Ltd. qui prévalent. Dans le cadre de cette structure préexistante, Goldwater a la fonction de directeur et dispose du pouvoir de licencier les membres. Spence et Dennett réalisent que le collectif égalitaire et non-hiérarchique auquel ils pensaient participer n'en est pas un. Les raisons invoquées pour le renvoi sont des « raisons personnelles, pratiques et idéologiques », des différences de point de vue irréconciliables et une détérioration des relations de travail[678]. Terry Dennett, et Liz Heron, membres actifs du collectif sont également écartés pour ces motifs. Il nous paraît plus plausible d'expliquer cette crise comme étant liée à un différend politique sur l'orientation à donner au collectif et au journal. Fait intéressant, sur une proposition de Heron, le numéro huit de *Camerawork* devait laisser une large place à des perspectives

677 Les articles publiés dans *Screen Education* sont les suivants : Spence, Dennett. « Photography, Ideology and Education », *Screen Education,* N° 21, hiver 1976-7 ; Spence, « What Do People Do all Day ? Class and Gender in Images of Women »*, Screen Education*, N°29, hiver 1978-9.

678 Document interne du Photography Workshop portant le logo *Camerawork,* signé de Spence et Dennett, daté de septembre 1977, conservé dans les archives de Jo Spence. Un document du 11 octobre 1977 de la main de Mike Goldwater et visant à expliquer la situation aux lecteurs de *Camerawork* confirme ces motifs, et met l'accent sur la supposée non-coopération des deux membres fondateurs de Photography Workshop. Jo Spence Memorial Archive.

critiques féministes. Le comité directeur en décide autrement, repoussant la parution et choisissant de faire un numéro spécial sur le traitement médiatique des émeutes de Lewisham. Il semble que l'action et le discours de Heron, Dennett et Spence aient été jugés trop radicaux par le reste de l'équipe, et notamment par Goldwater, soucieux de donner à la galerie un profil plus institutionnel et au magazine un angle plus consensuel, moins polémique. La question de la définition d'une ligne éditoriale cohérente pour le magazine, souvent repoussée, apparaît dès lors comme un problème central. Ce problème est fondamentalement politique, et non personnel, comme le martèlent Spence, Dennett, et Heron dans une lettre qu'ils adressent aussi bien aux lecteurs de *Camerawork*, qu'au distributeur du magazine et à l'Arts Council.

> Le présent conflit autour du magazine concerne en premier lieu des questions de direction et de contenu, c'est-à-dire, le positionnement idéologique du journal et la ligne éditoriale. Depuis le début, certains membres ont voulu éviter des questions critiques ou polémiques ; leurs vues sont exprimées dans des articles au fil des numéros un à sept. Parallèlement, d'autres membres et contributeurs ont défendu l'idée qu'un certain nombre de questions philosophiques et politiques jamais soulevées jusqu'alors était particulièrement nécessaires dans le contexte d'un journalisme aujourd'hui dominé par les médias de masse. A cette fin, plusieurs articles et entretiens ont été sollicités auprès de Victor Burgin, de Robert Golden, de John Tagg, de Manuel Alvarez Bravo, etc., chacun reflétant un courant particulier de la pensée critique en photographie. Ce travail était en accord avec la politique initiale de *Camerawork*, selon laquelle différents courants devaient coexister au sein du magazine, en un équilibre permettant autant la discussion que le commentaire critique des différentes opinions[679].

Cet équilibre est précaire, et en somme dommageable à la lisibilité du magazine. Il permet de faire coexister dans un même numéro un article de Ralph Gibson, l'entretien de Rob Golden, un sujet sur les appareils réalisés avec des enfants (Numéro 3, juillet 1976), ou bien un entretien avec Barry Lane, président du Comité à la Photographie de l'Arts Council, un sujet sur le collectif Amber, un autre sur Tom Hopkinson, Bert Hardy et l'époque *Picture Post*, puis un article sur un projet photographique participatif avec la population de Tower Hamlets (Numéro 5, février 1977). Il est vrai que *Camerawork* cherche sa voix dans ces premières années, et la cohérence n'est pas toujours de mise. Le

679 « The present dispute about the magazine revolves primarily around questions of direction and content. That is to say the journal's ideological standpoint and editorial line. From the very beginning there have been members who wished to avoid critical or polemical questions ; their views can be seen reflected in articles in issues 1 to 7. At the same time there were other members and contributors who believed that previously undiscussed questions of philosophy and « politics » were precisely those that were needed in today's masse media-dominated journalism. To this end articles/interviews were solicited from Victor Burgin, Robert Golden, John Tagg, Manuel Alvarez Bravo, etc., all of whom reflected particular trends in current critical photographic thought. This was in line with Camerawork's initial policy that these various trends should coexist in the magazine so that a broad balance could be achieved which would encourage both discussion and critical evaluation of opposing views. » Terry Dennett, Liz Heron, Jo Spence, « A Statement on the Question of *Camerawork* », 14 octobre 1977. Jo Spence Memorial Archive.

contenu de chaque numéro est affaire de négociation entre diverses tendances. L'approche délibérément politique des contenus, pratiques, discours critiques sur la photographie, impulsée par les membres fondateurs de Photography Workshop, est ce qui semble véritablement avoir posé problème, et non un problème de personne.

> Les principaux problèmes internes se sont formés autour de l'insinuation continuelle, de la part de certains membres (et en particulier de Tom Picton, Mike Goldwater et Paul Trevor), que toute forme de philosophie élaborée ou tout point de vue approfondi paraissant un tant soit peu progressiste, féministe, marxiste ou critiquant des modèles esthétiques dénoncés comme réactionnaires ou bourgeois étaient automatiquement « politiques » et ne concernaient en rien les photographes. Cela s'accompagnait de la notion selon laquelle, par contraste, leur propre position était « neutre » et « apolitique » (et donc, non dogmatique ou bornée) et tout ce qui ne leur convenait pas était automatiquement désigné comme délibérément perturbateur, trop théorique et peu coopératif[680].

Un élément a pu accélérer le renvoi de Spence et l'exclusion de Dennett et de Heron. Au cours de l'année 1977, le collectif est activement en recherche d'un nouvel espace, plus grand, lui permettant de mettre en œuvre son programme ambitieux comportant les volets exposition d'envergure locale, nationale et internationale ; ateliers et laboratoires à disposition des adhérents ; groupes de recherches ; production du magazine ; mise en circulation des expositions. Le projet de déménagement dans l'espace du 121 Roman Road, à Bethnal Green, et le coût de la restauration du lieu nécessite de faire appel à des subventions et financements de l'Arts Council, ainsi que des services culturels de la municipalité, à travers la Greater London Arts Association. C'est là un tournant dans l'histoire du collectif. A partir du moment où Half Moon Photography Workshop soumet son projet à ces structures publiques pour solliciter d'importantes sommes d'argent, et s'en remet à leur aide financière, le discours qu'il met en avant tend à vouloir rassurer les financeurs. Dès lors que sa viabilité vient de financements extérieurs, la structure perd logiquement de son autonomie. Aussi, la radicalité exprimée par Spence et Dennett devient-elle problématique et plus difficile à assumer en raison de son caractère contestataire. La question des subventions, liée au désir de faire jouer la galerie sur un plan plus établi, ont joué un rôle indéniable dans l'inflexion du programme du collectif et dans la décision brutale de licencier Spence. Le photographe David Hoffman, anarchiste notoire, squatter convaincu, a gravité autour de Half Moon Photography Workshop dès ses débuts,

680 « The main internal problems have centred around a continued inference on the part of some members (and in particular Tom Picton, Mike Goldwater and Paul Trevor) that any thought-out philosophy or viewpoints which were in any way progressive, feminist or marxist or which criticised reactionary and bourgeois aesthetics were automatically « political » and not the concern of photographers. This was in contrast to the assumption that their own views were « neutral » and « unpolitical » (and therefore not dogmatic, narrow-minded, etc.) and that anything with which they did not agree was automatically intended to be disruptive, too theoretical or « uncooperative ». *Id.*

sans toutefois jamais prendre part à la vie de la structure, qu'il juge trop inféodée aux critères de l'Arts Council. Il ne fait pas de doute pour lui que, de tous les membres du premier cercle du collectif, Spence était celle dont la vision politique était la plus cohérente et la mieux formulée. Passionnée par les possibilités radicales de la nouvelle théorie critique, elle a toujours cherché à l'utiliser pour les besoins de sa propre pratique. Sa radicalité et son engagement expliquent largement le fait qu'elle ait été écartée du groupe.

> Jo était une socialiste bien trempée. Elle avait son propre dogme, sa propre analyse. (…) Ses positions politiques ont eut beaucoup à voir avec son licenciement. Mais elle était celle qui avait la vision politique la plus claire, pour être honnête. Elle était essentielle dans la pertinence de *Camerawork*. Une fois qu'elle est partie, il n'y a plus eu la même cohérence.

Avec Dennett, Spence engage un procès pour licenciement abusif, qu'elle finit par remporter. Les indemnisations perçues permettent au Photography Workshop de poursuivre son travail, et notamment de publier en 1979 un ouvrage collectif intitulé *Photography / Politics 1,* qui approfondit la recherche d'un engagement critique radical dans la pratique photographique et la théorie critique[681]. Y sont rassemblées des contributions de John Tagg, d'Allan Sekula, de Liz Heron sur les Hackney Flashers, de John Berger et Jean Mohr, de Robert Golden, de Stuart Hall, etc. L'ouvrage propose un état des lieux de la réflexion théorique sur les rapports entre photographie, pouvoir et idéologie, suivi d'un travail de mise en lumière de pratiques photographiques socialistes dans l'entre-deux-guerres. Les pratiques photographiques contemporaines revendiquant une perspective socialiste sont l'objet de la troisième partie de l'ouvrage. Nous aurons l'occasion de reparler de *Photography / Politics* 1, mais nous pouvons déjà affirmer qu'il s'inscrit dans une radicalité partagée au delà du Photography Workshop par d'autres photographes, critiques et chercheurs intéressés au développement de pratiques militantes et d'une théorie critique radicale pour la photographie.

L'épisode du renvoi de Spence de Half Moon Photography Workshop n'est pas anodin. Il rend compte d'une crise, à l'intérieur d'un collectif, liée à la coexistence non-résolue de différentes tendances difficilement réconciliables, et qui ne semblent pas non plus trouver d'issue satisfaisante dans les années suivantes. Le projet s'est construit autour de propositions diverses : faire vivre une galerie comportant elle-même différents espaces et devant avoir une portée à la fois locale (le projet d'une « galerie des gens » ou « *People's Gallery* »), nationale et internationale ; développer des activités participatives liées à la

681 Jo Spence, Terry Dennett (Eds.) *Photography / Politics 1*, Londres : Comedia, 1979.

manipulation et à l'interrogation du médium photographique, à l'adresse des riverains, dans des démarches éducatives et associatives dont l'élan radical premier est l'émancipation des individus ; publier un magazine conçu comme forum d'échange, comme laboratoire de théorie et de réflexion sur les usages sociaux des images photographiques, mais aussi comme espace de mise en avant d'images représentant une alternative aux représentations dominantes. Or cette vaste tâche manque d'une armature théorique cohérente pour pouvoir être menée à bien. La couleur politique du magazine est globalement « *left-wing* », de sensibilité socialiste, et l'existence d'un courant plus radicalement contestataire, appuyé sur une critique globale du système, n'ayant pas peur du mot « révolution » ni des implications radicales du féminisme, le met en péril. Les contradictions apparaissent rapidement, que ce soit dans les choix éditoriaux de *Camerawork*, dans l'abandon progressif des objectifs initialement radicaux de la « *community photography* », dans l'attitude ambiguë par rapport à l'institution et aux financements mis à disposition. Avec l'attribution de subventions de plus en plus conséquentes, la question de l'indépendance d'action et de la liberté de ton se pose sérieusement. La galerie de l'East End est en définitive financée comme les autres galeries spécialisées en photographie apparues dans la première moitié des années soixante-dix : la Photographers' Gallery, Impressions Gallery à York. Une partie des membres du collectif s'en accommode très bien, quand certains commencent à s'inquiéter de ce qui est en train de devenir un choix politique compromettant pour la radicalité du projet initial et l'indépendance du projet.

La résolution dialectique extrêmement ardue entre d'une part la radicalité d'un projet visant à inscrire la photographie (dans ses pratiques, ses modes de production, de réception, d'intervention) dans un projet de transformation sociale globale et d'autre part, l'inscription de ce projet dans des conditions matérielles d'existence dominées par un système économique et idéologique capitaliste et patriarcal, impose à de nombreux artistes, photographes, réunis en groupes, en collectifs, en syndicats, une alternative douloureuse : accepter des compromis pour survivre et se développer, et ainsi laisse s'émousser la radicalité initiale, ou bien lutter pour conserver son indépendance au risque de se condamner à rester minoritaire, marginal, et donc peu influent. C'est cette dialectique qu'a traversée Half Moon Photography Workshop entre 1975 et 1977. La résolution, faite selon des procédés peu démocratiques, a consisté pour le groupe à rejeter le courant le plus radical, considéré comme compromettant la vie de la structure. Pour beaucoup, c'est à partir du moment où Half Moon Photography Workshop a été récipiendaire de subventions

structurelles, c'est-à-dire indispensable à sa pérennité, que le groupe est devenu plus conformiste dans ses positions, moins audacieux dans ses ambitions. La crise traversée à l'été 1977 n'est pas pour autant réglée et le groupe rencontre dans les années suivantes d'autres problèmes liés au manque de définition d'une orientation directrice claire.

La structure dirigée par Mike Goldwater conserve le nom de Half Moon Photography Workshop, avant de prendre celui de *Camerawork* au cours des années quatre-vingt. Quant au Photography Workshop, avec Jo Spence et Terry Dennett comme moteurs, il reprend ses activités à partir de leur appartement d'Islington. Spence initie un travail collaboratif au sein du collectif féministes des Hackney Flashers, qui met visuellement en question le problème du manque de modes de garde de la petite enfance et de l'impact sur le travail des femmes. Le projet prend la forme d'une exposition, « Who's Holding the Baby », finalisée en 1979. Spence entreprend un travail personnel sur la représentation de soi et de la famille dans les photographies de famille. Elle s'intéresse à la problématique de la construction des identités à travers les déterminations qu'imposent les conventions de la photographie amateur. Ce travail de déconstruction du moi photographique donne lieu à une exposition intitulée « Beyond the Family Album », présentée dans des lieux associatifs, tels que la Cockpit Gallery, située dans le quartier de Holborn à Londres. Nous aurons l'occasion d'étudier de manière approfondie les propositions que font ces deux projets, présentés tous deux en 1979 à la Hayward Gallery dans le cadre de l'exposition collective « Three Perspectives on Photography ». Ces points sont discutés dans la section sur les pratiques photographiques féministes.

> La ré-émergence de Photography Workshop après la séparation d'avec Half Moon a été très productive. En plus de travailler sur deux nouvelles publications [*Photography / Politics 1* et *The Worker Photographer*], nous avons mis en place des cours du soir sur le thème *Féminisme et Photographie,* en collaboration avec le Département de Cultural Studies de la galerie Cockpit[682].

Le fameux « département de Cultural Studies » du centre artistique Cockpit retiendra toute notre attention dans le développement sur la « *community photography* ». Les travaux qui y sont menés par des photographes auprès de jeunes gens dans une démarche d'utilisation de la photographie à des fins éducatives et émancipatrices ne pouvaient qu'attirer Jo Spence. Elle se rapproche de cette structure dès la fin de sa collaboration avec Half Moon et y travaille en tant que responsable de la galerie

682 « The re-emergence of Photography Workshop after the split with the Half Moon was very productive. As well as working on two new publications, we set up a series of evening classes on *Feminism and Photography* in collaboration with the Cockpit Cultural Studies Department. » Terry Dennett, Jo Spence, « Ten Years of Photography Workshop », in Bezencenet, Corrigan. p. 20.

indépendante que le Cockpit a mis en place. Ce que nous pouvons établir pour l'instant c'est que le Photography Workshop continue à travailler intensément selon les objectifs qu'il s'était fixés dès 1975, utilisant la photographie pour interroger les rapports entre représentation, identité, pouvoir et idéologie, et recherchant les modalités d'intervention de pratiques photographiques critiques dans le champ social, culturel et politique. Le positionnement féministe et socialiste du collectif, irrigué de lectures théoriques issues du marxisme et du structuralisme, lui donne son ossature. Cette indépendance a un coût, ce que Spence et Dennett sont prêts à reconnaître, dans un texte de 1986.

> L'élan, ou du moins le travail du groupe est toujours né des obsessions, des indignations de ses deux membres permanents, alternant la collaboration avec d'autres, le travail à deux, ou le travail individuel. Nous sommes persuadés que c'est cette passion et cette détermination pour survivre en dépit de toutes les critiques reçues qui font que nous existons encore aujourd'hui. (…) Nous avons commencé avec le *nec plus ultra* en termes d'indépendance, c'est-à-dire la pauvreté, puis nous avons eu recours au travail bénévole, aux donations, tout en reversant nos propres revenus au groupe. Nous avons toujours travaillé depuis notre logement et ce n'est que très récemment que nous avons décidé de demander une subvention. (…) Nous avons aujourd'hui une petite subvention du Greater London Council que nous utilisons dans des buts très spécifiques, nous continuons à travailler bénévolement et nous sommes toujours aussi pauvres. Mais en revanche nous n'avons pas à nous plier au petit jeu des agences de financement. A travers toutes ces années, nous avons toujours attaqué l'opportunisme des postures radicales professionnelles et nous avons tenté de soulever la très lourde question de comment retravailler et redéfinir le terme « amateur »[683].

En définitive, la rupture entre Half Moon Gallery et le Photography Workshop est révélatrice car symptomatique des tensions qui agitent les milieux artistiques constitués au lendemain des mouvements alternatifs radicaux des années soixante. Les tiraillements entre le pôle de la politisation des pratiques et des discours à travers la formulation de postures radicales, celui de la reconnaissance de nouvelles formes artistiques et de nouveaux médiums, l'écueil de la récupération institutionnelle sont des jalons que l'on retrouve dans les autres domaines des arts. La production musicale ou théâtrale connaissent les mêmes trajectoires, si l'on songe par exemple au phénomène des « garage bands » et du « street theatre », qui se conçoivent comme des interventions politiques dans le champ culturel et social. Nées de la base, de gens pour qui, après Walter Benjamin, le terme de

683 « The drive or the work of the group has always come out of the obsessions, bitterness of these two [core] members, sometimes collaborating with others, or working together, or working alone. We believe it is this passion and determination to survive in the face of all criticism that has helped us here today. (…) We started with the ultimate in « independence » – poverty – moved on to the use of voluntary labour, donations, ploughing back the earnings of members ; we always housed ourselves in our own home and very latterly decided to apply for a grant. (…) We now have a small grant from the Greater London Council for very specific purposes, still work voluntarily, and are very poor. But we don't have to behave like performing seals for the grant-funding bodies. Throughout we have always attacked particular types of opportunistic radical professionalism and have tried to open up the very big question of how to rework and redefine the term « amateur ». » *Id.* pp. 13-4.

« producteurs » a plus de sens que la distinction entre artiste et amateur, ces formes artistiques ont remis en cause les canons, pratiques et dispositifs établis, mettant ainsi en péril les modèles esthétiques bourgeois. Elles ont mis à bas les cloisonnements permettant de penser le champ de l'art et le champ du politique comme étant autonomes l'un par rapport à l'autre. La production artistique des années soixante-dix, portée par l'élan des radicalismes de gauche ainsi que par la montée de théories critiques conceptualisant les effets et mécanismes de l'idéologie, a rendu possible une nouvelle compréhension des effets de pouvoir au cœur d'un domaine jusqu'alors construit comme en étant isolé. La portée contestataire de ces formes a pu être compromise par des formes de récupération : dès lors que l'institution s'est intéressée à ces formes, leur accordant davantage de visibilité et de crédit, le caractère contestataire et radical, la capacité à incarner une alternative s'est émoussée. Ce processus marque l'ensemble du champ artistique, il est le signe d'une fragmentation des radicalités au cours de la deuxième moitié des années soixante-dix. Tout en gardant cela en tête, nous voudrions mettre en évidence à présent la similitude, dans le champ artistique, des débats et des revendications pour une redéfinition de l'art dans une perspective radicalement politique. L'un des enjeux, comme le soulignent Spence et Dennett dans la citation précédente, c'est la mise en crise des notions d'amateur et de professionnel dans le cadre d'une définition alternative de ce que pourrait être une pratique artistique critique, intervenant dans le champ politique. Dans cette logique, la distinction entre art noble et art populaire n'a plus cours. Le sens et les fonctions de l'art peuvent alors être décloisonnées et sortir de l'institution pour gagner le terrain des luttes politiques.

Les débats critiques autour de la photographie conçue comme un ensemble de pratiques sociales signifiantes ne sont pas l'exclusive de la photographie indépendante telle qu'elle se polarise dans la deuxième moitié des années soixante-dix dans une dialectique opposant légitimation et politisation des pratiques et des discours. En effet, l'élan politique initial qui motive le collectif Half Moon Photography Workshop et la publication de son magazine *Camerawork* doit être mis en perspective avec les mouvements et mutations du champ de la critique et de la pratique artistique à la même époque, ce que nous avons évoqué en fin de deuxième partie. Les questions soulevées dans les pages de *Camerawork* et les débats de Half Moon Photography Workshop, les orientations radicales impulsées par le Photography Workshop, et le type de controverse telle celle qui oppose Mayne et Golden dans *Camerawork*, sont particulièrement cruciales car elles touchent à la problématique du rôle politique du photographe, de l'artiste, du producteur de représentations, en tant que

participant dans l'action sociale. Ces questions relèvent du débat plus large qui agite le champ artistique au cours des années soixante-dix. On retrouve en effet dans la mise en cause du modèle d'institutionnalisation de la photographie et l'aspiration à produire des pratiques photographiques socialement signifiantes, les mêmes enjeux critiques que ceux qui traversent le champ des arts visuels à la même époque. Des remises en cause du modernisme sont clairement identifiables depuis différents points de ce champ. Nous voulons mettre en perspective les interventions politiques issues du milieu de la photographie indépendante avec les débats qui se jouent plus largement dans le domaine de la pratique, de la critique et de l'histoire de l'art, dans la revendication d'une approche critique et politique de toute production visuelle.

La clôture du champ artistique sur un système de valeurs élitiste, validé par la théorie moderniste, et la notion de l'œuvre d'art une production « autotélique », ayant sa propre fin, sont attaquées au cours des années soixante-dix par la revendication d'un décloisonnement des pratiques artistique et d'une mise à bas des catégories, frontières, genres et délimitations qui structurent l'édifice théorique du modernisme et isolent artificiellement le champ de l'art du champ des significations et pratiques politiques. Certains critiques s'en désolent et voient dans les mises en cause du modernisme le signe d'un déclin qui ne s'en tient plus seulement aux domaines de la morale ou de l'économie, mais qui affecte désormais les arts[684]. L'artiste Victor Burgin résume efficacement les enjeux de ce débat, au cours des journées de conférence sur « l'état des lieux de l'art britannique », qui se tiennent à l'ICA en 1978.

> La critique du modernisme Greenbergien produite ces dernières années a conduit certains peintres à se détourner de l'abstraction pour se porter vers une pratique « représentationnelle » en peinture. Elle en a conduit d'autres qui, comme moi, étaient formés en peinture, à adopter des pratiques représentationnelles utilisant la photographie. (…) Par *pratique*, j'entends tout travail sur des matériaux spécifiques, s'inscrivant dans un contexte social donné, et animé par une intentionnalité particulière. Ainsi le contexte dans lequel le peintre ou le photographe travaille est, selon le modernisme, le contexte du médium lui-même, et seulement ce contexte ; l'objectif poursuivi par l'artiste est de faire jouer les propriétés intrinsèques du médium, c'est là le *seul* objectif possible. La première chose que je nous enjoins de faire, c'est de rendre à ce terme de « pratique » toute la profondeur de sens que l'orthodoxie moderniste lui interdit[685].

684 Voir Bart Moore-Gilbert, « Cultural Closure or Post-Avantgardism ? », in *The Arts in the Seventies : Cultural Closure ?* Moore-Gilbert (Ed.) Londres : Routledge, 1994. p. 11-12 ; voir John Walker, *Left Shift ; Radical Art in The Seventies.* Londres : I. B. Tauris, 2002. p. 3.

685 « The criticism of the Greenbergian version of modernism which has taken place over recent years has led some painters away from abstraction into a « representational » practice in painting. It's led other people who, like myself, were trained in painting, into a representational practice in photography. (…) By *practice* I mean work on specific materials, within a given social context, and for a specific purpose. Thus the context in which the painter or photographer works, according to Modernism, is the context of the medium, and only that context ; the purpose of his or her work is to set in play the intrinsic properties of the medium, and that is the *only* purpose. The first thing I want to urge therefore is that we

Nous voulons ainsi montrer que l'analyse marxiste que défendent Golden, Spence et Dennett dans leur critique du champ de la production photographique est loin d'être isolée au moment où ces derniers en formulent les principes. Au contraire, elle intervient dans un temps où la question de la pertinence sociale et des enjeux politiques de l'art est posée avec de plus en plus d'acuité et où les artistes cherchent à proposer des définitions alternatives pour l'art, le rôle de l'artiste ainsi que la pratique artistique. On l'a vu à travers l'évocation de la création de l'Artists' Union, et des expositions « Art for Whom » et « Art for Society » qui se tiennent à Londres en 1978. La radicalité que certains photographes et critiques tentent d'impulser dans le champ de la photographie indépendante relève ainsi d'un mouvement plus vaste, transversal, visant à déconstruire les rapports traditionnels à l'art, dans le sens d'une rupture avec sa marchandisation, avec la ségrégation élitiste des œuvres, ainsi qu'avec la figure de l'artiste en retrait de la société. Le pendant de cette entreprise de déconstruction est l'affirmation d'une définition alternative de l'art comme force politique révolutionnaire active dans le champ social et politique.

Selon Walker, trois objectifs se distinguent ainsi dans la production d'artistes revendiquant leur adhésion à une critique marxiste et féministe des mondes de l'art : « changer l'art, utiliser l'art pour changer la société, mettre en question et transformer leurs relations de production et les institutions artistiques[686]. »

> Les années soixante-dix ont été une période d'intense travail d'auto-réflexion au sujet du concept et des institutions de l'art, et des conditions de l'art britannique. (…) En raison de leur désir de tisser des liens avec la société, certains artistes se sont mis à rejeter la conception purement formaliste de l'art et à souligner l'importance du sujet, du contenu, de la pertinence sociale et de la fonction de l'art. (…) Il n'était pas cependant simplement question de *représenter le politique*, car les artistes radicaux versés dans l'histoire de l'avant-garde artistique réalisèrent aussi qu'ils devaient interroger *la politique de la représentation*, c'est-à-dire, faire un travail *sur* la représentation. Ces perspectives se manifestèrent dans deux formes d'art politique : la première donna à voir les événements politiques d'une manière directe ou endossa une fonction relevant de l'agit-prop ; le deuxième adopta une position plus auto-réflexive par rapport à la représentation et devint plus complexe et exigeante. Un conflit, ou une tension, émergea entre la revendication d'accessibilité et d'utilité politique d'un côté, et le besoin de réflexivité de l'autre[687].

restore to this word « practice » the breadth of meaning that the Modernist orthodoxy denies it. » Victor Burgin « Image of the People », débat dans le cadre du colloque « The State of British Art ». Verbatim publié dans *Studio International*, Vol. 194, N° 989, 2/1978, p. 132-3. On retrouve cette même définition du terme « pratique » et de la mise en cause du modernisme qu'il permet dans l'article que Victor Burgin publie dans le catalogue de l'exposition *Three Perspectives on Photography*. Londres : Arts Council, 1979. p. 72.

686 « To change art, to use that new art to change society, to challenge and transform their relations of production and art world institutions. »Walker, 2002. p. 3.

687 « The 1970s was also a period of intense self-reflection regarding the concept and institutions of art, and the condition of British art. (…) Because of their desire to reconnect to society, certain artists rejected the purely formalist view of art and began to stress the importance of subject matter/content, social relevance and function. (…) However, it was not simply a question of *representing politics* because radical artist steeped in the history of avant garde art also realized that they had to address the *politics of representation,* to perform work *on* representation. This was to result in two kinds of political art: the

La problématique centrale qui structure la production artistique des années soixante-dix, c'est donc la question de la politique de la représentation. Walker identifie deux dimensions de la question : d'une part la représentation du politique, c'est-à-dire, la mise en images de faits sociaux conflictuels en vue d'une prise de conscience et en définitive d'une action politique sur ces sujets ; d'autre part tout le champ critique et théorique ouvert par la question des enjeux politiques de la représentation, des rapports entre représentation et pouvoir, qui se nouent depuis la production de l'image, le choix du dispositif de production, le rapport de l'artiste ou du photographe avec son modèle ou son sujet, jusqu'au contexte de diffusion, aux choix de présentation de l'image, au degré de contrôle des sujets et du photographe sur l'image produite, etc. Comme le dit Walker, la représentation elle-même devient l'objet de la critique et de la réflexion et donne lieu à des expérimentations avec le travail de la représentation. En ce qui concerne la production photographique indépendante, pouvoir et représentation forment une paire dialectique qui structurent constamment les pratiques mises en œuvre. La représentation est reconnue comme étant une pratique signifiante, non-neutre, comme un lieu où s'exerce un travail politique, c'est à dire une activité produisant des effets réels. Nous verrons comment les deux tendances évoquées par Walker pour décrire le champ général de la production artistique des années soixante-dix parcourent également la production photographique radicale : à travers l'étude du mouvement « *community photography* » ; à travers l'irruption de la critique féministe qui vient bousculer le champ artistique et notamment les conventions ancestrales de la représentation picturale classique ; à travers, enfin, la réflexion sur les enjeux de la représentation documentaire et la recherche des modalités d'une photographie documentaire en rupture avec la tradition réformiste. Nous proposons d'étudier successivement ces trois grands champs d'exploration visant la définition de pratiques photographiques alternatives, des pratiques d'opposition aux logiques de pouvoir vertical, telles qu'il se joue dans le champ de la culture, dans le champ social, et dans tout dispositif de représentation.

first depicted political events in a straightforward manner or performed an agitprop function; the second was self-reflexive regarding representation and was, therefore more complex and demanding. Thus, a conflict or tension emerged between the demand for accessibility and political utility on the one hand, and the need for reflexivity on the other. » *Id.* pp. 6-7.

3.4 *Community Photography* : le pari de pratiques photographiques démocratiques et émancipatrices

Le mouvement de la *community photography* est un développement décisif dans le contexte de politisation du champ culturel et artistique britannique de la première moitié des années soixante-dix. Il se caractérise par l'apparition, à travers le pays, d'un foisonnement de projets locaux spontanés, basés sur la mise en œuvre de pratiques photographiques collectives et participatives, dans le cadre d'usages associatifs et éducatifs. Ces pratiques sont empreintes d'une dimension militante très forte.

> Les objectifs de la *community photography* étaient de rendre la photographie disponible à des groupes sociaux à l'échelle de la communauté, de démystifier la photographie et d'encourager son usage en tant que pratique sociale par le biais de projets reflétant les préoccupations et intérêts des participants[688].

La définition synthétique que propose Pete James, actuel directeur de l'archive photographique de la bibliothèque centrale de Birmingham, mérite d'être approfondie. Les implications politiques contenues dans le projet d'une « démystification » de la photographie, dans la démarche de développement de pratiques alternatives, et dans la notion d'accessibilité de la technique photographique pour les membres de la communauté doivent être expliqués. Nous pouvons voir, à ce stade de la recherche, combien ces objectifs relèvent de ce même élan qui anime la structuration, dans les années soixante-dix, d'une tendance radicale dans le milieu de la photographie indépendante. Dans cette section du chapitre, nous proposons d'exposer plus en détail les motivations politiques du projet radical que constitue la *community photography*, que nous mettrons en rapport étroit avec le développement parallèle des *community arts*. En effet, le mouvement *community photography* puise directement son nom, ses influences et ses principes dans le mouvement des *community arts* qui le précède de quelques années : il s'agit de créer les conditions de mobilisations politiques collectives, au sein d'un quartier, d'un voisinage, d'une municipalité à travers l'appropriation par la population des modes de communication artistiques et techniques, dans une démarche de construction et de mise en œuvre d'actions culturelles collectives. Ces mouvements sont ainsi orientés par la recherche constante des modalités d'un rapprochement étroit et systématique entre l'expression artistique et l'action

688 « The aims of community photography were to make photography available to local groups and communities, to demystify photography and encourage its use as a social practice by devising projects with participants that reflected their concerns and interests. » Pete James, « Laminated in Time ; A Brief history of Community Photography in Birmingham », *Source,* N°33, Hiver 2002. p. 47.

politique, dans un élan qui participe à la fois à la mise en cause et au dépassement du cadre esthétique moderniste ainsi qu'à une conception du politique émanant de la base.

Etant donné la profusion des projets apparus à travers le pays dans les années soixante-dix, rassemblés sous le terme de *community photography*, nous ne pourrons mettre en lumière que quelques uns d'entre eux : ceux qui ont perduré au-delà de quelques années, sur lesquels existent encore des matériaux substantiels pour la recherche, et qui ont eu une influence particulière et durable. Deux foyers principaux se distinguent dans l'histoire de la *community photography* : l'agglomération londonienne et les West Midlands, autour de Birmingham. D'autres projets ont été montés dans d'autres zones urbaines mais aussi rurales, mais peu de sources restent exploitables pour le chercheur. Nous étudierons ici le projet mené au Blackfriars Settlement, à Londres, par Paul Carter ; le « Cultural Studies Department » de Cockpit Arts, à Londres ; le groupe Bootle Art and Action à Bootle près de Liverpool ; WELD (*Westminster Endeavour for Liaison and Development*), Jubilee Arts ou encore le projet « Handsworth Self-Portrait » à Handsworth, en périphérie de Birmingham. L'analyse de ces projets se base sur différents types de documents primaires et secondaires. Les groupes ont souvent produit leurs propres publications, comme le livret *Bootle ; A Pictorial Study of a Dockland Community*, ou la série *Schooling and Culture* produit par le Cockpit[689]. Les pratiques *community photography* sont l'un des développements dans le milieu de la photographie indépendante que la critique photographique radicale naissante ne peut qu'encourager. Le magazine *Camerawork,* et à partir de 1979, le magazine *Ten 8,* intègrent dès leurs premiers numéros la question de la *community photography* dans le champ des pratiques photographiques politiquement radicales[690]. *Ten 8* est produit à Handsworth à partir de février 1979. Petit frère de *Camerawork*, le magazine est consacré à la réflexion critique sur les pratiques photographiques en rupture avec les schémas de production et de diffusion dominants. *Camerawork,* et le Half Moon Photography Workshop sont également des acteurs du

689 Bootle Art & Action. *Bootle - A Pictorial Study of a Dockland Community*. Bootle, 1978. *Schooling and Culture* est une série de publications produites par le Cockpit Cultural Studies Department, sur le travail mené auprès des jeunes avec la photographie. Le Cockpit est soutenu par le Inner London Education Authority, qui publie les ouvrages entre 1978 et 1985.

690 Voir Jo Spence, « The Politics of Photography », *Camerawork,* N°1, février 1979, p. 1 ; Paul Carter, « Doing Photography », *Camerawork*, N° 2, avril-mai 1976. pp. 4-6 ; Terry Dennett, « We also use Film to Take Pictures », *Camerawork* N°3, juillet 1976. p. 10 ; Terry Dennett, « Print that Neg », *Camerawork* N°5, février 1977. pp. 6-7 ; Dave Hoffman, Jo Spence, « Thoughts on THAP », *Camerawork,* N°5, février 1977. pp. 10-11 ; *Camerawork,* mars 1979, N° 13 est consacré à la *community photography ;* Philip Wolmuth, « Photography in Opposition », *Camerawork,* N°18, mars 1980, p. 12. Dans *Ten 8,* voir « People Power ? », *Ten 8,* N°1, février 1979 ; « Handsworth Self-Portrait », *Ten 8*, N° 4, printemps 1980, pp. 2-3.

développement et de la critique de ces pratiques, comme nous avons déjà pu le souligner ; les membres du collectif sont personnellement engagés dans l'expérimentation, la promotion et la diffusion de ces pratiques. Certains des collectifs ont conservé leurs archives. Nous avons pu consulter à Smethwick les archives de Jubilee Arts et interviewer deux membres du groupe, le photographe Brendan Jackson, et Graham Peete, graphiste et imprimeur. La bibliothèque centrale de Birmingham conserve les archives concernant le projet « Handsworth Self-Portrait » mis en place par les photographes Derek Bisthon, Brian Homer, et John Reardon. Des entretiens avec plusieurs acteurs du mouvement *community photography,* tels Andrew Dewdney ou Paul Carter sont disponibles à la British Library dans sa collection « Oral History of British Photography ». Les documents relatifs aux travaux de l'*Association of Community Artists* sont également détenus à la bibliothèque nationale. En ce qui concerne le travail de mise en perspective critique de ces mouvements dans le contexte politique des années soixante-dix et dans les débats artistiques, quatre ouvrages font référence, produits dans une période d'évolution de ces pratiques : celui d'Owen Kelly, *Community, Art and the State ; Storming the Citadels* (1984), deux rédigés par Su Braden, *Artists and People* (1973) et *Committing Photography* (1983), et enfin *Community Media, Community Communication*, de Heinz Nigg et Graham Wade (1980)[691]. L'ouvrage de Stevie Bezencenet et Philip Corrigan, *Photographic Practices : Towards a Different Picture,* contient une section sur le sujet. En 1990, une exposition à Birmingham fait le bilan des pratiques photographiques radicales développées dans la région des West Midlands, particulièrement active au cours des années soixante-dix et quatre-vingt : le catalogue de *Sharp Voices, Still Lives; Birmingham Photography in the 1980s* présente une contextualisation utile de ces pratiques[692]. Quelques articles sont apparus il y a quelques années dans la presse spécialisée au sujet du moment de la *community photography*[693]. Ils replacent ce mouvement dans le contexte d'institutionnalisation de la photographie, et décrivent son développement comme la recherche d'alternatives à ce processus par la mise en question des critères institutionnels de l'art et des fonctions sociales de l'expression

691 Su Braden, *Artists and People.* Londres : Routledge, 1978 ; *Committing Photography.* Londres : Pluto Press, 1983. Owen Kelly, *Community, Art and the State : Storming the Citadel.* Londres : Comedia, 1984. Heinz Nigg, Graham Wade. *Community Media, Community Communication in the United Kingdom : Video, Local TV, Film and Photography.* Zurich : Regenbogen-Verlag, 1980.

692 Philippa Goodhall, Terry Morden, Tessa Sidey. *Sharp Voices, Still Lives; Birmingham Photography in the 1980s.* Manchester : Cornerhouse Publications, Birmingham Museum and Art Gallery, 1990.

693 Shirley Read, « Talking 'bout my generation... A view from East London of the Community Photography Movement », *Source,* N°33, Winter 2002. p. 42-5 ; Pete James, « Laminated in Time ; A Brief history of Community Photography in Birmingham », *Source,* N°33, Winter 2002. p. 46-8. Sylvia King, « Making Mansions » in *Remaking Birmingham: The Visual Culture of Urban Regeneration,* Liam Kennedy (Ed). London: Routledge, 2004. p. 57-65.

artistique[694]. *Community Art, An Anthropological Perspective* (2011), de Kate Crehan, retrace l'histoire des *community arts* à partir de l'exemple d'une des organisations les plus développées, Free Form[695]. A juste titre, l'auteur considère l'apparition de projets artistiques alternatifs, participatifs et collaboratifs comme l'une des manifestations d'un rejet global du système dominant de l'art : rejet des processus dominants de distinction et de validation de l'art, des discours maintenant une hiérarchisation des productions artistiques et confortant des définitions étroites du rôle de l'art et de l'artiste dans la société.

Les pratiques artistiques participatives et collaboratives qui voient le jour à la fin des années soixante, héritières de la contre-culture, représentent des alternatives aux principes, valeurs et structurations qu'entretient le discours de l'art moderniste. Ces propositions artistiques qui sortent du cadre esthétique dominant participent à l'objectif de démystification de l'art et de la culture. Nous pouvons d'ores et déjà proposer l'idée que le mouvement repose sur deux axes reliés dialectiquement. D'une part les pratiques *community arts* cherchent à incarner une intervention politique dans le champ artistique, à participer à la mise en cause des pratiques et discours hégémoniques de l'art. Un effet de ce mouvement est précisément de désigner le caractère non-neutre des définitions dominantes de ce qu'est l'art, et d'introduire dans l'analyse une perspective de classe. D'autre part, l'autre dimension des *community arts* que nous proposons en guise de définition préalable, est sa contribution à la réinvention des pratiques politiques par les moyens de l'expression artistique. Ces perspectives ont été ouvertes par les mobilisations politiques des années soixante, qui ont mis les outils de représentation visuelle au service du discours contestataire qu'elles portaient. C'est de ce moment qu'émerge une presse militante indépendante (*community press*), grâce à l'accès élargi à des techniques d'impression qui permettent de produire textes et images à moindre coût et en grande quantité[696]; les techniques d'enregistrement sonore et visuel sont plus systématiquement exploitées comme outils militants par des organisations autogérées (associations de locataires, mouvement des squatters, groupes féministes) ; enfin, de nombreux artistes choisissent de mettre leur pratique artistique au service de causes politiques, et de produire en dehors des espaces artistiques institutionnalisés. Le mouvement *community arts* poursuit ces perspectives en reconnaissant la nécessité politique d'une libération des expressions dans leur diversité et

694 Les photographes engagés dans la recherche de pratiques alternatives et émancipatrices ont ainsi constamment rejeté la désignation d'artiste. Voir Shirley Read, « But many photographers resisted being called artists, which explains why photography organisations remained outside the Association of Community Artists ». Read, *Id.* p. 43.

695 Kate Crehan, *Community Arts : An Anthropological Perspective.* Oxford : Berg, 2011.

696 Voir Aubrey *et al. Here is the Other News.* 1980.

leur créativité. Le mouvement fait sienne l'idée selon laquelle l'expérience du quotidien, enrichie par la libre expression artistique, est un enjeu politique. Il permet de repenser le politique comme pratique, et d'inclure le champ des représentations symboliques comme terrain du changement social. Il se dessine ainsi deux objectifs dans le projet radical des *community arts* (dans lequel nous incluons la *community photography,* ramification de ce dernier) : la politisation des définitions, discours et pratiques de l'art dans une entreprise de démystification des définitions dominant le champ artistique et culturel ; l'intégration des expressions artistiques, décloisonnées, plurielles, comme enjeu majeur des mobilisations politiques. Il s'agit de rapprocher l'art et le politique pour l'avènement d'une véritable démocratie culturelle dans laquelle chacun puisse devenir producteur de contenus culturels dont il contrôle l'usage. Il est nécessaire de souligner les origines philosophiques et théoriques qui peuvent expliquer l'émergence des *community arts* et d'en distinguer les principes. Nous mettrons en lumière quelques réalisations *community art* et *community photography*, avant d'analyser plus précisément la place, l'influence et l'iconographie de la *community photography* dans le champ de la photographie indépendante radicale.

3.4.1 Un projet artistique et politique radical : origines et principes fondateurs des pratiques *community arts*.

Au cours des années soixante, apparaissent des pratiques artistiques collectives, rejetant l'académisme et les catégorisations hiérarchiques entérinées par la théorie moderniste, et revendiquant une posture politique contestataire par rapport à l'*establishment* culturel, social et politique. Ce développement tient à la fertilité d'un terreau intellectuel, philosophique, culturel et politique dont nous avons retracé l'évolution au chapitre précédent. La « *structure of feeling* » dans laquelle émerge le mouvement *community arts* est marquée par un faisceau de remises en question de l'ordre établi, qui touchent à la conception du politique et de la culture, et s'intéresse aux points de jonction des deux. L'innovation théorique que représente l'irruption des *cultural studies* dans le champ des idées, l'élan libertaire de la contre-culture rapprochant l'art et le politique, l'influence de penseurs comme Paolo Freire, Augusto Boal, ou Ivan Illich sur les leviers culturels de l'émancipation des classes opprimées, sont de puissants déterminants dans l'apparition de pratiques culturelles et artistiques alternatives en Grande-Bretagne.

L'influence croissante des *cultural studies*, qui développent une analyse politique et matérialiste des processus de production culturelle, est une dimension essentielle dans la diffusion d'une définition politique de la culture au début des années soixante-dix. Affirmant que la culture et les arts ne se produisent pas dans des sphères autonomes, hors des contingences historiques ou sociales, mais qu'au contraire, en tant que domaines de production de représentations visuelles, ce sont des champs politiques où se confrontent des systèmes de valeurs contradictoires, les *cultural studies* ouvrent des perspectives immenses pour le déploiement de pratiques artistiques et culturelles revendiquant un positionnement politique. Cette nouvelle méthode critique interdisciplinaire valide une définition anthropologique de la culture, dès lors élargie à l'ensemble des pratiques symboliques signifiantes. Elle permet surtout d'interroger l'ordre dominant des représentations sociales, médiatiques et culturelles et de poser la question des enjeux de pouvoir agissant dans la reconduction de certaines formes culturelles au détriment d'autres.

Il est significatif qu'une organisation *community arts* basée à Londres, le Cockpit Arts Gallery, se revendique directement de l'influence des *Cultural Studies*. Andrew Dewdnet et Martin Lister, qui créent une branche *community photography* en 1975 choisissent le nom *Cultural Studies Department* pour leurs activités en direction des élèves des écoles réputées difficiles de Londres. Recherchant des méthodes pédagogiques alternatives au système académique formel, Andrew Dewdney et Martin Lister, mettent en place des ateliers de pratique critique des médias et de l'image photographique à destination des adolescents. L'objectif est de susciter des questionnements sur la représentation des jeunes et des « sous-cultures », sur la façon dont les normes culturelles sont créées et véhiculées par la société et tendent à marginaliser les expressions alternatives.

> Nous sommes attentifs au fait que les jeunes gens sont à la fois des consommateurs et des producteurs des cultures contemporaines, tout en étant restreints ou même opprimés par les formes et institutions culturelles dominantes. Nous nous soucions particulièrement des opportunités que les jeunes de la classe ouvrière ont à leur disposition pour exprimer et clarifier leur expérience. Nous étudions les cadres culturels et éducatifs dans lesquels cela peut se produire, en ayant conscience du rapport problématique qui peut exister entre ces cadres et la vie quotidienne et les perspectives de ces jeunes[697].

697 « We are mindful of the way that young people are both consumers and makers of contemporary cultures while being restricted and even oppressed by a dominant culture's forms and institutions. We are especially concerned with the opportunities that working-class young people have for the expression and clarification of their experience. We look at the cultural and educational frameworks in which this can occur and the problematic relationship they can have with the everyday lives and futures of young people. » Andrew Dewdney, Martin Lister. *Youth, Culture and Photography.* Basingstoke : MacMillan, 1988. p. 1.

La photographie est exploitée auprès des jeunes élèves et étudiants pour les démarches auto-réflexives qu'elle permet de mettre en marche. Il peut alors s'engager avec les adolescents une réflexion sur les codes et déterminations entrant dans la représentation de soi, que ce soit dans la société, dans la famille, ou dans le groupe social des pairs. « La question du lien entre les médias dominants et l'émergence de représentations alternatives s'est posée très tôt », indique Dewdney. « Nous nous intéressions à toute cette question de la culture populaire et de l'identité culturelle d'une part, et d'autre part, à la question de qui détenait le pouvoir et par quels moyens[698]. » Nous reviendrons plus en détail sur l'action du Cockpit et des projets mis en œuvre. C'est un exemple très parlant de la pénétration dans les mouvements progressistes d'un ensemble de perspectives théoriques et critiques sur la culture, déployées initialement par les *cultural studies.*

3.4.1.1 L'antécédent du théâtre contestataire

Nous avons souligné, au chapitre trois, la vitalité du milieu contre-culturel britannique dans la deuxième moitié des années soixante. Les pratiques artistiques alternatives qui y jaillissent mettent à bas les carcans moraux, culturels et intellectuels d'une société prise dans la tension entre l'avènement de modes de consommation de masse, le poids social croissant d'une jeunesse aspirant à davantage de libertés, et le maintien des élites politiques, sociales et culturelles dans les lieux de pouvoir. Portée par la remise en cause des définitions dominantes de l'art et animée par la notion que le culturel est politique, la contre-culture définit les contours et contenus d'une société alternative basée sur l'exploration des modes d'expression libérée des interdits moraux et des codes sociaux conformistes. Le théâtre de rue de Joan Littlewood et de sa compagnie *Theatre Workshop* sème dès l'après-guerre les germes d'un théâtre politique, fondé sur les principes de la collaboration et de la recherche de nouveaux langages dramatiques capables d'exprimer les expériences de la classe ouvrière[699]. Littlewood s'inscrit elle-même dans la continuité du mouvement de théâtre ouvrier des années trente, le *worker's theatre movement.* Créé au lendemain de la grève générale de 1926, ce théâtre veut œuvrer à la révolution communiste

698 « This link between dominant media and coming up with alternative representations came very early. (…) We were interested in the whole issue of popular culture and cultural identity on the one hand, and who had the power and by what means on the other. » Andrew Dewdney, Entretien avec Shirley Read, 3 avril 2000, Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/114.

699 Nadine Holdsworth. *Joan Littlewood.* Londres et New York : Routledge, Taylor and Francis Group, 2006.

et utiliser le théâtre comme instrument de conscientisation de la classe ouvrière[700]. Ces perspectives d'un théâtre politique et populaire sont développées dans le contexte de la contre-culture des années soixante par John McGrath et Elizabeth MacLennan qui fondent la compagnie *7:84* et cherchent des « alternatives radicales aux pratiques culturelles établies »[701]. Inspirés par la performance, l'histoire du théâtre ouvrier, les techniques d'agit-prop (*agitational propaganda*), ils inventent un théâtre radicalement engagé, pour le peuple, par le peuple, qui met en scène des sujets et problèmes sociaux et politiques contemporains, en même temps qu'il engage son public dans la performance. Le contexte politique de l'opposition à la guerre du Vietnam, de la lutte contre l'apartheid, du désarmement nucléaire, de l'émergence du mouvement féministe de la deuxième vague, et de la lutte pour les droits des travailleurs forme à la fois le matériau et le moteur de l'action pour les groupes d'artistes qui se rassemblent pour produire des formes et pratiques artistiques contestataires. Ces initiatives remettent sur le métier les notions élitistes de l'art et les conceptions traditionnelles de la production, de la diffusion et de l'appréciation des œuvres. Le théâtre politique et la performance, se produisent hors des espaces consacrés de l'art, mais aussi hors des espaces où se donnent les grosses productions commerciales, pour se produire dans la rue et dans les espaces du quotidien. Ces pratiques artistiques nouvelles recherchent les modalités d'un art proche de son public, interagissant avec lui et se construisant dans l'échange. Ainsi la notion de participation dans la production des contenus culturels vient-elle brouiller la distinction établie entre artiste et amateur, préférant les principes d'inclusion et de processus organique de création. La notion de culture est redéfinie et élargie : elle est ce champ où les sujets sociaux et politiques touchant à la vie réelle doivent pouvoir trouver leur expression, être partagés et débattus. L'expérience artistique doit rejoindre le plan politique de l'expérience des luttes sociales. A Birmingham, le « Banner Theatre of Actuality » développe dès 1974 ces perspectives pour mettre en scène des productions locales, inspirées des récits des travailleurs de la région industrielle historique des Midlands[702]. L'histoire orale et la collecte d'un répertoire de chansons de la culture ouvrière forment le matériau des pièces mises en scènes par Banner Theatre. L'un de ses fondateurs est Charles Parker, producteur pour la BBC des *Radio*

700 Raphael Samuel, Ewan MacColl, Stuart Cosgrove. *Theatres of the Left, 1880-1935, Workers' Theatre Movements in Britain and America.* Londres, Boston : Routledge and Kegan Paul, 1985.

701 David Bradby, Susanna Capon (Eds.) *Freedom's Pioneer : John McGrath's Work in Theatre, Film and Television.* Exeter : University of Exeter Press, 2005. p. xix.

702 Voir Fiona Tait, « Visual Drama ; Multimedia Theatre by Charles Parker and Banner Theatre of Actuality », *Source,* N° 58, printemps 2009, pp. 26-9.

Ballads diffusées entre 1958 et 1964[703]. Il conçoit la radio comme un médium moderne qui peut être mis au service de l'expression de ceux que l'on n'entend jamais. Ces émissions font entendre des accents régionaux et des récits habituellement ignorés. L'enregistrement des voix des travailleurs devient le matériau de la création de ce « théâtre de l'actualité ». Ce principe ancre le collectif dans une démarche au carrefour de l'*History Workshop* d'Oxford et du *Theatre Workshop* de Joan Littlewood. La photographie est également utilisée dans les productions de Banner : les diapositives créées pour chaque pièce font partie du dispositif scénique. Le parti-pris de la compagnie est d'encourager l'appropriation des technologies d'enregistrement dans une démarche de création artistique aussi bien que de documentation historique de l'expérience et de la culture des classes ouvrières[704]. C'est un exemple parmi d'autres de pratiques artistiques participatives, engagées socialement, donnant corps et voix à des acteurs de la vie sociale dont la réalité est largement absente des grands médias de communication.

3.4.1.2 La recherche d'alternatives au cadre esthétique moderniste

L'élan radical de ces « longues années soixante » se propage jusqu'au début des années soixante-dix[705]. La formation de collectifs d'artistes, la création d'espaces multidisciplinaires conçus comme des lieux dédiés à la création et à la recherche expérimentale sont des développements de la contestation culturelle des années soixante. Or ces pratiques et structures mises en place par la contre-culture forment des références et des points d'ancrage pour le déploiement des *community arts*. Que ce soit la presse underground qui a donné naissance à de nombreuses publications contre-culturelles indépendantes (la *community press*), le mouvement des *Arts Labs* à la fin des années soixante, ou encore l'émergence des *free festivals,* festivals culturels, artistiques et musicaux prisés par les hippies, pour ne citer que quelque exemples, ces pratiques représentent des antécédents pour les projets artistiques du type *community arts* : hors institution, hors cadre, hors conventions, hors du système commercial dominant, ces pratiques ont clairement élargi la signification de la notion de culture, opposant aux rigidités des dispositifs de sanction de l'*establishment* artistique la liberté de pratiques

703 Richard Groves, Mary Baker, Phillip Donnellan. « The Charles Parker Archive », *History Workshop*, N° 16 automne 1983. pp. 147-151.

704 « Banner was founded as a socialist theatre company, with a small number of artists to encourage amateur groups to research, tape, record, sing, play music and write. » Tait, 2009. p. 28.

705 L'expression est de l'historien Arthur Marwick dans *The Sixties : Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c1958-c1974*. Oxford : Oxford University Press, 1999.

culturelles rejetant toute restriction[706]. L'impératif d'une sortie du cadre esthétique moderniste et d'une redéfinition politique du rôle social des pratiques artistiques est un axe critique majeur motivant les artistes politisés au cours des années soixante. L'émergence du mouvement *community arts* est indissociable de cet élan, qui se manifeste depuis différents points du champ de la création artistique.

> Au même moment où prospéraient les Arts Labs, de nombreuses initiatives parallèles étaient entreprises par des artistes issus de formations académiques, et qui étaient devenus très critiques par rapport aux limites du système traditionnel des galeries d'art. Ils considéraient que ce système imposait de sévères restrictions sur le type de travail qu'ils pouvaient entreprendre et sur le type de public qu'ils pouvaient espérer atteindre[707].

Dès le milieu des années soixante, le courant conceptualiste qui émerge dans le champ artistique constitue une remise en cause des discours, des dispositifs et des structurations du monde de l'art établi. Le monde élitiste et exclusif des musées, des galeries, des ventes d'art ; les expositions prestigieuses, le rôle des critiques, des historiens d'art et des commissaires d'exposition dans la fabrication et la reproduction du canon, sont attaqués par des pratiques nouvelles qui mettent à bas l'ensemble des conventions modernistes. Les artistes conceptuels s'en prennent aux conceptions rigides établissant ce qui relève ou non de l'art. Ils dénoncent les discours critiques et les mécanismes du marché de l'art qui perpétuent des formes de sacralisation de l'œuvre d'art auratique décrites par Walter Benjamin dans *L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproduction technique*[708]. Ils optent au contraire pour des pratiques qui dématérialisent l'art, comme la performance, l'art cinétique ou encore le Land Art, qui extrait l'art de son contexte institutionnel pour le replacer dans une expérience des sens, dans la nature. Au bout de la logique de destruction de l'aura, Gustav Merger invite les artistes dès le début des années soixante à concevoir des œuvres auto-destructives. Produisant une analyse anti-capitaliste du système de production, de

706 A titre d'exemple, le mouvement des *Arts Labs* des années soixante, création de la contre-culture, forme une base pour l'apparition ultérieure de structures culturelles accueillant des projets artistiques et culturels à destination de publics locaux. Le *Arts Lab* de Birmingham, remarquable par rapport aux autres nés dans le pays par sa longévité, accueille au cours des années soixante-dix de nombreuses productions d'avant-garde que ce soit en théâtre, cinéma, arts visuels ou en musique. Il contribue à rendre possible l'expérimentation de pratiques artistiques auxquelles empruntent par la suite les *community arts*. Voir *Birmingham Arts Lab, The Phantom of Liberty.* Cat. Exp. Birmingham : Birmingham Museums and Art Gallery, 1998. Kelly écrit : « Jim Haynes opened the Arts Lab in Drury Lane, in the centre of London, in July 1967. [...] By the end of 1968, there were art labs open in Brighton, Birmingham, Liverpool, Cambridge and Halifax on a regular basis, and similar, though less organised, activities in most other major towns and city. » Kelly, 1984 p. 9.

707 « At the same time as the Art Labs were flourishing there were a number of parallel initiatives being taken by formally trained artists who had themselves become disillusioned with the limitations of the traditional fine art gallery system. This they saw as placing severe restrictions on the kind of work they could do and the kinds of audience they could hope to address. » *Id.* p. 10.

708 Benjamin, 1969.

distribution et de consommation de l'art, il appelle les artistes voulant œuvrer au changement social à se mettre en grève, comme il le fait lui-même entre 1977 et 1980[709]. Pour d'autres, comme Joseph Beuys, Hamish Fulton, Stephen Willats, Stuart Brisley, Robert Smithson, Victor Burgin, Rose Finn-Kelcey, il s'agit de chercher les moyens de produire leur art en dehors des sanctuaires reconnus de l'appréciation artistique pour intégrer l'espace social quotidien et développer des pratiques artistiques en lien avec la vie sociale[710]. Comme le rappelle Owen Kelly, l'artiste Su Braden elle-même participe entre 1967 et 1971 à l'événement *Pavilions in the Park*. « La proposition avait été lancée par un petit groupe d'artistes pour qui les galeries d'art établies, les salles de concert et de théâtre représentaient une barrière entre l'artiste et son public[711]. » Le concept est de présenter des œuvres d'artistes contemporains dans des structures en extérieur, qui peuvent être aisément montées dans les parcs. Ces installations sont adaptables d'une ville à l'autre, et le principe est que les artistes participants sont sélectionnés par tirage au sort, en se passant ainsi de l'intervention d'un commissaire d'exposition. L'intention est de donner l'art à voir dans les espaces où les gens circulent, de le sortir des espaces élitistes où il est habituellement exposé. Ce type d'événement pose la question des modes de diffusion de l'art : pour quel public et pour quel espace l'artiste produit-il ? L'œuvre est-elle créée avec la seule galerie d'art comme horizon ? Comment l'artiste peut-il ouvrir des passerelles entre son art et un public éloigné des espaces surdéterminés socialement que sont les galeries et les musées ? C'est un débat essentiel au tournant des années soixante. La volonté de transformer les codes d'appréciation de l'art conduit certains artistes vers des formes d'art public, conçu spécifiquement pour des espaces urbains, dans le cadre de commandes publiques. Un autre développement, encouragé par l'Arts Council ou la Fondation Calouste Gulbenkian à Londres, très mobilisée dans le soutien à l'art contemporain et aux nouvelles formes d'expression artistique, est de financer des placements d'artistes dans des contextes sociaux variés sur des périodes allant de plusieurs mois à quelques années[712]. La logique de ces démarches reste celle d'amener l'art vers le peuple, selon la logique de l'« accessibilité », comprise par ces institutions comme signifiant le rapprochement des artistes et des œuvres

709 « Art Strike 1977-1980 », Gustav Metzger, 1974. [En ligne] http://www.thing.de/projekte/7:9%23/y_Metzger+s_Art_Strike.html Consulté le 18 juin 2013. Voir aussi Gustav Metzger, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art.* Londres : Coracle, 1996.

710 Voir l'ouvrage déjà cité Clive Phillpot, Andrea Tersia. *Live in Your Head ; Concept and Experiment in Britain – 1965-1975.* Londres : The Whitechapel Gallery, 2000.

711 « The proposition was initiated by a small group of artists who felt the established art galleries, concert halls and theatre presented a barrier between artist and spectator. » Braden, 1978. p. 185.

712 Sur le mécénat de la Fondation Gulbenkian, voir l'ouvrage de Robert Hewison et John Hodlen, *Experience and Experiment , the UK Branch of the Calouste Gulbenkian Foundation, 1956-2006.* Londres : Calouste Gulbenkian Foundation, 2006.

avec des populations habituellement éloignées de l'art (socialement, géographiquement, culturellement). Dans une telle conception, l'Arts Council et la Fondation Gulbenkian reconduisent une attitude paternaliste par rapport à la diffusion de l'art. Ces programmes de résidence d'artistes émanent du haut, et sont inscrits dans une perspective de démocratisation de l'accès à l'art, selon des définitions classiques et non déconstruites de ce qui relève de l'art. Il ne s'agit pas en effet de transformer les conceptions dominantes de l'art, mais d'en renforcer les conventions d'appréciation et les critères. Comme Su Braden le démontre dans son ouvrage *Artists and People,* il y a une différence idéologique séparant le principe de placer des artistes dont les projets sont validés et financés par des institutions dans des communautés, sans questionnement sur le sens de cette démarche, et les projets mûris par des artistes en concertation avec la communauté dans laquelle ils vivent et travaillent, et dans laquelle leur travail contribue à répondre à des besoins spécifiques identifiés par le groupe, en l'impliquant dans la création[713]. Dans les exemples de placements d'artistes qu'elle étudie (dans des communautés rurales, dans des écoles, dans des hôpitaux, dans des environnements urbains socialement « défavorisés), l'écueil le plus fréquemment reproduit réside dans le manque de dialogue et de mise en œuvre d'une conception collective de la création artistique. Les artistes « placés » dans des environnements que pour la plupart ils ne connaissent pas, ne parviennent pas tous à dépasser la conception traditionnelle de leur propre rôle et à s'effacer au profit de modes de production participatifs.

3.4.1.3 Freire et Illich, influence d'une théorie émancipatrice de l'éducation

L'irruption en Grande-Bretagne de la pensée de différents théoriciens de l'oppression et de l'émancipation des peuples exerce une influence importante dans la philosophie des pratiques artistiques rassemblées sous le terme *community arts*, qui cherchent à encourager une sortie du système social, politique et culturel établi et à faire intervenir les pratiques artistiques sur le terrain du politique. On pense notamment aux brésiliens Paolo Freire et Augusto Boal, à Ivan Illich dont nous avons déjà pu souligner l'influence sur la pensée de Jo Spence. L'éducateur Paolo Freire produit une pensée de l'éducation comme outil d'émancipation et de transformation sociale, une éducation « conscientisante » qui mène à la liberté des individus. L'auteur de *L'éducation, pratique*

713 Voir Braden, 1978. Chapitre Un « Community Art ».

de la liberté (1971), de *Pédagogie des opprimés* (1974) et de *Conscientisation et Révolution* (1974), développe une méthode d'alphabétisation conçue dans une démarche révolutionnaire plus large de libération et de conscientisation du peuple à travers l'action culturelle collective[714]. Les pratiques éducatives qu'il met en œuvre au Brésil au début des années soixante puis au Chili pendant son exil, visent l'avènement de sujets libres et armés d'une conscience critique. L'acquisition de connaissances, dans une relation dialogique constante entre enseignant et élève, est un processus humanisant, libérateur, qui fait advenir le peuple comme force agissante, sujet de l'histoire. « La conscientisation, qui [permet au peuple] de s'insérer dans le processus historique, en tant que sujet, lui évite les fanatismes et le met en marche vers son accomplissement[715]. » L'influence de la théorie de l'enseignement de Freire s'étend rapidement au-delà de l'Amérique Latine pour atteindre les États-Unis et l'Europe, où les mouvements d'éducation populaires se passionnent pour ses méthodes. Directement inspiré par les écrits de Freire, par les notions de collaboration, de dialogue, de « synthèse culturelle », Augusto Boal est l'auteur de *Théâtre de l'opprimé* (1975) et de *Jeux pour acteurs et non-acteurs, pratique du théâtre de l'opprimé* (1978)[716]. Le dramaturge et metteur en scène invite les acteurs et les spectateurs à mêler et confondre leurs positions. Le « spect-acteur » est appelé à jouer un rôle critique actif, dans des processus d'autorisation et de libération de l'expression devant conduire à des prises de conscience politiques. Le théâtre des opprimés vise à produire des résistants et des révolutionnaires. Quant à Ivan Illich, il fait la critique des systèmes d'enseignement obligatoires dominants dans *Une société sans école,* et milite pour des formes libres et démocratiques d'accès aux savoirs et de transmission des savoirs[717]. L'avènement de sujets libres et critiques capables d'analyser et de contester leur situation matérielle d'existence, d'identifier les formes d'oppression auxquelles ils sont soumis et d'agir sur elles, voilà tout l'enjeu de la réflexion sur les processus d'émancipation au cœur des théories de ces penseurs. Ces principes informent les pratiques *community arts*. Braden dans son étude des pratiques *community photography* évoque constamment l'influence de la pensée de Paolo Freire dans la philosophie de ces pratiques photographiques alternatives. Ces usages de la photographie recherchent les mêmes objectifs émancipateurs que les démarches

714 Paolo Freire, *L'éducation, pratique de la liberté.* Paris : Editions du Cerf, 1971 ; *Pédagogie des opprimés ; Conscientisation et révolution.* Paris : Maspero, 1974. La traduction anglaise apparaît en 1972. *Pedagogy of the Oppressed.* Harmondsworth : Penguin, 1972.

715 Freire, 1974. p. 14.

716 Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé.* Paris : Maspéro, 1977. La traduction anglaise paraît la même année.

717 Ivan Illich, *Une société sans école*. Paris : Seuil, 1971. L'édition anglaise paraît la même année sous le titre *Deschooling Society.*

d'alphabétisation et de conscientisation prônées par le philosophe brésilien. Ces pratiques remettent en cause le rapport entre photographe et photographié, les notions de sujet et d'objet, en partant du principe que chaque participant du dispositif a quelque chose à apprendre à l'autre et de l'autre.

> Si l'initiative n'est pas le résultat d'une invasion culturelle, qu'elle n'est pas opprimante, subjugante et qu'elle ne cherche pas à effacer le monde culturel de ceux qui en sont l'objet, les photographes / intervenants doivent être prêts à devenir des participants intégrés dans la vie culturelle, les préoccupations et les valeurs émanant du groupe dans lequel ils viennent travailler[718].

La notion d'« invasion culturelle » que Braden reprend à son compte est directement tirée de l'ouvrage *Pédagogie des opprimés*. Elle renvoie à des mécanismes de domination culturelle « antidialogiques », qui perpétuent dans leur intervention un état de dépendance et d'infériorité chez les opprimés. Freire y oppose le concept de « synthèse culturelle », dans laquelle l'action culturelle est pensée comme dialogique, collaborative, « au service de la libération des hommes ».

> Dans la synthèse culturelle, et elle seulement, se résout la contradiction entre la vision du monde des leaders et celle du peuple, dans un enrichissement mutuel. La synthèse culturelle ne méconnaît pas les différences entre ces deux points de vue, au contraire elle s'appuie sur ces différences ; ce qu'elle refuse, c'est l'invasion de l'un par l'autre. Ce qu'elle met en relief, c'est l'apport indiscutable de l'une à l'autre[719].

La question de la synthèse culturelle, au cœur de la théorie de Freire, invite les acteurs de l'action culturelle à prendre très finement en compte le contexte social et culturel de leur action. Freire insiste sur la nécessité d'induire des processus coopératifs dans lesquels les membres du groupe social ciblé, en dialogue avec les « intervenants » ou les « leaders », identifient les thèmes de l'action collective[720]. C'est une caractéristique déterminante dans le développement des pratiques artistiques et photographiques alternatives étudiées ici. En effet, chacun des projets initiés dans divers endroits du pays naît de l'identification de problématiques spécifiques, propres à chaque contexte. Prenons quelques exemples. A Handsworth, ces problématiques ont trait à l'intégration et à la cohabitation de communautés immigrées diverses, à l'alphabétisation des adultes, et à

718 « If the initiative is not the result of cultural invasion, overpowering, subjugating and even perhaps wiping out the cultural world of the recipients, the photographers/intervenors must be prepared to become integrated participants in the cultural concerns and values of those in whose world they are operating. » Braden, 1978. p. 12.

719 Freire, *Pédagogie des opprimés*. p. 177.

720 « Dans la synthèse culturelle, les acteurs s'associent avec les hommes du peuple, eux aussi acteurs, dans l'intervention qu'ensemble ils opèrent sur le monde. (…) Dans la synthèse culturelle, où il n'y a plus de spectateurs, c'est seulement la situation qu'il faut transformer pour la libération des hommes, qui est l'objet de l'intervention des acteurs. » *Id.* p. 176.

l'assiduité des enfants à l'école, à la pauvreté et aux carences dans l'accès aux services sociaux, ou encore aux violences policières qui discriminent surtout les jeunes hommes noirs. C'est ce qui ressort des témoignages recueillis par les acteurs de terrain, éducateurs, animateurs, travailleurs sociaux, enseignants, associations. C'est sur la base de ces constats que se construit par exemple l'action de WELD – *Westminster Endeavour for Liaison and Development* – qui propose à partir de 1968 des camps d'été et des animations culturelles, dans une municipalité où les aménagements culturels et de loisirs font cruellement défaut. L'organisation est née de l'initiative d'enseignants et de parents d'élèves identifiant le besoin de développer des activités entre l'école et les familles, et de créer un dialogue entre les diverses cultures vivant à Handsworth[721]. WELD tire son nom d'une école locale, Westminster Road Primary School. Sa structure se formalise en 1973. Voici comment WELD pense son action, dès 1971.

> Premièrement, [l'action de WELD] doit venir en réponse à un besoin réel identifié dans le quartier. Deuxièmement, elle doit s'appuyer sur les énergies et les ressources des gens dans ce quartier. En répondant à un besoin précis, le projet donne aux gens une raison de s'impliquer. En utilisant les énergies des gens qui vivent ici, cela renforce leur interdépendance[722].

La photographie est introduite dans un premier temps pour documenter les activités de l'association, avant d'être pratiquée de manière beaucoup plus diverse et soutenue : dans le cadre d'ateliers à destination des enfants, dans le cadre de campagnes touchant à l'aménagement urbain, pour « stimuler la discussion autour de questions de politique locale » et dénoncer le manque de concertation entre la population et la municipalité[723]. Jon Stewart est photographe salarié de l'association, en charge des activités de photographie. Le photographe Vanley Burke, résident à Handsworth, est également présent dans les ateliers de photographie pour les publics jeunes. La réflexion sur l'auto-expression est centrale dans les pratiques photographiques encouragées. Il s'agit pour les participants d'appréhender l'environnement local par l'outil de représentation visuelle que représente la photographie. C'est ce que cherche à produire « Handsworth Self-Portrait », projet mené en 1979 par trois photographes, membres fondateurs du magazine *Ten 8*. Il représente une réponse originale à un besoin de représentations positives ressenti par une communauté qui

721 « WELD began in 1968 as an attempt by teachers at the Westminster Road School to find a form of education which related to the needs of the area more closely than did conventional education. » T. L. Fisher, « The WELD Experiment », *New Society*, 14 aout 1975.

722 « Firstly, [WELD's action] must arise in response to some real need in a neighbourhood. Secondly it must use the energies and ressources of the people of that neighbourhood. By responding to a need, the project gives people a reason for making a contribution. By using the energies of the local people, it emphasizes their interdependence. » WELD, dossier de présentation, 1971. Cité pas Heinz et Wade, p. 260.

723 Archives de WELD conservées dans les archives de l'Arts Council, Dossier de demande de subvention auprès de l'Arts Council, c. 1977.

est l'objet de représentations caricaturales et stéréotypées. Le projet s'appuie sur une analyse politique de la situation sociale de la population d'Handsworth, marquée notamment par le racisme et le harcèlement policier, mais aussi la pauvreté et le manque d'accès aux ressources et services sociaux de l'État. L'objectif est de rassembler une vaste mosaïque d'auto-portraits, donnant une image diverse et métissée de la population d'Handsworth. Ce projet sera plus longuement détaillé plus avant.

A Bootle, un quartier en périphérie de Liverpool marqué par le chômage et la pauvreté, la mobilisation de résidents faisant campagne pour améliorer leur environnement est à l'origine de l'invention de pratiques photographiques collectives, mises au service d'usages militants. La photographie devient l'un des outils de résistance utilisés par les gens pour réagir contre l'inaction des institutions politiques locales. Bootle Art and Action se forme en 1978, et les deux termes, « art » et « action », sont compris comme formant une paire dialectique. Les membres fondateurs de cette organisation sont au début des années soixante-dix impliqués dans la Church Street Community Association, qui s'est formée pour interpeller les pouvoirs publics suite aux décès de deux enfants à Bootle, liés aux dangers que présente l'environnement de Bootle (routes très passantes, proximité d'un canal non sécurisé, terrains vagues). La Church Street Community Association produit un journal, *Communitywise*, et le besoin de mettre en images les actions et événements de l'association conduit à utiliser les services d'un photographe, Bill Dolce. L'activité de photographie devient centrale dans le projet du groupe fondé par Bill Dolce, Allan Parry, et Margaret Pinnington : donner à voir la réalité de la vie de Bootle, documenter les nombreuses mobilisations politiques et événements culturels de la communauté, encourager les jeunes comme les adultes à traduire leur expérience de la vie à Bootle avec leurs propres images. Dans l'ensemble de ces pratiques, l'accent est mis sur le fait que la photographie peut être l'outil d'un développement personnel et collectif dans des processus pédagogiques alternatifs à l'enseignement formel. C'est une trace de l'influence des théories alternatives de l'éducation, dans la continuité du courant « *deschooling* » prôné par Illich.

Une caractéristique commune aux différentes pratiques *community photography* abordées ici est le fait qu'elles surgissent chacune dans des contextes sociaux très spécifiques, en réponse à des problématiques très localisées. Et pourtant les phénomènes de pauvreté, d'exclusion sociale et d'oppression de groupes dominés qui forment l'arrière-plan de ces pratiques militantes, font système dans l'Angleterre des années soixante-dix. La reconnaissance du problème de la persistance d'une grande pauvreté dans le pays a conduit

le gouvernement travailliste de Wilson à réfléchir aux moyens d'action sur ce problème[724]. En 1969 est lancé le programme des *Community Development Projects*, sous l'égide du Home Office, un programme de recherche ciblé sur douze zones identifiées par le ministère comme particulièrement pauvres. Les termes employés, « *community development* », reflètent l'émergence, à travers le pays, d'un secteur de l'aide sociale, qui prend le nom de *community work* ou de *community development.* Ce secteur, qui se professionnalise sans pour autant qu'il y ait de définition précise des compétences qu'il recouvre*,* vise à faciliter l'identification des besoins de la communauté, à intégrer plus systématiquement la participation des habitants aux décisions locales, et à produire des solutions concertées avec population. L'intérêt pour l'État de ce type d'activités réside dans la capacité de telles pratiques à contribuer à améliorer l'efficacité et la coordination des services publics. La conception qui domine dans la commande des CDP, c'est la notion qu'une action ciblée, de taille expérimentale et basée sur une recherche scientifique menée par des spécialistes en sciences sociales avec la participation de travailleurs sociaux, peut fournir les bons instruments d'action et ainsi permettre de traiter les problèmes identifiés[725]. L'approche est technocratique, et les CDP sont tenus à des objectifs de résultats dans des délais assez courts. Or les travaux des CDP, effectivement produits par des équipes de chercheurs et de travailleurs sociaux, entrent rapidement en conflit avec une telle approche, très gestionnaire, des problèmes sociaux. Les rapports remis soulignent le caractère structurel de la pauvreté et l'extension bien plus large du phénomène qu'à de seules « poches » de pauvreté. Ils mettent en cause les politiques économiques conduisant à la désindustrialisation et au chômage[726]. En 1974, l'expérience semble être abandonnée, d'autant plus que la crise pétrolière touche de plein fouet l'économie britannique et que l'heure est à la réduction des dépenses publiques, suite aux restrictions budgétaires drastiques imposées à la Grande-Bretagne par le Fonds Monétaire International. En 1976, Roy Jenkins, ministre de l'intérieur, met officiellement un terme au programme.

724 Le film Cathy Come Home, de Ken Loach, a eu sur cette question un effet de sensibilisation très fort lors de sa première diffusion télévisée en 1966.

725 Voir l'article de Pete Alcock, « 'Maximum Feasible Participation' – Lessons from Previous Wars on Poverty », conférence ESPAnet – Changing European Societies: The Role for Social Policy. 2003. [En Ligne] http://www.sfi.dk/graphics/ESPAnet/papers/pAlcock.pdf Consulté le 21 juin 2013.

726 Les publications des différentes équipes et les rapports remis sont très critiques. Dans son article intitulé « Community Work », M. Smith en dresse la liste. On peut en citer quelques uns, aux titres suggestifs : *The Poverty of the Improvement Programme, Whatever Happened to Council Housing ?, North Shields : Organizing for Change in a Working Class Area,* ou encore *Cutting the Welfare State (Who Profits ?)*, paru en 1976 alors que les restrictions budgétaires entrent en vigueur. La CDP Interproject Editorial Team publie en 1977 l'ouvrage *Guilding the Ghetto, The State and Poverty Experiments* qui dresse le bilan critique de l'expérience. Voir Smith, M. K. « Community work », *The Encyclopaedia of Informal Education*, (1996, 2006), www.infed.org/community/b-comwrk.htm. Consulté le 21 juin 2013.

Les *Community Development Projects* (CDP) apparaissent comme une forme de réponse officielle, bureaucratique et très partielle, au problème que posent les inégalités sociales. Si le parti travailliste semble, avec cette expérience, vouloir construire une politique sociale fondée sur des analyses de terrain précises, les moyens engagés sont trop faibles et les termes du projet sont inefficaces pour qu'il en résulte une quelconque avancée. Surtout, lorsque le contexte économique marque une nette contraction, le gouvernement se replie sur des logiques de rigueur. Le programme ne débouche sur aucune mesure d'envergure et les conclusions sur le caractère systémique et profond de la pauvreté sont enterrées. Le sentiment d'un décalage profond entre les programmes et discours politiques officiels, et la réalité de la vie des populations dans les quartiers défavorisés alimentent une désillusion par rapport à l'exercice du politique. La formulation de pratiques collectives basées sur un usage militant de la photographie, à Bootle, à Londres ou à Handsworth, émane du refus d'accepter des situations d'abandon des populations locales à leur pauvreté, et de la volonté d'enrayer les mécanismes d'oppression qui les maintiennent dans des situations de dépendance et d'inégalité. Le mouvement *community arts* est un mouvement culturel d'opposition aux systèmes sociaux et politiques établis, un mouvement qui recherche et met en pratique des modèles d'action collective alternatifs et engage les pratiques artistiques au cœur des processus de transformation sociale. Le mouvement reconnaît l'urgence démocratique qu'il y a à engager des processus de libération de l'expression, et au-delà, à enclencher des mécanismes d'action collective sur les conditions sociales.

3.4.2 *Community arts* : une intervention politique dans le champ des arts, une intervention culturelle dans la pratique du politique.

La dimension de libération de l'expression est un principe primordial qui donne aux pratiques artistiques alternatives étudiées leur orientation majeure. Su Braden emploie le terme de processus et démarches d'« auto-expression » ou d'expression « endogène » *(self expression*), c'est-à-dire la pleine capacité pour tout individu ou groupe de produire ses propres représentations signifiantes, par opposition à une posture de consommation dans laquelle le travail de production de représentations idéologiques est fait et contrôlé par les groupes dominants détenant les moyens d'expression matériels, technologiques, sociaux et culturels. Permettre aux gens de devenir sujets, acteurs, auteur d'une expression artistique qui leur appartient, personnellement ou collectivement, c'est créer les conditions d'une

prise de parole politique. Margaret Pinhorn, réalisatrice et membre du *Basement Group* à Tower Hamlets, explique de manière très juste que ces processus sont des processus politiques, inscrits dans une démarche de mobilisation d'une opposition au système social dominant.

> Je dirais que mon travail c'est de contribuer à construire chez les gens la confiance en soi nécessaire pour pouvoir s'exprimer de manière créative et faire usage de son imagination. C'est peut-être le geste politique le plus fort que vous pouvez faire. C'est plus politique que toute critique ou analyse de l'environnement. Le résultat que je vois chez les gens qui ont participé à ce genre de travail ce n'est pas tellement qu'ils vont s'exprimer par le film, la vidéo, ou autre chose, mais plutôt qu'ils vont le faire dans leur vie personnelle. Vous pouvez donner aux gens suffisamment confiance en eux pour qu'ils soient en mesure d'aller se plaindre de leur conditions de logement. Pour qu'ils se lèvent et aillent réclamer un logement décent. Pour aller chercher du travail, pour réfléchir et écrire davantage, pour qu'ils se donnent les moyens par eux-mêmes d'améliorer leur qualité de vie. Pour se prendre en main plutôt que de laisser les autres le faire pour eux. Pour arrêter de dépendre du système et des institutions et aller de l'avant. Pour formuler leurs besoins, dire ce qu'ils veulent, ce qu'ils pensent et ressentent[727].

Ce sont sur les leviers permettant l'expression qu'il faut donc prioritairement agir, et désamorcer ce qui l'empêche. Pour Braden, « le mouvement *community arts* est né d'une compréhension spontanée et progressive de la nature des forces sous-jacentes contrôlant la culture et l'accès aux modes d'expression[728]. » Le contrôle des outils de production et de diffusion de contenus culturels, par les gens ordinaires, et non par les « experts », les spécialistes, les seuls professionnels, est l'objectif politique fondateur des mouvements *community arts* et *community photography.* Contrôler les moyens de communication, se les approprier et en faire usage collectivement, c'est en effet être en capacité de définir les choses, d'être acteur dans la fabrication des contenus culturels et des représentations qui sont le matériau composant notre vision du monde. C'est arracher ce pouvoir au seul contrôle d'une élite, d'une classe limitée de producteurs culturels, que ces producteurs

727 « I would say that I am in the business of building up people's confidence in order that they can express themselves creatively and use their imaginations. That is possibly the most political act that you can be doing. That is more political than any critique or analysis of the environment. What I can see as a result of people having been involved in that kind of work is that they are not going to do it in terms of film or video or anything else, but in their personal lives. So you might build up somebody's confidence enough for them to complain about their housing conditions. To go along and demand a decent flat to live in. To get a job, to think and to write more, to do whatever else for themselves to improve their own quality of life. To help themselves rather than have others do it for them. To stop depending on the establishment system and to get on with it. To articulate, to say what they want, what they think and feel. » Heinz, Nigg. p. 182. Elle ajoute également : « I have found that over the time I have worked here people have had the confidence to look at and use media for themselves and that is what I am extremely pleased about. So you get the idea of doing publicity for a festival and find people will talk to the newspapers. You encourage that to happen. They will produce their own newspapers and you encourage that to happen. (…) More local people get seen and heard on the mass media and they have the condidence to do it now. It is a very small thing and it may not be masses of people, but it is very important for those who do it. » *Id.* p. 185.

728 « This Community Arts movement emerged from a spontaneous and gradual understanding of the underlying forces which control culture and access to self-expression. », *Id*. p. 16.

soient les artistes parés d'un statut social privilégié, les professionnels maîtrisant les moyens de production culturelle, où encore les propriétaires détenant les moyens de communication. C'est opposer des résistances, au niveau le plus microscopique du local, à des modèles hégémoniques. Les principes d'un tel mouvement sont radicaux. Nous voulons développer ce que nous avons esquissé en début de ce point, à savoir la notion selon laquelle les pratiques *community arts* constituent une intervention politique dans le champ de l'art, dont elle vient exploser les définitions, les catégories et les critères, ainsi qu'une intervention sur les définitions de l'exercice du politique. Ces pratiques sont intrinsèquement des pratiques d'opposition par rapport aux systèmes dans lesquels elles sont insérées et dont elles tentent de se désolidariser. Leur action contre ces deux champs de l'art et du politique sont indissociables, mais pour les besoins de l'exposé, on peut tenter de détailler ces enjeux de manière plus isolée.

Le projet initial des *community arts* représente l'une des tentatives déterminantes dans l'histoire de la période visant à déconstruire et radicalement politiser les conceptions historiquement naturalisées qui cloisonnent la question du culturel[729]. Son ambition n'est rien de moins que la transformation fondamentale des définitions de l'art, de son rôle social, des pratiques de production et de diffusion des contenus culturels.

Le développement de l'utilisation des nouveaux médias dans les pratiques culturelles, avec la vidéo, la télévision, la photographie ou les appareils d'enregistrement du son, constitue un phénomène qui vient bousculer les catégorisations hermétiques appliquées dans le cadre esthétique du modernisme. La notion chère au modernisme de médium artistique, qui sous-entend la maîtrise du geste technique par l'artiste et la recherche formelle à l'intérieur des propriétés plastiques du médium, est mise en crise par l'irruption dans les pratiques signifiantes de techniques d'enregistrement visuel et sonore qui annulent la dimension de travail direct d'un matériau physique par la main de l'artiste. Le mouvement *community arts* fait un geste politique en décidant que ces techniques de production de représentations doivent être appropriées par les profanes, les gens ordinaires. En tant qu'instruments de communication moderne, ces outils présentent en soi un intérêt dans des démarches de libération de l'expression individuelle. Tout l'enjeu, avec les techniques modernes de communication et de production de contenus culturels, réside dans l'usage qui en est fait. L'usage dominant est à l'époque un usage commercial, professionnel,

729 « Despite many failures, wrong turns and confusions, the community arts movement has been a significant cultural development in Britain ». Goodhall, 1990. p. 53.

hyper-spécialisé, hiérarchiquement contrôlé. L'alternative réside dans un usage convivial de ces techniques. Il s'agit de les comprendre et de les maîtriser, dans une perspective de contrôle collectif et de développement des capacités d'action du groupe.

Cette perspective est aux antipodes d'une conception arnoldienne de la culture, selon laquelle la culture correspond à ce qui s'est fait de meilleur dans les arts et la littérature, qui appartient à un canon déterminé, à la tradition. Mise en crise par l'irruption de pratiques artistiques revendiquant la pluralité des techniques, la création collective et l'ancrage dans le concret des relations sociales, la définition arnoldienne ne peut apparaître que comme étant au service des intérêts d'une idéologie bourgeoise. Une telle conception de l'art est soutenue par des discours justifiant une certain invasion culturelle, pour reprendre les termes de Freire : l'hégémonie de la culture noble lui donne le poids d'une norme unique, elle occulte et minorise l'expression et le développement d'autres pratiques culturelles. A rebours de cette conception, la culture est comprise, dans le mouvement des *community arts,* comme le champ démocratique et pluriel d'expression des représentations symboliques, comme un champ décisif de l'action politique. Cette reconnaissance, thèse centrale sur laquelle se fondent les *cultural studies,* informe le projet politique des *community arts*. Elle vient bousculer dans ses fondements les définitions de l'art et de la culture qui prévalent dans l'*establishment.* L'Arts Council, en tant qu'organisme public chargé d'attribuer des financements aux artistes, aux projets et institutions culturels, est l'un de ces bastions.

3.4.2.1 Un rapport conflictuel avec l'Arts Council

Les attitudes de l'Arts Council ont certes évolué depuis la politique défendue dans les années cinquante tendant à promouvoir uniquement l'excellence dans les arts. La première charte de 1946 définissait deux objectifs : « chercher à élever les “standards” » dans la production artistique ; « étendre l'appréciation des arts ». Dès 1950, le slogan « *raise and spread* » apparaît pourtant déjà comme un objectif illusoire et contradictoire, au vu du peu de moyens dont l'institution dispose alors, et étant donné la définition de l'art qu'elle maintient. Elle fait le choix explicite de favoriser seulement « quelques fleurs, mais de belles roses » (« *few but roses* »), selon les termes du rapport annuel de 1950. L'extrait du rapport dans lequel apparaît cette expression justifie le choix de l'excellence de manière très claire.

> Le Council peut-il vraiment réaliser quoi que ce soit qui en vaille la peine, à partir de ses maigres ressources, pour les villes qui n'ont pas accès au théâtre ? (…) Ne vaut-il pas mieux accepter le fait que le théâtre vivant de bonne qualité ne peut pas être accessible au plus grand nombre, et concentrer nos ressources sur l'établissement de quelques *sanctuaires* supplémentaires, comme Stratford ou le Old Vic de Bristol ? Est-ce une bonne politique d'encourager de petites expéditions mal armées à *s'aventurer dans le désert pour présenter de pâles productions dans des fêtes de village* ? (…) En reconsidérant l'exhortation de sa charte, « élever et étendre », le Council ferait mieux de choisir, pour le moment, d*'appuyer le premier plutôt que le deuxième terme,* et de se consacrer à *deux ou trois théâtres exemplaires* qui pourront réaffirmer *la suprématie des standards de notre théâtre national*[730].

Les termes dans lesquels sont formulés ces justifications en disent long sur la conception de la culture qui prévaut alors dans l'Arts Council. Le théâtre de qualité est défendu comme une sorte de bijou culturel, tandis que les intérêts de la province, décrite comme un « désert », sont oubliés au profit de la capitale. En dehors de Londres et de quelques centres semble s'étendre une grande friche culturelle. L'Arts Council développe le réseau et la circulation d'expositions itinérantes comme palliatif à ces carences. Le « métropolitanisme » de l'Arts Council ainsi que la conception patricienne et paternaliste de son rôle (diffuser la « bonne » culture aux zones qui n'en bénéficient pas) sont des traits persistants dans la politique de l'Arts Council. Il sont l'objet de critiques très vives de la part des acteurs culturels investis sur le terrain dans les années soixante et soixante-dix, pour lesquels la culture est produite partout où s'inventent des représentations sociales et symboliques.

> La vérité c'est que *les gens produisent la culture.* Ils la créent dans les bourgs et les villes, dans les villages et les hameaux, dans les cités et les banlieues, à Hampstead et à Hull. Cette production a à voir avec l'expression et les besoins sociaux. Elle est active, et non passive. Elle n'est ni une sous-culture ni une culture alternative. Elle est active et quelque chose à vivre et non passive et quelque chose à apprécier[731].

730 « Can the Council really do anything worthwhile, out of its slender ressources, for the so-called « theatre-less towns » ? (…) Might it not be better to accept the realistic fact that the living theatre of good quality cannot be widely accessible and to concentrate our ressources upon establishing a few more shrines like Stratford and the Bristol Olf Vic ? Is it good policy to encourage small, ill-equipped expeditions to set out into the wilderness and present meagre productions in village fit-ups ? (…) In reconsidering the exhortation of its Charter to « Raise and Spread », the Council may decide for the time being, to emphasise the frist more than the second word, and to devote itself to the support of two or three exemplary theatres which might reaffirm the supremacy of standards in our national theatre. » The Arts Council of Great Britain, *Sixth Annual Report 1950-1951.* Londres : Arts Council, 1951. p.31 et 34. C'est nous qui soulignons. Voir également Hutchinson : « One of the perennial problems of the Council in pursuing its chartered aims had been the rival claims of maintaining standards on the one hand, and bringing the arts to as many people as possible on the other. this has often been summarised as a dilemma between whether to “raise” or “spread”. In its early years the Council decided unequivocally to raise. The present climate of opinion puts greater emphasis on the need to spread – reflected in the subsidising of small-scale touring theatre and community arts. Some would argue that the need to spread is now greater that the need to raise but the policy of the Council is still to attempt to do both. To do both adequately would, however, call for much larger resources, and difficult choices often have to be made. » Robert Hutchinson, *The Politics of the Arts Council.* London: Sinclair Browne, 1982. p. 166.

731 « The truth is that *people make culture*. They make it in towns and cities, in villages and hamlets, on housing estates and in suburbs, in Hampstead and in Hull. It is to do with self-expression and social

Tout l'ouvrage de Braden est un plaidoyer pour une transformation radicale des définitions de l'art, et l'invention d'alternatives démocratiques à l'élitisme dont cette notion est pétrie. La notion d'excellence est dénoncée par elle comme une notion esthétique aux connotations morales qui maintient une structuration hiérarchisée des productions culturelles, sans aucune pertinence par rapport à l'expérience des gens et à d'autres valeurs culturelles.

> Un art qui postule l'existence de critères absolus d'excellence devient l'apanage d'une petite minorité. Il crée une situation qui laisse ceux pour qui ces critères paraissent moins pertinents implicitement sans forme d'expression reconnaissable par ceux qui définissent de tels critères[732].

Une certaine inflexion s'est faite sentir dans la politique de l'Arts Council avec l'arrivée au pouvoir de Wilson en 1964 et la nomination de la Ministre pour les Arts, Jennie Lee. Il s'agissait alors de moderniser l'orientation des politiques culturelles, c'est-à-dire de la rendre plus pertinente par rapport aux évolutions de la société. Face au développement et à la vitalité de la scène culturelle et artistique, issue notamment de l'élan de la contre-culture, dans le contexte d'un délaissement, chez les jeunes artistes, des espaces traditionnels de production et diffusion de l'art, le souci de l'Arts Council est de répondre à ces évolutions et de rompre avec son image d'institution protégeant une conception élitiste de la culture[733]. L'institution prend conscience de ses lacunes à l'égard de formes artistiques non canoniques qui se développent. La charte royale de 1967 la fait évoluer quelque peu en remplaçant l'expression « *fine arts* » par le terme moins exclusif « *arts* », et en lui assignant deux missions principales : « encourager la connaissance, la compréhension et la pratique des arts » et « développer l'accès à l'art à travers le pays ». Au tournant des années soixante l'Arts Council se montre ainsi plus volontaire à l'égard des nouvelles formes artistiques apparues dans le champ culturel. On a vu que c'est à ce moment là que la photographie intègre le champ des compétences de l'Arts Council, alors qu'elle était jusqu'alors

---

needs. it is active, not passive. It is neither a sub-culture nor an alternative. it is active and to be lived rather than passive and to be appreciated. » Braden, 1978. p. 174.

732 « An art which assumes the existence of absolute standards of excellence becomes the judicial province of a small minority – a situation which leaves those to whom such standards seem less relevant, implicitly without forms of artistic expression recognisable by those who set such standards. » *Id.* p. 147.

733 Ce qu'elle est, au vu des sommes disproportionnées allouées en subventions à quelques grandes institutions nationales (Royal Opera House, Royal Shakespeare Company, Sadler's Wells Theatre, Royal Victoria Hall, Old Vic Theatre, etc...) tandis que tout le maillage culturel et artistique local ne récolte que quelques pourcentages des subventions de l'Arts Council. En 1972, l'Arts Council finance 57 organisations et artistes définis comme relevant de la catégorie « Community Arts » pour un total de 176,000 livres, et l'année suivante, 350,000 livres sont attribués à 75 projets. Selon Sinclair, un million de livres sont attribués à des projets *community arts* en 1978. Voir Kelly, *Op. Cit.* p. 15, et Sinclair, *Op. Cit.* pp. 184-5 et 224.

majoritairement considérée comme un mode de production d'images dont la technicité l'excluait de la classe des pratiques artistiques. Cependant cette attitude plus ouverte masque mal la persistance d'une conception noble et élitiste de la culture. Les critères et définitions de l'art restent contrôlés par l'institution. L'Arts Council parvient mal à se défaire d'une vision circonscrite, catégorisée et hiérarchique de l'art. La conception qui prévaut reste centrée sur les notions de qualité, de création individuelle. Elle correspond au canon d'un art européen, classique, produit par une classe spécifique de producteurs, les artistes. Selon l'Arts Council, c'est cet art qu'il faut à la fois défendre et encourager, et amener à un public plus large. En 1967 l'Arts Council crée un « New Activities Committee » afin de répondre au phénomène que représente, dans le champ culturel, l'irruption de nouvelles pratiques artistiques dont les contenus, les modes de création, les acteurs et les publics ne correspondent pas à ce que l'institution reconnaît comme relevant de l'art. Ce terme de « Nouvelles activités » demeure assez vague pour pouvoir rassembler différentes pratiques, mais il connote bien l'idée que ces pratiques ne sont pas réellement considérées comme relevant du domaine de l'art. Souligner leur nouveauté indique la réticence à les concevoir comme faisant partie du canon esthétique. Il faut les inclure car elles existent, mais comme pour en observer le développement avant de se prononcer sur leur validité artistique. Nommé à la direction de l'Arts Council en 1975, Roy Shaw persiste à vouloir mener une politique mêlant les deux principes d'« excellence » dans les arts et d'« accès » aux œuvres, réaffirmant le principe initial de « *raise and spread* »[734]. Sylvia King, membre fondatrice de l'organisation Jubilee Arts à Sandwell, dans la région des West Midlands, se souvient du choc entre les conceptions de l'art et de la culture de l'Arts Council et celle défendues par les personnes engagées dans le mouvement pour transformer le rôle social de l'art.

> Les années 1970 et 1980 furent un moment de grands débats sur la question de l'égalité d'accès à la culture et à l'art. C'était une période de changements rapides. D'un côté il y avait l'Arts Council, soucieux de rester dans l'air du temps, qui publiait « Glory in the Garden » son texte d'orientation en réponse aux exigences pour davantage d'équité, et Roy Shaw son secrétaire-général déclarant qu'il n'y aurait que « quelques belles roses ». De l'autre côté nous les activistes culturels répondions avec le slogan « laissez éclore des milliers de fleurs ». Nous étions tous assez obnubilés par l'horticulture à ce moment-là[735].

734 « It would be folly to starve the roses and change to a policy of « Many but dandelions ». We must preserve, and indeed improve, traditional centres of excellence, but we must also spread the excellence as widely as possible. » Déclaration de Roy Strong, directeur de l'Arts Council entre 1978 et 1983, cité par Sinclair, *Id.* p. 213.

735 « The 1970s and 1980s saw big debates about whether there was an equality of access to culture and the arts. It was a fast moving time. You had the Arts Council of Great Britain, keen to keep up with the times, producing « the Glory in the Garden » policy to demands for more equity, with Roy Shaw, the Secretary-General declaring there would be « few but roses », and on the other hand we as cultural activists were responding « let a thousand flowers bloom ». We were all very big on horticulture around

La notion d'accessibilité, dans l'acception de l'Arts Council, repose sur l'idée que les efforts de l'institution doivent se porter sur le processus d'une « démocratisation de la culture », entendue comme la culture légitime. Dans le cadre des pratiques *community arts*, en revanche, elle renvoie à la mise à disposition des outils de l'expression et à l'acquisition des compétences nécessaires à leur usage. Le défi que pose l'irruption de pratiques artistiques profondément militantes dans le paysage culturel réside dans le fait de contrer la logique de « démocratisation culturelle » en revendiquant l'avènement d'une *démocratie culturelle*. Il s'agit de faire reconnaître la validité de toute expression culturelle dans le champ des représentations, une proposition parfaitement radicale dans ses implications.

> La notion de démocratie culturelle s'articule autour des notions de pluralité et d'égalité d'accès aux moyens de production et de distribution culturelle. Elle suppose que la production culturelle est ancrée dans le contexte plus large des discours sociaux, (…) et que celle-ci produit non seulement du plaisir, mais de la connaissance. (…) La démocratisation culturelle, à l'inverse, peut être décrite comme le fait d'imposer obligatoirement, à l'ensemble de la société, les seules valeurs d'un groupe particulièrement puissant. Ces valeurs apparaissent comme neutres et naturelles. (…) Le mouvement community arts doit faire de l'idée de la démocratie culturelle son objectif principal, et en accord avec cet objectif, il doit exiger la décentralisation des moyens de production culturelle[736].

Fondées sur les principes de participation, de création collective, d'accessibilité, les pratiques artistiques *community arts* incarnent la revendication d'un art politique. Elles promeuvent une conception de l'art comme activité d'expression toujours déjà inscrite dans le champ social en tant que pratiques signifiantes. Ainsi, l'élan démocratique des projets culturels et artistiques de type *community arts* part-il d'une toute autre analyse et propose une toute autre réponse à la problématique de la pertinence sociale de l'art. La question du producteur et du public est également posée très différemment par les agents de l'Arts Council, et par les acteurs des pratiques artistiques militantes. Pour ces derniers, le champ de l'art et de la culture, redéfini selon des définitions politiques, est compris comme le lieu d'un processus de transformation profonde des représentations sociales. Projet politique, les *community arts* sont aussi revendiqués comme une perspective de recherche artistique valide, comme une réponse à l'aporie du système de l'art tel qu'il est structuré par le discours moderniste.

---

this time. » Sylvia King, « Making Mansions » in Liam Kennedy (Ed). *Remaking Birmingham: The visual culture of Urban Regeneration.* Londres : Routledge, 2004. p. 57 et 59.

736 « Cultural democracy revolves around the notion of plurality, and around equality of access to the means of cultural production and distribution. It assumes that cultural production happens within the context of wider social discourses, (…) and that [cultural production] will produce not only pleasure but knowledge. [...] The democratisation of culture can be seen as the compulsory imposition, on society at large, of the values of one particularly powerful group. These values appear as neutral, and as natural. (…) The community arts movement must take the idea of cultural democracy as its overall aim, and with regard to that aim, it must clearly, and loudly, demand the decentralisation of the means of cultural production. » Kelly, 1984. p. 101.

Le mouvement engage un questionnement sur le rôle de l'art et des pratiques culturelles dans la société, sur le bien-fondé d'une distinction opposant professionnel et amateur, sur les processus de validation de formes artistiques au détriment d'autres pratiques, sur la nature collective de la création culturelle et artistique, sur les modalités d'une rencontre de l'art et du politique dans la vie sociale.

> Le développement des *community arts* dans les années soixante-dix a été en partie une réaction contre la dimension d'exclusion sociale et professionnelle qui caractérisait les pratiques soutenues par l'Arts Council. Une nouvelle génération d'artistes et de futurs artistes, travaillant dans une variété de médias, était déterminée à mettre à bas les restrictions imposées par les institutions classiques des mondes du commerce et de l'art subventionné. Soucieux prioritairement d'impliquer de plus larges sections du public dans les pratiques artistiques, le travail de ces artistes intégrés dans les communautés (*community artists*) transgresse les distinctions entre professionnel et amateur. (…) Beaucoup considèrent que leur rôle est d'être des catalyseurs, des facilitateurs, qui contribuent au développement de groupes locaux, qui transmettent des techniques de communication (imprimerie, photographie, vidéo, par exemple) ou participent à l'organisation de festivals locaux[737].

3.4.2.2 L'art comme expérience

Le développement de ces perspectives dans le domaine de la photographie s'inscrit dans le contexte que nous avons décrit au cours de ces chapitres, c'est-à-dire dans la tension entre d'une part une aspiration à l'institutionnalisation de la photographie, à sa reconnaissance en tant qu'art à part entière dans les sphères de l'art établi et selon ses systèmes de sanction, et d'autre part le courant radical qui met systématiquement en question le processus de légitimation artistique et les définitions dominantes de l'art, et y oppose la nécessité d'une intégration des pratiques sociales de la photographie dans les combats politiques. Cette dernière tendance, on l'a vu, se montre rétive à l'égard de tout processus de légitimation tendant à reproduire les discours et dispositifs qui étayent une conception moderniste de l'art, sans s'interroger sur les fondements idéologiques d'une théorie qui met artificiellement l'art à distance du champ social et politique. Les photographes, qui au début des années soixante-dix, adoptent une perspective critique marxiste et cherchent à mettre en œuvre les objectifs du socialisme, s'emploient au

737 « The development of community arts in the 1970s was, in part, a reaction against the social and professional exclusiveness that characterised much of the activity supported by the Arts Council. A new generation of artists and would-be artists, in a variety of media, was determined to break out of the restrictions imposed by the conventional institutions of both the commercial and the subsidized arts world. Primarily concerned to involve wider sections of the public in artistic activity, the work of community artists cuts across the distinctions between professional and amateur. (…) Many see their role as catalysts or facilitators, helping the development of locally based groups, providing training in communication skills – printing, photography and video, for ex – and assisting with local festivals. » Hutchinson, 1982. p. 52.

contraire à systématiquement démystifier les conceptions dominantes telles que celles qui structurent le monde de l'art établi. La *community photography* apparaît à cette époque comme un ensemble de pratiques critiques et militantes répondant à une forme d'urgence critique, urgence par rapport à ce qui était ressenti par les artistes et photographes radicaux comme une distance croissante entre les évolutions de la société, l'émergence de nouvelles pratiques culturelles, et le retranchement du monde de l'art autour de débats de clochers sans prise avec ces évolutions. A rebours d'une revendication cherchant à intégrer la photographie dans l'espace des galeries et des musées, à en assurer la sanctuarisation dans les espaces exclusifs de l'art, les pratiques photographiques alternatives qui constituent la *community photography* figurent la possibilité d'un mouvement inverse, d'un retour de l'art dans le champ social le plus concret, le plus local et le plus immédiat. Le parcours d'Andrew Dewdney, formé en tant qu'artiste à la prestigieuse Royal Academy of Arts, est assez révélateur. Sensible à ce qu'il perçoit comme les effets discriminants d'une définition élitiste de la culture dans la reproduction de structurations sociales hiérarchiques, il s'est détourné du type de formation classique et dépolitisée que lui proposait la RCA pour adopter une posture critique par rapport aux institutions artistiques. Soucieux de développer des passerelles entre une critique des institutions et des discours dominants de l'art, la pratique artistique qu'il juge essentielle dans le développement de la créativité personnelle et la production de sens social, et le développement d'actions culturelles collectives, il se tourne vers un mode de communication plus accessible comme la photographie et se rapproche d'un groupe d'artistes et de comédiens qui forment à Londres le collectif Cockpit Arts, dont nous avons déjà dit quelques mots.

> Nous étions tous imprégnés par les idées politiques de la période. (…) Au début des années soixante-dix, j'étais arrivé à une critique politique du monde de l'art et je me rendis compte qu'il y avait bien plus de sens politique et moral à travailler en dehors des institutions de l'art. [Le Cockpit] travaillait à établir des connections entre l'art contemporain, et le monde réel en dehors du monde de l'art, dans les écoles et les quartiers, en utilisant la photographie, la vidéo. Nous étions convaincus que cela devait faire partie intégrante des pratiques artistiques contemporaines, qu'il fallait développer et mettre en œuvre une pratique sociale de l'art, plutôt que de perpétuer la tradition bourgeoise et individuelle des beaux-arts[738].

738 « We were all infected by the politics of the period (…) By the early seventies, [I] had developped a political critique of the artworld and decided that the moral high ground was in working outside the institutions of art. [The Cockpit] was trying to make these connections between contemporary art, and the world outside of the art world, in the schools and the community, using photo and video. We believed this should be part of contemporary art practice, developping and working out a social practice of art rather than the tradition of the individual bourgeois high art. » Andrew Dewdney. Entretien avec Shirley Read.

Ce retour au réel ne peut que s'accompagner d'un discours politique. En effet, l'horizon politique de chacune des pratiques artistiques militantes détaillées dans cette section, est l'appréhension libre, par chacun, des objets, des techniques, des pratiques artistiques, pour la production de représentations signifiantes que chacun puisse comprendre, maîtriser et employer. Une telle étape est essentielle dans une prise de contrôle plus large sur sa propre vie, et au-delà, sur les choix qui impliquent la vie de la communauté. Cet horizon politique définit un tout autre rôle pour l'artiste que celui pour lequel la plupart d'entre eux sont formés dans les académies d'art. L'artiste est appelé à être un catalyseur, un facilitateur de l'expression de représentations partagées, au sein du groupe social dans lequel il est intégré, et pour un usage au sein de la communauté.

> L'artiste qui s'emploie à libérer les moyens d'expression des limitations et formalisations qu'imposent les critères du monde de l'art se confronte à la nécessité de ré-entrer dans l'arène des relations sociales qui gouvernent nos vies. Les formations en art n'équipent pas les étudiants pour cette tâche[739].

3.4.2.3 Repenser le politique par un art démocratique

C'est ce constat qui avait poussé les étudiants d'Hornsey à occuper leur école en 1968 : leur mobilisation était née de la remise en question d'une conception apolitique de l'art, perpétuée dans leur formation, et représentait une tentative pour redéfinir les fonctions d'un art social. Les étudiants d'Hornsey revendiquaient l'intégration de l'art et de la société, et, contre la conception de l'artiste retiré dans sa tour d'ivoire, aspiraient à des pratiques artistiques ayant un sens social et politique. Dans un contexte de mise en crise d'une définition bourgeoise de l'art, le retour au local, à l'échelle de la communauté, relève d'une posture politique chez de nombreux artistes. Le mouvement *community arts* contribue à donner corps à l'élan démocratique issu du ferment radical des années soixante, il conjugue ensemble les pratiques politiques et les pratiques artistiques dans un militantisme qui, en définitive, redéfinit radicalement l'un et l'autre. Dans la revendication de libérer et de démocratiser l'expression artistique réside la volonté plus large de placer au premier plan l'engagement de chaque citoyen dans les mobilisations politiques depuis l'échelle la plus locale, « *from the grassroots up* ».

739 « The artist who is involved in releasing the *means* of expression from the limitations and formalisation of the art world criteria confronts the necessity to re-enter the arena of the social relations which govern our way of life. This is not a task for which training in art media equips students. » Braden, 1978. p. 132.

Aux perspectives ouvertes par la contre-culture, par des artistes explorant les possibilités de développement d'un art social, par les *cultural studies*, qui analysent la culture comme le terrain politique conflictuel de production des représentations et des pratiques symboliques, le mouvement des *community arts* ajoute la perspective essentielle de l'engagement militant et de théories politiques socialistes et libertaires : le terrain culturel est un terrain de production des représentations *dans lequel chaque membre de la société doit pouvoir librement s'exprimer et participer activement*. La dimension militante de ces pratiques artistiques puise dans les pratiques politiques contestataires qui trouvent leur expression à la fin des années soixante. Nous avons parlé au chapitre précédent de l'apparition d'un courant politique extraparlementaire dans le paysage du radicalisme à cette période, et qui a pris le nom de *community politics*. Basée sur l'action collective locale (*community action*), l'ambition de ce mouvement est de faire émerger, à partir du groupe social restreint, une conscience politique et des formes de mobilisations collectives. La raison d'être de ces efforts est l'objectif d'une prise de pouvoir, par le peuple, sur les décisions qui les concernent, en vue de contrebalancer par une mobilisation démocratique de la base, le pouvoir centralisé, bureaucratique, et hyper-technologisé de l'État. La tradition du radicalisme britannique, défendant une conception de la légitimité politique comme émanant des mobilisations du peuple à l'échelle locale, prend une nouvelle forme avec la revendication dans les années soixante de pratiques politiques inscrites dans le quotidien, engageant chacun des membres dans l'intérêt du collectif. Il s'agit de faire en sorte que la politique devienne une pratique accessible, dans une assimilation de la petite échelle du local à l'humain, qui permette à chaque individu de participer et d'être acteur. La *community politics* est aux antipodes de la politique politicienne des partis de pouvoir (*party politics*) ou de la politique technocratique qui se résout en haut-lieu (*state politics*). Elle restaure au terme de politique son sens de gestion des affaires de la cité, de ce qui touche au quotidien des gens, qui leur est accessible et sur lequel ils ont prise. Dans une période de « consensus » politique où la forme de l'État-Providence s'impose dans le discours des partis parlementaires comme le seul modèle de gouvernance viable, l'élan démocratique du principe d'action collective locale que représente la *community politics*, ses idéaux égalitaires et ses méthodes participatives, viennent démontrer la validité de l'idée selon laquelle le domaine d'action du politique ne se situe pas tant dans les plus hautes strates des partis parlementaires et au seul moment des élections, que dans les décisions individuelles et collectives les plus locales, à l'échelle de la « communauté ». Selon une telle conception, le pouvoir s'exerce par capillarité et non selon un axe vertical.

Dans la cellule resserrée du groupe social et géographique restreint se nouent des décisions engageant le collectif d'une manière beaucoup plus directe. L'action politique peut prendre sens de manière directement visible quand elle se joue à l'échelle du quartier. De là peuvent émerger des prises de conscience individuelles et collectives sur le sens de l'action politique depuis l'échelle du quartier ou de la commune, créant, de proche en proche, les conditions d'une participation politique des membres de la communauté. Là, peut se réinventer une pratique du pouvoir beaucoup plus participative, proche des préoccupations des gens et dans laquelle l'implication de chacun est primordiale ; là peut se mettre en œuvre le projet collectivement construit d'une démocratie réelle. Le défi des pratiques politiques orientées par ces objectifs est de créer les conditions dans lesquelles les gens se sentent en mesure de participer, s'autorisent à mettre en question les états de faits et les décisions politiques qui les concernent et deviennent acteurs et décideurs. C'est là toute l'ambition d'un principe central à ce mouvement, le concept d'*empowerment*. Une telle conception de la pratique et de l'action politique collective est incontournable dans toute approche du mouvement *community arts* et *community photography*, elles en informent les positionnements politiques et les objectifs d'*empowerment*. Ce sont des pratiques d'opposition à toute logique conduisant à une dépossession du sujet, à une conception verticale du pouvoir et de la culture.

Chacun des acteurs du champ culturel et artistique ayant employé les termes de *community arts* et *community photography* a été confronté à la question de la définition de ces termes et au problème de leur imprécision. L'absence d'une définition claire est un signe de la variété des pratiques et du caractère foisonnant de ce mouvement, mais elle a pu aussi nuire à son identification claire, et contribuer à sa marginalisation en tant que développement minoritaire, « expérimental », dans le champ des arts. Plus grave encore selon Owen Kelly, acteur important dans le mouvement, le manque initial d'une définition claire des objectifs et méthodes, l'absence d'un cadre théorique solide orientant les pratiques artistiques déployées sous cette appellation, ont contribué à la dilution de ses objectifs au fil des ans, mais aussi à sa récupération par l'institution, qui l'a alors dépouillé de tout contenu politique[740]. Le terme est devenu dès la fin des années soixante-dix un

740 Kelly, 1984. Cet ouvrage est le plus documenté qui existe sur le mouvement *community arts* en Angleterre. Kelly, impliqué dans ce mouvement en tant qu'organisateur et membre un temps du Community Arts Committee de l'ACGB, expose les motivations politiques du mouvement à ses débuts et le replace au centre de l'élan politique radical et de l'effervescence culturelle à la fin des années soixante. Sa thèse est que l'échec du mouvement à faire perdurer un projet politique dont il souligne le caractère révolutionnaire réside dans l'erreur initiale qu'ont fait ses membres de ne pas donner au mouvement de définition théorique et politique claire et de rechercher des financements publics auprès

terme « fourre-tout », contrôlé en définitive par les institutions finançant des projets artistiques selon leurs critères[741]. Au cours de cette analyse, nous mettrons en évidence les étapes de l'évolution du mouvement d'un projet radical potentiellement révolutionnaire à un ensemble de pratiques artistiques encadrées, professionnalisées et finalement neutralisées. Ce processus illustre les mécanismes d'absorption ou de récupération de la contestation par l'institution artistique et, en définitive, par l'appareil de l'État.

Community arts, community politics, community photography, community artist, community photographer, etc. sont des mots composés à partir de deux substantifs. En anglais, un tel procédé linguistique de formation des mots a pour effet de créer des sous-catégories à l'intérieur d'un ensemble plus grand. *Community arts, community politics,* et *community photography,* sont des mots qui portent en eux cette signification linguistique. On aurait ainsi à faire à une certaine branche des arts, une approche politique particulière, un genre photographique spécifique. Leur spécificité tiendrait à la définition d'une aire, d'un terrain, celui du quartier, du voisinage, de la vie locale; ainsi qu'à la définition du public et des acteurs de ce terrain: les gens d'ici, la population locale. Pourtant, les réduire à des domaines circonscrits d'un champ plus large, les cloisonner en les désignant comme des approches marginales par rapport à une norme générale, constitue une erreur, qui a pu être au fil des ans utilement entretenue par l'*establishment* dans les descriptions qu'il en a faites. Dire que la *community photography* est un ensemble de pratiques particulières dans le champ de la photographie est insuffisant, et le terme, consensuel, portait en lui la possibilité de minimiser la portée politique et la critique fondamentale d'un projet pourtant éminemment radical dans ses intentions. Faute d'une description plus précise, à l'époque où ces pratiques s'inventent, les acteurs de ce mouvement ont sans doute eux-mêmes utilisé ce terme par facilité, et par consensus entre eux et les institutions qui ont financé leurs projets. La connotation positive du terme « community » y a contribué, et les objectifs politiques des débuts, fondamentalement radicaux, ont été gommés dans l'emploi du terme[742]. Puisque

de l'Arts Council. Le pragmatisme des débuts a conduit à une fuite en avant dans la recherche de toujours plus de financements pour des groupes toujours plus nombreux, dans un contexte de contraction des dépenses publiques. Malgré ces erreurs, Kelly insiste sur la pertinence de ce développement culturel extrêmement riche et innovant.

741 Kelly écrit : « Community Arts became a buzz word; a piece of jargon meaning something that could be used by the chairman of any council recreation committee to put a radical sheen on what had previously been their miscellaneous spending », *Id.* p. 36.

742 Tout comme Raymond Williams le fait dans son entrée pour « *Community* », dans son ouvrage *Keywords* (1983), Su Braden rappelle l'ambivalence de ce terme, sa connotation toujours positive qui permet son appropriation aussi bien dans les discours du radicalisme politique que du conservatisme : « The "community", has become a confusingly fluctuating and ambiguous term. To some, « community » is nostalgia, an attempt to resurrect "Merry England", dancing round the maypole and all the common folk having a sit-down together. Since the sixties the term has also had the sense of the

l'usage a retenu ces termes, qu'ils renvoient encore aujourd'hui à des pratiques militantes spécifiques développées au cours d'une période spécifique, et puisqu'il n'existe pas d'équivalence en français, nous les utilisons. Mais nous gardons bien présente à l'esprit l'idée qu'ils demeurent toutefois problématiques, et que les appropriations du terme par l'institution ont permis d'en effacer le projet politique radical initial, faisant apparaître ces mouvements comme des propositions mineures à l'intérieur d'un champ plus large. Nous voulons indiquer clairement que ces mouvements que l'on a retenus sous les appellations de *community arts*, *community politics*, *community photography*, n'ont pas été de simples styles, des modes passagères, ou des sous-groupes au sein de domaines particuliers de l'action. Ils ont constitué au contraire des mises en cause radicales des pratiques artistiques et politiques dominantes contemporaines, ils ont représenté la confrontation radicale d'un centre par les marges. Ils ont eu pour ambition et pour projet de formuler des positionnements politiques alternatifs aux structurations dominantes du champ artistique, culturel et politique, et d'en transformer les rapports de force dans le sens d'une recomposition égalitaire, démocratique et émancipatrice. Ils ont travaillé à faire accepter la nécessité de la participation de chaque sujet reconnu en tant que producteur de significations culturelles et artistiques. Ce sont des mouvements militants qui ont cherché à impulser des dynamiques de changement social et politique par la mobilisation des bases populaires depuis le terrain du local, que l'anglais nomme «grassroots», et à travers des processus de déconstruction des représentations symboliques et de création de représentation alternatives. «Le pouvoir au peuple» est le mot d'ordre de ces mouvements qui affirment la dimension politique et les effets politiques de toute pratique culturelle et sociale. Comme l'énonce le groupe Bootle Art and Action en 1980 :

> Les *community arts* ne sont pas une nouvelle forme artistique supplémentaire, à caser à coté de la musique, du théâtre, de la danse, etc. C'est un processus particulier applicable à toutes les formes d'expression créative à condition que ces activités prennent sens dans un processus général de développement de la communauté et des individus[743].

Ainsi, à l'individualisme prévalant dans les discours dominants de l'art, au système cloisonné des marchés de l'art, aux conceptions classiques et réductrices de l'exercice du

locational base of struggles outside the workplace. For others, the community is simply where we live, the streets in which we have a nodding acquaintance with shop keepers, where our children have friends, where we adults can visit a dozen houses, borrow a cup of sugar and call the pub "our local". » *Committing Photography.* Londres: Pluto Press, 1983. p. 66.

743 « C*ommunity arts* is not another art form to be slotted alongside music, theatre, dance etc. It is a particular process that can relate to all forms of creative expression provided that such activity is relevant to a general process of community and individual development. » *Art in Action, A Community Photographic Project on Merseyside.* Bootle Arts and Action, 1980. p. 21.

politique, le mouvement culturel dans lequel les *community arts* prennent forme, oppose des valeurs, des structures, des modes de production et de diffusion alternatifs, centrés sur la mise en capacité des sujets, la participation dans des modes de production collaboratifs, l'avènement de représentations qui permette d'imaginer d'autres conceptions du vivre ensemble. Il propose de nouvelles règles du jeu politique, fondé sur des postulats égalitaires, démocratiques et pleinement participatifs. Il participe ainsi à la critique des mécanismes de domination qui structurent la forme-État et contribue à mettre en évidence, directement et indirectement, la nature exclusive de l'exercice du politique dans une société où le pouvoir est détenu par une minorité de technocrates. Les *community arts*, pratiques d'opposition jaillissant depuis la base, s'inscrivent en cela dans la tradition du radicalisme anglais. Ces pratiques se distinguent par leur caractère spontané et leur pragmatisme. Ces qualités en font la force et la faiblesse.

3.4.3 « *Alright, we'll do it ourselves* » : pragmatisme et spontanéité des premiers projets *community arts* et *community photography,* forces et faiblesses

L'éclosion de formes d'action artistiques et culturelles adossées à un discours politique et construites à partir de bases associatives actives localement, à partir de mobilisations issues de la population, ou autour de projets impulsés par des artistes, constitue un développement majeur dans le paysage culturel en Grande-Bretagne au début des années soixante-dix. Plusieurs caractéristiques communes permettent de parler de mouvement pour décrire l'apparition de ce type de projets, à commencer par le foisonnement des propositions, leur spontanéité, leur apparition simultanée, et les formes de participation directe impliquant activement les membres de la population locale, qui le caractérisent[744]. Le principe de structuration non-hiérarchique, de participation pleine des individus autonomes au sein des mobilisations, de recherche d'un épanouissement personnel à l'intérieur des campagnes d'action collective, rapprochent le mouvement

744 Su Braden emploie le terme de « mouvement » dans un sens légèrement différent pour décrire l'apparition concomitante de projets artistiques et culturels alternatifs aux schémas et mode de production dominants de l'art. S'il n'y a pas eu de manifeste ou de texte d'orientation définissant en théorie les contours des pratiques *community arts,* la similitude des pratiques mises en place et des analyses politiques du champ artistique rendent compte d'une participation à la même *structure of feeling.* « Yet even where there is a lack of conscious theoretical analysis, one can nevertheless detect in various examples a movement from conventional concepts of art to a new relationship between the artists and the work in specific communities. ». Braden, 1978. p. 7.

community arts des mouvements sociaux contemporains tels que le féminisme, ou le courant politique radical du *commmunity politics.* Les premiers projets *community arts*, qui apparaissent dès la fin des années soixante, font preuve d'une grande spontanéité : leur émergence et leur développement ne doivent rien à une intervention extérieure, mais naissent au contraire de mobilisations agissant sur des besoins et revendications identifiés au sein du groupe social. La spécificité des modes d'action engagés est leur caractère artistique et expressif : on l'a souligné, l'expression artistique est délibérément encouragée car comprise comme créant les conditions nécessaires à une expression politique. Dans cette optique, l'une des modalités expérimentées pour ouvrir les canaux de l'expression et de la créativité est l'organisation d'événements festifs et créatifs qui entraînent la population d'un quartier dans une dynamique collective. L'action de quelques personnes, simples membres de la collectivité locale, acteurs du milieu de l'éducation, des médias, ayant ou non une formation artistique, engagés ou non dans le militantisme, suffit à mettre en train des chantiers à l'échelle du quartier. Dans ces processus, les gens « font communauté », créent et inventent, se donnent les moyens de définir les besoins et de décider des orientations qui profitent à l'ensemble. L'historien Andrew Sinclair définit les pratiques *community arts* comme

> Le travail produit par des artistes professionnels dans le domaine de la photographie, de la peinture, du théâtre, de la musique, de la performance ou de la vidéo, *à l'intérieur* et *avec* une communauté locale, qui est invitée à participer au processus de création compris comme la possibilité d'une expression endogène, conduisant souvent à des formes d'action sociale[745].

Cette définition est incomplète. Nous y rajoutons le fait que les pratiques *community arts* englobent également des projets issus de communautés locales, construits et développés par leurs membres et dans lesquels la présence d'artistes professionnels n'est pas forcément un préalable à la mobilisation qui s'ensuit, comme nous allons le voir avec l'exemple du Craigmillar Festival ou de l'E1 Festival[746].

745 « The work done by professional artists in photography, painting, drama, music, performance art and video-making *in* and *with* a local community, which was encouraged to participate in the process as a way of self-expression, often leading to social action. » Andrew Sinclair, *Arts and Cultures; The History of the Fifity years of the Arts Council of Great-Britain.* Londres : Sinclair-Stevenson, 1995. p. 244.

746 « By the early 1970s the first « community arts groups » were being formed with, in a few cases, members of the community taking equal initiating roles alongside « professional » artists. » Braden, 1978. p. 5.

3.4.3.1 Art et culture dans des mouvements populaires spontanés

Au tournant des années soixante, plusieurs manifestations culturelles voient ainsi le jour suite à la mobilisations de groupes de résidents, nées d'un désir d'agir et de transformer le quotidien. Ces démarches jaillissent du refus d'accepter passivement des situations sociales caractérisées par la pauvreté, le manque de ressources matérielles et d'infrastructures, le désintérêt et l'inaction de la classe politique. Face à ces carences sociales et matérielles, reproductrices d'inégalités sociales, la notion selon laquelle les ressources d'un quartier résident dans sa population-même devient un levier puissant de l'action. Dans ce processus, la définition de l'exercice du politique peut être réappropriée par le peuple, ramenée à des enjeux de proximité, repensée à l'échelle humaine. Surtout, l'idée s'impose que le politique peut trouver son expression dans des formes d'actions culturelles, dans des processus qui politisent les pratiques culturelles quotidiennes et font de celles-ci un espace de contestation. Le pragmatisme des pratiques artistiques et culturelles collectives que nous mettons en évidence s'exprime de diverses manières : à travers la notion de « self-help », c'est-à-dire de capacité des individus à prendre en charge les questions qui les concernent, à s'autonomiser et à puiser en eux les ressources dont ils ont besoin ; à travers la valorisation du « faire », de l'action, de l'expérimentation. Cela s'accompagne d'une certaine méfiance à l'égard de la théorisation, et renvoie à une caractéristique de la tradition radicale britannique, à savoir la tendance à la sous-théorisation des mouvements *grassroots*. Le radicalisme britannique, construit sur une tradition de mobilisations de la base, nombreuses, spontanées, localisées et se déployant par capillarité, privilégie la dynamique de la *praxis* davantage que l'analyse théorique des mouvements sociaux. Le mouvement *community arts* apparaît à cet égard comme le contraire d'un mouvement coordonné, hiérarchisé ou centralisé. Dans le contexte de transformations sociales profondes mettant en cause l'ordre existant, inspirées par l'ensemble des forces culturelles et sociales détaillées plus haut (l'impact des *cultural studies*, la contre-culture, la contestation radicale des années soixante, l'érosion des cadres esthétiques et théoriques du modernisme), les acteurs des projets que nous évoquons sont motivés par le désir de s'impliquer personnellement dans des dynamiques de changement social, et d'y intervenir à travers des pratiques qui posent la question des usages, des fonctions, des modes de production et de diffusion des contenus culturels. Quelques exemples nous permettent d'illustrer les caractéristiques du mouvement *community arts*.

3.4.3.1.1 *Le Craigmillar Festival*

Dans le quartier de Craigmillar, en périphérie d'Edimbourg, des mères, révoltées par le manque chronique d'espaces dédiés et d'activités pour les enfants, se mobilisent dès 1962 pour faire campagne. Elles réclament des centres de ressources et des infrastructures sociales et culturelles pour cette communauté qui en manque cruellement. Elles prennent conscience que c'est à la population de réagir, de refuser cet état de fait, et d'utiliser ses propres compétences pour le transformer. Leurs revendications se propagent dans le quartier. Germe alors l'idée d'organiser un grand festival culturel rassemblant les habitants dans un événement marquant, fédérateur, et surtout, qui se passe de l'intervention des experts, des professionnels, des intermédiaires. La démarche est émancipatrice. Le festival de Craigmillar devient un événement annuel organisé par la Craigmillar Festival Society, qui se forme en 1970. La création de parades, spectacles, comédies musicales et concerts fait appel aux « talents locaux », implique les écoles et les associations. Le festival n'est pas une simple grande kermesse annuelle : la mise en relation des gens par l'intermédiaire du festival est un catalyseur permettant le lancement d'autres initiatives tout au long de l'année, répondant aux besoins spécifiques identifiés par les gens du quartier, sur des questions de logement, d'emploi, d'éducation, de transport, de sécurité sociale, etc. Des centres d'accueil social, des espaces d'aide et de conseil, des services d'assistance scolaire, des associations culturelles sont ainsi créés dans cette dynamique.

> Le festival devint davantage qu'une manifestation enjouée et colorée des talents artistiques locaux ; il devint le catalyseur d'un changement social à l'intérieur de Craigmillar, dans la mesure où les résidents découvrirent que leurs projets étaient empêchés par le manque d'équipements pour la tenue du festival. Ils ne disposaient d'aucune salle de réunion, de répétition, ou d'espace d'exposition. Les gens commencèrent à exiger des améliorations dans les infrastructures concernant le logement, l'emploi et l'éducation[747].

Helen Crummy, l'une des fondatrices du mouvement, secrétaire de la Craigmillar Festival Society pendant plusieurs années, explique le processus par lequel les individus, lorsqu'il est fait appel à leurs compétences et leur intelligence, peuvent transformer leur environnement de manière constructive et collaborative :

747 « The festival became more that a vivid and colourful demonstration of the artistic talents of the area : it developed as the focus for social change within Craigmillar as local people increasingly found their intentions thwarted by the lask of facilities for the festival – no meeting rooms, rehearsal rooms or exhibition halls existed in the area. They began campaigning for improved amenities in housing, employment and education. » George McRobie, *Small is Possible, A Factual Account About Who is Doing What, Where, to Put into Practice the Ideas Expressed in E.F.Schumacher's Small is Beautiful.* New York : Harper and Row, 1981. p. 118.

> Une leçon que nous avons apprise est que les autorités construisent des maisons, mais que ce sont les gens qui créent des communautés. (…) Tout le monde peut être créatif. Il y a de grands réservoirs d'énergie créative dans chaque communauté et qui attendent d'être utilisés. La question est de trouver comment libérer et utiliser cette énergie. (…) Le festival fut un succès instantané, qui apporta de la couleur, de la joie, de l'espoir dans un quartier gris et morne. En se réunissant pour travailler de manière créative, les gens commencèrent à penser et à regarder leur environnement sous un autre jour. (…) Mêlant le plaisir et la joie du festival à la passion de l'action politique, les gens mirent en marche des forces extraordinaires pour le changement social, et obtinrent pour leur quartier des centres sociaux, une école primaire, une bibliothèque, une école maternelle, un complexe industriel et encore bien d'autres infrastructures[748].

Le festival de Craigmillar fait figure de pionnier dans l'histoire du mouvement *community arts*. En 1976, le projet remporte un financement européen issu du programme de lutte contre la pauvreté du Conseil de l'Europe. La Craigmillar Festival Society reçoit 20 000 livres sur deux ans, un fait d'autant plus remarquable que ce projet est le seul émanant d'une organisation auto-gérée. Craigmillar est un projet pilote qui démontre la capacité des populations locales, mobilisées sur des objectifs communs, à transformer leur environnement selon leurs besoins, leur histoire, leurs aspirations. « Au sein de la Craigmillar Festival Society, les résidents ont identifié leurs propres problèmes et besoins et ont entrepris d'y répondre[749]. » La notion de « *self-help* » y est remarquablement mise en pratique.

3.4.3.1.2 *Le E1 Festival, Tower Hamlets*

Une entreprise similaire naît dans l'East End, dans le quartier de Tower Hamlets à Londres, l'un des *boroughs* les plus pauvres de la capitale. Dans ce quartier populaire, sévèrement bombardé pendant la guerre, les tours d'immeubles ont progressivement remplacé les anciens quartiers ouvriers et les formes de sociabilité qui y existaient[750]. Au début des années soixante-dix, la demande de parents pour l'aménagement d'un terrain de football sur un terrain vague reste lettre morte dans les bureaux des élus de la municipalité. Un groupe d'action se forme alors sur la base de revendications portant sur les

748 « One lesson learned is that authorities build houses, but people create communities. (…) Everyone is creative. There is a vast reservoir of creative energy lying dormant in every community waiting to be tapped. The dilemma is how to release and use this. (…) The festival was an instant success, bringing colour, joy, and hope to a grey and bleak area. Coming together while working creatively, people started to think and look at their surroundings in a new light. (…) Marrying the fun of the festival with the passion of political action, [people] created a formidable force for social change which won for the area community centres, a six-year shool, a library, a nursery school, and industrial estate and many other facilities. » Helen Crummy, « The Art of the Possible », *New Start.* 23 mars 2001, p. 15.

749 « In the Craigmillar Festival Society local people identified their own problems and needs and set about tackling them. » McRobie, 1981. p. 120.

750 Le phénomène est observé par les sociologues Willmott et Young dès 1957. Voir *Family and Kinship in East London. Op. Cit.*

infrastructures et aménagements urbains, et les organisateurs font connaître leur demande par le biais de pétitions, de manifestations et de réunions d'information. Le débat qui s'ouvre donne lieu à une prise de conscience collective des problèmes du quartier. La participation des habitants à la politique locale surgit comme une question centrale. Les habitants décident d'organiser le tournoi de la « E1 League », rassemblant des équipes de tous âges et des différents quartiers de l'East End. A partir de cette compétition sportive, la mobilisation se transforme rapidement en un projet d'ampleur qui consiste à organiser un événement festif et culturel ainsi que sportif, le « E1 Festival»[751]. La manifestation sportive et festive est l'outil d'une mise en relation et d'une cristallisation de revendications politiques. Si la municipalité ne réagit pas, « nous le ferons nous-mêmes », affirment avec fierté les personnes engagées dans l'organisation du festival. « Ils détruisent le quartier, et ne le reconstruisent pas comme il faut. [La E1 League] est le seul moyen que nous avons de nous faire entendre du *Council*. De leur dire que nous voulons décider comment nous voulons vivre[752]. » C'est un outil *d'empowerment* puissant car la mobilisation autour d'objectifs communs donne lieu à une prise de pouvoir par une base repolitisée, qui réagit contre la dépossession de ses moyens d'exercice du pouvoir. Le E1 Festival est un immense catalyseur d'énergies, le déclencheur d'une éclosion de projets dans le quartier. Un maillage associatif se constitue d'où émerge un sens de la communauté, le sentiment d'un vivre ensemble plus riche et plus ouvert, et la confiance dans la possibilité de passer à l'action.

L'une des initiatives lancées dans le cadre de la mobilisation à Tower Hamlets est la formation du « Basement Project Film Group », conduit par la réalisatrice Maggie Pinhorn, à partir de 1972. Sur une suggestion de Dan Jones, un éducateur travaillant avec les jeunes gens de Tower Hamlets et très impliqué dans l'organisation du festival, Pinhorn répond à la demande d'un groupe de jeunes hommes de produire leur propre film. Jones fournit au groupe un local dans le sous-sol de la mairie de Stepney, à Cable Street. Cet espace devient « The Basement ». Très vite, le groupe identifie les sujets qu'il veut voir apparaître dans le film : le chômage, le manque d'opportunités, le harcèlement de la police, le racisme, c'est-à-dire les sujets qui font leur réalité en tant que jeunes hommes noirs et blancs. Pinhorn part du principe que c'est à eux de produire leur film, qu'elle ne sera que la facilitatrice de leur projet. Celui-ci se construit au cours de l'année 1972, et *Tunde's Film* est achevé en

751 « E1 » correspond au code postal pour la zone géographique de l'East End, dont Tower Hamlets, Stepney, Shoreditch, Bishopgate, Aldgte, Whitechapel, Brick Lane font partie.

752 « They're knocking down the area, and they're rebuilding it wrong. [The E1 League] is the only means that we've got of saying something to the Council. That we want to run the way we live. » *Alright, we'll do it ourselves*, Man Alive Productions, BBC, c. 1972. [En ligne] http://www.youtube.com/watch?v=2nxgsvLXKmA et http://www.youtube.com/watch?v=sikv84m8vLE Consulté le 8 juin 2013.

juillet 1973. Son titre vient du nom de l'un des membres du groupe, Tunde Ikoli. Le film est réalisé sur pellicule 16mm et produit avec l'aide de professionnels selon les standards de l'industrie du film, un point sur lequel le groupe était déterminé[753]. C'est un succès. Les projections dans le quartier sont des moments de fierté pour l'ensemble de la communauté. En effet comme l'explique Pinhorn, le film implique au-delà de l'équipe qui l'a produit tout l'ensemble de la communauté des résidents, qui peuvent y reconnaître une réalité signifiante, proche de leurs préoccupations, donnée à voir à travers la fiction et la perspective de jeunes gens[754]. On touche ici à ce que Braden et Kelly nomment l'« auto-expression », une expression endogène, qui est produite, validée et contrôlée par la communauté, et qui donne à voir au reste du monde une représentation juste aux yeux de ses membres. Le film est diffusé au Festival d'Édimbourg en présence de l'ensemble du groupe venu parler lui-même de son film, puis à Mannheim en Allemagne et au Festival du Film de Londres. Il est la preuve que des films peuvent être produits selon les standards professionnels habituels, mais en dehors des schémas de production commerciaux, et surtout qu'ils peuvent être produits collectivement à partir de l'expression de personnes habituellement systématiquement marginalisées. Suite au film, les activités du Basement se développent. Son principe est d'être un espace de ressources, avec des personnes référentes compétentes dans divers domaines. C'est un espace à disposition des habitants selon leurs demandes, leurs envies et leurs besoins.

Le maillage associatif et culturel autour des quartiers de Stepney, Tower Hamlets, Wapping et Bethnal Green se développe de manière très spontanée à partir de l'événement fondateur du festival E1. Un réseau d'acteurs locaux se crée et s'étend, des organisations se développent à partir de la mobilisation des habitants eux-mêmes. A travers les manifestations artistiques et culturelles profondément politiques que nous évoquons ici nous voyons apparaître une dimension centrale de la notion de *community* telle que les travailleurs sociaux, les artistes, les participants, les résidents l'utilisent. C'est une dimension dynamique. Owen Kelly, dans son analyse critique du mouvement politique que

753 Heinz Nigg et Graham Wade consacrent un chapitre de leur ouvrage *Community Media* au travail de Maggie Pinhorn au Basement, à travers un entretien détaillé. Voir Heinz Nigg, Graham Wade, 1980. pp. 166-185.

754 « The group was part of the community. The support mechanisms on that project and the people around it – adventure playground workers, youth workers, community workers, social workers and all the members of the community who are involved in making the film ; the adults and the paretns ; the fact that I was not just working witht that group but also with the festival group ; all these involvements show that we were not working in isolation at all at any stage of the game. We were all dependent on each other. » Maggie Pinhorn, entretien avec Graham Wade. *Id.* p. 177.

représente les *community arts,* insiste sur cette dimension, qui rend le terme beaucoup plus radical que dans son acception bureaucratique :

> La notion de communauté [doit être] comprise comme un ensemble d'activités et d'objectifs partagés, et non comme une sorte d'abstraction théorique, ou comme une unité statistique que les services sociaux désignent par le terme « une communauté ». (…) Le type de communauté auquel je fais référence (…) est un *processus actif et conscient*. Pour qu'un groupe de personnes corresponde à cette notion de communauté vivante, il n'est pas suffisant qu'ils vivent, travaillent ou se délassent dans une aire géographique donnée. (…) Ce sont des conditions certes nécessaires, mais insuffisantes en soi, car il est nécessaire que les membres de la communauté *reconnaissent leur appartenance, et que cette reconnaissance joue un rôle déterminant dans la forme de leur action*. (…) Ainsi la communauté n'est-elle pas une entité, pas même une abstraction, mais un ensemble de significations sociales constamment créées et transformées par l'action et l'interaction de ses membres, et à travers leur interaction, au-delà, avec la société[755].

La participation et la contribution des individus à des objectifs communs est ce qui crée un sens de communauté, de vivre ensemble. La communauté apparaît ainsi non plus comme un donné, mais comme à la fois un cadre de l'action et un horizon à atteindre. Ce processus dynamique, que l'on voit à l'œuvre dans les formes d'actions sociales et culturelles collectives détaillées ici, est générateur de ce que le sociologue francophone Marcel Bolle de Bal décrit par le terme de « reliance sociale » : « la production de rapports sociaux médiatisés, c'est-à-dire de rapports sociaux complémentaires ou, en d'autres termes, la médiatisation de liens sociaux ». La reliance est à la fois processus de médiatisation, structure permettant la création du lien, et résultat, c'est-à-dire l'existence de lien social. Elle est ce qui relie des acteurs sociaux, des personnes, des groupes, des organisations, des institutions, des mouvements. L'intérêt d'une telle notion pour la description des processus de création du sentiment d'appartenance à une communauté, est qu'elle inclut la dimension de médiation par des systèmes signifiants tels que la culture, les représentations collectives, les instances que se donne un groupe[756]. La reliance est active, elle se construit ; elle permet l'action et lui donne du sens. La production et la circulation de pratiques signifiantes, de contenus culturels et de représentations symboliques participent à la richesse de ce lien.

---

755 « Community [needs to be] understood as shared activities and goals, and not as the sort of theoretical abstraction, statistical unit which social services departments like to refer to as "a community". (…) The kind of community to which I am referring [...] is an active and self-conscious process. For a group of people to be defined as this kind of living community it is not sufficient that they live, work and play in geographical proximity. (…) These are necessary conditions perhaps, but they are not on their own sufficient, for it is also necessary that the members of a community acknowledge their membership, and that this acknowledgement plays a recognisable part in shaping their actions. (…) Community then is not an entity, nor even an abstraction, but a set of social meanings which are constantly created and mutated through the actions and interactions of its members, and through their interaction with the wider society. » Kelly, 1984. pp. 49-50. c'est nous qui soulignons.

756 Marcel Bolle de Bal, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois concepts sociologiques » *Sociétés*, N° 80, 2003/2, p. 105.

La présence d'artistes, de personnes compétentes dans l'utilisation de techniques de communication, d'éducateurs, permet de catalyser les processus d'*empowerment* mis en marche à travers les projets collectifs. En rupture avec les discours dominants de l'art, l'artiste n'est pas en surplomb, observateur isolé et traduisant une vision qui transcende le groupe social ; son rôle n'est pas d'imposer des significations pré-construites mais de libérer ces expressions, de travailler à la production, par la communauté, de représentations signifiantes pour la communauté.

> Les personnes travaillant dans les médias alternatifs considèrent qu'ils sont les facilitateurs de processus de communication et non des producteurs de messages pré-fabriqués. Ils pensent que les opinions, pensées et sentiments des gens doivent trouver leur expression directe et ne pas être restreints ou remodelés par quelques personnes qui détiendraient le pouvoir[757].

3.4.3.1.3 *Tower Hamlets Arts Project*

Un événement de 1974 éclaire le processus politique par lequel les gens de Tower Hamlets ont cheminé vers la prise en main la vie culturelle et politique de leur propre communauté. En 1974, la Greater London Arts Association (GLAA), instance chargée de la politique culturelle de l'agglomération londonienne, bénéficie d'un projet de financement d'une valeur de 10 000 livres de la part de Thames TV, la télévision locale, pour la mise en place d'un projet artistique. La GLAA annonce qu'elle compte utiliser ces fonds pour le projet « Eyesites », qui propose à des artistes, photographes et poètes d'afficher des œuvres en lieu et place des grandes affiches publicitaires. L'argent irait entre autres à la location des panneaux publicitaires. Comme l'explique David Hoffman, « Eyesites fut rapidement rebaptisé Eyesores »[758]. La population ainsi que les associations éducatives, culturelles et artistiques locales sont révoltées par ce projet unilatéralement décidé par l'institution sans qu'il n'y ait eu aucune consultation avec la population. Les habitants font valoir que les sommes dépensées pour ce projet ne profiteraient aucunement au développement pérenne de la communauté alors que les associations qui se sont créées sur le terrain, comme Half Moon et le Basement, sont à la peine pour survivre financièrement. Le rejet est massif et face à la mobilisation qui se lève, Thames TV décide de remettre la somme en jeu à travers un processus de sélection récompensant « le projet artistique bénéficiant le plus à la

757 « Alternative media workers see themselves as enablers of communication processes rather than as producers of ready-made messages. They think that people's opinions, thoughts and feelings should find direct expression and not be restricted or remoulded by leaders. », Nigg et Wade, 1980. p. 7.

758 Jo Spence et David Hoffman, « Thoughts on THAP », *Camerawork.* N°5, février 1977, pp. 10-11. Le premier jeu de mots « Eyesite » (entre « eyesight », la vue et « site », le site) est ainsi remplacé par le terme insultant de « eyesore », une horreur, une « verrue ».

communauté[759] ». Le collectif d'associations Tower Hamlets Arts Project (THAP) qui se met en place pour former un projet culturel et artistique remporte la subvention en 1975. Ce financement contribue à la multiplication et la pérennisation des activités artistiques et culturelles proposées. The Basement recueille ainsi mille livres de l'enveloppe de Thames TV, avec lesquels sont mis en place de nouveaux ateliers s'ajoutant à l'atelier vidéo. Les ateliers de photographie, de sérigraphie, d'écriture et de poésie qui se créent rencontrent un franc succès. Les objectifs de Tower Hamlets Arts Project sont les suivants :

> coordonner un projet artistique et culturel collectif (*a community arts project*) dans lequel chaque membre de la communauté puisse se sentir capable de prendre part... produire des contenus culturels au long de l'année, culminant dans un immense événement qui rendrait compte du talent artistique de la municipalité[760].

« The Big Show » est cet événement culminant. C'est une exposition des travaux réalisés au sein des ateliers artistiques présents à Tower Hamlets et qui bénéficient de l'enveloppe de Thames TV. Elle est présentée en novembre 1976 à la Whitechapel Gallery, une galerie à la fois ancrée dans l'environnement social local et d'envergure nationale. « The Big Show » est la première exposition, dans une institution artistique réputée, consacrée aux pratiques *community arts*. Les œuvres présentées sont issues de processus de production qui mettent en cause la distinction classique entre artiste et amateur, entre les catégorisations, les hiérarchies et les genres artistiques. En cela, elle atteint l'objectif d'encourager la réflexion sur ce qui entre en jeu dans la désignation de pratiques et d'objets comme artistiques, au détriment d'autres, et sur les relations de pouvoir qui structurent le champ social de l'art. L'exposition, qui est l'occasion d'un grand événement festif pour les gens du quartier, interroge les fonctions de l'art, met en question la préséance du résultat (l'objet d'art) sur le processus de création, et problématise le rôle des galeries d'art par rapport à leur public.

La force des projets *community arts,* qui apparaissent dans le pays dans la première moitié des années soixante-dix, réside dans le postulat selon lequel la libération des expressions culturelles et artistiques individuelles et collectives fait partie intégrante d'un processus global de démocratisation, d'autonomisation des sujets et de transformation des relations et représentations culturelles et sociales. La philosophie, les pratiques, les contenus culturels produits au sein d'une myriade d'organisations à travers le pays

759 *Id.* p. 10.

760 « To coordinate a community arts project in which everybody in the community should feel able to participate... to produce work throughout the year, culminating in a colossal event exposing the artistic talent of the borough. » *Id.* p. 10.

cherchant à intégrer art et politique, forment un ensemble de postures d'opposition aux normes naturalisées qui fondent les systèmes sociaux, politiques et culturels établis. L'analyse politique du champ artistique, reconnu comme étant traversé d'enjeux de pouvoir, est pertinente, tout comme est pertinente la définition de postures d'opposition qui se traduisent par la production de discours, structures, réseaux et pratiques alternatives.

Les analyses produites Les analyses produites au sein du mouvement par les différentes organisations partagent ainsi un certain nombre de perspectives et d'objectifs communs : la redéfinition du rôle social de l'art, la critique du statut socialement différencié de l'artiste par rapport à l'amateur, la mise en cause de la valorisation de l'œuvre au détriment de la question de l'art comme processus de production collective, la démystification de la supposée autonomie relative des champs de l'art et du politique. Chacun s'accorde sur l'importance politique du mouvement. Un socle éthique commun, fondé sur les valeurs de l'action collective et égalitaire, solidarise ces projets.

3.4.3.2 Fragmentation et sous-théorisation, des faiblesses inhérentes au projet

Il demeure cependant, que le caractère spontané et pragmatique qui distingue l'apparition et le développement d'un mouvement culturel tel que le projet des *community arts*, s'il en a fait la force et la pertinence, en a également constitué une faiblesse. Les principes et objectifs du mouvement ont pris forme dans un contexte politique, culturel et social marqué par la remise en cause des *establishments*. Leur origine se trouve dans les mouvements contestataires, dans la critique radicale des institutions de la social-démocratie et la recherche de modèles alternatifs. Mais le rapport à l'institution de ces projets culturels d'un type nouveau s'est rapidement avéré être ambigu : la sous-théorisation, au sein du mouvement, de la question de son rapport avec l'institution a conduit à des formes de récupération par celle-ci. Le pragmatisme initial a montré ses limites, et ce notamment lorsque s'est posée la question des financements et de la pérennisation des projets. Comment ne pas compromettre l'indépendance du mouvement qui se lève dès lors que les projets mis en œuvre ont besoin de financements pour soutenir et développer les pratiques *community arts* et leur permettre d'avoir des effets ? Comment ne pas mettre à mal l'élan radical manifesté par un ensemble de postures et valeurs critiques du système, dès lors que les pratiques engagées sollicitent des financements

publics et privés et sont évaluées à l'aune des critères d'attribution extérieures ? Le fait de manquer d'une orientation politique claire et précise a fait des ces organisations des structures fragiles et susceptibles de compromettre la radicalité de leurs projets initiaux. Détaillons ce processus.

Les organisations apparues au début des années soixante-dix ont cherché à puiser des financements là où ils étaient disponibles, à savoir dans les commissions de l'Arts Council, dans les programmes gouvernementaux tels que Urban Aid mis en place dès 1968 pour venir en aide aux zones urbaines de grande pauvreté, ou auprès de mécènes comme la fondation Calouste Gulbenkian. Au sein de l'Arts Council, le *New Activities Committee*, créé en 1969, est remplacé l'année suivante par le *Experimental Projects Committee*, qui perdure jusqu'en 1973. Il a pour mission de prendre en charge et d'évaluer les nombreuses demandes de financements émanant de structures proposant des pratiques artistiques alternatives. Des organisations comme Inter-Action, The Islington Bus, Action Space obtiennent ainsi leurs premières ressources[761]. Le Comité est bientôt submergé par le nombre de demandes. En 1974, le groupe de recherche *ad hoc* chargé de renseigner l'Arts Council sur la nature de ces projets et le bien-fondé d'un financement par l'Arts Council selon les termes de sa Charte, publie son rapport, connu sous le nom de « rapport Baldry », du nom du directeur du panel[762]. Les rapporteurs reconnaissent le caractère novateur et l'intérêt de ce mouvement, qui favorise l'implication des publics jeunes dans l'accès aux pratiques artistiques. C'est en quelque sorte l'utilité sociale des *community arts* qui est reconnue, et qui appelle la mise en garde des rapporteurs sur le fait que ces activités ne relèvent qu'en partie des missions de l'Arts Council : le rapport souligne que l'objet *community arts* recouvre des pratiques qui ne sont pas simplement, strictement artistiques, que celles-ci ne semblent pas correspondre à des catégories identifiées selon le cadre esthétique appliqué par l'Arts Council. Elles comportent une dimension politique mettant en cause les définitions de l'art « normalement » entendues.

> De nombreux artistes [impliqués dans ces pratiques] rejettent les formes acceptées de l'art, et le problème principal de la majorité d'entre eux n'est pas d'améliorer la connaissance et la compréhension de notre patrimoine ou de nos traditions, ce n'est pas non plus la conception d'une pratique artistique conduisant à la production d'un objet qui puisse être évalué selon les critères *normalement acceptés*[763].

761 Voir Kelly, p. 11, et l'ensemble des chapitres « The Baldry Report », « Redefinition », « Grant Addiction » qui détaillent le processus de récupération du mouvement et mettent en cause la sous-théorisation du mouvement qui le rend vulnérable aux redéfinitions opérées par l'institution.

762 *Community Arts, The report of the Community Arts Working Party*. Londres : Arts Council, June 1974.

763 « Many community artists are in revolt against the accepted forms [of art] [...] and the majority are not primarily concerned with improving knowledge or understanding of our heritage or traditions, or with practice of the arts leading to a product that can be judged by normally accepted standards. » *Id.*p. 9.

Le potentiel révolutionnaire de ces pratiques pour le champ artistique réside justement dans la contestation des normes esthétiques, des critères et catégorisations de l'art naturalisées par l'institution. Or cette dimension radicale est rapidement évacuée dans le rapport, qui s'en tient à une description globale des structures, pratiques, ressources et objectifs de ces projets d'un type nouveau.

> [Ces groupes] ont tendance à se constituer en organisation de taille et de complexité variable, ils se donnent un nom et parfois même une constitution. Ils utilisent généralement un espace qu'ils utilisent comme base pour leurs activités et qu'ils appellent « centre artistique » ou « un centre de ressources ». (…) Ils ne se contentent pas d'y attirer les gens : de manière variable, ils produisent leur travail à l'extérieur, dans l'environnement même de la communauté, dans les rues, les bars et les endroits de ce genre. Mais ce qui importe davantage que la structure de brique ou de béton, c'est l'implication et le dévouement des individus qui participent. (…) Les artistes travaillant dans le contexte d'une communauté (*community artists*) sont remarquables non par les techniques qu'ils utilisent, mais par leur attitude par rapport à la place de leurs activités dans la vie de la société. Leur préoccupation principale est l'impact qu'ils peuvent avoir sur la communauté, et les liens qu'ils y construisent, que ce soit en aidant les gens avec qui ils sont en contact à devenir plus conscients de leur situation et de leurs talents créatifs, ou en mettant à disposition les ressources nécessaires pour que les gens fassent usage de leurs compétences, ces artistes espèrent développer les sensibilités des communautés dans lesquelles ils travaillent et ainsi en enrichir l'existence. A des degrés divers, ils considèrent cela comme un moyen de changement, que ce soit au niveau psychologique, social ou politique, au sein de la communauté. Ils cherchent à développer des processus de prise de conscience et de créativité en impliquant la communauté dans les activités qu'ils promeuvent[764].

On trouve dans ce passage un ensemble de traits distinctifs, une tentative de description qui laisse une marge à la variation (avec des expressions comme *likely to, sometimes, to a varying degree, they may...*), mais surtout, il ne transparaît plus rien des motivations politiques radicales ayant motivé la création de ses structures, ni des propositions révolutionnaires portées par ce mouvement culturel contre l'*establishment*. L'accent est placé sur le rôle des *community artists*, qui apparaissent dans ces lignes comme une nouvelle sorte de travailleurs sociaux soucieux d'amener l'art, comme un supplément d'âme, dans des environnements qui en seraient privés et d'impliquer la

---

C'est nous qui soulignons.

764 « They are likely to form themselves into an organisation of variable size and complexity, with a name ans sometimes even a constitution. They are also likely to have a place which they use as a base for their activities and which they call an “arts centre” or “resource centre”. (…) They are never solely concerned with bringing people into it: to a greater or lesser degree they carry out their work into the environment of the community itself – streets, pubs and the like. What matters most is not an organisational form, nor bricks or mortar, but the commitment and dedication of the individuals involved. (…) Community artists are distinguishable not by the techniques they use, but by their attitude towards the place of their activities in the life of society. Their primary concern is their impact on a community and their relationship with it: by assisting those with whom they make contact to become more aware of their situation and of their own creative powers, and by providing them with the facilities they need to make use of their abilities, they hope to widen and deepen the sensibilities of the community in which they work and so to enrich its existence. To a varying degree, they see this as a means of change, whether psychological, social or political, within the community. They seek to bring about this increased awareness and creativity by involving the community in the activities they promote. » Community Arts Working Party, *Id.* p. 7.

population dans leur démarche artistique. On a vu avec l'exemple du Craigmillar Festival ou de Tower Hamlets Arts Projets que la présence des artistes dans la communauté n'est pas forcément un facteur déclencheur des mobilisations. Outre la primauté accordée au rôle de l'artiste dans le rapport Baldry, alors que les acteurs des *community arts* cherchent précisément à déconstruire ce statut privilégié dans leurs pratiques, on retrouve également dans ce texte la logique d'un schéma paternaliste assez familier dans les positions de l'Arts Council : il s'agit d'amener l'art au peuple. Toute implication politique des *community arts* est prudemment gommée et les rapporteurs, en position de pouvoir, retiennent une conception édulcorée des pratiques étudiées. La mention des techniques utilisées n'est pas reliée à la problématique du contrôle des instruments de communication et d'expression dans la société, question pourtant centrale au projet[765]. Comme l'explique Owen Kelly, le flou de la définition retenue était un parti-pris délibéré des membres du groupe de travail, qui, partant d'une bonne intention et convaincus personnellement de l'intérêt de ces pratiques ne serait-ce que pour leur caractère novateur, considéraient qu'il fallait en donner une définition lâche, extensive, et surtout dépolitisée afin que ces pratiques puissent être prises en charge par l'Arts Council. Kelly souligne que la création en 1974 de l'*Association of Community Artists* (ACA) a également entretenu des définitions floues. Cette structure rassemblant les acteurs de terrain se positionne dès ses débuts en tant qu'interlocuteur de l'Arts Council, et fournit à l'institution un registre des groupes existants dans le pays, dans le but de marquer l'importance du mouvement et la nécessité d'y consacrer des financements. Or la compilation de ce document n'est pas saisie comme l'occasion de définir ces nouvelles pratiques artistiques, et le mouvement laisse passer la possibilité de s'accorder sur des principes, des objectifs, des descriptions communes, sans même parler de la rédaction d'un manifeste ou d'un programme[766]. La base du regroupement se fait de manière plus négative (ce que les *community arts* ne sont pas) que positive (ce qu'ils revendiquent). L'absence d'un effort de théorisation conduit finalement l'ACA, dans son

765 Kelly note : « The Baldry Report uses the word « technique » as a synonym for « art form ». (…) It is not *what* was being done that is interesting, but *how* it was being done. In fact, it was precisely in the area of technique (in the usual sense) taht community artists were breaking new ground. (…) While community artists were struggling to develop techniques, skills and tools which would enable to place their « activities in the life of their society » in such a way as to be active force for change, the working party, in its report, found that it could only describe this struggle as an interesting « attitude ». (…) It missed the point and approved instead of something so general and woolly that it could scarcely be described. » Kelly, 1984. p. 18.

766 Selon Kelly, pourtant « Even at that stage in the development of community arts it would have been possible to be much more specific about what « it » was, and what sort of things « it » did. (…) They were all concerned with processes of *collective creativity* which stood in stark contrast to the model of « individual creativity », which had dominated European high art for at least two centuries, and which had posited the artist as a man removed from and above, the ordinary human being. » *Id.* p. 17.

souci d'obtenir des subventions, à entériner les descriptions mises en avant par l'institution dans le rapport Baldry. Ces définitions déterminent par la suite très fortement les critères de financement, puisque les *Regional Arts Associations,* qui prennent peu à peu la main, dans les régions, sur les financements aux structures *community arts*, utilisent ces critères dépolitisés. « Les *community arts* n'ont jamais été définis, alors ce sont les financeurs qui s'en sont chargés », résume le photographe Brendan Jackson[767]. Kelly soutient également cette thèse selon laquelle le mouvement, radical dans ces intuitions et ses principes d'action, a été rattrapé par l'institution. Il ne s'est pas donné pas les moyens de ses ambitions politiques par manque de formulation d'une position claire. Les acteurs interrogés reconnaissent que l'« addiction aux subventions », selon les termes de Kelly, a enrayé la dynamique radicale de nombreuses organisations[768].

L'évolution du rapport entre les projets *community arts* et l'institution illustre un processus de récupération et de redéfinition qui vide l'élan radical, diffus et spontané, de sa force politique pourtant riche et novatrice. Les contraintes liées au temps, à l'énergie dépensée dans la seule mise en œuvre au jour le jour des projets, la difficulté à établir et pérenniser les activités, et la course aux financements, ont souvent empêché les organisateurs de s'installer dans la réflexion et les a davantage placés du côté du faire, du seul pragmatisme, et de l'urgence. L'ACA a pu être un outil de mise en relation et de mutualisation pour des acteurs de terrain isolés, et concentrés sur le court terme. Mais ces conditions ont en définitive nuit à la cohérence politique ainsi qu'à la pérennité du mouvement. Les pratiques *community arts* ont évolué vers des formes plus diffuses, moins directement revendicatives, plus apprivoisées par l'institution, plus professionnalisées.

3.4.4 « *Committing Photography* » : la *community photography* comme outil de questionnement et outil d'émancipation

Les principes et objectifs des *community arts* informent significativement le développement de pratiques photographiques alternatives, participatives, collectives et

767 « Community arts has never been defined, therefore the funders define it. » Brendan Jackson, Entretien avec le photographe, 28 juillet 2010, Wolverampton.

768 Pour Brendan Jackson, photographe à Jubilee Arts, à Telford, l'existence de financements a été un facteur dans l'organisation plus cadrée des initiatives *community arts*. « Then all these groups started to become clever and organise and seek matching grants. The community artists learned the language. » Entretien avec Brendan Jackson. Quant à Dave Hoffman et Terry Dennett, il ne fait pas de doute pour eux que l'évolution de Half Moon Photography Workshop vers une position plus politiquement consensuelle est liée au moment où certains membres du collectif décident de faire appel aux subventions de l'Arts Council.

militantes, qui apparaissent dans la première moitié des années soixante-dix. Ces pratiques sont issues d'un même terreau philosophique et politique. Il est néanmoins nécessaire de replacer les pratiques *community photography* dans le contexte plus spécifique de structuration d'un champ photographique indépendant, politiquement radical, se concevant en opposition aux pratiques photographiques dominantes, commerciales comme artistiques. Quels sont les débats et postures politiques qui informent le développement de pratiques photographiques collaboratives et participatives ? Quels contextes en favorisent l'émergence ? Quelles définitions en sont données et quels problèmes sont soulevés dans ce processus de définition ? Quels sont les effets politiques et l'influence de la *community photography* dans le champ plus large des pratiques photographiques radicales ?

Nous proposons d'étudier diverses manifestations et formulations des pratiques *community photography*, à travers l'exemple de projets apparus au cours des années soixante-dix. L'étude mêle des exemples issus d'expériences particulières : l'atelier de photographie mené par David Hoffman au Basement, qui prend forme dans le cadre de l'organisation Tower Hamlets Arts Project ; les activités de photographie développées dans le sud de Londres dès 1974 au Blackfriars Settlement, à l'instigation du photographe Paul Carter ; le groupe Bootle Art and Action, en périphérie de Liverpool ; le Cultural Studies Department du Cockpit Arts Workshop à Londres ; le projet Handsworth Self-Portrait conduit par trois photographes de Handsworth. Comme nous l'avons déjà souligné, chacun de ces projets surgit en réponse à des problématiques spécifiques et locales. Ici nous nous intéressons aux usages de la photographie qui sont mis en œuvre et aux types d'images qui sont produits.

Au tournant des années soixante, le champ des pratiques photographiques professionnelles se complexifie. La critique des usages de la photographie, des pratiques de production et de diffusion dominantes dans le domaine de la presse illustrée conduit des photographes à mobiliser les arguments en faveur d'une reconnaissance artistique et institutionnelle de la photographie, sur la base de critères confortant des définitions classiques de l'art. Pourtant, et c'est l'objet de notre démonstration au long de ce travail, la logique de l'institutionnalisation suscite de nombreux questionnements et remises en cause. S'il est vrai que les photographes d'une génération plus jeune bénéficient des bourses, de l'Arts Council notamment, et de perspectives plus ouvertes en termes de pratiques indépendantes en photographie, ils cherchent à produire des postures artistiques et politiques qui engagent la photographie dans des questionnements sociaux critiques. Le

milieu de *l'establishment* artistique apparaît comme l'un des champs dans lesquels la participation de la photographie doit être déconstruite. L'émergence d'une théorie critique et l'expérimentation de pratiques politiquement radicales signalent l'apparition d'un champ pour une photographie indépendante, libérée des contraintes des pratiques commerciales mais également critique des systèmes de pouvoir qui structurent le champ artistique et culturel contemporain. Des pratiques telles que la *community photography,* forment un développement central de la structuration de ce champ. Elles viennent mettre en question la logique profonde des processus d'institutionnalisation de la photographie. La dimension politique des pratiques collectives et participatives désignées par le terme de *community photography* transgresse les catégories historiquement construites sur lesquelles reposent les définitions dominantes de l'art, catégories que reproduit la revendication d'une photographie artistique reconnue institutionnellement. A rebours de ces cloisonnements, les pratiques photographiques mises en œuvre par le mouvement *community photography* promeuvent les principes de pluralité des formes d'expression, de création collective, de désacralisation de l'objet d'art, de démystification des processus de création. Elles contredisent les logiques individualistes, politisent les enjeux liés à l'expression et à l'accès aux médias visuels, se produisent dans les contextes sociaux du quotidien et recherchent la participation active des gens que l'image engage, que ce soit dans la conception, la production, la diffusion, la réception de l'image. Selon Paul Carter, fondateur de l'un des premiers projets associatifs et militants axés sur des usages alternatifs de la photographie, le mouvement qui s'est levé au cours des années soixante-dix exige d'autres critères d'évaluation que ceux des schémas critiques, professionnels et esthétiques dominants.

> Il n'est pas possible de comprendre le rôle et l'importance de la *community photography* en y appliquant les attitudes et les critères de la photographie commerciale et artistique établie. L'objectif premier de ces pratiques est de susciter des prises de conscience et des formes d'interaction sociale dans un contexte local donné. Une grande qualité technique ou artistique n'est pas toujours nécessaire. L'efficacité des pratiques *community photography* doit être mesurée en termes des besoins et attentes de la communauté concernée. (…) Leur intérêt ne réside pas dans les seuls résultats qu'elles produisent. Leur valeur en tant que processus est également importante. Cela permet de prendre en compte le développement personnel, culturel, social et politique que le travail autour de la production et l'usage des photographies induit[769].

769 « It is not possible to understand the role and significance of CP by applying the attitudes and standards fo established commercial and artistic photography. The primary aim of CP is to create awareness and social interaction within a local setting. High technical and artistic quality is not always necessary. The effectiveness of CP ahs to be measured in terms of the needs and expectations of the particular community involved. (…) There is a lot more to CP than its products alone can demonstrate. Its value as process is important too. This includes the personal, cultural, social and political growth that is stimulated by the wk of producing and using the photographs. » Paul Carter, « Photography for the community », *Camerawork,* N°13, mars 1979, p. 2.

Le fait que de jeunes photographes aient choisi à la fois de rompre avec les pratiques commerciales mais aussi de se détourner des processus d'institutionnalisation et de légitimation artistique alors amorcés, pour mettre la photographie au service d'une démarche de construction de représentations, de pratiques de production et de diffusion alternatives, situe la *community photography* dans le domaine des mouvements culturels d'opposition aux systèmes de légitimation culturelle dominants. « De plus en plus de jeunes photographes ont rejeté les usages de la photographie basés sur des formes d'exploitation et se sont au contraire tournés vers des situations où celle-ci peut être utilisée avec davantage de sens[770]. » Reconnaissant la nécessité de rapprocher le champ des productions culturelles et artistiques et le champ de l'action sociale et politique, ils évoluent vers la définition de pratiques intégrant de manière constitutive la question des contextes de production et de diffusion de la photographie, et la question des usages et du contrôle des images par les utilisateurs. Carter évoque la manière spontanée et non concertée dont plusieurs photographes de sa génération se sont progressivement impliqués dans la recherche de pratiques alternatives, animés par le souci d'être utiles socialement.

> La plupart des gens qui ont travaillé selon les principes community photography ont d'une certaine manière dérivé vers ce genre de pratique. Des individus et des groupes ont initié des activités autour d'une conception participative et collective de la photographie à travers le pays, sans se connaître les uns les autres ou très peu. (…) En dépit de ces débuts différents et du manque d'échanges entre les projets, la plupart d'entre eux développent des méthodes de travail qui sont basées sur des principes très similaires[771].

Paul Carter, David Hoffman, Jon Stewart, Brendan Jackson, Brian Homer, John Reardon, Derek Bisthon, Terry Dennett, Jo Spence, Bill Dolce, Andrew Dewdney, Martin Lister : ces noms de photographes engagés dans la recherche de pratiques photographiques alternatives et collaboratives sont somme toute restés peu connus en dehors du milieu de la photographie indépendante. Ces photographes, souvent formés dans des écoles d'art ou dans des formations spécialisées en photographie, ont mis en question les codes appris de leurs propres pratiques professionnelles. Ils n'ont pas visé la postérité ou la gratification de leur travail personnel par l'institution. Au contraire, ils ont mis en jeu le statut social allant de pair avec la fonction de photographe. Ils ont tenté, à travers des pratiques critiques, par la recherche de rôles alternatifs, par la recherche de nouveaux espaces et contextes de

770 « Young photographers have rejected in increasing numbers the exploitative uses of photography and have instead looked for situations where it might be pursued more meaningfully. » Nigg et Wade, p. 28.

771 « Most of the people doing community photography have more or less drifted into it. Individuals and gps have initiated community photography activities all over the country, with little or no knowledge of each other. (…) Despite different beginnings and relatively little contact between projects, most are developping working methods which are based on a similar set of principles. » Carter, « Photography for the Community ». p. 2.

production et de diffusion proches des préoccupations concrètes et immédiates des gens ordinaires, à sortir des cadres esthétiques et des usages professionnels classiques. Cette posture a conduit ces photographes à s'effacer au profit de l'émergence d'une expression collective, au sein des groupes sociaux dans lesquels ils se sont impliqués. Jo Spence expose cette démarche dans son article de 1976, « The Politics of Photography ». La nouveauté des pratiques *community photography* réside dans le fait de considérer la photographie non pas comme une fin en soi, mais comme un « outil » au service d'une communauté.

> La photographie peut y être expliquée et utilisée par tout le monde. Cela commence par l'emploi d'appareils photo ou de caméras faciles à utiliser, puis sont introduits progressivement des équipements plus techniques, requérant des connaissances en développement et en impression. En procédant de la sorte la photographie est placée entre les mains de nombreuses personnes qui seront à terme capables de se passer de l'aide des experts. Cette démarche a provoqué une certaine réaction de la part de ceux qui se battent depuis des années pour obtenir à la photographie le statut d'une profession, et qui l'ont rendue, par le filtre des examens de fin d'études et des diplômes supérieurs, inaccessibles à la majorité des gens. Cette attitude reflète bien sûr la structure hiérarchique de notre société. La classe moyenne mystifie et raffine la connaissance en même temps qu'elle parvient à rationaliser son activité en nous convainquant que c'est dans l'intérêt du progrès et de la croissance économique. La photographie utilisée comme outil est très éloignée de telles attitudes car elle nie l'élitisme[772].

Les pratiques *community photography* ouvrent la possibilité d'une annulation des distinctions entre artiste et amateur, professionnel et profane, expert et novice. Elles permettent de mettre en perspective de manière critique les significations individualistes présentes dans les notions de « style », d'« artiste », d' « originalité », ainsi que dans le processus contemporain de légitimation artistique de la photographie. Les photographes témoignant de leur engagement dans des pratiques photographiques collaboratives et participatives indiquent que leurs motivations étaient sociales et politiques : ils cherchaient les modalités d'un rapprochement entre leur pratique de photographe et d'artiste et des formes d'engagement politique ancrées dans la réalité des relations sociales et économiques. Pour Andrew Dewdney et Martin Lister, c'est l'expérience des contradictions entre l'enseignement dispensé dans les écoles d'art, fondé sur un discours esthétique moderniste, et la remise en cause des autorités dans un champ politique en plein

772 « Here photography can be explained to and used by lay people. This is done by starting with simple cameras, or video, and then gradually working though to the more technically advanced equipment, linked to darkroom and printing skills. This puts photography in the hands of a lot of people who will eventually be able to dispense with the experts. The move has provoked some reaction from those who have fought for years to gain for photograph the status of a profession, putting it via O and A Level exams and degree courses out of the grasp of the majority of people. But of course such policy is entirely in keeping with our hierarchical class society. The middle class mystifies and refines knowledge at the same time it manages to rationalise its activity by convincing us that this is in the interests of progress and economic growth. Photography as a tool is far removed from such attitudes because it negates elitism. » Spence, 1976. p. 1.

bouleversement qui les conduit à interroger le sens social et politique des pratiques artistiques.

> A la fin des années soixante, alors que nous-mêmes et d'autres collègues sortions des écoles d'art du pays, nous portions en nous la conviction forte mais théoriquement encore floue qu'une relation plus étroite entre l'art et la société était nécessaire. Nous étions extrêmement insatisfaits de l'enseignement des Beaux-Arts mais aussi des institutions contemporaines de l'art, qui se fondaient sur une conception mystifiée de l'imagination créative et perpétuaient celle-ci. Les contradictions évidentes entre la rhétorique de l'auto-expression, les privilèges matériels qui nous étaient accordés pour développer cette expression dans le cadre de l'école, et la relation très ténue que tout cela avait avec le monde dans lequel nous allions retourner, nous irritaient profondément. Mais surtout, nous partagions un rejet des idées exclusives et élitistes concevant la créativité comme une qualité réservée aux individus ayant un don, majoritairement des hommes blancs, et comme quelque chose d'imperméable aux forces de l'histoire, de la classe ou de la culture[773].

Conscients du fait que la photographie produit des effets sociaux et idéologiques, qu'elle contribue fortement à modeler et à reproduire les représentations sociales dominantes, qu'elle est construite comme l'apanage d'un corps réduit d'experts et de professionnels, les jeunes photographes, formés politiquement dans la période identifient la nécessité de poser de manière systématique la question des enjeux politiques informant les usages dominants de la photographie. Déconstruire ces usages, interroger les contextes de production, de diffusion et de réception des images photographiques, c'est mettre au jour la façon dont les mêmes déterminants de classe structurent le champ politique et social que le champ des productions culturelles.

Jon Stewart, photographe employé dans l'organisation WELD, évoque le cheminement qui l'a conduit à se tourner vers une utilisation de la photographie dans le cadre d'actions politiques. Alors qu'il était étudiant à Durham dans une formation de photographie et de film appliquée à l'enseignement, il a été amené à réaliser des photographies d'un bâtiment qui devait être entièrement démoli. L'impact des images renforce la campagne du groupe d'action qui résiste à ce projet, et aboutit à la préservation du lieu.

> Cette implication m'a beaucoup affecté et m'a fait réaliser pour la première fois que la photographie était un outil vivant, et qu'elle pouvait être utilisée dans un contexte social. [Je décidai] d'essayer de faire de la photographie spécifiquement dans le contexte d'un groupe social.

773 « By the late sixties, as we and other colleagues passed out of Art Colleges around the country, we carried with us (…) a strong but theoretically unclear conviction that a closer relationship between Art and society was necessary. We were intensely dissatisfied with Fine Art education and the contemporary institutions of art, which all relied upon and perpetuated a mystifying view of the creative imagination. We were angry about the blatant contradictions between a rhetoric of self-expression, the material privileges given to us in order to develop it at Art College, and the tenuous relationship it had to the world we were returning to. Above all, we shared a rejection of exclusive and elitist ideas about creativity being a special quality of gifted individuals, usually white men, which was not shaped by history, class and culture. » Dewdney, Lister, 1988. p. 2.

> Je voulais concilier mon envie de faire une photographie personnelle avec la mise en pratique de mes compétences d'enseignant, et en utilisant la photographie d'une manière générale comme un outil de changement social[774].

Ce type de mise à contribution de la photographie dans le cadre des luttes politiques et de mobilisations émanant de la population correspond à un schéma que l'on retrouve dans le parcours d'autres photographes. Cela tient au fait que la photographie, utilisée dans des usages militants, s'avère être d'une grande efficacité pour alerter sur une situation ou transmettre un message politique. Elle permet de mettre en images des situations sociales critiques, et peut ainsi générer des prises de conscience nécessaires à la prise de décision de la part des autorités. A Bootle, c'est le même constat de l'efficacité de la photographie comme outil de communication militant qui conforte les membres de Art and Action dans la poursuite des activités autour de cette technique de représentation.

> Nous avons pris conscience de la puissance de cette forme d'expression après avoir intégré la photographie dans le journal [*Communitywise*]. Dans le numéro six, nous avions montré des images de personnes vivants dans des logements misérables. Ils furent relogés peu de temps après. (…) Nous avions vu l'impact que pouvait avoir un média visuel lorsqu'il est placé entre les mains des gens. L'idée de réaliser un livret de photos est partie de là[775].

La question du logement est un sujet social majeur des années soixante et soixante-dix. La photographie a été abondamment utilisée pour révéler des conditions de logement déplorables et des situations sociales exigeant des réponses politiques, pour faire office de preuve et ainsi dénoncer l'inaction des bailleurs. C'est l'expérience qu'en fait également le photographe Paul Carter lorsqu'il rencontre le groupe d'action défendant les droits des locataires des logements sociaux de Southwark et Lambeth. Ce groupe d'action est l'une des organisations mises en place au sein de Blackfriars Settlement.

Qu'est ce que le Blackfriars Settlement ? Dans les années soixante-dix, c'est une structure associative axée sur l'éducation, la solidarité inter-générationnelle et la défense des droits sociaux. Elle déploie son action sur les quartiers de Southwark, Lambeth et Waterloo. Historiquement, le Settlement est un héritage du mouvement libéral et

774 « That involvement very much affected me and was really my first insight into photography as being alive and how it actually could be used within a social context. [I decided] I would try to do photography specially within a community. I thought that would combine my desire to do personal photography with my teaching skills and to use photography as a tool for social change. » Jon Stewart cité dans Nigg et Wade, p. 237.

775 « The power of this form of expression came home to us after the introduction of photographs in the newspaper. In issue 6 we showed people living in desperate housing conditions, they were re-housed shortly afterwards. (…) We had seen the power of the visual media in the hands of the community. The idea of a photographic booklet was born. » *Art in Action, A Community Photographic Project on Merseyside.* Bootle Arts and Action, 1980. p. 4.

philanthrope victorien. Le mouvement des *settlements* apparaît en effet à la fin du XIXe siècle dans le contexte du développement d'un courant philanthropique mais aussi sociologique qui s'intéresse à l'étude des facteurs et phénomènes de la pauvreté urbaine, plus particulièrement aux problèmes de manque d'accès à l'éducation, de précarité, d'exploitation ou encore d'insalubrité. Le révérend Samuel Barnett, suspicieux des termes moraux, paternalistes, ou religieux des philanthropes et des missionnaires, critique des méthodes bureaucratiques des législateurs, appelle les jeunes étudiants désireux d'agir en faveur des plus démunis à former des foyers dans les quartiers ouvriers, pour « vivre parmi les pauvres et lier des relations d'amitié »[776]. Plusieurs *settlements* voient le jour à la fin du siècle. Le premier est celui de Toynbee Hall, fondé en 1884 à Whitechapel, dans l'East End. Ce sont des établissements conçus pour accueillir diverses activités intellectuelles, éducatives, manuelles, syndicales, culturelles, à l'intention des habitants du quartier. Suite à l'entrée des femmes à l'université, ce modèle est reproduit par des femmes universitaires d'Oxford et de Cambridge. Le *Settlement* de Blackfriars, ainsi créé à Southwark, s'appelle à sa création en 1887 le Women's University Settlement.

> L'objectif de l'organisation était de « promouvoir le bien-être des gens dans les quartiers les plus pauvres de Londres avec une attention particulière pour les femmes et les enfants ; de créer et développer des programmes pour l'élévation physique, intellectuelle et morale de ces populations, en leur offrant des opportunités en termes d'éducation et de récréation[777].

L'action du Settlement est donc portée sur la recherche de solutions pour agir sur les effets de la pauvreté, et donner aux gens les outils pour sortir de ces situations, dans une logique de « *self-help* ». En 1961, il prend le nom de Blackfriars Settlement et évolue (à partir de 1965 selon Carter) vers une approche beaucoup plus politique des problèmes d'inégalité sociale et vers des modes d'action plus militants.

> Jusqu'à encore assez récemment, le Settlement était d'abord un endroit où les gens venaient quand ils avaient besoin d'aide et de soutien personnel. En faisant appel à de nombreux volontaires, la structure a créé des relais d'entraide : des clubs pour les jeunes, les retraités, les handicapés, les jeunes mères, des services de visite aux personnes âgées, esseulées, ou aux familles connaissant des problèmes. En d'autres termes, le Settlement s'est organisé pour répondre aux conséquences de la pauvreté sociale dans le quartier. Aujourd'hui pourtant, il essaye, tout en conservant ce rôle, de mettre en pratique les principes de travail social et d'action collective locale (community work and

776 Samuel Barnett, « University Settlements », article de 1898, [En ligne] http://www.infed.org/archives/e-texts/barnet2.htm, consulté le 10 juin 2013.

777 « The organisation's aim was to "promote the welfare of the people of the poorer districts of London and especially of the Women and Children, devise and promote schemes which tend to elevate them physically, intellectually and morally, and give them additional opportunities for education and recreation". » « Women's University Settlement », référencement sur le catalogue des archives de l'histoire de Londres. [En ligne] http://www.aim25.ac.uk/cgi-bin/vcdf/detail?coll_id=10315&inst_id=65&nv1=search&nv2= consulté le 10 juin 2013.

> community action) par une concentration de ses efforts pour agir sur les causes de l'inégalité sociale, identifiée comme étant la dépossession de l'individu du contrôle de sa propre vie[778].

C'est ce projet dont Carter fait la connaissance en 1973.

> Mon premier contact avec Blackfriars Settlement remonte à 1973, j'étais simplement venu visiter. A ce moment-là j'avais le sentiment que les travailleurs sociaux avaient besoin d'images peu chères afin de soulever des fonds, et je leur ai proposé des images à prix coûtant. J'ai aussi donné de mon temps et j'ai commencé à prendre des photos des différentes activités du centre[779].

Carter est issu d'une formation de photographe qui l'a d'abord poussé vers une pratique documentaire. Il est témoin des changements alors en train d'affecter le statut de la photographie en Angleterre. Ami de David Hurn et de Bill Jay, qui s'efforcent de faire valoir le statut artistique de la photographie, Carter se nourrit des débats naissants sur la photographie indépendante et rencontre Tony Ray-Jones, Sylvester Jacobs, Larry Herman. Il travaille un temps pour le *British Journal of Photography* puis comme éditeur pour *Photo News Weekly*. Il cherche à intégrer dans ce magazine lu par des amateurs l'idée que la photographie amateur peut être une recherche critique et correspondre à un engagement social plutôt que de se contenter de reproduire des images conventionnelles[780].

Dans un entretien qu'il accorde à Shirley Read, il explique comment, alors qu'il vivait à Elephant and Castle, il a rencontré un peu par hasard le groupe d'action formé par l'association des locataires des logements sociaux dans le quartier. La formation d'associations de locataires au début des années soixante-dix est un phénomène qui renvoie directement au contexte politique du gouvernement conservateur d'Edward Heath. En 1972, la proposition de loi du Housing Finance Bill, portant réforme du système de calcul

778 « Until fairly recently the Settlement had primarily been a place where local people came when they needed help and personal support. Using volunteers extensively it created supportive situations in the form of clubs for the young, the old, the handicapped and for young mothers and provided visiting services to the old and lonely and to families with problems. In other words, the Settlement organised itself to deal with the results of social deprivation in the area. Now however, while retaining its above role it is trying to put the principles of community work and community action into practice with greater emphasis in an endeavour to get to the root cause of social inequality, which is seen to be the powerlessness of the individual over his own life. » Paul Carter in *British Image 1*. Londres : Arts Council of Great Britain, 1975. p. 84. Voir aussi l'entretien de Carter avec Heinz Nigg : « Since 1965 Blackfriars Settlement's philosophy has been overhauled, drawing it away from the individual casework approach and more towards concepts of community action, where people are encouraged to act for themselves to improve conditions rather than have help funnelled in from outside. » Nigg et Wade, p. 195.

779 « I first came to the Blackfriars Settlement in 1973 for a look around. At that time I felt the workers there just needed cheap photographs for fund-raising – and I offered them at cost price. I also volunteered my time and began to take photographs of the various activities going on. » Carter cité par Nigg et Wade, p. 195.

780 Paul Carter, Entretien avec Shirley Read, 13 novembre 2006 et 8 janvier 2007. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/192.

des loyers des logements sociaux et du pouvoir des municipalités à fixer les prix, lance une vague de manifestations et de grèves des loyers à travers le pays. Les municipalités travaillistes refusent d'appliquer la loi qui prévoit une augmentation des loyers indexée sur l'inflation et qui conduirait dans certains cas à des augmentations considérables. Dans l'Angleterre des années soixante et soixante-dix, cette loi ne fait qu'exacerber la question du logement et des inégalités sociales. L'épineux problème des loyers vient s'ajouter aux problèmes de mal logement, de manque d'aménagements et d'entretien des parcs immobiliers des municipalités, au manque de concertation entre les bailleurs et les locataires. Carter propose son aide pour renforcer la campagne de l'association des locataires. Utiliser la photographie pour mettre en images les problèmes et les revendications des militants apparaît comme un moyen efficace pour leur donner plus de poids et pour engager la discussion sur des sujets concernant les habitants. L'engagement de Carter dans les activités naît ainsi. Dans ces premiers temps, il est actif en tant que photographe produisant des images utiles pour les campagnes locales ou pour la communication des associations. Par la suite, l'utilisation de la photographie pour attirer l'attention, informer, susciter le débat et faire entendre la parole des habitants reste un des axes de l'action de Carter à Blackfriars.

> Nous avons abondamment utilisé des photographies dans le cadre d'expositions sur des questions locales. Les panneaux sont en permanence affichés sur la vitrine du centre d'information du Settlement, et ont été installés dans des pubs. Des panneaux traitant des plans de rénovation urbaine circulent régulièrement dans les lotissements, accrochés sur les flancs d'une camionnette. Les gens descendent de leurs appartements pour les voir et pour discuter des problèmes soulevés[781].

Outre les expositions dans des espaces du quotidien, qui sont en soi une manière d'informer et d'intéresser les gens aux questions locales, le recours aux projections diapositives, associé à l'enregistrement de témoignages de résidents est l'un des procédés de diffusion employés dans le cadre de processus de mobilisation collective. Carter comprend l'utilité de tels modes de diffusion, qui permettent d'engager l'échange lors des projections, et qui permettent également à des personnes moins habituées à la prise de parole en public, de s'exprimer depuis chez elles, lors des enregistrements sonores.

> Une autre dimension du projet a été sa capacité à formuler de nouvelles idées sur la manière dont la photographie peut-être utilisée comme un outil favorisant l'action collective. Plusieurs

781 « We've used photographs extensively as part of displays about community issues[...]. Displays are always on view in the Settlement's shop front information centre and have been put in pubs. Displays about redevelopment are also taken into housing estates on the side of a van. People come down from their flats to see these and get into discussion about the issues raised. » Carter, *British Image 1*. p. 84.

> projections diapositives accompagnées d'enregistrement ont été produites et ce type de présentation s'est révélé très efficace pour soutenir visuellement différentes campagnes[782].

La photographie est dans ces exemples utilisée pour des usages militants, d'interpellation et de mobilisation. Elle participe à des processus d'information et de construction de groupes d'intérêt autour de luttes communes. Les habitants s'emparent de ces méthodes : Carter relate la mobilisation de l'association des locataires de Tanswell Estate, qui suite à des demandes d'intervention infructueuses, décident de réaliser une projection audiovisuelle pour une réunion publique, en détaillant l'ensemble des plaintes et revendications des résidents. Les responsables du Greater London Council sont conviés. La projection rencontre un franc succès puisqu'à l'issue, ceux-ci « acceptèrent plusieurs revendications des locataires et le principe de négociations ultérieures[783]. » Ce type de mobilisation illustre le processus d'*empowerment* décrit par Nigg et Wade :

> Les deux concepts fondamentaux informant cette pratique sont *l'accessibilité* et la *participation.* Ils viennent de la conviction que les moyens de communication et d'expression doivent être placés entre les mains de ceux qui ont le plus clairement besoin d'exercer davantage de contrôle sur leur environnement immédiat. […] Les questions de politique locale sont dans leur grande majorité décidées par quelques responsables avec peu voire pas de consultation. Cela a conduit à l'apathie et à une perte de contrôle parmi les gens qui sont atteints par ces décisions. L'emploi de médias dans le cadre de pratiques collectives (*community media*) a ouvert des nouveaux canaux pour l'expression du mécontentement et de la critique. Une fois que cela est mis en marche, s'ensuit un processus de dialogue interne dans la communauté, qui ouvre des possibilités pour le développement de stratégies alternatives[784].

Soucieux de faire de la photographie qui ait du sens socialement, Carter prend conscience à travers son implication au Settlement d'une dimension essentielle pour sa conception d'une photographie cherchant à approcher l'authenticité et la justesse : il est primordial pour le photographe voulant produire des images qui font sens pour la communauté de connaître parfaitement la réalité sociale du milieu qu'il photographie. « L'authenticité et la vérité viennent de l'intégration et de l'implication personnelle [dans un

782 « Another element of the project has been its ability to throw up new ideas of how photography can be used as an aid to community action. Several tape-slide shows have been produced and proved this medium to be effective in visually assisting a variety of different campaigns. » Carter, in Nigg et Wade, p. 197.

783 « The Housing Officials were very impressed and in the meeting that followed agreed to several of the tenants' demands or opened the way to further negotiations subsequently. » *Id.* p. 204.

784 « The two fundamental concepts informing this practice are *access* and *participation*. There is a conviction that the means of communication and expression should be placed in the hands of those who clearly need to exercise greater control over their immediate environment. (…) Community issues are mostly decided by a few officials with little or no consultation. This has led to apathy and deprivation among the people on the receiving end. The introduction of community media has supplied new channels for the expression of discontent and criticism. Once this happens, a process of internal dialogue in the community can take place, providing opportunities for developing alternative strategies. », *Id*. p. 7.

environnement][785]. » A partir de 1974, les propositions impulsées par Carter au sein du Settlement illustrent l'évolution des activités *community photography* depuis des usages proches de l'action directe vers des questionnements davantage liés aux enjeux politiques de la représentation (de soi, du groupe social).

3.4.5 De la représentation photographique à la participation politique en passant par l'éducation à l'image : enjeux et stratégies des pratiques *community photography*

Nous avons souligné la dimension fondamentale que revêtent dans la définition des *community arts* les questions de l'ancrage local et de la pertinence sociale de ces pratiques dans les contextes où elles apparaissent. Chacun des projets étudiés émane de problématiques spécifiques à un territoire et un groupe social, dans lequel naît une volonté collective d'agir politiquement, par des interventions dans le champ social et politique des productions culturelles. Pour autant, ces problématiques se ressemblent en définitive puisqu'à chaque fois se trouve engagée la question de la participation du peuple dans le domaine politique. Les projets mis en œuvre constituent des réactions localisées mais répétées à des crises de représentation. Le déficit de représentation symbolique ou la reproduction de représentations contestables de certains groupes sociaux dans l'environnement visuel renvoient directement à leur absence dans les instances de pouvoir dominées par la classe dirigeante. Il existe un continuum entre la domination qui relie les représentations symboliques et visuelles qui ont cours dans la société, et la représentation des intérêts dominants dans le champ politique. Pour le dire en termes marxistes, l'idéologie dominante est celle de la classe dominante. La représentation tant symbolique que politique des classes opprimées est occultée, empêchée ou déformée**.**

La problématique de la représentation et du pouvoir informe fondamentalement les projets *community photography*, d'une manière encore plus directe qu'elle ne le fait dans les projets interdisciplinaires des *community arts.* La photographie, en tant que type d'images omniprésent dans la société, est un des modes dominants de fabrication des représentations visuelles circulant dans la sphère sociale. Elle est en cela un vecteur puissant de contenus idéologiques. « Les photographies s'offrent de manière gratuites », écrit Victor Burgin en 1977, pour décrire la façon dont les images photographiques sont reçues quotidiennement par chacun de manière involontaire.

785 « Authenticity and truth come from integration and commitment. » *Id.* p. 7.

> Il est presque également impossible de passer une journée sans voir de photographies que de passer une journée sans voir aucun texte. Dans un contexte institutionnel comme dans un autre (la presse, la photo de famille, les affiches publicitaires, etc.) les photographies imprègnent l'environnement, facilitant la formation, la réflexion et l'inflexion de ce que nous considérons comme « allant de soi ». Cette instrumentalité quotidienne des photographies est assez limpide : la photographie sert à vendre, informer, enregistrer, réjouir. Limpide, mais seulement jusqu'au point où les représentations photographiques se fondent dans le monde ordinaire qu'elles contribuent à construire[786].

La photographie est donc un instrument de pouvoir qu'il devient indispensable, dans une perspective de lutte des classes et au même titre que la maîtrise des moyens de production industrielle, de maîtriser, de comprendre et de décrypter. C'est là un enjeu politique majeur pour l'avènement d'une société dans laquelle le peuple contrôle collectivement les rouages idéologiques.

Dans les projets que nous étudions, la question de la représentation se pose de manière prioritaire. Les problématiques soulevées concernent la participation des gens aux questions de politique locale, la représentation des perspectives et des intérêts de populations minorisées (les jeunes, les personnes âgées, les femmes, les immigrés). En d'autres termes, ces problématiques mettent en cause les processus de domination qui se nouent dès le stade de la production des représentations visuelles et symboliques, dont la photographie est un des rouages principaux. Au Blackfriars Settlement, à Bootle, à Handsworth, au Cockpit, se mettent en place des espaces de réflexion et de pratique pensés pour permettre la formulation d'usages critiques de la photographie. Dans un numéro consacré en mars 1979 à ces nouvelles pratiques photographiques engagées localement, *Camerawork* insiste sur leur caractère radicalement subversif.

> Les photographes engagés dans les projets culturels locaux ont un objectif commun, exprimé de nombreuses manières différentes, qui est d'enseigner aux gens les compétences nécessaires pour exprimer leurs réalités personnelles et politiques. C'est une lutte pour démystifier ce qui est en définitive une technique simple ; pour rendre un outil culturel à la disposition de tous, et non d'une seule élite. Nous croyons que la *community photography* peut impliquer les gens activement dans le changement social. Nous croyons que cela représente un pas crucial vers la prise de contrôle sur leur propre vie[787].

---

786 « It is almost as unusual to pass a day without seeing a photograph as it is to miss seeing writing. In one institutional context or another – the press, family snapshots, billboards, etc. - photographs permeate the environment, facilitating the formation/reflection/inflection of what we « take for granted ». The daily instrumentality of photographs is clear enough, to sell, inform, record, delight. Clear, but only to the point at which photographic representations loose themselves in the ordinary world they help to construct. » Burgin, « Looking at photographs », *Screen* N°24, automne 1977. pp. 17-24.

787 « [Community photographers] have a common aim, expressed in many ways, to teach people the skills to express their personal and political realities. It is a battle to take the mystery out of a simple craft; to make a cultural tool available to everybody, not just to an elite. We believe that community photography can actively involve people in social change. We believe that it can be a vital step in taking control of our own lives. » « Working in the Community », *Camerawork,* N° 13, mars 1979, p. 1.

Nous voulons ici mettre en lumière la façon dont ces démarches d'autonomisation sont pensées et impulsées dans les différents projets déjà évoqués au cours de ces pages. Il nous semble qu'il existe une grande part de pragmatisme, qui s'accompagne cependant d'une volonté de penser ces pratiques en théorie.

3.4.5.1 Le « Youth Photography Project » au *Blackfriars Settlement*

Revenons sur les activités du Blackfriars Settlement. Les quartiers de Lambeth et Southwark, où l'organisation est active, sont au cours des années soixante-dix l'objet de plans de rénovation urbaine, pour lesquels peu de processus de consultation ont été mis en place. En 1973, un rapport est remis à Peter Walk, Secrétaire d'État pour l'Environnement dans le gouvernement de Heath, désignant les docks comme une zone de développement urbain propice à la création d'une économie tertiaire[788]. Les docks doivent être remplacés par des bureaux modernes et des hôtels de standing en vue de transformer cette zone en un quartier d'affaires. Dans la première moitié des années soixante-dix cette transition s'amorce déjà, attirant des populations plus aisées que la communauté ouvrière installée historiquement dans ce quartier industriel. Lambeth et Southwark sont en pleine évolution sociologique, économique, culturelle et urbaine, et les habitants tentent de s'organiser pour résister aux décisions unilatérales des autorités. Un collectif se crée dès 1973, le Joint Docklands Action Group, rassemblant des représentants de chacune des zones des anciens docks menacés de transformation radicale. Le Greater London Council s'oppose également aux conclusions du rapport et les quartiers concernés se mobilisent au sein du Docklands Joint Committee pour proposer des plans de développement alternatifs, axés sur le maintien des populations locales et la recherche d'un équilibre entre les logements, l'industrie, et les infrastructures culturelles et sociales. Nous avons évoqué plus avant le travail d'Exit, collectif de photographes composé de Nick Battye, Paul Trevor, Diane Olson et Chris Steele-Perkins, sur la même problématique. Le travail entrepris en 1974 dans le cadre du projet *Down Wapping* est un effort pour faire entendre l'opposition des résidents à des projets urbains d'ampleur qui signifient la destruction de leur quartier. De même, au sein du club photo de Blackfriars, plusieurs personnes s'emparent de la question et documentent la vie des quartiers faisant l'objet de plans de transformation urbaine

788 Voir Henry Miller, « London Docklands Development Corporation Research Paper, an Introductory Briefing », avril 2009. [En ligne] http://www.lddc-history.org.uk/other/eastsideresearchpaper0709.pdf Consulté le 2 juillet 2013.

largement aux mains des promoteurs immobiliers. Ce travail donne lieu à une exposition sur le quartier de Hay's Warf, « Past and Future Developments », qui circule dans les lotissements. En l'absence d'un journal de quartier, cette exposition est un outil d'information important, qui pose un certain nombre de questions sur la participation de la population dans la détermination des politiques d'aménagement local. Une troupe de théâtre locale met également en scène cette question dans l'objectif de susciter des prises de conscience au sein de la population[789]. La question de la transformation des quartiers historiques des docks de Londres est un sujet révélateur, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, du peu de cas qui est fait de l'avis des habitants. D'une manière générale, la notion de participation de la population aux décisions de politique locale semble peu prise en compte par le gouvernement. Un manque cruel de représentation politique des intérêts des résidents se fait sentir. Nous avons vu que les premières activités encouragées par Carter étaient d'ordre militant, c'est-à-dire que la photographie y était essentiellement mise au service de campagnes politiques émanant des groupes d'action locaux. On l'a souligné, tout part de l'idée qu'une utilisation militante de la photographie dans les quartiers populaires du sud de Londres peut accompagner, renforcer et impulser des dynamiques d'action collective, en vue d'une amélioration des conditions de vie dans le quartier et d'une plus grande participation de la population aux questions de politique locale. Rapidement, le besoin se fait sentir de diversifier les utilisations de la photographie au-delà de ce type d'usages directement activistes. Stevie Bezencenet identifie cette transition, que l'on retrouve également dans l'évolution de Bootle Art and Action, depuis des usages militants vers des productions plus analytiques et critiques travaillant la dimension politique de la représentation.

> L'implication de photographes dans les activités locales des communautés a commencé à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix par des utilisations de la photographie pour ses fonctions documentaires et dans le cadre de collectes de fonds pour les associations. Ce n'est que progressivement que l'image a été reconnue comme site propice à la production créative, sociale et analytique, au sein de ces structures locales[790].

Au contact des différents groupes d'action et associations que compte le Settlement, Carter réalise qu'il est crucial d'engager le développement d'attitudes critiques par rapport aux usages de l'image photographique, et par rapport aux iconographies dominantes des

789 Voir Paul Carter, *British Image 1. Op. Cit.* p. 85.

790 « The photographer's relation to community activities frequently began in the late 1960s and early 1970s with the image being utilised for its documentary/recording function and its fund-raising potential. It was only gradually that the image was acknowledged as a site for creative, social and analytical production in these community ventures. » Bezencenet, in Bezenet et Corrigan, 1986, p. 142.

médias. Il identifie un besoin important d'éducation à l'image au contact des jeunes gens. Par éducation à l'image on entend l'articulation de plusieurs objectifs : la capacité à décrypter de manière critique les images reçues ; à interroger ses propres représentations du monde en le mettant en perspective par rapport aux représentations construites par d'autres et perçues involontairement, dans leur flux quotidien ; enfin, l'ouverture d'autres possibilités pour la production d'images alternatives aux premières. Il s'agit, encore une fois, d'encourager des postures de mise en question des images reçues, de démystifier les discours faisant de la photographie l'apanage des experts, de mettre en évidence les processus politiques favorisant la domination de tel ou tel type de représentation visuelle, et de permettre des attitudes critiques constructives, ouvrant sur des nouveaux modes de production et de nouveaux contenus. L'objectif de ce processus est, selon Su Braden, de développer une « iconographie de l'auto-expression »[791].

Carter veut mettre en place un espace pérenne où des groupes d'âges divers puissent venir apprendre et pratiquer la photographie mais aussi débattre et réfléchir sur les enjeux politiques de la représentation photographique. Son projet d'un laboratoire photographique à disposition de la population locale (*community darkroom*) lui vient suite à une excursion avec un groupe de jeunes garçons pendant les vacances. Les adolescents manifestent un intérêt pour la photographie et souhaitent poursuivre cette activité à leur retour à Londres. Carter, qui connaît bien Barry Lane à l'Arts Council, sollicite des financements auprès du Photography Committee, expliquant vouloir « explorer les rôles que la *community photography* peut avoir en termes de développement social »[792]. L'Arts Council accorde un financement pour une durée d'un an, que Carter parvient à compléter grâce à une bourse du fabriquant Kodak sur trois ans, à titre expérimental. C'est sur ces financements que Carter construit les activités de photographie à Blackfriars. Le laboratoire est ouvert à toute personne souhaitant en bénéficier, que ce soit de manière régulière ou ponctuelle. Il est conçu pour être un espace ressource que les gens peuvent s'approprier. Carter a conscience que ces activités n'ont d'intérêt que si elles se maintiennent dans la durée, et qu'une de ses priorités doit être de former de nouvelles personnes à la photographie[793]. Ces personnes pourront alors mettre à profit leurs compétences photographiques au sein de leurs propres associations et groupes d'action. Carter ouvre le laboratoire plusieurs soirs par semaine à des groupes divers, et fait bientôt

791 Braden, 1983. p. 87.
792 Carter, entretien avec Shirley Read.
793 Nigg et Wade, p. 196.

appel à d'autres volontaires pour l'aider. Caro Webb rejoint ainsi le « Youth Photography Programme » en 1977. Carter est l'un des premiers à chercher à concevoir une approche globale des enjeux de la photographie, dans ses pratiques, ses usages et ses représentations, auprès des jeunes gens. Bien davantage qu'un laboratoire photographique ou un simple club photo, la *community darkroom* de Carter est un espace où se développent des compétences sociales qui vont au-delà de l'acquisition de techniques de représentation visuelle.

> L'objectif des activités de photographie pour les jeunes est d'enseigner la photographie à des jeunes gens en petits groupes et de les encourager à utiliser leurs connaissances pour leur propre bénéfice, ou, s'ils le souhaitent, pour le bénéfice de la communauté. Apprendre à faire partie d'un groupe et à partager des informations, des compétences, un espace, de l'équipement mais aussi la responsabilité de faire fonctionner le projet est aussi important que d'apprendre à faire et à utiliser la photographie[794].

Il est primordial, dans la conception de son rôle et sa vision pour des pratiques photographiques collectives et politiques, de toujours rester vigilant à ne pas reproduire les schémas classiques d'un club de photographie, axés sur la technique et le développement de la seule expression personnelle comme fin en soi. Carter conçoit très tôt son rôle comme étant d'aiguiller les gens vers une traduction des usages de la photographie sur le terrain politique. « Les projets essaient d'éviter que les questions d'équipement, de technique et d'esthétique ne dominent les préoccupations des gens. Ils cherchent à démystifier les processus qui font de la photographie un simple outil technique ou de communication[795].

C'est au Blackfriars Settlement qu'ont lieu les séminaires « Kids and Photography, In and Out of School » co-organisés avec Half Moon Photography Workshop en 1977. Jo Spence s'implique fortement dans cet événement qui porte sur la question des usages de la photographie avec les jeunes, dans des projets éducatifs alternatifs. Elle et Dennet sont eux-mêmes très engagés dans la recherche de pratiques photographiques éducatives alternatives au système formel de l'enseignement. La galerie de l'East End accueille l'exposition « Doing Photography » qui présente le travail du Youth Photography Project, et le numéro deux de *Camerawork* contient un article sur la démarche de Carter. Les membres du groupe, âgés de huit à dix-sept ans, partagent leur expérience, évoquant

794 « The aim of the youth photography programme is to teach photography to young people in a small group setting and to encourage them to find ways of using their skill to their own and, if they have interest, to the community's benefit. Learning to be part of the group and to share information, skills, facilities, equipment and responsibilities of making the project work are as important as the learning to do and use photography. » *Id.* p. 197.

795 « Projects try to avoid the possibility of equipment, technique and aesthetics dominating people's interest. They aim to demystify both the technical and communications processes of photography. » Carter, *Camerawork*, N°13, mars 1979. p. 2.

l'importance des activités de photographie à leurs yeux : « je sais prendre des photos avec plus de soin aujourd'hui », « beaucoup de monde me demande de prendre des photos maintenant », « je montre mes photos à mes amis, souvent ils trouvent ça intéressant », « je crois que les filles sont aussi capables que les garçons et peuvent faire de la photographie », « avant je ne faisais pas tellement attention aux choses mais quand on fait de la photographie on remarque plus les choses qu'on pourrait prendre en photo ».

> Je pense que la photographie peut vous donner envie de comprendre comment le monde marche. Parce qu'elle peut montrer les changements. Vous savez ce qui arrive aujourd'hui et ce qui se passait il y a cinquante ans. Alors les personnes âgées ne peuvent pas se plaindre que le monde va de plus en plus mal. Parce que ça va mieux pour certaines choses et ça va moins bien pour d'autres. On ne peut pas se tromper. La photographie peut beaucoup aider les gens[796].

Les jeunes s'approprient peu à peu l'espace du club et l'utilisent régulièrement pour leurs propres besoins. Dans son étude du projet, Heinz Nigg constate que les sujets choisis évoluent d'intérêts personnels (la famille, les amis, les loisirs) vers des questions plus larges concernant la vie de la communauté : il évoque le travail de deux adolescents de dix-sept ans pour venir en aide à une crèche en recherche de financements, ou d'autres qui réalisent des photographies pour le compte d'une compagnie de théâtre[797]. Carter confirme cela dans l'entretien.

> Presque tous les enfants qui ont commencé la photographie à partir d'un intérêt personnel se sont ensuite impliqués dans toutes sortes d'activités dans la communauté. La même chose s'est produite avec les retraités et les adultes auxquels nous avons enseigné la photographie. (…) Je suis pour une éducation qui part de l'endroit où sont les gens et qui se développe à partir de cela[798].

Les activités de photographie rencontrent un réel succès. Elles participent d'une logique d'autonomisation des individus. La fierté que procure le fait de maîtriser une technique habituellement associée à un savoir-faire complexe permet aux membres du club de prendre confiance dans leur capacité de créateurs et de producteurs[799].

---

796 « It can make you care about how the world is run. Because you can see what the changes are. You know what happens now and what happened fifty years ago. So old people can't complain that the world's getting worse. because it's getting better in some ways and it's getting worse in other ways. So you can never miss these. So, it can help people a lot. » Paul Carter, « Doing Photography », *Camerawork*, N°2, avril-mai 1976, p. 5.

797 Voir Nigg et Wade, p. 198.

798 « Nearly all kids started photography out of self-interest and later contributed all kinds of things to the community. The same with the pensioners and many of the adults who we have taught. (…) I'm for education which starts where people are at and you develop it from there » Carter, cité par Nigg et Wade, p. 207.

799 « One of the needs of community development is for everyone to find their creativity and to use it confidently in whatever they do. » Carter, *British Image 1*. p. 88.

Le photographe David Hoffman parvient à des conclusions similaires, à la même époque. Proche du Half Moon Photography Workshop, il est en charge du laboratoire et des activités de photographie auprès des enfants et adolescents de Tower Hamlets pendant deux ou trois ans. La photographie prend place dans le cadre des activités du Basement, initié par Maggie Pinhorn. Les activités du club sont gratuites et le matériel du laboratoire est acquis grâce au financement que le collectif THAP a reçu. Hoffman se finance par ailleurs en travaillant pour des commandes en tant que photographe indépendant. Photographe aux convictions anarchistes, Hoffman est un squatteur convaincu. Cela rend possible la poursuite de sa pratique personnelle de la photographie et notamment ses activités auprès des jeunes de Tower Hamlets. Hoffman veut créer un club ouvert, utilisable par tous, un espace ressource dans lequel la création et la libération de l'expression sont encouragées.

> C'est la chose la plus importante. Que les enfants apprennent à se réguler et se contrôler, en choisissant leurs propres images par exemple. Le seul but de l'autorité dans l'enseignement c'est d'apprendre aux enfants à rejeter l'autorité et de créer la leur. (…) Je veux que les enfants développent leur capacité à produire leurs propres structures[800].

Hoffman est convaincu que la photographie a un rôle à jouer dans les contextes sociaux spécifiques que sont les milieux urbains défavorisés. Accessible, se prêtant facilement à la recherche visuelle, gratifiante et conviviale, la photographie est un outil de production de représentations d'une grande utilité pour la construction d'une image positive de la communauté. En termes individuels, la photographie apporte une satisfaction personnelle : elle se pratique dans un esprit « do-it-yourself » valorisant. Elle permet en outre de se réapproprier l'environnement physiquement autant que symboliquement, de l'interroger, de le défamiliariser. De plus, la photographie est un mode de communication qui n'est pas associé avec les méthodes d'apprentissage scolaire traditionnelles. Elle relève bien davantage du domaine du loisir et de la technique, et comporte une dimension ludique indéniable. Cette nouveauté en tant qu'outil pédagogique la rend très utile auprès d'enfants pour qui les méthodes scolaires sont mal adaptées. L'accès à ce mode de représentation est donc à bien des égards un levier efficace de libération de l'expression. Hoffman confirme dans l'entretien que nous avons mené avec lui que l'élan politique sous-tendant une utilisation collective, participative et émancipatrice de la photographie auprès des populations les plus éloignées de l'exercice du pouvoir était primordial dans la démarche

800 « That is the important thing. That [children] should regulate and control themselves, choose their own pictures for instance. The only point of authority in teaching is to teach kids to reject authority and to create their own. (…) I want the kids to develop the ability to make their own structures. » *Id.* p. 10.

des photographes qui, comme lui, cherchaient à mettre en œuvre des pratiques alternatives de la photographie : des pratiques autres qu'univoques, exploitatrices, individualistes. Il s'agissait alors autant de démystifier les pratiques photographiques et les iconographies dominantes, que de faire advenir des processus de conscientisation et de mise en capacité des sujets par une politisation de leurs propres usages de la photographie.

> Nous découvrîmes qu'en démystifiant la photographie nous pouvions en faire un outil par lequel les gens pourraient être en capacité de produire leur propre image du monde, depuis leur propre perspective. Nous croyions que cela aurait en soi un effet politique positif, que cela pouvait mener le monde dans une direction plus positive. C'était peut-être possible alors. (…) Pour moi le processus devint bien plus une question de donner aux gens les moyens de leur autonomisation et de leur donner confiance et assurance dans leur propre vision. C'est pourquoi j'ai rejoint le projet THAP[801].

Les activités autour de la photographie au Blackfriars Settlement ne s'adressent pas qu'aux jeunes, même si ces derniers en sont les principaux utilisateurs. Des adultes viennent se former à la photographie, pour des usages variés, comme Carter le souligne plus haut. Au delà d'une utilisation personnelle, ce sont également la publication de journaux associatifs, la documentation des activités d'une association, la communication de campagnes spécifiques qui sont les principales motivations. Carter a à cœur de rendre le club et ses ressources disponibles pour d'autres catégories de la population, comme les femmes isolées ou les personnes âgées. Un groupe se constitue avec les membres d'un club de retraité-es. Leurs photographies sont utilisées pour mettre en évidence le manque de structures adaptées aux personnes âgées ou dénoncer la fermeture de centres de soins. L'existence d'activités de photographie représente en soi l'ouverture d'un espace d'échange et de sociabilité[802]. Comme les adolescents et les enfants, les personnes âgées ou les femmes sont des catégories dont les intérêts sont le plus souvent ignorés, passés sous silence, qui sont mal représentées aussi bien dans l'espace social et politique que dans le champ des représentations visuelles et symboliques. On parle à leur place, et l'on pense l'espace social sans leur participation. Aux dominations de classe s'ajoutent ainsi celles de

801 « We found that by demystifying photography we could make it a tool by which ordinary people could be empowered to make their own world picture, from their own perspective. And that would in itself have a positive political effect and would drive the world in a more positive direction. It might have been true then. Certainly we believed it, I believed it. [...] For me it became much more a matter of empowering people and giving them the confidence and a belief in their own vision. That's why I joined in the arts project. » Entretien avec Dave Hoffman, 6 août 2010.

802 Carter commente : « Once a group is formed it is important that the people in it get to know each otehr and share something of their lives. To provide an opportunity for this to happen in the Settlement's Helen Barlow Pensioner's Club I got each lady to bring three favourite snapshots. (…) When the slides were processed I projected them to the whole club and as each lady's picture came up they said something about them. Their comments were taped so taht we now have a tape/slide show with is a very personal glimpse of the members who make up the club. » Carter, *British Image 1*. p. 87.

genre, d'âge et de couleur. Les photographes que nous étudions ont chacun bien conscience de cela et s'efforcent de systématiquement combattre et déjouer les tendances discriminantes traversant la société. La logique qui pousse les photographes impliqués dans les projets *community photography* à agir dans les communautés, c'est bien de donner une voix à ceux qui sont sans cesse ramenés au statut d'objets passifs. Spence l'exprime de manière très claire quand elle écrit que la différence entre le documentaire social de type *Picture Post* ou l'iconographie misérabiliste de l'association Shelter, et les pratiques politiques de la *community photography*, réside dans une approche fondamentalement opposée de la représentation de classes sociales opprimées. C'est la même différence qu'entre les politiques sociales pensées par le haut, sans contact avec la réalité et surtout supprimant la voix des personnes concernées, et une conception collective, égalitaire, grassroots de l'exercice du politique, par le bas. Ces structurations se résument à une question de pouvoir, et correspondent à deux paradigmes diamétralement opposés : dans celui qui existe, le pouvoir est nié aux personnes qui sont saisies en tant qu'objets (de l'image, des politiques, des discours culpabilisants ou déresponsabilisants) et victimes (de représentations erronées, de mécanismes d'oppression économique, culturelle, idéologique) ; dans l'autre, horizon politique vers lequel tendre, la vision est celle d'un partage égalitaire du pouvoir, et d'une société faite de sujets conscients et libres de s'exprimer, de participer, d'agir. « Des agitateurs ou des objets de pitié ; que choisir[803] ? » demande Spence. De la réponse à cette question découlent des pratiques antagonistes.

3.4.5.2 Le *Cultural Studies Department* au *Cockpit Arts Workshop*

A Londres, une autre initiative impliquant l'exploration des techniques photographiques et l'analyse critique des représentations circulant dans l'espace médiatique voit le jour fin 1975. Andrew Dewdney et Martin Lister mettent en place des activités pédagogiques avec et autour de la de la photographie auprès d'enfants et d'adolescents, au sein de l'organisation Cockpit Arts Workshop. Les travaux produits par le *Cultural Studies Department* développent une problématique plus spécifique encore que celles abordées par Carter, Hoffman, Stewart ou Dolce dans leurs pratiques à Londres, Birmingham ou Bootle. Si les enjeux d'auto-expression et d'accès à la pratique de la photographie sont présents dans la démarche des animateurs du Cockpit, ce qui les motive au premier chef, c'est la problématique de la construction des identités des adolescents, ainsi que la question de leur

803 « Agitators or objects of pity – which to choose ? » Spence, 1976, p. 1.

représentation et leur participation dans le champ culturel et politique. A la différence des pratiques étudiées jusqu'alors, Dewdney et Lister tentent d'impulser des transformations dans les méthodes pédagogiques, depuis l'intérieur du système éducatif. Ils travaillent en effet en collaboration avec la Inner London Education Authority (ILEA), compétente sur les questions d'éducation dans l'agglomération de Londres, et qui finance les activités du Cockpit. L'objectif de l'équipe du Cultural Studies Department est de faire reconnaître la validité de méthodes d'enseignement alternatives, dans lesquelles le travail critique autour de l'image et la recherche de pratiques photographiques alternatives font partie d'une pédagogie visant la construction du sens critique et de l'assurance des adolescents à la fois « à l'école et en dehors de l'école ».

Dewdney est issu de l'école d'art de Hornsey et de la Royal Academy of Arts, où il développe une critique de l'enseignement de l'art, des institutions contemporaines, des cloisonnements dans les objets d'étude et les pratiques autorisées. Il s'intéresse à la théorie critique telle qu'elle se développe au début des années soixante-dix et lit les auteurs qui produisent alors des études critiques sur la notion de culture. Il est particulièrement marqué par les analyses de Raymond Williams, qui élargissent considérablement l'extension du champ culturel et en renouvelle les définitions[804]. Dewdney prône une ouverture des sujets d'étude et des approches plastiques dans les écoles d'art à l'ensemble des domaines de la production visuelle : la photographie, la vidéo, le film doivent selon lui être embrassés comme la possibilité d'une redéfinition de l'art et d'une rupture avec l'élitisme entretenu autour de cette notion. Les nouveaux médias, en tant que techniques de captation de situations ayant eu lieu devant l'objectif par l'intermédiaire de phénomènes photosensibles, mettent en crise les définitions de l'art fondées sur le génie créateur de l'artiste isolé, sur le geste de la main traduisant sa sensibilité profonde, sur l'unicité des œuvres qui en fonde le caractère auratique. La photographie et l'image animée introduisent, dans le champ des productions visuelles, un type inédit d'images qui sèment le doute sur les catégories établies de l'esthétique moderniste. Pour Dewdney, comme pour ces artistes et photographes qui se reconnaissent dans le manifeste « Art for Whom » et tous ceux qui souhaitent une intégration de l'art et de la société, l'irruption de ces formes dans le champ plus large des représentations culturelles et idéologiques représente l'occasion de remettre sur le métier les conceptions classiques, normalisées, de ce qu'est l'art[805]. Au cours de ses

804 « Williams was the first writer that really griped me and started me thinking about analytical ways of understanding culture. » Dewdney, entretien avec Shirley Read. Oral History of British Photography. La plupart des informations sur le parcours de Dewdney sont issues de cet entretien.

805 Voir en annexe le manifeste « Art for Whom ? »

études, Dewdney s'inquiète du décalage qui sépare l'enseignement de l'art de la vie du corps social. Les conceptions dépolitisées, élitistes et inégalitaires de l'art n'ont plus de rapport avec l'expérience réelle des gens ordinaires, ni avec leur besoins et leurs aspirations. Il y a besoin d'un art qui s'engage sur le terrain social et politique, qui joue un rôle de mise en sens des transformations que traverse l'époque. Les principes d'accessibilité des techniques et des œuvres, de convivialité des outils d'expression, et de pertinence sociale de ces outils sont les pistes d'une réinvention des termes de l'art. « Nous développions alors des idées très importantes au sujet de la créativité dans l'art et des activités critiques dans les médias[806]. » Dewdney et les autres élèves de sa promotion à la RAA (dont John Tagg, Andrew Brighton, et Caryn Faure Walker) interrogent les mécanismes sociologiques de reproduction des définitions dominantes de l'art, introduisant ainsi une critique politique du milieu artistique contemporain. Ces années marquent Dewdney très fortement, et ont permis la mise en place des axes essentiels pour le développement de pratiques critiques avec et autour de la technologie et l'image photographique auprès des jeunes.

A la fin de ses études, Dewdney intègre l'enseignement de l'art plastique, mais se montre rapidement critique quant au caractère rigide et formel du monde de l'enseignement. Il juge que ce milieu reconduit les inégalités de classe qui structurent la société, et se tourne vers le domaine de l'animation culturelle, dans les *youth clubs* où il propose des activités dans lesquelles la photographie occupe une grande place[807]. « J'étais attiré par des méthodes de travail moins formelles avec les enfants », explique-t-il[808]. En septembre 1975, il rejoint le Cockpit Arts Workshop, un centre artistique associatif très axé sur les applications du théâtre et de la performance dans l'enseignement et qui cherche à

806 « We were developing key ideas about creativity in art and critical activity in media ». *Id.*

807 Les « clubs des jeunes » font partie des structures culturelles et sociales centrales mises en place par le mouvement ouvrier, dans la tradition des Working Men's Clubs ou du réseau de la Workers's Educational Association. « Youth clubs often have quite long histories and are in touch with residual traditions of community solidarity, local politics and campaigns. There is often a sense of value for the voluntary sector and its support of independent education and recreation ». Dewdney et Lister, 1988. p. 5. Ces organisations traditionnelles sont ce que Clark, Hall, Jefferson, et Roberts décrivent comme le produit de « négociations » entre la culture bourgeoise dominante et la culture ouvrière dominée, des espaces « gagnés » par la classe ouvrière sur l'hégémonie bourgeoise et où elle puise ces ressources sociales et culturelles dans le contexte de conditions matérielles et idéologiques restreintes. Voir Clark, Hall, Jefferson, et Roberts, « Subcultures, Cultures and Class », *Resistance Through Rituals, Youth subcultures in Post-War Britain.* Londres : Routledge, 1993. p. 32.

808 « I was attracted to less formal ways of working with kids. » Dewdney, entretien avec S. Read. Dewdney et Lister ajoutent : « Youth and community arts projects established physical bases in working-class communities and art workers learnt to develop open and informal ways of working. The scope of what was seen as appropriate to express through art was widened through these developments. » Dewdney et Lister, 1988. p. 4.

développer ses activités dans le domaine des arts visuels. Il intègre alors la *Visuals Team*. Il y reste onze ans, c'est-à-dire jusqu'à l'abolition de l'ILEA sous le gouvernement Thatcher. La structure dispose alors de son propre espace et d'une salle de théâtre dans le quartier de Marylebone. Le Cockpit fonctionne sur le mode de partenariats avec des écoles londoniennes. Son objectif est de développer et de transformer de l'intérieur les méthodes d'enseignement des pratiques artistiques et d'introduire une réflexion critique, avec les élèves, sur ce que peut être l'art et son rôle dans la société. Le Cockpit est en cela soutenu par une ILEA assez ouverte aux propositions nouvelles en termes de pédagogie. Dewdney veut aller plus loin et impulser une dynamique de questionnement autour de l'utilisation des nouveaux médias visuels et de leur influence dans la société, auprès des élèves. Surtout, il souhaite que le Cockpit travaille avec les écoles réputées « difficiles », car il juge que le système de partenariats bénéficie aux écoles déjà avantagées. Eilean Hooper Greenhill et Martin Lister rejoignent Dewdney dans sa démarche, qui consiste en définitive à introduire dans les écoles des objets d'étude nouveaux et l'approche interdisciplinaire, critique et politique des *cultural studies*.

L'équipe de la *Visuals Team* développe divers types d'activités et de modes de fonctionnement. A ses débuts, la majeure partie de son travail consiste en des projets dans un cadre scolaire, associant étroitement le ou les enseignants et les intervenants du Cockpit. Ceux-ci se déplacent dans les écoles avec leur équipement. Ce sont des partenariats menés sur des périodes longues, généralement sur deux ans. Le travail engagé vise à repousser les frontières des disciplines (l'anglais, les sciences sociales, l'histoire, les arts) par des pratiques interdisciplinaires. « Les *cultural studies* ne constituent pas une matière distincte dans le programme, mais une méthode adaptable pour mettre en question et redéfinir les matières des programmes conventionnels », expliquent Dewdney et Lister[809]. Les intervenants veulent encourager une approche transversale des sujets abordés au sein de l'école, en multipliant les outils critiques, les perspectives et les supports d'expression. Surtout, il s'agit de trouver les passerelles entre le cadre scolaire et la réalité des préoccupations des élèves.

> Nous travaillons là où nous sentons une vraie possibilité et une vraie volonté de créer un espace et une structure dans laquelle l'expérience vécue et les pratiques culturelles des élèves deviennent la matière première du projet éducatif[810].

809 « Cultural studies are not a distinct curriculum subject, they are an adaptable method for questionning and redefine conventional curriculum subjects. » Dewdney et Lister, « Photography, School and Youth Culture : the Cockpit Arts Project », in Bezencenet, Corrigan, 1986. p. 32.

810 « We work where there is a real possibility and a will to make the space and the structure in which pupils' lived experience and cultural practice can become the raw materials of an educational project. »

En 1978, la *Visuals Team* du Cockpit prend le nom de *Cultural Studies Department*. Cette nouvelle appellation marque l'influence des études critiques produites par le Centre de Birmingham sur les méthodes et contenus pédagogiques imaginés au Cockpit. Elle correspond au début du programme *School Photography Project*, au lancement de la publication *Schooling and Culture*, au développement du réseau du Cockpit, notamment à travers des collaborations avec Jo Spence et Liz Heron des Hackney Flashers sur la conférence *Feminism and Photography*[811]. La même année, l'équipe s'installe sur le site d'une ancienne école à Holborn, rebaptisée la Cockpit Annexe, grâce au soutien de la Greater London Arts Association. La même source de financement permet au centre d'intégrer Dave Hampshire dans l'équipe en tant que photographe-en-résidence au Cockpit en 1979. Depuis l'espace de Holborn, de nouvelles activités basées sur la photographie sont proposées dans les temps extra-scolaires. Des groupes peuvent y être accueillis. Il s'agit précisément de rompre avec le cadre formel de l'école et de permettre aux adolescents, en l'absence d'évaluation ou d'examen, de sortir des sujets imposés à l'école, d'adopter plus librement des postures critiques et de produire une expression personnelle également plus libre. Dans le cadre du *Schools Photography Project*, le travail initié au long de l'année dans le cadre de l'école avec les élèves et les enseignants de différentes matières est poursuivi et approfondi à l'Annexe. L'espace se veut accessible, ouvert et confortable, convivial[812]. L'équipe des encadrants du Cockpit prend conscience de la nécessité de rendre visible les images et les contenus produits. Il est nécessaire en effet de donner à voir ces contenus, de leur faire rencontrer un public et ainsi de les mettre en sens dans un débat au-delà des seuls groupes ; or les espaces d'exposition existants ne sont pas intéressés par des expositions ne correspondant pas aux critères classiques de l'art et de l'artiste. L'activité d'exposition, dans l'espace de la Cockpit Annexe, prend alors une place importante, et la galerie est capable, grâce aux financements de la Greater London Arts Association d'ouvrir un poste d'administrateur. Jo Spence, suite à son licenciement de Half Moon Photography Workshop, occupe ce poste pendant neuf mois. Elle développe l'archive ainsi que le réseau de circulation des expositions. Les expositions peuvent être facilement envoyées dans les

Id. p. 32.

811 *Id*, p. 50. Sur le colloque *Feminism and Photography* et les Hackney Flashers, voir le point 3.5.2.2.2

812 « Being at the Cockpit promised higher quality and also a more focused and dynamic group who could talk things through and work in relative calm. The availability of more cameras and enlargers allowed tutors more time for residents. This speeded up progress and allowed tutors to get to know the young people better and gain their confidence and commitment. The Cockpit Cultural Studies Department had the profile of a mature photographic project with a professional and engaged edge to it, that was lacking in the group's previous locations. It prompted residents to take their own work seriously. » Andrew Dewdney, Claire Gray, Andy Minnion. *Down but not Out, Young People, Photography and Images of Homelessness*. Stoke-on-Trent : Trentham Books, 1994. p. 84

structures qui en font la demande, selon le modèle des expositions montées sur des panneaux plastifiés, prisés par Half Moon Photography Workshop[813]. Enfin le Cultural Studies Department poursuit une activité de publication des travaux réalisés mais aussi d'une revue à destination des animateurs, enseignants et artistes, conçue pour mettre en relation ces acteurs d'un champ nouveau. *Schooling and Culture* est publié à partir 1978, selon une régularité trimestrielle puis bi-annuelle.

> L'objectif initial était de promouvoir une discussion critique sur les programmes du secondaire et de mettre en valeur des exemples de pratiques pédagogiques innovantes, pertinentes par rapport à la réalité d'élèves issus de la classe ouvrière. Le journal s'efforçait d'appliquer et de traduire le plus possible les travaux académiques et théoriques produits par la nouvelle sociologie, la sociologie de la culture et la théorie culturelle, dans le contexte de l'école[814].

Le principe qui guide le travail des groupes est l'exploration des enjeux liés à la représentation des adolescents dans les discours sociaux et les représentations véhiculées quotidiennement, et notamment dans le type d'images qui a le plus court dans la société contemporaine : la photographie[815]. Il s'agit d'ouvrir un espace de débat et de production collective de sens dans lequel les formes culturelles des jeunes soient considérées pour ce qu'elles sont, à savoir des pratiques signifiantes, ayant à ce titre une fonction sociale cruciale. Ces axes de recherche font très directement écho aux recherches contemporaines entreprises par le Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham sur la représentation des cultures jeunes dans la société, sur la construction médiatique des jeunes comme catégorie sociale problématique, et sur l'importance des styles et des rituels dans la formation des identités adolescentes. Les premiers travaux du Centre sur ces questions datent de 1975, lorsque sont publiés les *Working Papers in Cultural Studies* N°7 et 8. Le volume, intitulé *Resistance Through Rituals,* cherche à étudier le phénomène des cultures jeunes en les mettant en perspective sur le plan historique et sociologique, et en rompant avec le traitement superficiel et spectaculaire qu'en font les médias. Surtout, les auteurs

813 Dewdney se montre admiratif de ce système de production d'exposition : « *Camerawork* was the model, they were ahead of us. (…) The lamination system was fantastic. They bought their own laminator. It is now an obsolete form, but it allowed the combination of text and image and to put this in a form, creating meaning, a powerful form. It was a liberating thing ! You could send it to the world. » Dewdney, entretien avec S. Read.

814 « Its original aim was to promote critical discussion of the secondary curriculum and example innovative educational practice which was relevant to the everyday lives of working-class students. The journal attempted to apply and translate much of the academic and theoretical work of the *new sociology,* the *sociology of culture* and cultural theory, to the situation of the school. » Dewdney et Lister, in Bezencenet, Corrigan. p. 46. Italiques de l'auteur.

815 Dewdney et Lister parlent de l'« ubiquité culturelle » de la photographie. « We think it will be agreed that no other representational or expressive pratice has the same kind of cultural ubiquity. » *Id.* p. 36.

replacent l'apparition des cultures jeunes dans l'après-guerre dans une analyse politique rétablissant la dimension conflictuelle des rapports de classe.

> Notre sujet concerne les cultures jeunes ; notre objet, les expliquer en tant que phénomène et expliquer leur apparition dans la période de l'après-guerre. Le sujet a bien sûr été traité maintes fois, surtout dans les médias de masse. Cependant un grand nombre de ces études et analyses semble n'avoir fait que multiplier les confusions et développé les mythologies entourant le sujet. En ne traitant que les aspects spectaculaires de ces cultures, ces études sont devenues une partie du phénomène que nous voulons expliquer. Nous devons donc d'abord dégager le terrain, essayer d'aller au-delà des mythes et des explications qui voilent le problème plutôt qu'elles ne l'expliquent[816].

Comme le soulignent Dewdney et Lister, « la « jeunesse » est une catégorie sociale puissante, fortement connotée, et qui a la capacité de générer des paniques morales[817]. » Les articles de Stuart Hall, Dick Hebdige, Phil Cohen, Tony Jefferson, Angela McRobbie, Jennie Garber, John Clarke ou Paul E. Willis publiés dans l'ouvrage, envisagent les sous-cultures jeunes apparues dans l'après-guerre (avec les Teds, les Mods, les Hippies, les Skinheads, les Rastas, etc) comme des réponses sociologiques à l'expérience, au sein de la classe ouvrière, de contradictions profondes dans les champs économiques et culturels[818]. Définies tant par rapport à des modèles de « cultures-parent » en crise, qu'en rejet de l'idéologie dominante qui stigmatise les jeunes, les « sous-cultures » incarnent des formes « bricolées » de résolution des contradictions qui tiraillent le champ social, culturel et économique depuis les années cinquante. Ces contradictions naissent du décalage entre d'une part l'abondance et l'accès à la consommation, l'importance sociologique croissante de la jeunesse en tant que catégorie sociale, et de l'autre, leur impuissance politique, la déstructuration des repères sociaux et culturels de la classe ouvrière (sociabilité de quartier, solidarité, importance de la sphère familiale, institutions culturelles), la persistance, en dépit des discours annonçant une société sans classe, d'une structure sociale qui reste fermement hiérarchique et cloisonnée et reproduit les schémas traditionnels de classe[819].

---

816 « Our subject is Youth Cultures : our object, to explain them as a phenomenon, and their appearance in the post-war period. The subject had, of course, been massively treated, above all in the mass media. Yet many of these surveys and analyses seem mainly to have mutliplied the confusions and extended the mythologies surrounding the topic. By treating them in terms of its spectacular features only, these surveys have become part of the very phenomenon we want to explain. First, then, we need to clear the ground, try to get behind the myths and explanations which cover up, rather than clarify the problem. » Clark, Hall, Jefferson, et Roberts, 1993. p. 3.

817 « “Youth” is a powerful social category with strong connotations, and the capacity to signal moral panics. » Dewdney et Lister, 1988. p. 9.

818 Voir « Cultural Responses to the Ted » de Tony Jefferson, « The Meaning of Mod » et « Reggaes, Rastas and Rudies » de Dick Hebdige, « The Skinheads and the Magical Recovery of Community » de John Clarke, « Doing Nothing » de Paul Corrigan, « Girls and Subcultures » d'Angela McRobbie et Jennie Garber, publiés dans *Resistance through Rituals.* 1975, 1993.

819 L'ouvrage de Paul E. Willis, *Learning to Labour, How Working-Class Kids Get Working-Class Jobs* met en évidence les processus de reconduction des hiérarchies de classe par lesquels les schémas

Les sous-cultures apparaissent comme la négation de cette supposée société sans classe, comme le signal que l'abondance et l'amélioration générale des niveaux de vie ne peut en rien changer la réalité des processus de domination et d'exploitation inhérents au système capitaliste. L'apparition de groupes de jeunes issus principalement de la classe ouvrière (à l'exception des Mods et des Hippies), caractérisés par des styles vestimentaires et des objets symboliques particuliers, par des rituels spécifiques, des « territoires » et des parlers propres au groupe, représente des réponses identitaires en résistance aux assignations sociales déterminées par l'ordre social dominant, et une tentative pour en échapper[820].

Les travaux de ces chercheurs, basés sur des analyses sociologiques et ethnographiques inspirées des méthodes de l'observation participante, permettent d'étudier de manière critique, en tant que fait social signifiant sur les plans économiques, culturels, idéologique ce qui est ailleurs traité comme un phénomène de panique morale, celui de la « délinquance juvénile » ou de la « déviance », donnant lieu à des discours alarmistes. Ces perspectives marquent ainsi une rupture dans l'approche des cultures jeunes, en les traitant comme des phénomènes sociaux et politiques traduisant une transformation du champ social et incarnant une mise en cause d'un système en crise. C'est selon ces termes et cette approche que le Cockpit conçoit son travail sur les formes culturelles des jeunes et avec les jeunes[821]. Le Cultural Studies Department poursuit sur le terrain les analyses et perspectives ouvertes par le Centre de Birmingham. A rebours du mantra du « *law and order* » sur lequel les Conservateurs construisent leur programme politique à la fin des années soixante-dix, et qui vise à discipliner la rébellion des sous-cultures jeunes, les méthodes du Cockpit considèrent que les expressions des adolescents ont leur validité propre, et qu'elles sont signifiantes[822]. Les travaux entrepris avec les groupes au sein de la

sociologiques classiques se maintiennent. Il n'existe pas d'ascenseur social pour les enfants d'ouvriers. *Learning to Labour, How Working-Class Kids Get Working-Class Jobs* Farnborough : Saxon House, 1977.

820 Clark, Hall, Jefferson, et Roberts soulignent le fait que ces formes de résistance, hautement ritualisées, sont en définitive impuissantes à résoudre les contradictions dont elles émergent, car elles sont déterminées par les forces structurant les relations de classe dans la société dans son ensemble. « In addressing the 'class problematic' of the particular strata from which they were drawn, the different subcultures provided for a section of working-class youth (mainly boys) *one* strategy for negotiating their collective existence. But their highly ritualised and stylised form suggest that they were also *attempts at a solution* to that problematic experience : a resolution which, because pitched largely at the symbolic level, was fated to fail. The problematic of a subordinate class experience can be 'lived through', negotiated or resisted ; but it cannot be *resolved* at that level or by those means. There is no « subcultural career » for the working-class lad, no « solution » in the subcultural milieu, for problems posed by the key structuring experiences of class. » Clark, Hall, Jefferson, et Roberts, 1993, p. 35.

821 « We dived into the body of subcultural theory, essentially evolved at the Centre for Contemporary Cutlural Studies ». Dewdney, entretien avec Shirley Read.

822 Dans le discours que Margaret Thatcher, alors à la tête du parti conservateur, prononce à Birmingham le 19 avril 1979, le thème du strict respect de la loi devient un argument électoral majeur. Le gouvernement

Cockpit Gallery visent à mettre en lumière la façon dont les appareils idéologiques de l'État, de l'école, du monde du travail, mais aussi les représentations médiatiques véhiculées par la publicité et la presse organisent l'assujettissement des jeunes et les instrumentalisent. Ces contextes de production de sens génèrent des schémas imposés puissants, que ce soit à travers l'orientation des jeunes des classes ouvrières dans des filières professionnelles fléchées, à travers les contenus des programmes scolaires sans prise avec l'expérience des jeunes, à travers les caricatures abondant dans les publicités et construisant des représentations de la jeunesse qui varient selon les contextes et les usages des images.

> Les images photographiques industriellement produites constituent les idées et les images de la jeunesse qu'une culture dominante véhicule en proximité étroite avec nos habitudes et pratiques quotidiennes. (…) Ajoutées aux images et discours produits par les supports du film, de la vidéo, de la télévision, de la presse populaire, ces images de masse font partie des ressources dont la société dispose pour représenter un monde social confus et contradictoire comme naturel et sensé[823].

La critique des médias forme un axe essentiel des travaux engagés auprès des jeunes. Une large part des activités de l'équipe consiste à déconstruire ces messages, qui sont autant de schémas narratifs normatifs, ainsi que les présupposés idéologiques qui les sous-tendent. Il s'agit de considérer les jeunes gens non comme des consommateurs passifs de représentations mais de mettre en évidence le fait que leurs pratiques culturelles sont en soi le produit de processus actifs de décodage et d'encodage de formes culturelles privilégiées par le groupe, de valorisation de certaines au détriment d'autres. Des processus de négociation sont constamment à l'œuvre entre des ensembles de significations imposées de l'extérieur et la production de significations propres au groupe, souvent en décalage. Les significations identitaires que se donnent les jeunes rendent compte d'un jeu d'encodage toujours renouvelé[824].

---

travailliste est sévèrement condamné pour ce que Thatcher décrit comme son inaction et sa tolérance à l'égard des comportements délinquants, dans lequel elle englobe les grèves non-officielles, les atteintes à la propriété, la criminalité, les troubles à l'ordre public. Margaret Thatcher, « Speech to the Conservative Rally in Birmingham », 19 avril 1979. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/104026 Consulté le 9 juillet 2013.

823 « [Mass-produced photographs] exist as the ideas and images of young people which a dominant culture circulates in close proximity to the routines and patterns of everyday life. (…) Together with the images and statements of film, video, television, and the popular press, these mass-produced photographs form part of a society's resources for representing a confusing and contradictory social world as a natural and sensible one. » Dewdney et Lister, 1988, p. 10.

824 Les références aux termes employés par Hall dans son article de 1973 « Encoding and Decoding in Television Discourse » sont nombreuses dans les écrits de Dewdney et Lister. Pour ces derniers, « young people do in fact continually express their relationship to changing circumstances and to a range of possible or available identities. » Dewdney et Lister, 1988. p. 29.

> Notre compréhension, venue assez tôt, des relations entre la photographie et les adolescents, a émergé d'une série de connexions, qui ne sont pas normalement faites et qui ne sont pas saisies dans le cadre scolaire : des connexions qui se jouent entre les termes d'éducation et d'identité, de représentation, de classe, de génération, et de culture populaire. Pour nous, la mise en lumière de ces connexions a constitué un angle d'approche dynamique pour aborder la photographie avec les jeunes, et une manière d'entrer en contact avec leur expérience basée dans la culture populaire. La clé était, et reste, la question de *style*[825].

L'équipe du Cockpit part des suggestions et des centres d'intérêt des jeunes, qui s'affilient à des groupes constitués volontairement : la question des styles identitaires comme marqueur d'appartenance à un groupe et à ses valeurs, est effectivement la plus prégnante dans leur expérience. Les travaux entrepris autour de cette question consistent à encourager les adolescents à cerner leur propre définition de leur style personnel, et de le documenter par la photographie, dans ce qui relève d'un exercice autographique, réflexif et critique. Les amis, les vêtements, les objets, les références aux groupes de musique préférés figurent de manière prééminente dans les images produites ; elles forment un point d'ancrage pour un travail sémiologique sur le style[826]. Le travail sur la représentation de soi, sur son rapport aux autres, à travers des images produites par soi-même ou par des pairs, est encouragé comme un sujet d'investigation valide. Les jeunes sont laissés libres de définir eux-mêmes leurs sujets ; ils sont tenus responsables des appareils qui leur sont confiés. La confiance ainsi bâtie, et le savoir-faire acquis dans l'utilisation de la photographie constituent des processus valorisants, nécessaires à l'affirmation personnelle. Au-delà, l'appréhension du monde par la photographie entraîne une prise de conscience critique de la question de la représentation visuelle de l'objet « jeunesse en tant que catégorie sociale » dans l'environnement médiatique. La photographie, mode de production d'images intimement lié à des pratiques populaires dans le cadre de la famille et des loisirs, aux médias, est directement en prise avec les questions d'identité[827]. De plus, la photographie, relativement neuve en termes d'outil pédagogique, vient également bousculer les contenus, pratiques et définitions de l'art tel qu'il est enseigné dans les cours d'art plastique. Elle s'affirme en tant que pratique productrice de sens, versatile et maniable,

825 « These early understandings [on the relationship between photography and young people] came as a series of connections which are not normally seen together and acted on within education ; connections between education and identity, representation, class, generation, and popular culture. For us they constituted both a dynamic way of approaching photography with young people, and a way of relating to their popular cultural experience. The key was and is STYLE » Dewdney et Lister, 1988. p. 24.

826 L'ouvrage déjà cité *Youth, Culture and Photography* de Dewdney et Lister reproduit les images réalisées par les adolescents au cours de différents projets.

827 « Photography already had this link with culture, because of its connection with the family album and through the reproduction of dominant media. Choosing photography [at the Cockpit] was already a theoretical position. » Dewdney, entretien avec S. Read.

conviviale. Grâce à la photographie, des thèmes et sujets liés à l'expérience quotidienne peuvent être intégrés dans des discussions critiques dans ou en dehors de l'espace scolaire.

> L'exploration de l'identité à travers ses pratiques signifiantes entretient une relation spéciale avec la photographie car la photographie est elle-même une pratique signifiante. La plupart des marqueurs du style est de nature visuelle, et ce qui est visuel peut être photographié[828].

Le thème du style comme pratique signifiante et identitaire rappelle immanquablement les travaux contemporains de Dick Hebdige, qui publie en 1979 *Subcultures : the Meaning of Style*[829]. On le voit, le Cultural Studies Department du Cockpit exploite les perspectives émanant de la nouvelle critique du champ culturel initiée par le Centre for Cultural Studies. Il s'en nourrit et les développe dans le contexte d'une recherche de méthodes pédagogiques anti-normatives, soucieuses d'intégrer les perspectives, préoccupations, définitions et pratiques des adolescents. Dans une perspective foucaldienne, la démarche politique que constitue l'intervention du Cultural Studies Department dans le domaine de l'éducation a pour objet la mise en cause des mécanismes de domination idéologique exercés dans les systèmes éducatifs, médiatiques, professionnels et qui ont pour effet de régir et contrôler la vie des adolescents en vue de la reproduction sociale. Agir sur les représentations qui fondent et perpétuent ces systèmes, en travaillant à faire advenir des consciences critiques et des sujets actifs, c'est ouvrir des brèches dans ces systèmes et permettre des prises de contrôle sur son propre destin, par la résistance autant que par l'affirmation.

Pour Dewdney, par ailleurs militant actif dans le *Socialist Worker Party,* le principal parti révolutionnaire et anti-capitaliste britannique dans les années soixante-dix, le travail de politisation du champ culturel est la contribution la plus importante que le Cultural Studies Department ait effectué au cours de ces années[830]. Pourtant le postulat selon lequel le champ culturel constituait un champ crucial d'intervention politique, à investir en vue d'une transformation sociale et idéologique, n'était pas acquis dans les milieux militants. (Les mêmes réflexes de défiance, de la part des partis de la gauche marxiste, se retrouvent par rapport au défi que pose le féminisme à l'orthodoxie marxiste.)

---

828 « The exploration of identity through its signifying practices has a special relationship to photography since photography is itself a signifying practice. A great deal of style can be carried by what is seen and what can be seen can be photographed. » *Id.* p. 29.

829 Dick Hebdige, *Subcultures : The Meaning of Style.* Londres : Methuen, 1979.

830 Le *Socialist Workers Party* est le nom que prend *International Socialist* en 1977. Selon Dewdney, c'était le plus militant des partis de gauche radicale dans les années soixante-dix.

> La réflexion politique la plus créative et intéressante était de loin ce que nous faisions au Cockpit en termes d'éducation. [La politique de la culture] était méprisée par les apparatchiks du parti, considérée comme décadente, et non pertinente pour la classe ouvrière[831].

Le travail pratique et théorique produit par le Cockpit est en ce sens fondamental, car il contribue à diffuser dans le champ social la notion, défendue par le mouvement *community arts,* d'une validité de l'action politique et culturelle sur le terrain des représentations symboliques, par les moyens de l'expression visuelle. Il prend activement part au chantier de réflexion sur les pratiques sociales de l'art. Alors qu'il agit à partir d'un foyer très localisé et sur une aire géographique limitée à la zone administrative de Londres, le Cockpit fournit un travail qui fait la démonstration de sa pertinence pour toute approche de la question de la représentation des catégories sociales minorisées et dominées. Les perspectives développées allient étroitement pratiques expérimentales et théorie critique dans la recherche des stratégies d'autonomisation de l'expression et de participation politique dans le champ culturel et social. Cette logique oppose à la verticalité des processus de domination une conception collective et égalitaire de la production culturelle.

3.4.5.3 *Handsworth Self Portrait*

Nous proposons à présent d'évoquer un dernier exemple d'initiative associant des usages participatifs de la photographie et action collective locale, et interrogeant les rapports problématiques entre politique et représentation. Les participants et acteurs de « Handsworth Self-Portrait » sont les membres de la communauté métissée d'Handsworth. Ici encore, le lien est fait entre la façon dont une population minorisée et stigmatisée, victime non seulement d'une domination de classe mais aussi d'une domination fondée sur une différenciation racisée, est représentée visuellement dans les médias, représentée symboliquement dans les discours dominants et l'opinion publique, et représentée politiquement ou au contraire ostracisée du champ du pouvoir. « Handsworth Self-Portrait » constitue une réponse critique à la question des enjeux politiques de la représentation. Cette réponse prend forme dans l'auto-portait, pensé comme une prise de pouvoir symbolique sur la présentation de soi, comme l'affirmation collective de sujets en riposte aux significations et assignations imposées de l'extérieur à des populations habituellement saisies comme objet.

831 « By far the most creative and interesting politics was what we were doing at the Cockpit in terms of education. [Cultural politics] was scorned by the apparatchiks, seen as decadent and not working-class. » Dewdney, entretien avec S. Read.

> L'intention derrière Handsworth Self-Portrait était de produire des photographies à même de confronter et de mettre en cause les stéréotypes racistes ; l'auto-portait a été exploité en tant que procédé permettant le plus grand degré de contrôle aux participants. Les portraits étaient pensés pour devenir des photographies politiques au sens large[832].

Le constat de départ motivant la réalisation de ce projet est en effet celui de la « *mis-representation* », la représentation déformée, caricaturale, réductrice et *in fine* oppressante des communautés multiculturelles, telle qu'elle est produite et véhiculée dans la presse, dans les discours politiques, et dans le racisme ordinaire de la société. Il s'agit d'un projet, plus circonscrit dans le temps que ceux que nous avons déjà évoqués, mené à l'origine par trois photographes installés à Handsworth : Derek Bishton, Brian Homer et John Reardon, qui forment l'agence indépendante Sidelines. Le projet est réalisé à l'automne 1979, soit après une décennie ayant vu le foisonnement de projets plaçant la photographie au cœur d'une réflexion critique sur les déterminations idéologiques et les effets politiques de la représentation photographique. L'initiative doit ainsi être mise en perspective sur deux plans : il est nécessaire de décrire le contexte social et culturel de Handsworth à la fin des années soixante-dix, un territoire révélateur des contradictions des politiques d'immigration et d'intégration de la Grande-Bretagne de l'après-guerre. En réponse à un contexte social, culturel, économique et politique parcouru de grandes tensions, une forte activité culturelle émerge, sur la scène musicale notamment, et fait naître une contestation politique engagée contre les discriminations racistes subies par la population immigrée. Il s'agit également de replacer « Handsworth Self-Portrait » dans un historique des projets *community photography* dans la région des West Midlands. Revenons sur ces points.

En 1978, le groupe de reggae Steel Pulse, fondé à Handsworth, sort un album intitulé « Handsworth Revolution », chargé d'un appel à la rébellion contre le racisme implanté dans la société britannique. La chanson du même nom témoigne de l'expérience des immigrés noirs dans une ville comme Handsworth, et s'insurge contre les discriminations qui avilissent sa population :

> Notre colère a une cause, dépossédés de beaucoup de choses, on subit des lois en toc, la haine que Babylone sécrète, on sait ce que l'on a à offrir, on sait ce qui se passe, on veut pas de faveurs, la faim est encore là, les innocents sont détenus, salaire de misère pour un travail dur, seule Babylone

832 « The intention behind the Handsworth Self-Portrait was to take photographs which would confront and challenge racist stereotyping and self portraiture was the means used because it offered the largest measure of control to those taking part. The portraits, were, therefore, intended as political photographs in the widest sense. » Derek Bishton, « Handsworth Self-Portrait », *Ten 8*, N° 4, printemps 1980. p. 2.

prospère, les humbles sont dans la misère (…) On deviendra plus forts et on conquerra, en avant toujours, jamais en arrière, Handsworth Revolution, Handsworth Revolution...[833]

« Babylone », c'est le symbole de la société occidentale qui exploite, colonise et opprime. Ces mécanismes se reproduisent sur son sol-même, reconduisant les rapports de domination sur lesquels la colonisation des Antilles britanniques s'est fondée. A Handsworth, l'expérience des discriminations est quotidienne, surtout sensible pour les jeunes hommes noirs, soumis à des contrôles de police et des fouilles constantes permises par les « sus' laws », ainsi qu'à toutes sortes d'humiliations et d'injustices de la part des forces de police[834]. Le chômage, la sur-représentation des populations immigrées dans des emplois mal rémunérés et très dévalorisés, le climat de racisme sur les lieux de travail, de la part des employeurs comme des syndicats, le racisme institutionnel, le manque d'infrastructures sociales et culturelles propres aux communautés immigrées, le mal-logement systématique, les discriminations et le traitement différencié des enfants dès l'école multiplient les freins auxquels les immigrés sont confrontés et nourrissent d'intenses frustrations[835].

Il n'est pas étonnant que la question du racisme et de la résistance des immigrés noirs se pose avec autant d'acuité dans la région des West-Midlands[836]. La région constitue l'un des importants bassins d'emploi qui fait fortement appel à la main d'œuvre immigrée, à la fin de la deuxième guerre mondiale. Les flux migratoires qui s'intensifient dans les

833 « Dread we are for a cause Deprived of many things Experienced phoney laws Hatred Babylon brings We know what we got to offer We know what's going on Don't want no favours Cause there is still hunger Innocent convicted, Poor wage, hard labour Only Babylon prospers And humble suffer (…) We will get stronger And we will conquer, And forward ever, and backward never, Handsworth Revolution Handsworth Revolution » Steel Pulse, « Handsworth Revolution », Islands Records, 1978. [En ligne] http://www.jah-lyrics.com/index.php?songid=966 Consulté le 10 juillet 2013.

834 Les « Sus Laws », diminutif de « Suspected Person », accordent à la police le droit d'appréhender, de questionner voire d'arrêter toute personne suspectée d'actes ou d'intentions délictueuses. Les abus fréquents auxquels donnent lieu cette loi sont responsables des tensions très fortes qui antagonisent les populations immigrées et les jeunes contre la police, à la fin des années soixante-dix. Elles participent à la construction de la notion de délinquance et à ses réponses policières. Les émeutes qui éclatent en 1981 à Liverpool, Manchester, Brixton, Handsworth, sont l'expression d'une violence emmagasinée au cours de décennies de discrimination et de tolérance institutionnelle du racisme. Voir Peter Fryer, *Staying power : the History of Black People in Britain.* Londres : Pluto Press, 1994.

835 Voir Mark Christian, « The Politics of Black Presence in Britain and Black Male Exclusion in the British Education System », *Journal of Black Studies,* Vol. 35, No. 3, Janvier 2005, pp. 327-346 ; Mark B. Stewart, « Racial Discrimination and Occupational Attainment in Britain », *The Economic Journal*, Vol. 93.N° 371, septembre 1983. pp. 521-541 ; Ambalavaner Sivanandan : « Race, Class and the State ; the Black Experience in Britain. » *Race and Class*, Vol 28, N°4, printemps 1976, reproduit dans *A Different Hunger, Writings on Black Resistance.* Pluto, 1982.

836 En anglais, le terme de « population noire » désigne à la fois les populations immigrées issues du sous-continent indien (Inde, Pakistan, Bangladesh principalement) mais aussi des Antilles Britanniques, les « West Indies » (Jamaïque, Trinidad et Tobago, St Kitts, la Barbade). Le terme, soulignant l'altérité par rapport à une norme blanche naturalisée, dénote une racisation englobante d'individus de cultures, de langues et d'histoires pourtant très différentes.

années cinquante ne doivent pas faire oublier que, bien avant 1948 et l'arrivée emblématique de l'*Empire Windrush* avec à son bord près de cinq-cent immigrés jamaïcains munis de passeports britanniques, l'immigration depuis les Antilles britanniques était déjà une réalité[837]. Les portes du Royaume-Uni s'ouvrent à cette époque à une main d'œuvre issue du Commonwealth réputée moins chère, alors que les secteurs de l'industrie, de la santé, des transports, et de l'hôtellerie recrutent[838]. La réalité des discriminations et d'un racisme profondément ancré dans la société met rapidement en échec les espoirs d'intégration des nouveaux migrants, relégués au rang de citoyen de seconde catégorie. Alors qu'en 1958 éclatent à Nottingham et North Kensington des émeutes xénophobes en grande partie perpétrées par des blancs contre des noirs, les préjugés racistes alimentent de plus en plus ouvertement les discours politiques dans une escalade de signaux inquiétants. En 1959, la *Birmingham Immigration Control Association* mène des actions de lobby pour introduire des restrictions et des quotas dans la politique de l'État en matière d'immigration. C'est chose faite avec la loi de 1962, la première des *Commonwealth Immigration Act,* qui entérine un racisme institutionnel en soumettant l'entrée des citoyens britanniques du Commonwealth à la condition de justifier d'un contrat de travail. Les travaillistes au pouvoir en 1964 ne reviennent pas sur ces dispositions, se contentant d'une loi sensée punir l'incitation à la haine raciale, avec la Race Relations Bill de 1965. En 1964, le candidat conservateur Peter Griffiths remporte contre toute attente les élections à Smethwick, dans l'agglomération de Birmingham, grâce au succès d'un slogan xénophobe : « si vous voulez d'un nègre comme voisin, votez Labour »[839]. Enfin, le conservateur Enoch Powell, élu de la circonscription de Wolverhampton, prononce en avril 1968 à Birmingham un discours d'un racisme et d'un populisme assumés, dans lequel il se prononce en faveur d'une fermeture totale des frontières et d'un renvoi des immigrés dans leur pays d'origine. Le discours des « Rivières de Sang », prédisant des conflits inter-culturels violents, reste dans les annales comme la légitimation d'un racisme blanc envers des immigrants dont la présence est définie comme le problème, et non le racisme qui s'en sert de prétexte[840]. Expulsé du parti conservateur, Powell est pourtant largement soutenu dans les rangs notamment des dockers

837 Voir Peter Fryer, 1994 ; Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack ; The Cultural Politics of Race and Nation*. Londres : Routledge, 1992. Cop. 1987 ; Paul Gilroy, Stuart Hall, *Black Britain : A Photographic History*. Londres : Saqi & Getty Images, 2007.

838 « Instead of re-equipping and investing, British industry found it easier to import cheap labour as a way of remaining competitive. » Bishton, 1979. p. 2. et Fryer, 1994. p. 372.

839 Voir Fryer, 1994. p. 383.

840 Enoch Powell, « Speech at the General Meeting of the West Midlands Area Conservative Political Centre », Birmingham, 20 avril 1968. Le texte du discours est reproduit sur le site du *Telegraph*. http://www.telegraph.co.uk/comment/3643823/Enoch-Powells-Rivers-of-Blood-speech.html Consulté le 10 juillet 2013.

de Londres, sur la base de slogans tels que « *Back Britain, not Black Britain* ». Dans les années qui suivent, les partis politiques abordent l'immigration comme un problème, et s'en tiennent à la conception d'un nécessaire contrôle des frontières assorties à des mesures visant à améliorer les relations inter-raciales[841]. Celles-ci demeurent largement inefficaces. Les années soixante-dix témoignent d'une aggravation des relations inter-culturelles, marquées par des attaques « anti-noirs » peu traduites en justice, par des meurtres non élucidés, par un racisme structurel dans les rangs des forces de police qui disposent d'outils juridiques puissants. Le sentiment de l'injustice du système, entériné par un manque coupable de volonté politique pour s'attaquer à la xénophobie, laisse peu d'issues aux communautés noires. La nouvelle génération, née sur le sol britannique, grandit dans l'expérience d'un racisme banalisé ; les tentatives de résistance et d'organisation des communautés immigrées sont mises en échec[842]. Le *National Front*, parti d'extrême droite xénophobe créé en 1967, gagne du terrain dans les années soixante-dix avec un programme nationaliste faisant des expulsions du territoire des immigrés de couleur sa priorité. Les manifestations de la percée des thèses nationalistes se lisent dans l'éclosion des graffitis « NF » et dans une récupération des styles et de l'agressivité de la musique punk[843]. Les discours politiques font écho aux expressions populaires du racisme. La droite conservatrice de Margaret Thatcher mène en effet campagne dès 1978 sur un argumentaire xénophobe : dans un entretien, la dirigeante du parti dit comprendre les craintes des britanniques « de souche » d'être « envahis » par l'immigration issue du Commonwealth et affirme son intention de renforcer les quotas d'entrée dans le pays[844]. Ce contexte forme la

841 Dans la périodisation que proposent John Solomos, Bob Findlay, Simon Jones et Paul Gilroy, cette phase correspond à la formulation de politiques visant l'amélioration des « relations inter-raciales » : « The articulation of various policy packages to deal with the « problems » which were seen as associated with a black presence, e.g. in education, the social services, employment, which dominated official thinking up till the early seventies. » Solomos, Findlay, Jones, Gilroy, « The organic crisis of British capitalism and race : the experience of the seventies. » Centre for Contemporary Cultural Studies. *The Empire Strikes Back : Race and Racism in Seventies Britain.* Londres et New York : Routledge, 1982.

842 Voir A. Sivanandan « From Resistance to Rebellion », *A Different Hunger, Writings on Black Resistance.* Londres : Pluto Press, 1982.

843 Voir la biographie de David Widgery, activiste de gauche et membre fondateur de Rock Against Racism, par David Renton. Selon ce dernier, les scores du National Front augmentent considérablement à partir de 1974 et du retour au pouvoir d'un gouvernement travailliste. Il remporte 200 000 voix lors des élections de 1976. C'est en réponse à la montée de l'extrême droite et à la banalisation de ses thèmes dans la musique qu'est lancé le mouvement « Rock Against Racism ». Voir David Renton, « The Life and Politics of David Widgery », *Left History,* Vol 8, N°1, 2002. p. 7-31, [En ligne] http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/lh/article/download/5479/4674 Consulté le 12 juillet 2013.

844 « There was a committee which looked at [immigration numbers] and said that if we went on as we are then by the end of the century there would be four million people of the new Commonwealth or Pakistan here. Now, that is an awful lot and I think it means that people are really rather afraid that this country might be rather swamped by people with a different culture and, you know, the British character has done so much for democracy, for law and done so much throughout the world that if there is any fear that it might be swamped people are going to react and be rather hostile to those coming in. So, if you

toile de fond d'initiatives culturelles et artistiques qui apparaissent dans le territoire des West Midlands au cours des années soixante-dix : celles-ci représentent des formes de résistance contre une idéologie raciste banalisée dans des courants populaires, dans les discours dominants et dans l'inaction coupable des politiques. Plus largement, l'action de ces organisations est la lutte contre les discriminations et l'ensemble des logiques qui organisent l'exclusion des champs de l'action de certains groupes sociaux.

Un maillage associatif très dense se développe dans les quartiers populaires autour de Birmingham, témoignant d'une recherche de résolutions pragmatiques aux nombreux freins que rencontrent les populations immigrées. Un de ces lieux associatifs est le *Asian Resource Centre.* Dans le rapport annuel de 1979 rédigé par le Centre, on trouve l'analyse suivante.

> Les *community resource centres* se sont initialement développés à partir d'une analyse interrogeant les réalités sociales de l'expérience quotidienne partagée par un grand nombre de personnes en Grande-Bretagne : dans les relations sociales au travail, dans l'éducation et dans le logement. Cette analyse révéla des zones de pauvreté criante et intolérable, ainsi que l'inégalité d'un système dans lequel la majorité des gens avait des difficultés à exercer le moindre contrôle sur leur propre vie. Les réponses pratiques qui ont suivi cette analyse exigeaient une rupture, depuis des objectifs de réforme utilisant les voies orthodoxes de la démocratie parlementaire, vers une conception locale de la politique dans laquelle les gens pourraient participer aux décisions sur les sujets qui les affectaient directement. Les projets d'action politique locale et collective (*community action projects*) virent le jour dans des zones cumulant les facteurs de pauvreté, qui, à l'image d'Handsworth, étaient caractérisées par la croissance du chômage, des logements dégradés, des écoles en sur-effectifs, des services sociaux surchargés et un manque d'infrastructures récréatives. (…) Notre objectif est d'initier, d'accompagner, et de soutenir les projets mis en œuvre pour protéger les droits des groupes sociaux désavantagés et des minorités ethniques, d'encourager la liberté d'expression culturelle et de promouvoir la fierté ethnique[845].

C'est pour ce type de structure que travaille l'agence *Sidelines,* créée en 1977 par Derek Bishton et Brian Homer. John Reardon les rejoint plus tard. Le rapport annuel de l'Asian Resource Centre auquel il est fait référence est produit par eux. Bishton, Homer et Reardon sont trois photographes issus du milieu du journalisme, très impliqués dans la vie

want good race relations, you have got to allay peoples' fears on numbers. » Margaret Thatcher, « TV Interview for Granada *World in Action* », 27 janvier 1978. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/103485 Consulté le 11 juillet 2013.

845 « Community resource centres developed initially out of an analysis based on the social realities in the day-to-day life of the vast majority of people in Britain; in social relations at work, in education and housing. This analysis revealed gross and intolerable areas of poverty and inequality in a system where a majority of people found it difficult to maintain any direct control over their lives. The practical programme that followed this analysis demanded a shift from working for reform through the orthodox channels of parliamentary democracy to a kind of neighbourhood politics in which people would participate in decisions on issues that directly affected them. Community action projects were initiated in areas of multiple deprivation which like Handsworth were characterised by rising levels of unemployment, decaying housing, over-crowded shcools, overburdened social services and poor recreational activities. (…) Our aim is to initiate, participate in and assist projects designed to protect [disadvantaged and ethnic minority groups's] rights, encourage freedom of cultural expression and promote a strong sense of ethnic pride. » Asian Resource Centre, *Progress Report 1979.* Sidelines. Archive de Derek Bishton, Bibliothèque central de Birmingham, MS 2478/B/3/5. Consulté en mai 2010.

associative et culturelle de Handsworth. *Sidelines* est conçue comme une agence indépendante de photographie et de graphisme travaillant principalement avec le secteur associatif « dans l'intention de proposer des compétences en graphisme, en édition, en journalisme, et en photographie pour des associations locales sur Birmingham, à des prix sensiblement moins chers que ceux pratiqués dans les agences « commerciales »[846]. »

> Nous avons été associés à la publication d'un livre sur les Rastafaris, d'un rapport sur les relations entre la police et les jeunes noirs, et de nombreuses brochures, tracts et lettres de diffusion sur des sujets tels que le racisme, le chômage, ou le « déclin » des quartiers populaires dans le centre des villes[847].

Les ouvrages auxquels il est fait référence sont *Movement of Jah People* (1978), un ouvrage qui présente ce qu'est le rastafarisme et ses enjeux identitaires à une époque où la presse et l'opinion associent les « Rastas » à l'augmentation de la délinquance de rue. Les jeunes Rastas sont victimes de harcèlement policier et font face à l'incompréhension générale par rapport à ce qu'ils revendiquent comme leur religion[848]. La question des relations entre la police et les jeunes hommes noirs est le thème du deuxième ouvrage dans lequel Bisthon et Homer s'impliquent : *Talking Blues, The Black Community Speaks About its Relationship with the Police* (1978), réalisé avec l'association All Faiths For One Race (AFFOR) basée à Birmingham, qui milite pour une révision des méthodes d'interpellation de la police et une vraie justice protégeant les citoyens[849]. Les photographes inscrivent leur pratique professionnelle au service de la lutte contre le racisme et les discriminations, et pour l'affirmation des expressions culturelles dans leur pluralité. A travers de multiples partenariats, ils développent une connaissance fine de la réalité du terrain et de la richesse des actions culturelles à Handsworth et dans les localités voisines confrontées aux mêmes problématiques. On peut encore citer d'autres structures avec lesquelles l'agence travaille :

---

846 « Sidelines is a self-financing community design and photography group (…) with the intention of providing graphic design, editorial, journalistic and photographic skills for community groups in Birmingham at prices considerably cheaper than available from straightforward “commercial” agencies. » Archive de Derek Bishton, Bibliothèque centrale de Birmingham, document produit par Sidelines non paginé non daté. MS2478/A/1/13/5 Consulté en mai 2010.

847 « We have been involved in publishing books on Rastafari, a report on police/young black relations and numerous booklets, leaflets and newsletters on subjects such as racism, unemployment, and inner city decline. Our concerns are, therefore, by no means purely photographic. » Bishton, « Handsworth Self-Portrait », *Op. Cit.* p. 2.

848 Dans la préface au livre *Movement of Jah People*, son co-auteur John Plummer explique vouloir restaurer la vérité au sujet des adeptes du Rastafarisme : « Nothing I could say would adequately compensate the balance which has been so heavily tipped against the Rastas by the public vilification they have received at the hands of the Press, the police and the courts, and the private abuse from ill-informed members of the wider public. » Plumer, Preface, in John Plummer, Derek Bisthon, Brian Homer. *Movement of Jah People.* Handsworth : Press Gang, 1978. p. 4.

849 AFFOR *Talking Blues; The Black Community speaks about its relationship with the police.* Derek Bisthon et Brian Homer (Eds). Handsworth : Sidelines. 1978.

Handsworth Cultural Centre, Midland Area Improvement Housing Association, la National Association for Multiracial Education, Rafiki House (une association s'occupant des droits des femmes), Handsworth Law Centre... Ce milieu associatif est en demande d'images photographiques non stéréotypantes, antiracistes, qui soit en accord avec les objectifs d'émancipation pour lesquels elles travaillent. Pour Bisthon, Homer et Reardon, se reconnaissant comme producteurs d'images agissant dans le domaine politique des représentations, l'enjeu est multiple. D'une part, l'intention est de contrecarrer la logique selon laquelle le déficit de représentations des populations minorisées entraîne une invisibilisation dans le champ social, invisibilité qui renvoie à l'absence de reconnaissance de leurs intérêts sur le terrain politique ; d'autre part, il y a un besoin d'images justes, que les gens puissent reconnaître comme rendant justice à leur expérience et qu'ils puissent s'approprier. Car lorsque des représentations des populations immigrées existent dans le champ médiatique, ce sont des images qui imposent des significations, qui sont fortement connotées, ou relaient des significations aussi stéréotypées que contradictoires, telles que le misérabilisme, l'agressivité, ou au contraire la passivité. Ce sont des significations qui enferment et empêchent toute considération des objets de l'image comme acteurs et sujets, et les mettent à distance dans une altérité irréductible. Pour les photographes de Sidelines, traduire en images un engagement dans la lutte contre les discriminations induit nécessairement un travail autocritique sur la représentation photographique, ses procédés et dispositifs : il s'agit de développer des pratiques qui ne laissent pas de prise aux mécanismes de domination, de créer une iconographie qui évite les écueils de l'objectivation des sujets de l'image. Il s'agit, enfin, de travailler à la déconstruction du statut du photographe, avatar de l'autorité, figure surplombante de la représentation, ayant le pouvoir absolu du *faire* de la représentation. Bisthon, Homer et Reardon sont conscients que le statut que confère le fait d'être photographe, homme, blanc, de classe moyenne, influe directement sur les contours et les contenus idéologiques de l'image produite. Leurs pratiques au sein de Sidelines rendent compte de la recherche des modalités d'une redéfinition des rapports archétypaux entre le photographe et son modèle, sur la base d'une égalisation des positions dans la production des images.

Prenons un exemple. Une image réalisée par Derek Bishton pour une publication de l'organisation *Immigration Aid Unit*, qui milite pour le droit des immigrés, nous paraît déjouer un certain nombre des écueils de la représentation des laissés-pour-compte, de ceux qui sont exclus du pouvoir politique. La photographie occupe la page de couverture

du rapport annuel produit par l'organisation pour l'année 1982. C'est le portrait d'un homme portant un jeune enfant à l'épaule et tenant de l'autre main une pancarte sur laquelle on peut lire « Abrogez la loi de 1971 » (« *Repeal the 1971 Act* »), ainsi que d'autres inscriptions en dialectes indiens. L'homme et l'enfant se tiennent devant ce que sont vraisemblablement les locaux du centre d'aide aux immigrés. Y sont affichées des informations en plusieurs langues, au sujet de la loi sur la nationalité. Une grande affiche présente le slogan « Ici pour rester ! » (*Here to Stay !* »). Les regards du père et de son fils soutiennent fixement celui du photographe : ce sont des regards actifs, animés, et non abattus, comme l'on peut en trouver dans le type d'images privilégiées par une association comme Shelter. L'image est ainsi chargée de signes et de symboles dénotant l'indignation, contre le projet de loi de 1981 de restreindre encore davantage l'accès à la nationalité pour les immigrés issus du Commonwealth telle qu'elle était définie dans l'*Immigration Act* de 1971 ; elle dénote également la détermination des individus à lutter contre ses effets iniques et oppressants. La présentation du message est claire et puissante. Elle remplit également la fonction pour laquelle elle a été produite, à savoir, exposer l'action de la structure *Immigration Aid Unit* : informer, défendre, militer, rassembler. Le visage de l'homme apparaît résolu, et la présence de l'enfant souligne qu'il est question de son avenir face à un projet de loi qui met en jeu la possibilité pour lui d'obtenir la nationalité britannique, alors qu'il est né dans le pays. Cette image est une image de lutte, à plusieurs titres : elle participe au nécessaire travail d'information sur les enjeux politiques directs de la nouvelle loi pour les populations issues du Commonwealth, vivant et travaillant sur le sol britannique ; elle relaie les mobilisations citoyennes de résistance à la logique de fermeture des frontières et d'attribution sélective de la nationalité et se positionne en faveur du succès de cette lutte ; elle présente le portrait de personnes en lutte, actives et déterminées, à rebours d'une iconographie ayant cours traditionnellement dans les usages réformistes de la photographie, et reproduisant des logiques de pouvoir.

L'ensemble de la réflexion produite par les membres de Sidelines sur l'image photographique, sur ses usages et le contrôle de ces usages par les utilisateurs, sur la notion de contexte de publication et de diffusion, sur les enjeux idéologiques entrant dans la fabrication du sens de l'image, sur les intérêts servis, mais aussi sur la conception d'un travail indépendant en dehors des réseaux commerciaux, tout cela fait partie des questions fondamentales traversant le projet de Sidelines. Ce sont les mêmes interrogations qui motivent le lancement du journal *Ten 8,* en février 1979, par les mêmes acteurs. L'initiative

de créer un journal correspond à une volonté, partagée par les membres de Sidelines et d'autres photographes de la région des Midlands, d'élargir le débat sur les usages sociaux de la photographie et le développement de pratiques critiques à un public régional et national. Il doit également remplir une fonction de diffusion d'images, dans une région qui manque de structures dédiées à l'exposition de travaux photographiques. Le journal se veut complémentaire de la démarche de son prédécesseur *Camerawork*. L'ampleur des questionnements sur la politique de l'image photographique, sur les relations entre politique et photographie, est telle qu'il n'est pas trop de deux publications sur le sujet. La connaissance des fondateurs de Sidelines du réseau associatif dans le domaine de l'action sociale, mais aussi du milieu photographique, très actif dans la région des West Midlands, sont des atouts pour le lancement de ce nouveau journal lancé depuis les bureaux de Sidelines et conçu pour « rendre visible le plus grand nombre possible d'images et stimuler le débat sur les implications de la photographie »[850].

Comme nous le signalons plus haut, Handsworth, et, plus largement, le territoire formé par l'agglomération très dense autour de Birmingham se démarque dans le champ de la photographie indépendante comme l'un des foyers de développement de pratiques photographiques originales, très axées sur la recherche de formes d'action sociale et culturelle par des usages participatifs de la photographie. L'exemple de WELD, également basé à Handsworth, a été évoqué plus haut. C'est l'une des premières organisations de ce type avec Jubilee Arts, qui se forme en 1974 également à Handsworth. De nombreux autres projets voient le jour à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt : Trinity Arts (qui devient Wide Angle), Saltley Print and Media Workshop, Building Sights, Community Arts in West Smethwick, etc[851]. La photographie y est utilisée pour des objectifs spécifiques à chacune de ces organisations, mais toutes s'efforcent de créer les conditions d'un développement social et culturel dans les territoires où elles sont implantées.

> [Ces organisations] se sont formées avec pour ambition de rendre les arts accessibles aux groupes locaux et aux communautés d'intérêt, et pour agir sur l'égalité des chances. Toutes se donnaient pour objectif de démystifier la photographie et d'encourager son utilisation en tant que pratique

850 « Our primary aim is simple : to get as many pictures as possible seen and to stimulate debates about the implications of photography », *Ten 8,* N° 1, février 1979, p. 1.

851 Voir le catalogue de l'exposition *Sharp Voices, Still Lives*, *Birmingham Photography in the 1980s.* Cornerhouse Publications, 1990 ; Pete James, « Laminated in Time ; A Brief history of Community Photography in Birmingham », *Source,* N°33, Winter 2002. p 46-8 ; Derek Bishton, Brian Homer, « People Power ? », *Ten 8*, N°1, février 1979, p. 7-9.

sociale, concevant des projets avec les participants qui refléteraient *leurs* préoccupations et leurs intérêts[852].

Ces principes situent clairement les pratiques dont il est question dans la définition de la *community photography* que nous avons établie dans cette section. La vitalité des projets associatifs et éducatifs indépendants dans la région des West Midlands s'explique en partie par l'implication volontariste de la *West Midlands Arts Association* (ou *West Midlands Arts*), qui réserve des financements aux initiatives cherchant à rapprocher les arts, dans leur production et leur diffusion, des réalités et des intérêts des populations locales[853]. *West Midlands Arts* crée une commission « *Community Arts* » ainsi qu'une commission photographie, chargées de soutenir les initiatives dans ces domaines. Il y a dans la région une reconnaissance de l'intérêt social et politique des processus de démocratisation que les pratiques *community arts* cherchent à mettre en œuvre. La publication de *Ten 8* est elle-même appuyée par des financements de la structure, qui reconnaît le manque d'espace de diffusion de la photographie et semble préférer financer un journal qu'une galerie.

La question de la définition et des objectifs de ces pratiques qui se sont imposées sous le nom de « *community photography »* au cours des années soixante-dix, figure en bonne place dans les premiers numéros de *Ten 8.* Bishton et Homer en particulier sont attentifs à la nécessité de dresser le bilan critique des réalisations effectuées au titre de la *community photography.* C'est l'objet d'un article qui paraît dans le premier numéro de *Ten 8,* intitulé « *People Power ?* », qui se donne pour tâche de « questionner de manière critique la théorie et la pratique de la *community photography* »[854]. Pour cela, les auteurs s'intéressent aux projets mis en place dans les West Midlands. Ils affirment la radicalité du projet *community arts* et *community photography* par rapport aux définitions reçues du

852 « [These organisations] were constituted to make the arts available to local groups and communities of interest and to equalise opportunities. All aimed to demystify photography and encourage its use as a social practice, devising projects with participants reflecting *their* concerns and interests. » Philippa Goodhall, « The Birmingham Context », *Sharp Voices, Still Lives.* p. 53.

853 « [In the 1970s], there was a shift towards regionalism and limited democratisation of community life and local government. [...] In the subsidised art sector similar regionalist and democratic echoes could be found. [Regional Arts Associations] placed emphasis on artistic and cultural activity being generated organically within their regions. In common with many artists they shared or learned a commitment to practical and active participation in the arts by a wide range of the population, sharing a dislike of the élitism of much artistic production. One sign of this often uneasy coalition of interests – artists, the grass-roots thrust towards a more self-determining role for neighbourhoods and districts, the agenda raised through the social and political movements, arts funders and local authorities – was the support given to community arts projects. » *Id.* p. 52.

854 « We decided upon a more journalistic approach that would look at the practice and theory of community photography critically ». Bisthon, Homer, « People Power ? », *Ten 8.* N° 1, février 1979, p. 7.

champ artistique. Ce projet consiste en rien de moins qu'une recomposition des frontières dans le couple traditionnel photographe/photographié, lui-même étant une reconduction du couple plus ancien que forment l'artiste et son modèle. Le défi de ces pratiques au système des beaux-arts est de taille : elles posent la question de ce qu'il advient aux définitions élitistes de l'art et au système de légitimation de la figure de l'artiste comme maître de la représentation, dès lors que les objets de la représentation, dépossédés de tout contrôle sur l'image dans le schéma traditionnel, s'approprient les modes de la représentation.

> Un axe essentiel de ce développement a été l'accent placé sur la transmission des savoirs-faire et l'implication des membres des communautés dans l'utilisation de l'équipement photographique pour créer leurs propres images. L'idée qu'une image photographique puisse avoir une incidence directe sur la qualité de vie des gens n'est pas nouvelle, bien sûr. Ce qui est nouveau, c'est que les gens directement concernés sont encouragés à produire les images eux-mêmes. Ce changement de perspective est crucial : la *community photography* cherche à transformer les *objets* du documentaire social classique en *agitateurs* prenant part au changement social[855].

On reconnaît l'influence du texte de Jo Spence, « *The Politics of Photography* », dans lequel la photographe proposait l'une des premières définitions et tentative de théorisation du phénomène de la *community photography* : « agitateurs ou objets de pitié, que choisir ? », dans quel rôle situer les individus par rapport aux modes de production de l'image photographique ? Pour les auteurs, ces pratiques et les images qui en résultent constituent une approche radicalement nouvelle du *faire* de la photographie et du rapport au sujet, de ses utilisations et de la conception du rôle de la photographie dans le champ de l'action sur le plan politique et social. Reprenant à leur compte la distinction établie par John Berger entre les usages privés et les usages publics de la photographie, Bisthon et Homer placent les pratiques *community photography* du côté des usages privés de l'image photographique, à savoir, du côté des images dont la production, la consommation et la circulation dessinent des lignes continues. Il n'y a pas de rupture de contexte entre chacun de ces moments constitutifs du statut de l'image. Celle-ci reste ainsi compréhensible et appréhendable par les gens qui l'utilisent et y reconnaissent des significations liées à leur expérience. Ce ne sont pas des images étrangères, contrairement à celles qui constituent par exemple le matériau de la publicité ou de la presse, et qui sont « divorcées » de la réalité des gens qui les reçoivent, elles ont peu à voir avec leur expérience et sont souvent chargées de sens normatifs. Ces usages-là sont des usages publics.

855 « An essential part of this growth has been the emphasis placed on passing on skills and involving members of a community in using photographic equipment to create their own images. The idea that a photographic image can have a direct bearing on the quality of people's lives is not, of course, new. What is new is that the people directly concerned are being encouraged to make the images themselves. The shift of emphasis is crucial : community photography seeks to turn the *objects* of conventional social documentary into *agitators* for change. » *Id.* p. 7.

Les pratiques *community photography* illustrent cette distinction. La mise en question des contextes et des usages de la photographie permet la possibilité d'un déplacement d'une conception de la valeur des images fondée sur leurs seules qualités esthétiques, selon une conception classique du système de légitimation des beaux-arts, vers une valeur d'usage prenant pleinement en compte les processus de production de l'image et les processus politiques que l'image engage. Il n'y a donc pas un type d'images qui définirait une esthétique propre à la *community photography*, mais un faisceau de questionnements communs rassemblant des pratiques diverses, et dans lesquels les images font sens : la prise en compte des contextes d'utilisation de l'image, considérée comme chargée politiquement, et le souci de ce que les usages de ces images restent contrôlés par leurs utilisateurs, au contraire des images reproduisant des processus de domination et d'assignation des rôles. Les images produites dans le cadre de pratiques participatives et collaboratives assument leur caractère politique là où cette dimension politique est mystifiée et gommée dans les usages dominants. Dès lors, elles peuvent jouer pleinement leur rôle politique, ne reniant pas que toute image est enjeu de pouvoir. Tout l'enjeu est de placer ce pouvoir de production et d'appropriation des images entre les mains du peuple. De là, la photographie peut être mise en œuvre dans le cadre de processus de mise en sens de la communauté à elle-même.

On touche ici à une question cruciale, identifiée également par Paul Carter, et qui est souvent posée aux acteurs qui travaillent à la mise en œuvre des pratiques *community photography* et *community art* : « est-ce de l'art ? » (« *Is it art ?* »)[856]. Carter fait cette réponse :

> La plupart des photographies utilisées au sein du projet Blackfriars ne sont pas ce que les gens considéreraient comme de la bonne photographie. Ce ne sont pas des images extraordinaires capables de transcender le temps et la culture. Ce sont des images très humbles. L'important c'est qu'elles fonctionnent dans leur contexte. Elles sont produites par des gens de la communauté pour la communauté. Certaines resteront pertinentes à l'extérieur de la communauté. D'autres non. (…) Beaucoup plus de personnes utilisent désormais la photographie et les images sont mises à profit par la communauté dans ses efforts pour contrôler son futur. Dans certains cas, les images finales ne sont pas le plus important C'est le processus de leur fabrication qui a été bénéfique. Je ne suis pas en train de plaider pour un relâchement des critères. J'exige de moi et des autres le meilleur

856 Le « rapport Baldry », produit par le Community Arts Working Party de l'Arts Council en 1974 posait la même question. Dans sa tentative d'intégrer le mouvement dans le giron des définitions de l'Arts Council, il reconnaissait que ces pratiques portaient atteinte aux définitions établies de l'art, voire leur étaient hostiles. Cependant, le rapport préconisait un soutien à ce nouveau phénomène car seule la postérité pourrait dire si on avait là affaire à une avant-garde. Il reconnaissait le caractère rétif de ces pratiques à toute inscription simple dans des catégories : « They cut across distinctions and patterns of thought which underlie most of the Council's work, across the distinction between particular art forms, (…) across the distinction between professional and amateur, experimental and non-experimental » *Community Arts, The Report of the Community Arts Working Party*. Londres : Arts Council, June 1974. pp. 12-3.

> travail possible selon les circonstances. Je pense que ces photographies sont de l'art. Elles ne sont pas un art élitiste. Elles incarnent un art du peuple. Elles représentent une expression du peuple, une quête d'eux-mêmes ainsi que du pouvoir de créer le genre de vie qu'ils veulent pour eux-mêmes[857].

Bisthon, Homer et Carter reconnaissent que la *community photography* représente un projet d'une ambition considérable. Faire bouger les règles de l'art, assumer la démystification des notions d'artiste et de transcendance de l'art par rapport au champ politique, mettre en œuvre les conditions d'une démocratisation du faire artistique et le placer sur le terrain politique est un défi d'une radicalité exemplaire, portant atteinte à l'organisation politique du champ de l'art établi. C'est ce que révèlent les exemples développés au cours de ces pages. Ce projet, soulignent Bishton et Homer dans leur article, mais également Paul Carter dans son travail d'analyse de l'évolution du mouvement, est pourtant un projet qui trouve difficilement une réalisation pleine et étendue de ces objectifs[858]. La puissance des appareils idéologiques, dont le système des beaux-arts fait partie, face au manque de coordination et de force des projets au-delà d'une sphère locale, rend ces derniers vulnérables aux récupérations institutionnelles. Au-delà de ces forces extérieures, nombre de questions subsistent dans la mise en œuvre des pratiques alternatives, et certains écueils ne sont pas suffisamment pris en compte du fait du manque de recul critique.

Ainsi ne faut-il pas sombrer selon eux dans l'erreur qui consiste à croire que le seul pouvoir des images suffirait à changer les conditions matérielles d'existence des gens concernés, croyance qui fondait le réformisme de la photographie sociale de Jacob Riis, Lewis Hine ou de la photographie documentaire des années trente. Bishton et Homer ont cela très présent à l'esprit dans cet article. Pour eux, aucune pratique *community photography* ne peut faire l'économie d'un travail de contextualisation plus large : toutes doivent être conscientes de la nécessité de toujours resituer la production d'images dans le

857 « Most of the photographs used in the [Blackfriars] project are not what many people would consider to be good photography. They are not great images able to transcend time and culture. They are very humble images. The important thing is that they work in the context. They are made by people in the community for the community. Some of what is produced will be relevant outside. Some will not. (…) Many more people are using photography, and photographs are being put to beneficial use by the community in its endeavour to control its future. In some cases the final pictures don't matter at all. It was the process of making them which was beneficial. However, I'm not advocating letting standards slip. I'll always demand of myself and of other people the best possible work in the circumstances. I think the photographs are art. They are not elitist art. They are people's art. They are people's expressions and search for themselves and the power to create the kind of life they want for themselves. » Carter, *British Image*. p. 9.

858 Voir Paul Carter « Doing Photography », *Camerawork,* N°2, avril-mai 1976 ; voir son entretien avec Shirley Read.

terrain des forces politiques, économiques, idéologiques, et de mener un travail réflexif auprès des publics visés sur ces questions. La production d'images doit s'accompagner de la production de discours critiques situant les luttes engagées dans le terrain conflictuel des représentations symboliques. « Le pouvoir et le potentiel de la photographie ne peut être mis en œuvre qu'à condition que ses limitations soient clairement comprises[859]. » En d'autres termes, la photographie ne peut pas tout. Elle ne peut remédier magiquement aux problèmes qu'elle met en exergue. Changer les iconographies, transformer les pratiques, encourager la participation active des participants restera lettre morte sans une conscientisation des rapports de force politique qui encadrent les usages des images, qui peuvent circonscrire leur force et leur portée et les récupérer. Il faut penser en termes d'action plus large sur ces déterminations politiques.

> Cela ne signifie pas que l'action locale est sans effet ou qu'elle ne peut pas, parfois, conduire à des changements et des améliorations à l'échelle locale ; mais ce type d'action locale doit être associé à une analyse des forces plus vastes agissant dans le champ social si l'on veut que quoique ce soit de signifiant puisse avoir lieu en termes de changement social. Il semble que cette dimension manque aujourd'hui dans le concept de *community action* et donc par conséquent dans celui de *community photography*[860].

Le texte de Bishton et Homer interroge donc la force politique réelle des images produites dans le cadre de pratiques photographiques visant à déverrouiller les leviers de l'action politique. Ils ne mettent pas en cause la validité d'un tel projet, au contraire, mais mettent en garde contre une acceptation naïve des solutions expérimentées face aux enjeux colossaux que soulèvent ces pratiques. Il importe de ne pas reconduire les écueils du documentaire social réformiste, un point sur lequel nous allons revenir. Les pratiques mises en œuvre ont le mérite de poser des questions cruciales sur le rapport du photographe à son sujet, sur la question de la représentation des communautés, sur le sens de l'acte de photographier dans le contexte de situations sociales affectées par la restriction des moyens d'action politiques. Leur conclusion est que l'impact local que peuvent avoir de telles images est certain, et qu'il a fait ses preuves. Il s'agit cependant de réfléchir aux moyens d'étendre la portée de ces effets, sans quoi le mouvement déclenché ne pourra rester qu'un épiphénomène face aux évolutions politiques.

859 « The power and potential of the photograph can only be unleashed if its limitations are clearly understood. » Bishton, Homer, 1979. p. 8.

860 « This is not to say that local action has no effect and cannot sometimes lead to locally significant reform and improvement, but that such local action has to be allied to an understanding of the wider forces at work if any really meaningful progress is to be made towards major social change. It seems that this dimension is at present missing from community action and consequently community photography. » *Id.* p. 8

> La *community photography* semble douée pour ce qui est de la formulation de déclarations personnelles, mais elle n'a pas vraiment résolu le problème de la faiblesse des déclarations collectives, dans le contexte plus large des transformations politiques. C'est là le vrai défi qu'il lui reste à affronter[861].

Conscients de ces limitations, Bishton, Homer et Reardon mettent en œuvre en 1979 leur propre initiative associant la photographie à un projet collectif de mise en images de la communauté de Handsworth. La proposition intervient comme une réponse à une urgence, comme une affirmation solidaire contre le racisme et les discriminations subies par la population, contre la dépossession organisée des opprimés de tout contrôle sur leur vie. « Handsworth Self-Portrait » veut confronter ces enjeux, et, par un dispositif de mise en image de la communauté par elle-même, permettre que des images nouvelles, collectives et actives, mettent en échec les logiques d'invisibilisation et de *misrepresentation.* Car l'exclusion politique des populations infériorisées de tous les domaines de l'action, commence par la façon dont elles sont données à voir. Les logiques oppressantes de passivation et d'objectification des personnes sont à l'œuvre dans le domaine des images. En d'autres termes, les mécanismes de l'exclusion se nouent dès le niveau de la représentation : « la question de qui est donné à voir, par qui et comment, et dans quel but », soulevée par Jo Spence à la même époque dans le cadre de son propre travail, forme la problématique structurant « Handsworth Self-Portrait »[862].

L'idée de ce projet mûrit dans l'esprit de Bishton, Homer et Reardon de leur engagement constant dans la communauté multiculturelle de Handsworth, dont ils connaissent parfaitement les réalités, de l'intérieur. Ils en connaissent l'histoire et les problématiques, qu'ils s'efforcent de rappeler à travers leurs projets photographiques, entrepris en partenariat ou initiés par eux. L'enjeu selon eux est de donner à voir la réalité des habitants de Handsworth, que Bisthon décrit comme une « enclave » multiculturelle, en dehors de ces frontières, afin de désamorcer les préjugés racistes imposés de l'extérieur. Ces préjugés sont le fruit de l'ignorance de la culture de l'autre[863]. Symptômes d'un rejet de

---

861 « Community photography is good at making personal statements, it seems, and has not really come to terms with the structural weakness of collective statements in the wider context of political change. This is the real challenge which has yet to be faced. » *Id.* p. 8.

862 « The question of who represents who in our society, how they do it, and for what purpose, is something which has come to dominate my practical and theoretical work. » Jo Spence, « Beyond the Family Album », *Three Perspectives on Photography.* Arts Council of Great Britain, 1979. p. 60. voir infra p. pour une discussion plus développée de ce projet de Jo Spence. Ce texte, issu du catalogue de l'exposition *Three Perspectives* est reproduit dans le même numéro de *Ten 8,* où figure la présentation de « Handsworth Self-Portrait », p. 8-10.

863 Le même lien entre stéréotypes racistes et ignorance est fait dans la préface que John Plummer écrit l'ouvrage *Movement of Jah People* déjà mentionné. « I possess a hope, but very little confidence, that much o[the Rastas's] suffering at the hands of the authorities and the wider society is based upon almost

l'altérité, ils reflètent une crise identitaire plus profonde liée à la transformation, dans un monde post-colonial, des rapports entre la métropole et ses anciennes colonies impériales, d'une redistribution des logiques de division internationale du travail[864].

> Handsworth semblait symboliser une conflit beaucoup plus profond : la lutte pour la définition des identités post-coloniales en Grande-Bretagne. La présence visible de tant de personnes liées au passé impérial de la Grande-Bretagne, du temps où les cartes du monde étaient saturées d'aplats de rose vif indiquant les possessions de la mère patrie, et les histoires et les cultures complexes, douloureuses et étrangement mêlées de ces gens, tout cela commença à mettre en question la notion de l'identité britannique. Pour ceux qui étaient à l'intérieur de l'enclave, les possibilités transgressives d'une société multiculturelle étaient exaltantes et libératrices ; pour ceux qui étaient à l'extérieur, elles paraissaient monstrueuses[865].

Les photographes de Sidelines réfléchissent à la manière de « désenclaver » l'expression des communautés ghettoïsées, de rendre visible la réalité du mélange des cultures, de l'entente interculturelle et des réseaux de solidarité qui unissent la communauté. Dans la présentation du projet à la commission photographie de West Midlands Arts, les objectifs sont ainsi énoncés :

> Nous avons imaginé un projet qui documenterait la vie des nouveaux citoyens britanniques – ces personnes qui sont souvent victimes d'injures racistes, de stéréotypes malveillants et grossiers, et d'une ignorance généralisée au sujet de leurs traditions culturelles, de leurs habitudes vestimentaires, culinaires et sociales. La photographie nous offre un outil unique de compréhension, qui peut apporter de la fierté aux sujets de ces images, ainsi qu'un regard neuf de la part de ceux qui les reçoivent. (…) Nos objectifs sont d'explorer les religions, les coutumes sociales, les histoires et les modes de vie d'une manière qui évacuerait les sentiments d'étrangeté et de peur que de nombreux britanniques blancs ressentent par rapport à leurs concitoyens noirs[866].

---

total misunderstanding of the philosophy and codes of conduct of the Rastafarian movement. Perhaps an explanation of the origins, development and goals of the faith will enable at least some people to see the hated and feared Rastas in a different light. » Plummer, *Op. Cit.* p. 4.

864 C'est ce que pointe Stuart Hall dans un entretien accordé à Mark Alizart. « [Les anciennes puissances coloniales] ont du mal à percevoir et à reconnaître les formes de marginalisation et d'assujettissement économiques, politiques, mais aussi cognitives et symboliques. C'est ce qu'on appelle dans les études postcoloniales « l'altérisation » de l'autre, la production de l'autre comme quelque chose d'étrange, d'exotique, d'extérieur à soi, comme quelque chose d'obscurci, dépourvu d'ancrage historique, etc. (…) Un travail historique important est en cours, travail qui vise à réécrire l'histoire du Royaume-Uni du point de vue de son histoire coloniale, afin de voir le monde colonial non pas comme une réalité extérieure au Royaume-Uni, mais comme un aspect intrinsèque de son histoire nationale. Qui sont les Britanniques ? Qui peut ou ne peut pas gouverner ? Qui est véritablement intégré ? Qui pourra devenir britannique et qui ne le pourra pas ? » Mark Alizart, Stuart Hall, « Entretien avec Stuart Hall », *Stuart Hall*. Paris : Editions Amsterdam, 2007. p. 46-7.

865 « Handsworth seemed to symbolise a much more profound struggle : the battle to define Britain's post colonial identity(s). The visible presence of so many people from Britain's imperial past, when maps of the world were saturated with bright pink land masses indicating the mother country's possessions, and those peoples' complex, painful and strangely intertwined histories and cultures – began to challenge notions of what it meant to be British. For those inside the enclave, the transgressive possibilities of a multicultural society were exhilarating and liberating: for those outside they were too horrendous to contemplate. » Derek Bishton, « Handsworth Final Edit », article non publié non daté

866 « We have conceived a project that would document the lives of the new Britons – the people who are commonly the victims of racial abuse, vicious and crude stereotyping, and a generalised lack of understanding about cultural traditions, dress, eating and social habits. Photography provides us with a unique aid to understanding, bringing both a sense of pride to those depicted, and a fresh sympathy and

Dans le contexte de lutte contre la xénophobie, une utilisation participative de la photographie apparaît comme un outil permettant de déconstruire l'articulation entre représentation et construction de stéréotypes exogènes, au profit d'une articulation associant représentation, affirmation identitaire, libre présentation de soi, *empowerment*. Au rapport passivant et objectivant qui s'inscrit nécessairement dans le dispositif univoque de la prise de vue (dans prise de vue, il y a « prise », capture), il s'agit de supplanter une démarche active du sujet de l'image, et un rééquilibrage dialectique de la relation photographe-photographié. Le dispositif de l'auto-portrait s'impose alors comme une démarche de mise en image de soi, de mise en scène volontaire permettant une figuration plus libre des identités des personnes. L'auto-présentation de soi prend le contre-pied de la disposition conventionnelle qui distingue le photographe du photographié et leur accorde des statuts différenciés. Elle permet au contraire de mêler les deux rôles dans la production de l'image. Le photographié s'approprie les moyens de production de l'image : le photographié devient le photographe, le photographe intègre lui-même l'image.

> La caractéristique principale de l'auto-portrait photographique est, sans doute, l'accent placé sur l'intention. Personne ne prend d'auto-portrait par accident. Même lorsque cette intention n'est que vaguement définie comme une expérience, l'auto-portrait part du principe que l'individu peut créer ou participer à quelque chose qui est à la fois intimement personnel et, en même temps, accessible et pertinent pour les autres[867].

Le choix de l'auto-portrait correspond ainsi à une rupture du dispositif classique du faire de la représentation. Bishton, Homer et Reardon assument pleinement le fait qu'une telle utilisation de la photographie, replaçant au centre de la production de l'image l'intention et l'*agency* du sujet, mettent à mal toute la tradition du documentaire social réformiste, qui, en dépit d'une volonté d'agir sur les problèmes sociaux décrits par la photographie, n'en conserve pas moins une structuration verticale des rapports entre photographe et photographié. Cette critique est fondamentale dans le projet, Handsworth Self-Portrait[868]. Elle était présente dans l'article « People Power ? », elle est explicitée à

---

understanding from those who view the results. (…) The objectives would be to explore religions, social customs, backgrounds and lifestyles in a way that would help remove the feeling of strangeness and fear that many white Britons feel about their black counterparts. » Sidelines, dossier de demande de financement, non paginé, 1979. Archive de Bishton, Bibliothèque Central de Birmingham. MS2478/A/1/13 consulté le 25 mars 2010.

867 « The defining characteristic of photographic self-portraiture is, undoubtedly, the emphasis placed on intention. No-one takes a self-portrait by accident. Even when the intention is only a vaguely defined notion of experiment, self-portraiture starts from the presumption that the individual can create or take part in something which is both uniquely personal and at the same time, accessible and relevant to other people. » Bishton, « Handsworth Self-Portrait », *Ten 8*. p. 2.

868 Bisthon donne cette formulation, dans un témoignage plus récent où il revient sur son cheminement intellectuel. « Increasingly, I came to the conclusion that everyone needed access to a form of self-expression in which they had a measure of control and ownership. Much of the work I did was about

plusieurs reprises dans les productions écrites des photographes de Sidelines. « L'idée est d'explorer la manière dont l'auto-portrait met en question les modalités conventionnelles du documentaire, particulièrement dans le contexte des *inner cities* multi-ethniques[869] ». Dans l'article publié dans le numéro 4 de *Ten 8,* qui traite du projet, Bishton détaille cette idée. Après avoir évoqué l'histoire de Handsworth en particulier et du développement d'un racisme anti-noir dans l'Angleterre de l'après-guerre, Bishton revient sur le rôle de la photographie en tant que mode de représentation charriant avec lui toute une histoire de présentation des problèmes sociaux.

> L'analyse de la manière dont certaines sections de la société britannique ont été manipulées par les forces historiques du colonialisme et par les demandes contemporaines du capitalisme, et reléguées à un statut social inférieur, revêt une importance particulière pour le photographe qui souhaite confronter le problème en termes visuels. En termes simples, la question fait entrer en conflit direct théorie et pratique. La photographie a une longue tradition d'engagement dans des problèmes locaux, de Jacob Riis jusqu'aux suppléments illustrés contemporains. La théorie repose sur la tradition libérale du réformisme, selon laquelle il suffit de révéler une injustice pour la corriger. Cette théorie ne tient absolument pas compte de la manière dont les injustices sont structurées organiquement dans l'organisation sociale, ni du fait que les images sont intrinsèquement prévisualisées par le photographe, qui est conditionné pour rendre compte d'un point de vue particulier[870].

Ces quelques lignes témoignent à notre sens d'un changement de paradigme, qui s'est produit au cours des années soixante-dix, et qui affecte le champ de la photographie de la même manière qu'il transforme alors les sciences du langage et du signe. Les pratiques photographiques mises en valeur au long de cette thèse signalent ce processus, tout en participant à sa construction. Il s'agit de la mise en question des grands récits et des structurations hiérarchiques établies et naturalisées au fil des siècles, par la mise à nu des rapports de pouvoir à l'œuvre jusque dans les plus infimes des relations interpersonnelles,

---

finding ways to make this possible. The most elegant expression, I think, was the Handsworth Self Portrait. It was an experiment: the photographer surrendered control of the decisive moment and the 'subjects' took over and presented themselves to the camera in subtly different ways. The photographs became deeply influential for me because they made me think more closely about issues of representation and power – and how people who had been oppressed by imagery could, literally and figuratively, put themselves in the frame. » Bisthon, « Hansworth final edit » *Op. Cit.*

869 « The idea is to explore the way in which the self-portrait challenges conventional documentary modes, especially in the context of a multiracial inner city area. » Lettre de Bisthon à Adrian Welch, Arts Administrator au Centre For the Arts, Costa Green, Birmingham. 25 septembre 1979. Archive de Derek Bisthon, Bibliothèque centrale de Birmingham, MS 2478 A/1/11/2. Consulté le 25 mai 2010.

870 « This analysis of the way in which sections of British society have been manipulated by the historical forces of colonialism and the demands of contemporary capitalism into a position of inferior status is of special importance to the photographer who wants to confront the problem in visual terms. In plain terms, it brings theory and practice into direct conflict. Photography has a long tradition of involvement in local issues – from Jacob Riis right up to the colour supplements of today. The theory rests on the liberal tradition of reform : bring an injustice to light and it will be corrected. The theory takes no account of how injustices might be structured into the organisation of society, and how images are essentially previsualised by a photographer who has been conditioned to reflect a particular viewpoint. » Bisthon, « Handsworth Self-Portrait », *Ten. 8,* N°4, 1979. p. 2.

au cœur du langage et des systèmes signifiants. L'adoption d'un concept d'idéologie, qui définit celle-ci comme étant coextensive à la structuration d'une société de classe, permet cela. Le post-structuralisme et la sémiologie en montrent les applications pour une critique des systèmes de pouvoir. Ces thèses viennent bousculer le champ de l'art naturalisé comme étant apolitique. Elles informent les pratiques photographiques critiques. Par rapport au sujet qui nous occupe, la représentation photographique et la question de son action effective dans le champ social, il apparaît que l'irrésolution de la tâche que se fixe la photographie réformiste traditionnelle est liée à l'absence de questionnement sur l'organisation du pouvoir qui structure et encadre cette pratique. En d'autres termes, ce qui distingue le documentaire social réformiste, qui a connu ses heures de gloire dans les années trente et qui se poursuit effectivement, de manière contradictoire, dans les suppléments illustrés, placé entre deux pages de publicité pour de l'alcool, des cigarettes ou du parfum, ce qui le distingue des pratiques photographiques engagées dans la recherche des modalités d'une transformation réelle des conditions matérielles d'existence, dès le début des années soixante-dix, c'est l'irruption des théories critiques utilisant le concept d'idéologie comme clé de lecture permettant de comprendre la reconduction constante des structurations hiérarchiques. La *New Left Review* ainsi que les *Working Papers in Cultural Studies* publiés par le Centre de Birmingham jouent un rôle de diffusion de cette notion. L'idéologie permet de décrire la fluidité avec laquelle le pouvoir circule dans l'ensemble des représentations, et notamment visuelles, comme le comprennent les *cultural* et *media studies*. Le concept d'idéologie permet de questionner de manière critique la tradition du réformisme dans la photographie documentaire, et de mettre face à face intentions progressistes et effets pratiques réels. C'est ce qui est en jeu dans l'analyse que propose Bisthon dans son texte.

L'auto-portrait apparaît ainsi comme la possibilité d'éviter le mieux l'écueil du dispositif classique, en laissant le photographe-photographié décider du moment de la prise de vue, de la pose, des accessoires, de la composition de l'image, d'entrer activement et consciemment dans le processus de la représentation. Même en tenant compte de tous les déterminants qui pèsent sur la façon dont tout individu se présente au monde, ce type d'image est certainement ce qui se rapproche le plus de l'intention du sujet et de sa vision de lui-même. C'est en cela que la mosaïque de portraits rassemblés manifeste le rejet collectif des assignations par le haut, depuis l'extérieur, des identités individuelles et collectives. Ces auto-portraits opposent une résistance aux logiques de fermeture du sens et

de domination des expressions de la base. Ils constituent la possibilité d'une affirmation franche et personnelle pour des populations pour qui cela n'est pas permis dans le système d'oppression qui les infériorise. L'acte est radicalement politique.

> C'était une véritable tentative pour explorer de nouvelles manières d'impliquer la communauté dans la production d'une image d'elle-même. Le point de départ était le désir de mettre à bas les barrières qui existent entre le photographe et son sujet, d'éliminer la suspicion ressentie par de nombreuses sections de la société à Handsworth d'être exploités ou menacés. C'est un vrai problème. Les jeunes hommes noirs, par exemple, vivent dans un état quasiment perpétuel d'antagonisme avec la police, et toute personne braquant un appareil vers eux est naturellement vue avec suspicion[871].

Nous avons pu voir que Bisthon, Homer et Reardon se montrent prudents par rapport à ce qu'il perçoivent comme la faiblesse de certains discours émanant des pratiques *community photography* sur le plan d'une théorisation du rôle de la photographie dans l'action sociale. Ils mettent en garde contre une acceptation naïve du pouvoir de la photographie à transformer les choses par le simple fait de leur mise en image. Bisthon est également circonspect quant à l'idée selon laquelle l'utilisation de la photographie serait fondamentalement assez simple pour que chacun puisse s'en servir[872]. Dans le modèle retenu pour Handsworth Self Portrait, compte-tenu de sa réalisation concrète sur quelques jours seulement, le photographe, en retrait lors de la prise de vue, reste celui qui réalise les tirages[873]. Ce sont également Bisthon, Reardon et Homer qui ont l'idée de créer le dispositif du fond blanc, uni, comme toile de fond des portraits. L'idée est de neutraliser les connotations sociales de l'environnement visuel au profit d'une mise en avant des personnes elles-mêmes, en tant qu'individus, indépendamment de l'espace social dans lequel ils vivent. Il s'agit de briser, le temps d'une prise de vue, l'association systématique entre les populations infériorisées avec l'environnement urbain de l'*inner city* . « Nous

871 « It was a genuine attempt to explore new ways of involving the community in presenting an image of itself. The starting point was the desire to break down the barriers which exist between photographer and subject – to eliminate the suspiction felt by many sections of society in Handsworth that they were being exploited or threatened. This is a very real problem. Young black people, for example, live in a state of almost perpetual antagonism with the police, and anyone caught pushing a camera towards them is, not unnaturally, regarded with suspicion. » *Id.* p. 3.

872 Dans les projets que nous avons choisi de mettre en évidence, il nous semble que la dimension pédagogique alertant sur les enjeux politiques de l'image sont équilibrés avec la dimension de transmission des savoirs-faire techniques : l'aspect *visual literacy* et l'aspect *skills* sont pensés conjointement.

873 « The problem with community photography is that it presents photography as a relatively easy way of confronting the system. It's *easy* to take a picture, and therefore it's *easy* to demystify the structures which control many aspects of our lives, is how the argument tends to run. The grim reality is that whilst almost anyone can be persuaded to press a shutter release, the mere act of taking a photograph does not guarantee anything. For a start, the practical problems are significant. To make even the most straightforward print requires a great deal of knowledge, and quite a strong commitment to and appreciation of the craftsmanship involved. (…) Being a photographer is a full time job. » *Id.* p. 3.

tenions à éliminer des images tout détail qui puisse influencer un observateur extérieur, tel que les maisons mitoyennes caractéristique des *inner cities*[874]. » Il est étonnant de constater qu'à la même époque, le photographe américain Richard Avedon, figure établie et encensée de la critique artistique, se met à réaliser une série de portraits sur fond blanc[875]. Ses sujets sont les gens issus de la classe ouvrière de l'Ouest américain. L'effet créé est bien là aussi de mettre au premier plan la personne en tant que sujet sensible, en éliminant les éléments du décor renseignant sur son contexte social. Au-delà d'une fonction esthétique certaine, il semble qu'il y ait dans le dispositif d'Avedon une dimension presque clinique : il cherche à saisir une « essence » du sujet, n'hésitant pas à le à mettre dans un certain inconfort, par des questions dérangeantes, pour en capturer la dimension psychologique. Cette dimension prédatrice est bien évidemment absente des autoportraits des gens de Handsworth, le dispositif lui-même cherchant à annuler tout rapport de hiérarchie dans la production de l'image.

La réalisation du projet se construit en plusieurs temps. L'événement Handsworth Self-Portrait est d'abord annoncé à travers la localité par le biais d'affiches en anglais, en urdu et en punjabi, présentées dans les espaces publics et les lieux associatifs où les gens ont leurs habitudes. Les séances de photographie se déroulent sur quatre samedis et un dimanche à la fin de l'été 1979. La première session du 18 août attire 138 personnes[876]. En tout, plus de cinq cent personnes viennent réaliser leur auto-portrait dans le studio aménagé en extérieur, devant les locaux de Sidelines, à Grove Street. La variété des clichés réalisés rend compte de la diversité de la population de Handsworth : enfants, adolescents, hommes et femmes de tous âges, noirs, blancs, en costumes traditionnels, en vêtements plus contemporains, seuls, en couple ou en groupe, viennent actionner le déclencheur. Chacun choisit la manière dont il souhaite se présenter, de manière formelle ou humoristique, statique ou plus libre dans la posture, avec des accessoires de son choix ou non. La photographie devient un jeu auquel chacun peut participer, et l'autoportrait une manière de s'exprimer selon ses envies. Au delà de l'aspect ludique, l'ensemble se charge d'une valeur anthropologique certaine.

> Le fait de « passer la main » n'est pas qu'une simple subtilité idéologique : pratiquement chaque personne qui a réalisé son portrait a compris qu'elle pouvait contrôler le moment de déclenchement

874 « We were anxious to eliminate from the photographs any details which might prejudice an outside viewer, such as the distinctive landscape of inner city terraces. » *Id.* p. 3.
875 Richard Avedon, *In the American West.* New York : Harry N. Abrams, 1985.
876 Informations recueillies dans les archives de Derek Bishton. Cote MS2478/A/1/13/2. Consulté en mai 2010.

de la prise de vue et a exploité cette possibilité. Le fait que tout s'est déroulé dans la rue, en plein air, a créé un climat de confiance[877].

Chaque personne est invitée à venir retirer un tirage de son portrait, et Sidelines en conserve un deuxième. Un ensemble de cent cinquante photographies est rassemblé dans le cadre d'une exposition qui se tient fin janvier 1980 à la Holt Street Gallery à Birmingham. L'étape de la diffusion, que ce soit par la publication ou par l'exposition, est pensée comme faisant partie intégrante du projet. L'exposition circule « presque continuellement entre février 1980 et fin 1982 » dans des lieux associatifs, des écoles et des galeries à Birmingham, Newcastle, Londres, Rochdale, Nottingham, Sheffield, etc[878]. Elle est utilisée comme support de réflexion dans les luttes anti-racistes menées par diverses organisations. Certaines des images sont publiées dans des journaux et magazines, dont le *Sunday Times Colour Magazine.* Si le projet reçoit le soutien de *West Midlands Arts* pour le matériel et le travail préparatoire de Bishton, Homer et Reardon, les financements alloués ne sont pas à la hauteur des sommes demandées. En 1983, le projet de reprendre l'idée de Handsworth Self-Portrait, en couleur cette fois-ci, ne se matérialise pas, vraisemblablement faute de moyens. « Handsworth Self-Portrait » connaît une influence certaine dans le milieu de la photographie et les éléments critiques rédigés par Bisthon dans les articles mentionnés alimentent utilement le débat autour des pratiques *community photography*, de leurs forces et de leurs faiblesses. Pour Sidelines, la mise en œuvre de ce projet et le succès qu'il a rencontré, auprès des habitants mais aussi au-delà de Handsworth, conforte les photographes dans l'idée que les pratiques critiques alternatives doivent être analysées de manière intransigeante afin d'éviter de répéter les schémas classiques associés à des usages réformistes de la photographie. L'utilité de telles images et pratiques dans le cadre d'une exploration des relations entre photographie et anthropologie est féconde.

3.4.6 Pratiques *community photography* au tournant des années soixante-dix

En termes personnels, les sessions permirent un degré d'implication avec certaines sections de la communauté, qu'il aurait été difficile de nouer d'une autre manière. Mais au-delà de cette première expérience et du futur travail qui s'en suivra, se pose la question plus générale de la valeur qu'il y a

877 « The act of handing over control is not just an ideological nicety : nearly everyone who took their own photograph seized on the fact that they could control the moment when the photograph was to be taken and exploited it. The fact that the whole thing took place on the street, out in the open, created a mood of trust. » Bisthon, 1979. p. 14.

878 Document consulté dans l'archive de Derek Bishton, lettre de présentation du projet « Handsworth Photo Project » auprès de West Midlands Arts. 22 février 1983. MS2478/A/1/14/13 Consulté en mai 2010.

> à adopter des approches plus radicales par rapport au documentaire et à la *community photography*. Il apparaît évident qu'il est nécessaire de mettre à bas les divisions artificielles séparant les méthodes photographiques. L'auto-portrait est certainement le genre qui est capable de la plus grande souplesse d'utilisation, et qui n'exige pas du photographe qu'il abandonne ses objectifs personnels ni ne compromette la qualité objective des images. Il ouvre les possibilités d'explorer de nouvelles manières de créer des images auto-déterminées, dans la dimension plus large d'un cadre politique et photographique cohérent[879].

L'analyse politique et photographique qui accompagne « Handsworth Self-Portrait », ainsi que les images elles-mêmes, relancent puissamment un débat, lancé en 1976 par Jo Spence dans « The Politics of Photography » sur la capacité de pratiques photographiques alternatives à faire bouger les lignes de l'exercice du pouvoir, depuis les dispositifs de la représentation photographique, jusqu'aux rôles sociaux joués par chacun dans l'espace politique.

Handsworth Self-Portrait est réalisé à la fin de l'été 1979, c'est-à-dire quelques mois après les élections générales qui portent au pouvoir la dirigeante du parti conservateur, Margaret Thatcher. Il s'agit de transition politique, après cinq années d'un gouvernement travailliste en bout de course, particulièrement affaibli en 1979, car désavoué par sa base traditionnelle lors des grèves de l'hiver 1978-79 (« l'hiver du mécontentement »). L'ascendance du parti conservateur est confirmée avec ses élections qui marquent donc la restauration d'un ordre conservateur déterminé à mettre en œuvre un programme fort basé sur les notions de respect de la loi, de durcissement des conditions d'entrée dans le pays, de réforme des droits syndicaux. L'argumentaire conservateur porte atteinte aux principes sous-tendant le mouvement social tel qu'il s'est développé au cours des années soixante et soixante-dix : action collective, mise en marche de formes de participation de la base dans les décisions politiques, *empowerment*.

Selon nous, la réflexion critique motivant Handsworth Self Portrait, avec ses mises en garde par rapport à une acceptation trop naïve de la capacité de la seule photographie à jouer un rôle politique, pose la question de la place et de l'avenir de la *community photography* dans le mouvement social, en ayant pleinement conscience du danger que

879 « In personal terms the sessions provided a degree of involvement with certain sections of the community which it is difficult to envisage having established in any other way. But beyond this and the future work of the project, is the more general point about the value of adopting more radical approaches to both documentary and community photography. The need to cut through the artificial divisions applied to methods is self-evident. And self-portraiture is certainly one genre which is capable of the most flexible application, and one which does not require the photographer to sacrifice either personal objectives or objective quality. It also opens up the possibility of exploring new ways of creating self-determined images within the larger dimension of a coherent political and photographic framework. » Bisthon, 1979. p. 14.

représente le retour au pouvoir d'une droite forte. Ce n'est pas l'importance politique du mouvement qui est mise en question, ce sont ses faiblesses théoriques et sa fragilité face à la puissance de l'industrie de l'image. Bisthton, Homer et Reardon ont conscience que le projet Handsworth Self Portrait n'est qu'une « expérience », mais que celle-ci s'inscrit dans une démarche critique indispensable, qui interroge les usages politiques de la photographie, leurs présupposés, leurs intentions, les dispositifs et discours qui les sous-tendent. Les photographes de Sidelines recherchent, dans les pratiques photographiques qu'ils engagent, un nouveau rapport politique dans le travail de la représentation, une relation égalitaire, entre photographe et photographié. La question du rapport entre pouvoir et représentation y est posée de manière centrale et incontournable. C'est une rupture avec la conception classique de la photographie sociale de tradition humaniste et réformiste, qui analyse peu les enjeux politiques de la représentation en tant que telle pour se consacrer à une idée du rôle de la photographie dans le changement social. Le projet Handsworth Self Portrait représente la poursuite de l'exploration des possibilités d'une expression collective et « agentive » par les moyens dont dispose la photographie : c'est une proposition critique faite par rapport à la problématique de l'utilisation de la photographie dans le champ politique. Le projet peut également être compris comme un bilan critique du mouvement qui s'est développé dans le milieu de la photographie indépendante et politisée. En 1979, c'est l'heure du bilan pour le mouvement *community photography.*

Bishton, mais aussi Paul Carter et Su Braden ont chacun proposé une analyse critique des pratiques *community photography* au tournant des années soixante-dix. Nous avons évoqué les textes de Bishton publiés en 1979, qui relaient les réflexions de Sidelines sur la question. En 1978, Su Braden publie son enquête réalisée au contact de différents projets photographiques du pays, *Committing Photography*[880]. En mars 1979, *Camerawork* consacre un numéro à la problématique de la représentation des groupes sociaux et des communautés par la photographie. Des acteurs du développement de la *community photography* y exposent les spécificités de leurs projets et pointent les enjeux concernant l'avenir du mouvement. Sont publiés des entretiens, notamment avec Paul Carter et Caro Webb de Blackfriars, avec Dave Hoffman, avec Philip Wolmuth de North Paddington Community Darkroom. Ces textes témoignent d'un effort pour interroger le sens de ces

880 Braden, *Committing Photography*, 1983. Pour cet ouvrage, Braden base ses travaux sur des éléments rassemblés par Paul Carter suite à son implication à Blackfriars. Barry Lane du Photography Committee de l'Arts Council l'avait chargé de faire un état des lieux des pratiques *community photography*, mais celui-ci propose à Braden de s'occuper de cette recherche, Braden ayant déjà travaillé pour le compte de la fondation Gulbenkian sur la question des pratiques artistiques nouvelles des *community arts*. Voir Braden, *Artists and People.*

démarches photographiques alternatives dont le point commun est de chercher à intégrer de manière constante la question de la représentation visuelle et celle de la représentation politique. Les différents acteurs identifient un ensemble de dangers guettant le développement du mouvement : une croyance naïve dans le pouvoir de la photographie à transformer les rapports de force, la persistance plus ou moins insidieuse d'attitudes paternalistes conduisant les initiateurs de tels projets à reproduire des schémas sociaux de domination ou des conceptions non critiques par rapport aux critères et définitions de l'art, le caractère éphémère des projets mis en place, qui pose la question de la pérennisation des sources de financements, etc. Carter souligne également un autre problème : celui de la récupération potentielle des outils inventés dans le cadre des pratiques *community photography* par des groupes d'extrême-droite. Les idéaux animant le développement de pratiques photographiques participatives, critiques et politiquement émancipatrices, semblent ainsi se heurter à un certain nombre d'obstacles pragmatiques. Nous avons au long de ces pages souligné combien l'émergence de ces pratiques photographiques était liée à la vitalité d'un radicalisme politique, caractérisé par son pragmatisme, sa spontanéité et sa sous-théorisation. Le mouvement *community art/community photography* n'aurait pas surgi sans le précédent des *arts labs,* de la contre-culture, des revendications d'une redéfinition activiste de l'exercice du politique depuis les bases. Cet élan a pu se maintenir au cours des années soixante-dix, une période marquée par l'adaptation du système économique et social hérité de l'après-guerre au contexte d'une évolution économique déclinante. Le mouvement, déjà fragile du fait du caractère sous-théorisé de ses positions, du fait de sa dispersion sur le territoire, de ses modes d'organisation sur des échelles et des terrains très localisés et du fait de la fragilité de son modèle économique, est encore davantage menacé dans le contexte de la transition vers le nouvel ordre conservateur et néolibéral de Thatcher, qui met à mal ses valeurs fondatrices. Ainsi, en 1979-80, l'avenir et le sens même du mouvement paraissent-ils particulièrement vulnérables.

> Les acteurs du mouvement community photography doivent se rassembler afin de déterminer quelles options théoriques et pratiques leur sont possibles. (…) Quel est le futur à long terme des activités c*ommunity photography* ? L'État ne va-t-il pas tenter d'en subvertir le pouvoir en en faisant une mode, première étape d'une dissipation de leur potentiel ? La *community photography* se résume-t-elle à un contexte dans lequel les gens peuvent exercer leur esprit d'entreprise en vue d'obtenir un emploi? Les laboratoires de photo mis en place dans les communautés sont-ils destinés à devenir des centres de loisir où les gens viendraient oublier les causes de leur privation de pouvoir ? L'utilisation de la photographie dans l'action locale et l'éducation masque-t-elle le fait que si les gens découvrent leur voix, ils n'obtiennent par pour autant un vote dans les comités où se prennent les décisions ? Le développement de la *community photography* ne bénéficiera-t-il pas

principalement aux fabricants de produits photographiques qui vendront équipements et matériels en augmentant leurs profits avec un coup de pouce de l'argent public[881] ?

Carter évoque dans ce passage les risques réels qui pèsent sur l'élan radical initial du mouvement : sa récupération et sa transformation en une sorte d'extension du service public au domaine de l'art et de la culture, la professionnalisation des pratiques conduisant à l'édulcoration de tout contenu politique, l'inachèvement du projet d'émancipation réelle. Ces pratiques radicales, inspirées par les mots d'ordre d'Illich ou de Freire, formées dans la mouvance des luttes d'émancipation et cherchant à œuvrer à l'autonomisation des individus en vue de leur prise de pouvoir dans une société libre et démocratique, connaissent un infléchissement certain de leurs idéaux faute d'une réflexion suffisamment solide et commune sur la critique de l'État et de ses mécanismes de reproduction de l'hégémonie, faute d'une mise en relation suffisante et pérenne des différentes organisations, elle-même liée à la nature du travail de terrain que fournissent les structures, à flux tendu et absorbées par des objectifs à courts termes.

Une autre forme de récupération fragilisant le potentiel révolutionnaire des activités *community photography* concerne l'appropriation du terme de *community* dans les discours de la droite, au service d'une rhétorique conservatrice, nostalgique d'une conception organique de la société. La notion de communauté peut en effet mobiliser un registre tout autre que celui que lui donnait le radicalisme libertaire des années soixante et soixante-dix : la communauté, c'est également cette unité centrée sur les intérêts du groupe social considéré comme homogène. En tant que telle, la notion peut nourrir une vision conservatrice de la société, une conception de la sphère sociale d'où la dimension de conflit est occultée. Le terme de communauté, comme le soulignait déjà Raymond Williams dans *Keywords*, peut servir l'évocation rassurante et positive d'une société organique harmonieuse. Or la société organique, telle qu'Emile Durkheim la conceptualise, est également une société hiérarchique et rigide dans laquelle chacun connaît sa place[882]. Au sein du mouvement *community arts* et *community photography*, on prend conscience de la

881 « People involved in community photography need to get together, and to work out what theoretical and practical options are open to them. (…) What is the long-term future of community photography activities ? Will the State try to subvert the power of community photography by making it fashionable, as a first step towards diffusing its potential ? Is community photography mainly a context for people to exercise their entrepreneurial spirit and find interesting jobs for themselves ? Will community darkrooms be essentially be entertainment centres where people can avoid confronting the causes of their powerlessness ? Is using photography in community action and education blinding people to the fact that they are getting a voice but not a vote on decision-making committees ? Will the growth of community photography mainly benefit the photographic companies who will be selling equipment and materials to increase their profits with the help of public money ? » Paul Carter, « Photography for the Community », *Camerawork,* N°13, mars 1979, pp. 2-3.

faiblesse théorique de cette notion. Les préventions initiales à l'égard de ce terme lors de sa première apparition dans le champ des pratiques artistiques alternatives, puis lors de sa reprise dans le vocabulaire de l'institution, refont surface. Dans son article intitulé « The Politics of Community Photography » paru dans *Camerawork* à l'automne 1980, Don Slater, sociologue des médias rappelle ce glissement de sens dont les conservateurs ont bien compris l'intérêt.

> Les conservateurs chérissent l'idée de communauté, et dans une certaine mesure, le terme est devenu leur propriété. (…) La « communauté » symbolise la culture organique, traditionnelle, qui englobe les valeurs d'un passé meilleur, elle est presque féodale, et certainement romantique, dans ses connotations. (…) La « communauté » est mythifiée comme préservée de tout conflit politique. Bien que menacée par le changement politique, elle est en elle-même harmonieuse, satisfaite, et porte des valeurs éternelles et incontestables[883].

Malgré les faiblesses du mouvement qui s'est levé dans la deuxième moitié des années soixante-dix dans le milieu de la photographie indépendante radicale, ses fondements politiques conservent leur validité dans le projet d'une société égalitaire. Slater s'emploie dans son article à rappeler ce qui fait l'importance et la pertinence de la *community photography* pour le mouvement social. Comme Carter, Bisthon et Braden quelques années auparavant, Slater enjoint les acteurs qui font vivre les principes de la *community photography* à constamment se poser la question du sens de leur action en termes politiques :

> Les activistes doivent être au clair par rapport à leurs objectifs et leurs stratégies. (…) Qu'est ce que cela signifie de travailler dans une communauté, et qu'est-ce que cela peut changer ? Quelles sont, s'il y en a, les conséquences politiques de la démocratisation d'un médium ? Comment les luttes culturelles rejoignent-elles les campagnes qui confrontent directement le pouvoir de l'État ? Dans ce temps de coupes budgétaires, la *community photography* doit se battre non seulement pour sa survie mais pour identifier clairement son rôle politique et sa définition. (…) Ce dont il est question, c'est du rôle, de l'organisation et de l'avenir de tous les mouvements socialistes autonomes de la décennie qui vient de s'écouler, depuis le féminisme et le mouvement pour les droits des homosexuels, jusqu'au mouvement des squatters et des presses de quartier, c'est-à-dire une culture politique construite sur plus de quinze ans, désormais fragile et menacée[884].

882 Dès juillet 1977, Margaret Thatcher associe la notion de « *community* » à la vision ordonnée et morale de la société basée sur les valeurs du conservatisme : « Choice in a free society implies responsibility on the part of the individual. There is no hard and fast line between economic and other forms of personal responsibility to self, family, firm, community, nation, God. » Margaret Thatcher, « Speech to the Greater London Conservatives (Iain MacLeod Memorial Speech) », 4 juillet 1977. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/103411, consulté le 22 juillet 2013.

883 « The idea of community is well-beloved of conservatives and to some extent has become their property. (…) « Community » is a traditional, organic culture, containing the better values of the past, almost feudal, certainly romantic, in its connotations. (…) « Community » mythologically stands outside of political struggle – though threatened by political change, it is itself harmonious, content, and bearing eternal, unquestionable values. » Don Slater, « The Politics of Community Photography », *Camerawork,* N° 20, septembre 1980, p. 9.

884 « Activists have to be clear on their aims and strategies.... What does it mean to be working in the community, and what can this achieve? What, if any, are the political consequences of democratising a medium? How do cultural struggles relate to campaigns which confront the state directly ? In a time of cutbacks, community photography must be fighting not only for survival but for a clear political role

Mais au-delà de la nécessaire auto-critique au sein du mouvement *community photography,* Slater souligne la responsabilité de la gauche dans son ensemble dans la défaite annoncée de 1979. Les gouvernements travaillistes assumant l'exercice de l'État entre 1974 et 1979 ont certes été confrontés à la crise d'un système bâti sur un consensus mou, celui de la social-démocratie, aggravé par les crises économiques révélant la grande fragilité du modèle économique et industriel du pays. Ils n'ont pas su proposer d'alternatives, alors même que des propositions émergeaient de la base, formulant la poursuite du projet socialiste et démocratique. Mais la gauche parlementaire, ainsi que les organisations traditionnelles du mouvement social, se sont désolidarisées de leurs bases au fil de la décennie. Les syndicats se sont professionnalisés et institutionnalisés. La gauche traditionnelle n'a donc pas su reconnaître et saisir le potentiel extraordinaire des initiatives politiques inédites nées à la fin des années soixante, émanant des bases militantes, ni catalyser cette énergie en un mouvement démocratique d'ampleur. L'ambition de la première New Left d'un mouvement socialiste rassemblant différentes couches de la société et exploitant les fruits de la réflexion théorique et de l'action militante paraît loin. La transformation nécessaire du travaillisme en un mouvement populaire, nourri des aspirations et mobilisations des gens n'a pas eu lieu. Le travail aussi bien pratique que théorique fourni par les mouvements militants, socialistes, féministes, anti-racistes, pour la refondation des relations entre pouvoir, représentation et participation n'a eu que très peu d'impact sur les appareils des partis. Cela tend à révéler l'accommodement des partis et des organisations de pouvoir avec le système tel qu'il existe. Pour Slater, il faut donc faire la part des choses entre les faiblesses du mouvement *community arts/community photography*, sur lesquelles on peut agir, et le manque de volonté politique, au niveau des partis traditionnels, de mettre en œuvre un véritable processus de changement politique démocratique, égalitaire et populaire. Car le radicalisme de ce mouvement à la fois artistique, culturel et politique porte des idées très puissantes, et cela ne doit pas être perdu.

> La *community photography* propose d'apprendre à voir et à représenter nos conditions de vie, de travailler collectivement et de développer les compétences nécessaires pour prendre la parole : elle a à voir avec la conscience et la prise de pouvoir sur sa propre vie. (…) L'engagement politique n'est pas une réaction simple et automatique à l'oppression : l'action politique puise dans une conscience et une culture politique. Enseigner la photographie ne mettra pas le capitalisme ou le patriarcat à terre, mais elle peut faire partie d'un processus politique. (…) La forme d'engagement spécifique que représente la *community photography,* c'est la visée du développement actif d'un pouvoir sur l'image, d'un pouvoir sur la façon dont nos modes de vie et nous-mêmes sommes

and self-understanding. (…) We are in fact talking about the role, organisation and future of all the autonomous socialist movements of the last decade, from feminism and gay movements through squatting and community presses, a political culture built up over fifteen years, now fragile and threatened. » *Id.* p. 8.

représentés. A travers cela, c'est la prise de pouvoir sur les domaines les plus basiques et immédiats de nos vies qui est en jeu[885].

Le mouvement *community arts* représente l'une de ses innovations particulièrement radicales dans ses principes et ses objectifs, s'efforçant de miner l'hégémonie culturelle en inventant des pratiques capables de libérer des expressions culturelles alternatives, subalternes, et d'en faire une force politique. L'ampleur de la tâche est considérable. La force du mouvement, sa spontanéité, sa pluralité, son caractère dispersé et très local, en fait également sa faiblesse. L'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher ne met évidemment pas un coup d'arrêt immédiat aux projets existants. Dans le contexte politique des années quatre-vingt, des initiatives utilisant les moyens de la photographie dans des démarches de conscientisation, de développement de l'expression et d'éducation critique à l'image se poursuivent, dans la continuité des projets commencés dans les années soixante-dix. Il revêtent davantage une dimension de résistance aux nouvelles valeurs véhiculées par l'idéologie conservatrice. Le soutien de certains conseils régionaux, notamment le Greater London Council, et la mise en œuvre de politiques culturelles régionales, par West Midlands Arts, Northern Arts ou la Greater London Arts Association, permettent de poursuivre les travaux engagés. Ce sera l'objet d'un développement dans la quatrième partie.

3.5 Pratiques photographiques féministes dans la mise en cause du modernisme : repenser radicalement le travail politique de la représentation

« Le féminisme remet en question tous les préceptes de l'art tel que nous le connaissons. (…) Le but du féminisme est de transformer le caractère de l'art[886]. » En 1980, la critique américaine Lucy Lippard interpelle par cette affirmation selon laquelle les

885 « Community photography is about learning to see and represent the conditions of one's life, about working collectively and about developing the skills to 'speak' for oneself : it is therefore about consciousness and taking control over one's life. (…) Politics is not a simple and automatic reaction to oppression : political action must be rooted in consciousness and a political culture. Teaching photography will not make capitalism or patriarchy crumble, but it can be part of a political process. (…) The involvement community photography represents is the active development of power over the image, power over the way we and our ways of life are represented. Through this, it is also about taking power over the most basic and immediate areas of our lives. », *Id.* p. 8.

886 « Feminism questions all the precepts of art as we know it (…) The goal of feminism is to *change the character of art.* » Lucy Lippard, « Sweeping Exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, Automne/Hiver 1980, p. 362. (Italiques de l'auteur).

pratiques artistiques féministes, l'histoire de l'art féministe, la critique d'art féministe nées dans les années soixante-dix ne doivent pas être comprises comme une « contribution » à l'art ou à la théorie de l'art, ni comme un mouvement de plus dans l'histoire des écoles et des avant-gardes, mais comme une subversion des définitions mêmes de l'art, définitions toujours contrôlées et dominées par les hommes et organisant l'exclusion et la domination des femmes. « La plus grande contribution du féminisme au futur de l'art a précisément été son *absence* de contribution au modernisme[887] », indiquant par là que cette théorie critique appartient au passé. La problématique féministe qui point dans le champ de l'art au début des années soixante-dix engage une critique systématique des principes, normes et valeurs fondant le modernisme. Elle met en crise les descriptions naturalisées de l'art et des artistes qui prévalant dans ce système de pensée. Pour Griselda Pollock, « le féminisme a forcé les artistes à mettre en question bon nombre d'idées reçues qu'ils et elles entretenaient à propos de la nature de l'art contemporain et au sujet de la définition sociale de l'art et des artistes en général[888]. » John Walker constate qu'« au cours des années soixante-dix [en Grande-Bretagne], les critiques d'art et historiennes féministes américaines telles que Lucy Lippard et Linda Nochlin sont devenues plus influentes que Greenberg », principal théoricien du modernisme[889]. En effet, la problématique féministe a profondément bousculé les schémas de pensée profondément ancrés de l'histoire de l'art. Elle s'est montrée plus radicale encore dans ses implications que l'histoire sociale de l'art, fondée sur une critique marxiste, alors en train de se constituer autour des propositions de T.J. Clark, O.K. Werkmeister, Lee Baxandall ou Kurt Foster. Là où Clark désigne l'irruption de la théorie critique féministe dans le champ de l'histoire de l'art comme une digression, une « joyeuse diversification » détournant du projet d'une histoire marxiste de l'art, les historiennes et critiques d'art féministes tirent les enseignements du marxisme, mais font valoir que la société est également traversée par la domination patriarcale, de manière aussi structurelle, et peut-être même de manière plus fondamentale, que la domination de classe.

> Le marxisme fournit les instruments d'explication indispensables pour analyser la société bourgeoise. En les exploitant, le féminisme peut mettre à nu tout un champ dans lequel les idéologies de la différence sexuelle et de la domination masculine sont construites et reproduites[890].

887 « Feminism's greatest contribution to the future of art has probably been precisely its *lack* of contribution to modernism. » *Id.* p. 362. (Italiques de l'auteur).

888 « Feminism forced artists to question many of their assumptions about the character of contemporary art and about the social definition of art and artist in general ». Griselda Pollock, « Feminism and Modernism », *Framing Feminism ; Art and the Women's Movement, 1970-1985.* Pollock et Parker (Eds.) Londres : Pandora, 1987. p. 83.

889 « During the 1970s, American feminist art historians such as Lucy Lippard and Linda Nochlin became more influential than Greenberg. » Walker, 2002. p. 5.

Impliquées dans le mouvement féministe dès ses débuts au tournant des années soixante, les historiennes de l'art britanniques et américaines Lucy Lippard, Linda Nochlin, Lisa Tickner, Norma Broude, Ann Sutherland Harris, Mary Garrard, et la Sud-Africaine Griselda Pollock pour n'en citer que quelques-unes, ont abondamment développé, au cours des années soixante-dix, une critique féministe du système de l'art et de ses bases théoriques modernistes, empruntant au marxisme les outils d'analyse critique des relations entre pouvoir, idéologie et production culturelle. Elles ont chacune par la suite produit des analyses approfondies de la spécificité des mises en cause du modernisme induites par le féminisme dans la pensée critique, dans des ouvrages parus au cours des années quatre-vingt[891]. Dans le contexte britannique, les artistes elles-mêmes ont fréquemment écrit sur leurs pratiques artistiques féministes dans le contexte d'une remise en cause d'un système dominé par les hommes. On pense par exemple à Margaret Harrison, Mary Kelly, Philippa Goodhall, Alexis Hunter et parmi les photographes Jo Spence, Maggie Murray, Brenda Prince, Val Wilmer, Angela Philips. Nous voulons proposer ici une synthèse de l'entreprise de déconstruction rendue possible par l'irruption du féminisme dans le champ de l'art en particulier, et mettre en évidence les valeurs alternatives que le féminisme a travaillé à inscrire dans le domaine des pratiques artistiques et des discours critiques sur l'art. Le rappel de ce contexte est essentiel pour comprendre la formulation de pratiques photographiques féministes radicales dans les années soixante-dix.

3.5.1 L'organisation de l'exclusion des femmes dans le champ de l'art, reflet des mécanismes d'exclusion dans la société.

L'un des effets puissants du mouvement féministe réside dans la mise en évidence de la nature systémique des obstacles rencontrés de manière individuelle par les femmes

890 « Marxism offers the necessary explanatory instruments for analysing bourgeois society. Using them, feminism can expose a new field in which the ideologies of sexual difference and masculine domination are constructed and reproduced. » Griselda Pollock, « Vision, Voice and Power ; Feminist Art History and Marxism », *Block,* N°6, 1982. p. 2.

891 Outre les ouvrages précédemment cités en note, on peut rajouter : Lippard, *From the Center : Feminist Essays on Women's Art.* New York : E.P. Dutton, 1976 ; *Get the message? A Decade of Art for Social Change.* New York : E.P. Dutton, 1984 ; Nochlin et Sutherland Harris, *Women Artists 1550-1950,* Los Angeles County Museum. New York : A.A. Knopf, 1976 ; Broude et Garrad, *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, New York : Harper and Row, 1982 ; Parker et Pollock, *Old Mistresses : Women, Art, and Ideology*. Londres : Routledge and Kegan Paul, 1981 ; Pollock, *Vision and Difference : Feminism, Femininity and the Histories of Art.* Londres, New York : Routledge, 1988 ; Linda Nochlin, *Women, Art, and Power, and Other Essays.* New York : Harper & Row, 1988 ; *Representing Women*, Londres : Thames & Hudson, 1999. L'ouvrage de l'artiste féministe et universitaire Judy Chicago exerce une grande influence sur les féministes britanniques : Judy Chicago, *Through the Flower : My Struggle as a Woman Artist*. New York : Doubleday, 1975, édition britannique parue en 1977.

artistes. Largement exclues des réseaux, dispositifs et espaces discursifs qui structurent le champ de l'art, les artistes femmes prennent conscience que leur genre est en définitive l'obstacle qui justifie leur exclusion collective d'un champ dominé par les hommes. Cette exclusion est historiquement construite, liée à des définitions sociales historiquement variables de l'artiste et de la féminité. Elle se poursuit à l'époque contemporaine par des mécanismes de discrimination hérités de ces schémas historiques et entretenus par la permanence d'une structuration inégalitaire des relations entre les sexes. De ces constats émergent une prise de conscience féministe chez les femmes artistes : le système qu'elles essaient d'intégrer en tant qu'artistes est régi par les mêmes règles patriarcales que celles qui excluent les femmes des espaces du pouvoir politique, médiatique, économique, législatif, tout en les cantonnant à la sphère privée du foyer et à la précarité économique. Le champ de l'art et de la culture, loin d'être autonome, transcendant, retiré magiquement dans une pureté idéelle, ne peut plus apparaître dès lors que comme parfaitement perméable aux mêmes forces et déterminations qui parcourent toute activité sociale et économique. De fait, l'analyse féministe des relations de pouvoir au sein du champ de l'art révèle que celui-ci a toujours organisé l'exclusion des femmes, en tant que créatrices, productrices de discours théorique, historique, académique, en tant que sujets. Le seul rôle qui semble convenir aux femmes dans l'art est en tant qu'objet offert au regard masculin, dans ce genre académique consacré qu'est le nu[892]. Omniprésente en tant que thème de la représentation par des hommes et traité en vue de l'appréciation des hommes, la figure féminine est contenue dans des rôles contradictoires et fantasmés entre lesquels elle oscille, toujours sous le regard de l'homme : symbole du vice, lorsqu'elle est séductrice et femme fatale, et donc incarnation d'une menace, ou symbole de pureté et de vertu, disponible, violable, une invitation à la domination. Comme l'écrit Lisa Tickner dans son article sur les enjeux idéologiques de la représentation du corps dans l'art érotique, ces rôles s'annulent car ils sont en définitive contrôlés par des constructions masculines de la représentation du corps des femmes. « Elle semble partout présente dans l'art, mais elle est en fait absente. Elle n'est pas l'expression de l'expérience des femmes, elle n'est qu'un signe et une médiation pour l'homme[893]. » « L'image de la figure féminine dans toutes ses variations est

892 Dans *Ways of Seeing*, John Berger sur la différence entre le nu académique et la nudité analyse le processus d'objectivation des femmes en tant que sujet dans la peinture de nu, et la normalisation de ce mode de représentation. « The surveyor of woman in herself is male : the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision : a sight. ». *Ways of Seeing,* Harmondsworth : Penguin Books, 1972, p. 47. Voir aussi Linda Nochlin, « Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art », in *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art 1730-1970.* Ed. Thomas B. Hess, Linda Nochlin. New York : Allen Lane, 1973. p.8-15.

la conséquence mythifiée de l'exclusion des femmes de la *production* de l'art », conclut-elle[894]. Les modes de visibilité des femmes dans l'art, invisibles en tant que productrices, omniprésentes en tant que motif ou dans le rôle mythique de la muse, est une question récurrente chez les artistes et critiques féministes. Ces schémas normatifs, continuellement reproduits et transposés dans la publicité et les contenus audiovisuels, construisent l'image d'un monde dans lequel les femmes sont enjointes à tenir un rôle passif, et dans lequel la réalité de leur travail est systématiquement masquée[895].

La question de l'invisibilité des femmes apparaît comme l'une des problématiques qui occupe le plus les critiques, historiennes de l'art et les artistes féministes dans ce qui correspond aux premières années du mouvement des femmes. Il s'agit de mettre en corrélation un certain nombre de constats sur la place des femmes artistes dans l'histoire. De même que les historiennes de l'*History Workshop,* comme Sheila Rowbotham avec son ouvrage *Hidden from History*, s'attellent à donner une visibilité à des figures de femmes de toutes classes sociales ayant marqué l'histoire, les historiennes de l'art exécutent dans les premiers temps du mouvement un travail de mémoire similaire, essentiel à la construction de modèles d'artistes femmes[896]. Le *Women's Art History Collective* se forme en 1972 à partir du Women's Workshop de l'Artists' Union dans l'optique de produire des analyses sur la sous-représentation des femmes dans l'histoire de l'art, dans la critique contemporaine et dans l'enseignement. Y participent Rozsika Parker, Griselda Pollock, Alene Straussberg, Pat Khan, Lisa Tickner, Tina Keane, Denise Cale, Anne de Winter[897]. Leur travail collectif (le groupe existe jusqu'en 1975) aboutit à la publication en 1981 de *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. « Old Mistresses » est un jeu parodique sur l'expression consacrée, honorifique, de « *Old Masters* », employé en histoire de l'art pour désigner les « grands maîtres », figures repères qui jalonnent les époques et les styles[898]. C'est le titre d'une exposition organisée en 1972 dans une galerie de Baltimore : « Old Mistresses,

893 « She seems everywhere present in art, but she is in fact absent. She is not the expression of female experience, she is a mediating sign for the male. » Lisa Tickner, « The Body Politic, Female Sexuality and Women Artists since 1970 », *Art History,* Vol.1 N°2, Juin 1978, p. 238.

894 « The female image in all its variations is the mythical consequence of women's exclusion from the *making* of art. » *Id*. p. 247. Le collectif d'artistes activistes américaines, les Guerillas Girls, reprennent ce thème avec leur célèbre poster de 1989 portant le slogan « Do women have to be naked to get into the Met. Museum ? Less than 5 % of the artists in the modern section are women, but 85 % of the nudes are female ».

895 C'est le sujet de l'article de la critique Rosetta Brooks, « Woman Visible : Women Invisible », *Studio International*, Vol 193, N° 987, 3/1977. p. 208-11.

896 Sheila Rowbotham, *Hidden from History : 300 Years of Women's Oppression and the Fight Against it.* Londres : Pluto Press, 1973.

897 Voir Parker et Pollock, *Framing Feminism, Art and the Women's Movement, 1970-85.* Londres : Pandora, 1987. p. 20.

898 Le terme comporte également les connotations d'adultère que le terme de « maîtresse » a en français.

Women Artists of the Past » se tient à la Walters Art Gallery[899]. Aux États-Unis, les artistes, critiques et historiennes féministes ont réussi à mettre au premier plan la question de la sous-représentation des femmes dans le champ de l'art, et les institutions y ont réagi beaucoup plus rapidement qu'en Grande-Bretagne. En 1977, le Los Angeles County Museum commande à Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris une exposition sur les femmes artistes depuis l'époque moderne. « *Women Artists 1550-1950* » représente une entreprise visant à exhumer les histoires et parcours d'artistes que leur genre a jusqu'alors condamnées à la marginalité et à l'oubli. L'exposition donne lieu à la publication d'un ouvrage qui fait référence. Les auteurs insistent sur les obstacles organisant la marginalisation des femmes : absence des femmes dans les académies, les salons, emprise de l'Église niant aux femmes la représentation du corps, rôle social des femmes fermement maintenu dans la sphère domestique, grande précarité, etc. Ces travaux de recherche sur l'histoire des femmes artistes sont ainsi une manière de parler du phallocentrisme du champ de l'art. L'approche féministe de l'histoire de l'art fournit des clés conceptuelles pour comprendre pourquoi les femmes ont été reléguées hors du monde (de l'art). C'est dans le même esprit de mémoire que Margaret Harrison s'emploie à rédiger ses « Notes sur l'art féministe en Grande-Bretagne 1970-1977 ». Collecter la mémoire du mouvement féministe et prendre la mesure de son impact sur le champ de l'art prend la forme d'une revendication à occuper un espace central dans l'histoire de l'art contemporain.

> Ces notes rassemblent ce que je perçois comme des signes d'un progrès des femmes dans la fabrication et la réhabilitation de notre culture récente et dans le développement d'une perspective historique à partir de laquelle définir cette activité, jusqu'alors dominée et dirigée par les hommes, que l'on appelle art. Depuis trop longtemps les femmes ont été absentes de l'histoire et empêchées d'y prendre part. Mon étude (…) esquisse le début d'une conscience féminine de ces concepts et rend compte d'une lutte déterminée et progressiste pour nous inscrire dans l'histoire[900].

L'histoire de l'art apparaît donc clairement comme un champ de la connaissance, qui comme tant d'autres, rend invisible la production artistique et intellectuelle des femmes ainsi que leur contribution économique. Affirmer que le champ de l'art n'est pas différent des autres domaines de l'action et de la connaissance, qu'il n'est pas exempt des déterminations politiques, économiques, idéologiques, sociales qui traversent les autres

899 Parker et Pollock y font allusion dans le même ouvrage, p. 20.

900 « These notes record what I see as indications of progress by women in the making and rehabilitation of our recent culture and in the development of an historical perspective from which to define that activity, until now male-dominated and oriented, called art. For too long women have been hidden from history and prevented from participating. My survey (…) charts the beginning of a feminist consciousness of these concepts and of a forceful and progressive struggle to write ourselves back in history. » Margaret Harrison, « Notes on Feminist Art in Britain 1970-77 », *Studio International.* Numéro spécial « Women's Issue », N° 987, vol. 193. p. 212.

domaines, c'est donner un coup de butoir à la conception d'une autonomie du champ de l'art, tel que le soutient la théorie moderniste. Les historiennes de l'art sont pourtant conscientes que si leurs efforts pour inscrire le rôle des femmes artistes dans l'histoire sont louables et nécessaires, ils ne doivent pas occulter le fait que le problème de l'invisibilité des femmes, de leur absence dans les annales de l'histoire, est intégralement lié à la structuration patriarcale de la société dans son ensemble, qui ne laisse pas grande chance aux femmes de se construire comme créatrices au même titre que les hommes. Le monde de l'art ne fonctionne pas isolément, et donc pas différemment de l'ensemble des activités humaines.

Dans un article de 1971 au titre volontairement provoquant, l'américaine Linda Nochlin s'empare d'une question, fréquente dans la bouche d'historiens de l'art : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? » (« *Why Have There Been No Great Women Artists ?* »)[901]. Nochlin montre qu'une telle question n'est absolument pas neutre, mais qu'elle entérine au contraire la conception d'un canon à l'aune duquel mesurer la qualité de la production des artistes. Elle est biaisée car elle laisse entendre que les femmes auraient des capacités inférieures les empêchant de produire un art d'aussi bonne qualité que les hommes, et donc de faire partie du canon. Elle est idéologique car établie sur des conceptions essentialistes postulant une différence, qui s'expliquerait biologiquement, entre les capacités intellectuelles des hommes et des femmes. Nochlin déconstruit systématiquement le faisceau d'idées reçues étayant une telle thèse et pointe l'ensemble des mécanismes de cooptation, inscrits dans la structuration du champ de l'art, qui fondent la prééminence des hommes au détriment des femmes, rendant celles-ci invisibles au regard de l'histoire.

> La faute ne réside pas dans nos astres, nos hormones, nos cycles menstruels, nos espaces intérieurs creux, mais dans nos institutions et notre éducation. (…) Le miracle c'est bien qu'il y ait, en dépit des énormes handicaps qui accablent les femmes ou les noirs, qu'autant d'entre eux soient parvenus à de tels degrés d'excellence, dans ces bastions de la prérogative masculine que sont la science, la politique ou les arts[902].

Toute l'histoire de l'art est construite sur le récit des « grands maîtres », et du mythe de l'artiste habité par le Génie, qui s'arrache aux contingences matérielles. Jamais un tel

901 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *Women, Art and Power and Other Essays*, New York : Harper & Row, 1988. p. 147-158.

902 « The fault lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles, or our empty internal spaces, but in our institutions and our education (…). The miracle is, in fact, that given the overwhelming odds against women, or blacks, that so many of both have managed to achieve so much sheer excellence, in those bailiwicks of white masculine prerogative like science, politics, or the arts. » *Id.* p. 150.

récit n'a laissé de place à la reconnaissance des femmes, que leur rôle social, leur éducation et les discours essentialistes informés par l'idéologie patriarcale, ont toujours maintenues dans la soumission, le silence et l'exclusion du champ de l'action et de la création.

> La question « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? » ne représente que la pointe extrême d'un iceberg de contresens et de conceptions erronées. Sa partie inférieure est faite d'une vaste masse d'idées reçues bancales sur la nature de l'art et ses déterminations connexes, sur la nature des facultés humaines en général et de l'excellence humaine en particulier, et sur le rôle que l'ordre social joue dans tout cela. Si la « question des femmes » paraît bien être un pseudo-problème, les idées fausses inscrites dans la question « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? » pointe de larges zones d'obscurité intellectuelle qui vont au-delà de la problématique des déterminations politiques et idéologiques expliquant l'assujettissement spécifique des femmes[903].

Les discours dominants sur l'art reposent donc sur un ensemble non remis en question et assez banalement phallocentrique de principes, de normes et de valeurs constamment reproduits. La problématique féministe est radicale dans le sens où elle permet de déconstruire les mécanismes du patriarcat traversant le champ de l'art et de mettre en évidence le fait qu'ils font système. Elle met à nu le fait que la pratique artistique, la théorie critique, l'histoire de l'art, les postes d'enseignement, mais aussi les galeries d'art, le mécénat, les institutions commanditaires sont des lieux de pouvoir monopolisés par les hommes. Les hommes (blancs) forment le groupe social construisant les définitions qui informent le champ de l'art, dans toutes les facettes de sa production, de sa diffusion, de son enseignement, de sa consommation. La norme masculine est constamment naturalisée comme universelle. L'apport fondamental du féminisme à la pensée radicale, elle-même largement inspirée de la critique marxiste, réside dans l'affirmation selon laquelle les inégalités sociales qui structurent la société sont doublées d'inégalités plus fondamentalement structurantes basées sur le genre. Le radicalisme spécifique au féminisme qui anime les artistes, critiques d'art et historiennes féministes ouvre un vaste chantier de déconstruction du sexisme des schémas dominants.

Quelles perspective la démystification des rapports de pouvoir fondés sur la discrimination par le genre ouvre-t-elle ? Quel positionnement adopter par rapport au discours dominants en histoire de l'art, au champ des pratiques artistiques, aux institutions,

903 « The question "Why have there been no great women artists?" is simply the top tenth of an iceberg of misinterpretation and misconception; beneath lies a vast dark bulk of shaky *idees recues* about the nature of art and its situational concomitant, about the nature of human abilities in general and of human excellence in particular, and the role that the social order plays in all of this. While the "woman problem" as such may be a pseudo-issue, the misconceptions involved in the question "Why have there been no great women artists?" points to major areas of intellectual obfuscation beyond the specific political and ideological issues involved in the subjection of women. » *Id.* p. 152.

après les avoir décrits comme à la fois produits et producteurs idéologiques ? Faut-il que les femmes s'imposent dans les espaces masculins de l'art et y conquièrent leur reconnaissance, ou bien doivent-elles inventer leurs propres espaces, normes et modes de fonctionnement autonomes ? Ne vaut-il pas mieux subvertir les discours, institutions et pratiques de l'intérieur ? C'est cette dernière direction que défend l'historienne Griselda Pollock, dont le travail analytique et critique s'inspire du travail des artistes féministes britanniques autant qu'il les encourage. Pollock se porte en faux par rapport à la seule notion d'un rééquilibrage du nombre d'artistes femmes dans les discours et institutions de l'art. Cela reviendrait à revendiquer, selon l'image utilisée par Lippard, « une part d'un gâteau pourri »[904]. S'en tenir à une revendication de plus grande visibilité et de participation représente une impasse : le système tel qu'il existe n'est pas mis à l'épreuve. Sa souplesse et ses capacités d'absorption de la critique lui permettent de se plier à des changements de contenus, contrôlés, sans rien changer de ses structures et modes de fonctionnement. Elle met en garde par rapport à l'écueil que représenterait une stratégie d'inversion des schémas de domination, ou bien encore une recréation d'espaces spécifiques pour et par les artistes femmes, qui, selon elle, ne remettraient nullement en cause la structuration patriarcale du monde et des discours de l'art. La tentation de s'extraire des institutions des hommes, de devenir productrices dans des espaces alternatifs en dehors de tout rapport avec les hommes lui apparaît comme un leurre. Une préoccupation constante de l'historienne est le souci de ne pas recréer des processus d'isolement des pratiques artistiques des femmes, ce à quoi conduirait la création d'espaces alternatifs non-mixtes. De tels processus n'auraient pour effet que de renforcer une construction des femmes comme l'éternel « Autre », une dérivation par rapport à la norme. Une telle démarche ne ferait qu'entériner la notion d'une séparation entre l'art produit par des hommes et celui produit par des femmes, découlant du premier.

> Le raisonnement spécieux qui consiste à exiger que l'art produit par les femmes soit apprécié selon des valeurs différentes fait en sorte que cet art reste confiné à une catégorie spécifique fondée sur le genre, et dans le même temps, que le critère général de l'appréciation des œuvres reste celui qui est utilisé pour parler de l'art des hommes[905].

---

904 L'expression est employée par Lippard dans son livre *From the Center* (1976), et reprise par Pollock ainsi que Parker.

905 « Special pleading for women's art to be assessed by different values ensures that women's art is confined within a gender-defined category, and, at the same time, that the general criterion for appreciating art remains that which is employed in discussing work by men. (…) Feminist art history can expose the derogatory evaluations of women's art, which are used to justify the omission of their art from serious scholarship, as symptoms of the antagonisms of a sexually divided society which masquerades, in this realm, as the exercise of pure judgement. » Pollock, 1988. p. 39.

Sur un plan stratégique, il serait ainsi erroné, par exemple, de chercher à réintégrer les femmes artistes dans le canon ; beaucoup plus radical est l'entreprise qui consiste à contester le canon lui-même, par ce que Pollock désigne comme des interventions au cœur des discours canoniques et dispositifs institutionnels. La critique systématique des valeurs fondant la constitution des canons et des traditions permettra de mettre à bas les catégories existantes du privé et du public, de l'art et du non-art, et de les révéler pour ce qu'elles sont, des notions socialement et idéologiquement construites. Le problème des artistes femmes ne doit pas être de se faire accepter dans un milieu organisé par les hommes, selon les critères établis par eux et leurs pères/pairs, mais de changer les critères eux mêmes de l'intérieur, voire de s'en passer, et de prendre part à un chantier de redéfinition du champ de l'art. La critique féministe du champ de l'art doit se fonder sur une critique idéologique des processus de définition et de normalisation traversant la société entière.

> Les raisons de l'« exclusion » apparente des femmes par le passé ne résident pas dans un quelque échec de ces femmes en tant qu'artistes ou dans une discrimination exercée contre elles, mais sont bien en revanche un effet de la place particulière allouée aux femmes dans la société et ses discours. C'est contre cette assignation que les femmes doivent se battre, à travers des formes d'interventions inscrites dans les pratiques artistiques qui proposent une représentation radicale de cette position à la fois dans les structures sociales et dans les pratiques discursives[906].

Pour Pollock, qui base son analyse sur une étude des pratiques d'artistes comme Mary Kelly, Alexis Hunter, Margaret Harrison, le groupe Feministo, ou encore Susan Hillier, ce que propose une pratique critique et artistique féministe est donc rien de moins qu'une mise à bas des normes, codes et conventions régissant la production, la diffusion et l'appréciation de l'art. Les notions de canon, de qualité, de génie, de transcendance de l'art, et même d'artiste sont en ligne de mire. Une posture radicale consiste à penser les pratiques artistiques alternatives comme une intervention politique dans les conventions naturalisés qui régissent le champ de l'art. Cette notion d'intervention nous paraît capitale. C'est ainsi que les Hackney Flashers définissent leur pratique, comme nous le verrons bientôt dans la discussion sur leur participation à l'exposition « *Three Perspectives on Photography* », qui se tient à la Hayward Gallery en 1979. Au cœur des enjeux soulignés par Pollock, on trouve donc la question du rapport à l'institution : faut-il l'intégrer, la contourner, la transformer, la subvertir ? Pollock donne sa préférence à des modes d'intervention qui

906 « The reasons for women's apparent "exclusion" in the past do not lie in either their failure as artists or in discrimination exercised against them, but results from the particular place allotted to women in society and its discourses. It is against that placement that women have to fight, by forms of interventions through art practices based on a radical representation of that position both in social structures and discursive practices. » Pollock, « Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978 », *Feminist Review*, No. 2, 1979, p. 54.

transforment le champ de l'art par les moyens d'un art dont les rôles et les valeurs sont redéfinis politiquement.

Au niveau de la représentation des artistes contemporaines, de leur accès aux espaces discursifs de l'art, force est de constater que les femmes sont systématiquement sous-représentées, que ce soit dans des expositions individuelles, dans les ouvrages monographiques, ou dans les expositions collectives ayant un propos historique ou sensées rendre compte de la diversité de la création artistique contemporaine. A titre d'exemple, l'exposition « *New Art* », organisée en 1972 à la Hayward Gallery, ne présente que des artistes hommes, reconnus comme les jeunes représentants de l'art conceptuel britannique ; l'exposition « *British Painting '74* » compte cent six hommes pour seize femmes, tandis que l'on dénombre trente-six hommes pour quatre femmes pour l'événement « *The Condition of Sculpture* » à la Hayward Gallery en 1975. La première exposition annuelle à la Hayward Gallery en 1977 (il est prévu de renouveler l'événement chaque année) rassemble trente-deux hommes et une seule femme. Les galeries d'art contemporain privées (Lisson Gallery, Gallery House, Robert Self Gallery) ne sont guère plus sensibles à la question de la représentation des femmes dans leurs programmations[907].

L'exposition « *The Condition of Scupture* » est le déclencheur d'une mobilisation des artistes femmes, et notamment du Women's Workshop. Elles exigent de rencontrer Hugh Jenkins, directeur de l'Arts Council et lancent une pétition revendiquant la parité dans les futures expositions financées publiquement, au sein des différentes commissions de l'Arts Council, ainsi que dans l'attribution de bourses, de prix et de subventions pour les artistes[908]. Ces demandes restent lettre morte. La première « *Hayward Annua*l », en 1977, fait une nouvelle fois vivement réagir les artistes femmes. La présence d'une seule femme dans cette exposition sensée représenter les positions de l'Arts Council agit comme un révélateur de l'imperméabilité du système institutionnel à la critique féministe. La réponse des artistes femmes est de mettre l'Arts Council au défi de programmer une exposition ne présentant que des travaux de femmes (la Tate Gallery ayant déjà refusé une telle proposition). La solution de compromis proposée par l'institution est de confier à cinq

907 Voir Parker et Pollock, 1987. p. 13.

908 Voir Walker, 2002. p. 226 ; Pollock, « Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978 », *Feminist Review*, No. 2, 1979, pp. 33-55 ; Kelly, *Imaging Desire*. Cambridge, Mass. : M.I.T. Press, 1998. Mary Kelly écrit : « It became at least expedient, if not necessary, to acknowledge that the art world had a second sex. Demands for parity, proposed as early as 1972 by the Women's Workshop of the Artists' Union, did not find a public forum until the conferences Art and Politics in 1977 and The State of British Art in 1978. » p. xix.

femmes la programmation de l'exposition annuelle à la Hayward pour l'année suivante. Il s'agit de Gillian Wise Ciobotary, Rita Donagh, Tess Jaray, Liliane Djin, et Kim Lin, des artistes issues de diverses pratiques, et qui connaissent déjà une certaine notoriété[909]. Vingt-trois artistes sont retenus, dont sept hommes, une proportion, font-elles remarquer, plus « juste » que celles que les femmes peuvent espérer de commissaires masculins. Pollock consacre un article à la réception de cette exposition en 1978, soulignant la confusion et les nombreux réflexes sexistes que l'événement engendre, notamment dans la presse, qui tourne en dérision l'événement. La question de la sous-représentation des femmes dans les expositions, qu'elles soient publiquement financées ou non, est un thème dont les organisatrices ont bien conscience. Mais la façon dont la « *Hayward Annual II* » est conçue l'empêche d'apparaître comme autre chose qu'une concession faite aux artistes femmes, comme la correction, temporaire et circonscrite, du déséquilibre habituel. Mettre en avant la production artistique des femmes pourrait bien apparaître comme un effet de mode. Pollock souligne l'hétérogénéité des propositions artistiques rassemblées pour l'occasion. Parmi les artistes présenté-e-s, certain-e-s inscrivent leur travail artistique dans le contexte des débats féministes, et voient leur participation à l'exposition comme une « intervention » dans le champ critique, alors que ce n'est pas du tout le cas pour d'autres, comme Elisabeth Frink, qui refusent de se définir comme féministes. Comme le fait remarquer Pollock, une telle exposition, qui « accorde » temporairement une place plus importante que d'habitude aux pratiques artistiques de différentes femmes, est loin de remettre quoi que ce soit en cause dans les modèles patriarcaux qui dominent dans le monde de l'art[910].

> L'une des caractéristiques les plus remarquables de la *Hayward Annual* est certainement le fait que l'exposition n'a absolument rien dérangé. Par comparaison avec la bruyante controverse de l'exposition annuelle précédente, celle-ci a été de l'avis général un bon coup de fouet pour l'art contemporain britannique, une petite tape sur l'épaule de l'Arts Council en ces temps difficiles. Mais cela signifie que cette exposition n'a pas changé grand chose pour les femmes artistes, à part démontrer qu'elles étaient capables de monter une exposition d'art moderne de qualité, que les femmes pouvaient arriver au même niveau que leurs collègues masculins, voire par moment, en être plus ou moins indiscernables. Il est en revanche choquant que l'effet principal de cette exposition ait été d'attirer des propos hostiles envers les pratiques féministes, tout en noyant leur travail dans le cadre global de l'exposition[911].

909 Voir l'article de Rozsika Parker, « A Piece of the Pie ? », *Spare Rib*, N° 74, septembre 1978. p. 20-22.

910 « Women's different situation in art practice was therefore obscured once again; women who did not rock the boat as expected were welcomed back as having offered a very good art exhibition. Feminists, on the other hand, saw an exhibition that did little more than show a few artists who happened to be born female, and their response was that of betrayal at a wasted opportunity, of criticism for failing to address political issues in the art selected, and attack on the organizers as band-wagon jumpers and pie-eaters. » Pollock, 1979. p. 43.

911 « It must be one of the most remarkable features of the Hayward Annual that it did so signally fail to disturb. Rather than the controversial uproar created by last year's Annual, this show was by common consent a great boost for British contemporary art, a pat on the back for the Arts Council in these troubled times. But that means it probably did very little for women artists except to prove that they

La critique de Pollock sur les enjeux politiques d'une exposition comme la *Hayward Annual II* est l'occasion pour elle d'approfondir son analyse des formes que pourraient prendre des pratiques féministes radicales, conçues comme des interventions au sein de l'institution elle-même. Nous voulons retenir et exploiter cette notion car elle nous paraît tout à fait pertinente pour décrire les pratiques que les artistes et photographes féministes radicales ont créées, au cours des années soixante-dix, pour remettre en cause, à travers une redéfinition des fonctions de l'art, les constructions idéologiques étayant le système social, politique et économique, dans l'art en particulier, et dans la société en général.

3.5.2 Ce que le féminisme fait au modernisme : pratiques et critiques féministes comme interventions dans le champ de l'art en particulier, dans le champ social en général.

Les critiques féministes du monde de l'art mettent en lumière le statut différencié des femmes artistes, plus précaires, isolées, marginalisées par rapport aux hommes artistes. De toute évidence la réalité de la domination masculine ne s'arrête pas aux portes d'un musée ou d'une école d'art. Face à ces constats, les femmes ont interrogé leurs propres pratiques artistiques, se sont approprié des outils théoriques empruntés à d'autres traditions critiques, le marxisme notamment, et ont créé les leurs. Elles ont su analyser de manière critique leur position dans le champ de l'art, décrypter les discriminations envers elles et envers les autres minorités. Elles ont ouvert des espaces de création, physiques et symboliques, elles se sont organisées pour se donner les moyens de travailler, et ont créé, en somme, « leur propre langage et leurs propres structures »[912]. Nous nous interrogeons à présent sur les pratiques artistiques féministes développées au cours des années soixante-dix, pour comprendre le défi majeur qu'elles représentent aux définitions établies de l'art et de la position sociale des artistes.

---

could get together a highly acceptable and enjoyable show of modern art and that women could stand beside their male colleagues and, at times, be more or less indistinguishable. But it is shocking that the main effect of this show was to attract hostility to feminist art, while, at the same time submerging their work in the overall structure of the exhibition. » *Id.* p. 52

912 Margaret Harrison, « Notes on Feminist Art in Britain », *Studio International*, Vol. 193, N° 987, 3/1977. p. 220.

3.5.2.1 Collectifs, collaboration, dialogue : le défi féministe contre les définitions de la théorie moderniste.

L'art conceptuel représente, à partir du milieu des années soixante, une contestation essentielle de la théorie moderniste structurant le champ de l'art[913]. Par le déploiement de pratiques qui font du concept la source de la création plastique, qui préfèrent le processus à l'objet, qui rejettent la prééminence de la peinture et de la sculpture, et invitent l'ensemble des modes de représentation visuels et linguistiques dans la production artistique, l'art conceptuel met fondamentalement en crise les notions et catégories de l'art moderniste. Il met en marche une réflexion sur les enjeux politiques de l'art en s'appuyant sur une critique marxiste de la structuration capitaliste du marché de l'art. Mais l'irruption du féminisme dans le champ de l'art représente un défi inédit, qui nous semble-t-il va au-delà des mises en cause opérées par l'art conceptuel. La critique féministe du modernisme,et de la nature idéologique de ses définitions de l'art et de l'artiste, contient en effet des implications radicales. Elle reconnaît, avec la critique marxiste, la structuration transversalement inégalitaire de la société, et conteste une vision de l'art comme un monde isolé, qui serait hermétique à l'idéologie. Elle postule au contraire que l'art est un lieu central dans la reproduction et la naturalisation des normes et valeurs de l'idéologie dominante. Or cette idéologie est non seulement bourgeoise, libérale, et profondément individualiste, elle est également patriarcale, c'est-à-dire qu'elle organise la domination masculine et normalise la marginalisation des femmes en tant que productrices et créatrices, en tant que sujet. La contestation féministe est ainsi beaucoup plus dérangeante car elle révèle l'enracinement et la perpétuation de discriminations basées sur le genre et qui traversent le champ social. Elle met en contradiction à la fois les tenants de l'art pour l'art, pour qui l'art forme un monde idéel clos ; mais également ceux qui se disent intellectuels progressistes sans voir que leur propre position sociale est aussi construite sur des discriminations de genre. Dès janvier 1972, le Women's Workshop s'emploie à promouvoir la radicalité du projet féministe, qu'il parvient à faire accepter au sein de l'Artists' Union.

> Les femmes sont, dans le milieu de l'art, soumises à des discriminations conscientes et inconscientes, et le monde de l'art, dans toutes ses manifestations depuis le système des galeries jusqu'aux systèmes d'enseignement, est entièrement construit à partir d'une identité masculine. Les femmes ne cherchent pas à remplacer les hommes dans le milieu de l'art ; elles veulent quelque chose de beaucoup plus radical. Les femmes doivent corriger les énormes déséquilibres que l'histoire a créés. Nous ne voulons pas nous contenter de créer un nouvel ensemble de règles, mais

913 Voir Clive Phillpot, Andrea Tersia (Eds). *Live in Your Head, Concept and Experiment in Britain – 1965-1975.* Londres : The Whitechapel Gallery, 2000.

> plutôt de créer une société plus fluide, capable de prendre en compte les besoins et les objectifs des artistes[914].

La critique féministe ne propose rien de moins qu'une refondation totale des définitions héritées de théories bourgeoises de l'art, dans l'objectif d'une société égalitaire où chacun, indépendamment de sa culture, de son genre, de son âge ou de sa couleur de peau peut se dire artiste. Le féminisme démystifie la figure de l'artiste, homme, blanc, isolé, au dessus du politique ; il encourage les femmes à adopter des postures critiques par rapport à ces normes, à explorer un ensemble de valeurs alternatives : la collaboration, le dialogue, la solidarité, l'engagement dans les luttes des femmes au quotidien. Griselda Pollock parle ainsi de l'« élan démocratique » porté par la critique féministe, et l'on voit combien ce terme s'oppose à la structuration bourgeoise et élitiste prévalant dans le champ de l'art dominé par la théorie moderniste.

> L'élan démocratique du Mouvement des Femmes déstabilise le mythe de l'artiste de Génie, critiquant les prétentions élitistes de cette notion et mettant au jour les processus de mystification des conditions réelles qui facilitent le succès d'un petit nombre d'élus issu de groupes sociaux, sexuels et raciaux donnés. (…) Le mythe du génie artistique ne sert qu'à masquer la nature sociale de la production de l'art, qu'à déguiser la réalité des privilèges et des conventions qui déterminent l'accès à la formation et à l'avancement de carrière. Produit d'une société divisée selon les lignes de classe et de genre, l'idée de l'artiste est un voile couvrant les inégalités qui entretiennent les élites sociales[915].

Les pratiques artistiques féministes entérinent le décloisonnement des catégories rigides qui sous-tendent le modèle théorique moderniste. Tout comme les pratiques militantes développées au sein du mouvement féministe, les artistes femmes inventent des modes de fonctionnement collectifs, mettent en pratiques les principes de participation, d'interaction, de création collective. Gardons à l'esprit le fait que l'apparition de groupes de femmes artistes est à la fois conjoncturelle, une réponse pragmatique aux exclusions réelles qu'elles subissent, mais aussi philosophique et revendiquée comme geste politique. Le « séparatisme » de la plupart de ces groupes, et qui se décline dans le principe d'exposition

914 « Women in art are subject to conscious and unconscious discrimination and the art world in all its manifestations from gallery systems to educational systems is based totally upon a masculine identity. Women do not wish to simply replace men in art ; women want something much more radical. Women need to redress the massive dis-balance which history had created. We do not wish to merely invent a new set of rules but rather to create a fluid society capable of responding to the needs and aims of artists. » Parker et Pollock, 1987. p. 8.

915 « The democratic impulse of the Women's Movement undermines the fantasy of the artist as genius, decrying its elitist pretensions and revealing the mystification of the real conditions which facilitate the success of a select few from select class, racial and gender groups. (…) The myth of the artistic genius serves to desocialise the production of art, to disguise the facts of privilege and convention which regulate access to training and advancement. A product of a classed and gender-divided society, this idea of the artist is a veil for the inequalities which sustain its élites. » Pollock, « Feminism and Modernism », in Pollock et Parker, 1987. pp. 84-85.

non-mixtes, est pensé comme une étape initiale nécessaire à la construction d'une confiance en soi et d'une solidarité féministe ; c'est également une étape permettant un travail d'analyse féministe de la place des femmes dans les relations de production. Les « langages et structures » ouverts par les artistes femmes représentent alors des *loci* où repenser les fonctions de l'art et le rôle de l'artiste comme producteur/productrice culturelle.

Face aux rejets récurrents de la part de l'institution, justifiés par l'argument d'une infériorité qualitative des œuvres produites par des femmes, celles-ci sont tentées de se réinventer ailleurs. Dès 1971, Monica Sjoo, dont le tableau de 1968 « God Giving Birth » représentant une femme noire en train d'accoucher, est retiré du festival de St Ives, invite les femmes à se rassembler, afin de contrer collectivement les discriminations voire les attaques individuelles dont les femmes artistes sont l'objet. Sjoo, Liz Moore et Ann Berg rédigent en 1972 un manifeste intitulé « *Towards a Revolutionary Feminist Art* », dans lequel elles revendiquent l'émancipation des femmes artistes par rapport à des critères artistiques définis historiquement par les hommes.

> Les choses sont en train de changer. Les artistes femmes entrent peu à peu en contact les unes avec les autres, et sortent de leur isolement. Nous commençons à assumer la validité de notre propre travail et du travail des autres ; à apprendre à nous passer de l'approbation masculine, à être fières de monter des expositions ensemble. Nous apprenons à nous apporter mutuellement la confiance nécessaire pour explorer et développer notre propre vision, issue d'une conscience nouvelle. Et nous pensons que le monde de l'art tel qu'il est aujourd'hui dominé par les hommes, déformé en une sorte de marché boursier international, a besoin d'un changement de vision et de conscience s'il veut survivre[916].

Le tableau de Monica Sjoo, accusé d'obscénité et de blasphème par des ligues de vertu, est présenté à nouveau en 1973 dans le cadre de l'exposition « *Woman-Power* » à la bibliothèque du quartier de Swiss Cottage, à Londres. Liz Moore, Ann Berg, Beverley Skinner y participent également. La Serpentine Gallery, prudente depuis la première réception du tableau à St Ives, avait précédemment décliné de programmer l'exposition, et le choix d'un lieu non identifié comme une galerie d'art pour monter l'exposition semblait

916 « Things are changing. Women artists are making contact with each other, coming out of their isolation. We are beginning to acknowledge the validity of our own and each other's work ; to learn to do without male approval, to be proud to show in company with each other. We are learning to provide each other with the confidence to explore and develop our own vision, born out of a new consciousness : and we believe that the existing male-oriented art world, distorted as it is into a sort of international stock market, needs the transformation of this vision and consciousness in order to survive. » Liz Moore, « Towards a Revolutionary Feminist Art », 1972. Extrait cité par Rozsika Parker, dans *Framing Feminism.* p. 181. Le manifeste est aujourd'hui pratiquement introuvable.

dès lors opportun. En effet, comme l'écrivent Parker et Pollock, ce rejet apparaît en définitive « fortuit » :

> En choisissant d'exposer à la bibliothèque de Swiss Cottage, elles ont initié une politique poursuivie après elles par de nombreuses artistes féministes, consistant à rechercher des espaces attirant un public peu habitué à visiter des galeries d'art[917].

En effet, on peut penser à « *Women and Work in Hackney* » produit par les Hackney Flashers et présenté dans des espaces municipaux et syndicaux[918] ; à « *Women and Work* » de Kelly, Harrison et Hunt, à la South London Art Gallery ; aux premières expositions mises en place dès 1974 par le Women's Workshop de l'Artists' Union, dans les locaux de « The Arts Meeting Place »[919], ou encore à l'exposition « *Sweet Sixteen and Never Been Shown* », présentée à la Women's Free Arts Alliance à Chalk Farm en février 1975. Cette dernière présente les travaux de plusieurs artistes qui ont investi une maison abandonnée pour la transformer en espace artistique, dans l'esprit du mouvement contre-culturel des squats et des « *Arts Labs* »[920]. Des installations interactives, des performances, des objets artistiques défiant la notion moderniste de pureté du médium font de « *Sweet Sixteen and Never Been Shown* » un espace de liberté, un « laboratoire artistique » dans lequel les femmes expériment de nouvelles pratiques[921]. Les mécanismes d'exclusion de ce qu'elles nomment « l'artocratie masculine » conduisent donc les femmes à s'organiser collectivement, ce qui est en soi un pas déterminant dans la déconstruction des représentations de l'artiste comme figure isolée et apolitique. Outre le Women's Workshop et la Women's Free Art Alliance, espace autogéré créé en mai 1973 à Londres, d'autres groupes se créent dans cette même dynamique : le Bristol Women's Art Group à l'initiative

---

917 « They chose to exhibit in Swiss Cottage Library, initiating a policy pursued by many later feminist artists who have sought spaces which attract sectors of the public that normally do not visit art galleries. » Parker, Pollock, 1987. p. 5.

918 « [*Women and Work*] opened in Hackney Town Hall and since then has been in constant demand all over the country […] Slide shows using *Women and Work* photographs and other images have also been developed and used at a wide range of discussions and events within the women's movemtn, trade unions and community organisations. » Liz Heron, « Hackney Flashers Collective : Who's still holding the camera ? » *Photography/ Politics 1.* Terry Dennett, Jo Spence (Eds.) Londres : Comedia, 1979. p. 125.

919 « This was a large Covent Garden warehouse organised by artists themselves and available to whomsoever applied for space. That the Workshop exhibited at the Arts Meeting Place is an indication of feminist artists' contact and co-existence with the numerous radical artists' organisations that developed during the 1970s. » Parker, Pollock 1987. p.11.

920 L'expérience rappelle également le projet « *Womanhouse* », mis en place en 1972 à l'initiative des américaines Paula Harper, Judy Chicago et Miriam Schapiro et qui consiste à inviter vingt-cinq étudiantes en art et leurs enseignantes à se réapproprier les pièces d'une maison délabrée, à Hollywood. Ce type de projets vise à explorer les possibilités d'une création libérée des normes traditionnelles et à permettre à des artistes de « s'autoriser ».

921 « The other quality is the amount of interaction between the disciplines of drama, music and art that goes on. » Caroline Tisdall, « Women's Art », *The Guardian*, 3rd March 1975, p. 8.

de Monica Sjoo (1970), le Women's Liberation Art Group (mars 1971), le Women's Art History Workshop (mai 1973), Women's Art Group (mai 1973)[922].

> Le Women's Art Alliance n'est absolument pas une alliance défensive, qui protégerait un style ou une école particulière. Au contraire, elle cherche à promouvoir l'idée de travailler ensemble. (…) [La Free Art Alliance] cherche à replacer l'art dans le contexte social du quartier, à créer des situations dans lesquels on n'entend pas les « professionnels » rechigner à présenter leurs images aux côtés de celles produites par des « amateurs »[923].

Le désir de fonder des groupes, des structures collectives permettant la mise en commun d'idées, de compétences, d'efforts, apparaît ainsi à la fois comme une nécessité vitale pour ces artistes, comme un positionnement alternatif par rapport au milieu exclusif de l'art, et comme le point de départ d'une réflexion critique profonde sur l'articulation de l'art et de la vie sociale, sur la requalification de l'artiste comme producteur de contenus culturels dont la collectivité sociale peut s'emparer pour ses propres besoins.

Ces perspectives influent sur le milieu naissant de la photographie indépendante. Sur une proposition de sa première directrice, Wendy Ewald, la toute jeune Half Moon Gallery organise en mai 1972 l'exposition « Women on Women », rassemblant des photographies de femmes par des femmes photographes. Il s'agit de Dorothy Bohm, Fay Godwin, Sally Greenhill, Diane Hank Olson, Julia Meadows, Margaret 'Maggie' Murray, Angela Phillips, Claire Shwob, Toni Tye-Walker, Val Wilmer. Plusieurs d'entre elles sont engagées dans le mouvement féministe naissant, et l'on retrouve dans ce groupe la même énergie et le même besoin de parler, de partager, d'expérimenter collectivement que dans les groupes de conscience qui sont à la base du mouvement de libération des femmes. « C'était le début de notre engagement dans le mouvement des femmes. Il nous paraissait nécessaire de travailler en groupe à ce stade[924]. » La question de la visibilité des productrices d'images, la question de la représentation des femmes dans les multiples usages sociaux de la photographie, et notamment la mise en question de la supposée neutralité idéologique du photojournalisme au regard de la représentation des femmes, les

922 Toutes ces informations détaillées ont été patiemment compilées par Margaret Harrison et sont publiées dans le numéro spécial de *Studio International* sur l'art des femmes artistes (« women's art). Vol. 193, N° 987, 3/1977. pp. 212-220. L'ouvrage *Framing Feminism* édité par Parker et Pollock fournit également une mine d'information.

923 « The Womans' Art Alliance is in no way a defensive alliance, set up to protect a particular style or school of art. Rather it seeks to promote the idea of working together. (…) [The Free Art Alliance] is about putting art back into a community situation where « professionals » don't feel their images will be tarnished by showing alongside « amateurs ». Su Braden, « Self Exposure », article paru dans *Time Out* en 1975, réédité dans *Framing Feminism,* p. 163.

924 « [It was] the beginning of our involvement in the women's movement. It felt necessary to work as a group at that stage. » Val Wilmer, entretien avec Michael Ann Mullen, 12 octobre 1993, Oral History of British Photography, C459/46.

stratégies pour combattre les représentations sexistes et faire naître d'autres images des femmes, surgissent avec l'arrivée dans le champ social et culturel de femmes photographes qui s'engagent dans la cause féministe. Le chantier est de taille, et il n'y a pas de plan précis. Comme se souvient Val Wilmer, « le groupe [rassemblé autour de l'exposition « Women on Women] n'avait pas de nom, c'était le début de tout le débat autour des femmes et de la photographie »[925]. On retrouve ce débat dans l'un des thèmes du cycle de conférences « *Camera Obscured* » qu'organise Half Moon Gallery en 1975. Peu de traces existent de cet événement. L'exposition « *Women on Women* » est quant à elle mentionnée dans les numéros de *Camerawork* comme faisant partie du catalogue des expositions disponibles auprès du collectif. Selon l'historienne Val Williams, l'exposition signale l'émergence d'une conscience féministe dans le champ de la photographie indépendante, un processus mené par des femmes photographes qui jusqu'alors n'avaient pas adopté dans leur pratique le prisme de la critique féministe.

> En 1972, [*Women on Women*] était le premier projet à offrir au public britannique une exposition qui non seulement présentait le travail de femmes cherchant à entraîner le photojournalisme vers d'autres voies que la reproduction de stéréotypes établis, mais qui établissait également le droit des femmes à se représenter elles-mêmes. *Women on Women* était l'une des premières exposition à proposer l'idée que le photojournalisme pouvait être autre chose que mystérieux ou élitiste. Si aujourd'hui cette exposition peut paraître manquer de sophistication, elle eut le mérite d'introduire la notion que la conception d'une exposition peut être un travail collectif, elle mit en cause la relation établie entre commissaire et artiste et fit admettre l'idée que la femme photographe avait un rôle vital à jouer dans le mouvement féministe réformiste[926].

Les photographes réunies dans cette première exposition ont envie de poursuivre la recherche engagée autour de la représentation des genres, sur les constructions idéologiques qui les sur-déterminent. Le prolongement de cette première exposition est « *Women on Men* », qui explore le procédé consistant à inverser les rôles dominants habituels. Les photographes se réunissent chaque semaine, ce qui crée une dynamique de groupe utile pour la mise en place de réseaux ultérieurs. A partir de la fin 1974, Jo Spence se rapproche du groupe, et de cette rencontre naît le désir de former les Hackney Flashers, dont nous allons reparler en détail. Ce groupe explore la problématique complexe des enjeux politiques dans la représentation des femmes et du travail des femmes.

---

925 Val Wilmer, entretien avec Michael Ann Mullen, 12 octobre 1993, Oral History of British Photography, C459/46.

926 « In 1972, [« Women on Women »] was the first project to be presented to a British audience which not only showed women attempting to take photojournalism away from established stereotyping but also established women's rights to picture themselves. *Women on Women* was one of the first exhibitions to propose that photojournalism need neither be mysterious nor elitist. Unsophisticated as it now appears, it introduced the concept of collectivism into exhibition-making, removed the established relationship between curator and artist and introduced the idea that the woman photographer was a vital part of a reforming feminist movement. » Val Williams. *The Other Observers : Women Photographers in Britain, 1900 to the Present*. Londres : Virago Press, 1991. p. 172.

On le voit à travers ces quelques exemples, les artistes femmes se produisent dans des espaces plus confidentiels, excentrés, mais parfois plus radicaux et audacieux que les espaces établis où se reproduisent les définitions dominantes de l'art. La marge apparaît ainsi comme un espace de transgression et de liberté revendiquées, d'exploration de valeurs prenant le contre-pied des conventions du modernisme. Cette solution comporte le risque de marginaliser les pratiques artistiques des femmes en les présentant comme un domaine spécifique de la production artistique et culturelle, en marge de celle des hommes mais toujours repérée par rapport à elle. Il nous semble que cela n'a cependant pas lieu, et, une fois encore, que ce séparatisme est à la fois un effet des relations de production dominantes dans le domaine de l'art, et une revendication : il s'agit de favoriser les conditions d'émergence d'une solidarité féministe, préalable à la constitution d'un mouvement capable de mettre en cause le système dominant. L'intention fondamentale est de décloisonner les catégorisations et les hiérarchies, de fluidifier les relations, de permettre la versatilité des positionnements au sein du monde de l'art. Il s'agit de penser le champ de l'art et le champ social comme un seul et même espace d'intervention, un espace éminemment politique.

Les pratiques artistiques féministes ouvrent ainsi des perspectives pour une recherche artistique qui se libère des fonctions traditionnelles assignées à l'art. Les artistes se sont employées à la déconstruction des schémas idéologiques dominants, c'est-à-dire dans le domaine artistique, au modernisme et à ses cadrages esthétiques. Elles ont travaillé à promouvoir parallèlement la mise en œuvre de valeurs préfigurant un au-delà du modernisme : la notion de création collective et participative à la place de la conception traditionnelle de l'artiste isolé ; le dialogue et le questionnement plutôt que l'affirmation de l'ego ; la performance, la *praxis,* et le processus de création, à rebours de la sacralisation et de la marchandisation de l'objet ; la définition de rôles politiques et sociaux de l'art, au contraire des discours de son autonomie. Ces stratégies sont conçues pour produire des effets politiques. Ce sont des pratiques intrinsèquement militantes. Nous voulons à présent entrer plus dans le détail des propositions formulées dans les pratiques artistiques et les discours féministes, dans l'art et dans la photographie, en soulignant en quoi elles représentent des stratégies d'intervention mettant en cause les systèmes bâtis sur une idéologie patriarcale.

3.5.2.2 L'art politique des féministes radicales : quelques exemples

S'il existe une caractéristique distinctive de la critique féministe britannique dans le domaine de l'art, c'est très certainement le lien très fort qui la maintient en contact étroit avec la base du mouvement, avec les questions sociales que le mouvement de libération des femmes met en avant. Il nous paraît en effet que la problématique des pratiques artistiques féministes se conçoit en Grande-Bretagne dans une inscription constante dans le champ immédiat du politique. La proximité des femmes artistes avec la base du mouvement, avec l'activisme « *grassroots* » des féministes britanniques est une dimension très marquante. Les femmes artistes se sont souvent vu signifier qu'elles étaient femmes avant d'être artistes. Elles ont ainsi dû lutter contre la prégnance de discours idéologiques essentialistes leur niant la possibilité de se définir comme créatrices. Elle se sont heurtées aux mêmes blocages que ceux rencontrés par les autres femmes, actives ou non. Toutes ont dû lutter pour obtenir les mêmes conditions de travail que les hommes, et pour cela mener leur propres campagnes exigeant des avancées politiques sur des questions d'égalité sociale. En tant qu'artistes, les femmes ont combattu les discriminations spécifiques dans leur domaine d'activité ; en tant que femmes, elles se sont également mobilisées contre les inégalités sociales touchant les femmes en général (en termes de partage des tâches, de garde des enfants, d'inégalité salariales, de participation dans les lieux de pouvoir et de décision, etc.). Comme le souligne vigoureusement l'artiste Mary Kelly, « la plupart des femmes artistes se sont fortement impliquées au cœur du mouvement des femmes, elles ont vécu leur engagement politique intensément, et se sont quotidiennement battues pour la cause dans leurs vies privées[927]. » Le mouvement de libération des femmes fournit ainsi à la fois le contexte et le sujet du travail de nombreuses artistes qui s'engagent dans cette lutte[928]. Dans chacune de ces mobilisations sur des sujets éminemment politiques, les artistes féministes mettent leurs talents au service des combats menés, réalisant des posters, des bannières, des photographies, des performances, utilisant le modèle participatif de théâtre de rue ou les possibilités subversives du langage[929].

927 « Most women artists have shared a grassroots involvement in the women's movement, have felt their political commitment deeply, and have fought for them daily in their personal lives. » Mary Kelly, *Imaging Desire.* Cambridge : M.I.T. Press, 1996. p. 13.

928 Voir au chapitre précédent dans le point 2.3.2.2 l'évocation des travaux de Margaret Harrison, Kay Fido Hunt et Mary Kelly sur le thème du travail des femmes, ainsi que la campagne du Berwick Street Film Collective dans le cadre de la grève des femmes de ménage travaillant la nuit.

929 On pense à un texte célèbre des premières années du mouvement, qui prend appui littéralement sur une déconstruction du langage, et y oppose des revendications fortes. Le texte apparaît sur la couverture du numéro de novembre-décembre 1969 de la revue *Shrew.* « MIS-FIT refuses to conform ; MIS-CONCEPTION demandes free abortion for all women ; MIS-FORTUNE demands equal pay for all women ; MIS-JUDGED demands an end to beauty contests ; MIS-DIRECTED demands equal

> Les femmes ont été obligées d'essayer de transformer la structure répressive et patriarcale de la société afin de pouvoir travailler. Il ne s'agissait pas seulement d'y opposer une contre-culture. Beaucoup d'artistes ont dû sacrifier leur propre pratique artistique pour se consacrer à la revendication de ces services qui leur permettrait, ainsi qu'aux autres femmes, de travailler. (Je pense ici aux combats pour obtenir des crèches et autres droits civiques fondamentaux)[930].

Les combats féministes conduisent donc les artistes à explorer et à porter des revendications sur des sujets sociaux concrets, fondamentalement politiques, et jusqu'alors tenus à l'écart du champ de l'art. « Le large éventail de l'art féministe [s'efforce], d'une manière générale, à réhabiliter des aspects dénigrés de l'expérience féminine, depuis les travaux d'aiguille à la maternité, de la sexualité féminine au langage[931]. » La maternité, le travail domestique, la sexualité, la relation mère-enfant, les violences conjugales, ces expériences construites sur des conceptions naturalisées des rôles de genre, ont effectivement fourni aux artistes le point de départ de recherches artistiques, philosophiques, théoriques, alors que pleuvent les critiques à l'encontre de ces sujets déclarés obscènes, « pas à leur place dans le monde de la culture noble »[932]. Le mouvement féministe, porté par le slogan « le privé est politique », encourage ces artistes à poursuivre cette voie.

> Dans la pratique féministe, la conjonction de l'art et du politique est d'une nouveauté radicale. Cette nouveauté résulte de la rencontre, au sein du féminisme, entre d'une part une révolution de la connaissance et de la théorie, et d'autre part une lutte révolutionnaire qui se joue dans les relations sociales concrètes. Elle vient également de la rencontre entre la spécificité des enjeux politiques féministes et des développements majeurs dans la théorie de la culture et des pratiques culturelles développée au cours des quinze dernières années[933].

---

opportunity ; MIS-LAID demands free contraception ; MIS-GOVERNED demands liberation ; MIS-USED demands 24 hour child care centres ; MIS-PLACED demands a chance to get out of the house ; MIS-TREATED demands shared housework ; MIS-NOMER demands a name of her own ; MIS-QUOTED demands an unbiased press ».

930 « Women have been forced to attempt to change the structure of the suppressive, male-orientated society in order to be able to work. This was not simply a matter of presenting a counter-culture. Many women artists have had to sacrifice some of their art practice in order to help establish those services which enable them, and other women, to work. (I'm thinking of the fight for nurseries and basic civil rights.) » Harrison, « Notes on Feminist Art », *Studio International.* 1977. p. 220.

931 « The broad spectrum of feminist art [attempts] generally to rehabilitate denigrated aspects of female experience, from needlework to maternity to female sexuality and language. » Lucy Lippard, « Foreword », in Mary Kelly. *Post-Partum Document*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1999. p. xiii.

932 Lippard, *Id.* p. xiii. La critique est cinglante à l'égard de *Post-Partum Document*, de Mary Kelly. L'artiste a fait de sa relation avec son fils dans ses cinq premières années, le sujet d'un travail artistique et psychanalytique constant, autour de la notion de sevrage, physique et émotionnel. La critique n'en a retenu que l'utilisation des couches souillées par l'artiste. Le travail de Margaret Harrison se trouve lui aussi également attaqué. En 1971, la police fait fermer l'exposition qui contenait ses travaux exploitant et subvertissant les représentations hypersexualisées du corps, dont un dessin de Hugh Hefner, propriétaire du magazine *Playboy*, le représentant en Bunny Boy corseté.

933 « In feminist practice, the conjunction of art and politics is radically new. The novelty results from the conjunction within feminism of both a revolution in knowledge and theory and a revolutionary struggle in concrete social relations. It is also developed from the conjunction of the special character of feminist politics with the major developments of cultural theory and practice in the last fifteen years. » Pollock,

Pour Alexis Hunter, artiste néo zélandaise installée à Londres, et membre du Women's Workshop, c'est même l'exploration de sujets personnels, relevant de la sphère intime, qui a permis aux artistes de poser le plus directement la question du rapport des œuvres à leur public, en touchant à des sujets concernant les relations sociales du quotidien, partagées par de nombreuses femmes. Elles en ont politisé et dé-naturalisé les représentations dominantes, et notamment du corps féminin.

> Pour les artistes féministes, « le privé est politique » était l'un des slogans les plus importants dans les années soixante-dix. Assumer le fait d'exprimer notre subjectivité en tant que femmes dans notre travail était l'une des choses les plus courageuses et radicales que nous pouvions faire à l'époque. Cette subjectivité féminine est l'aspect de notre travail qui a suscité le plus de rejet : le fait que j'utilise mes propres mains et non les mains de modèles ; Mary Kelly utilisant les couches de son fils ; Susan Hiller photographiant son ventre de femme enceinte ; Tina Keane basant ses performances sur sa relation avec sa fille. Lorsque nous étions exposées aux côtés d'artistes conceptuels hommes, c'est la différence entre notre subjectivité et leur objectivité masculine qui était la plus évidente, et cela a ouvert une distinction entre un art socio-politique et un art conceptuel. L'importance accordée par l'art conceptuel à la question de la perception du spectateur a été un outil très utile pour les artistes féministes. C'était une manière de créer une connexion directe avec d'autres femmes, en désamorçant les préjugés qu'elles auraient pu avoir par rapport au langage esthétique. Cela explique l'utilisation du documentaire, de médium accessibles tels que le film, la photographie et la performance par les artistes. Ces modes d'expression nous ont ouvert un espace de perception qui nous a permis de nous situer dans le champ de la culture populaire[934].

L'accessibilité, mot clé des pratiques artistiques travaillant à une redéfinition politique des usages sociaux de l'art, apparaît également comme un enjeu majeur pour les artistes féministes : leurs pratiques artistiques cherchent à déjouer le caractère cloisonné, codifié du champ social de l'art, autant qu'elles cherchent à désarmer la notion de l'art comme pratique intellectuelle, ardue, forcément éloignée des questions sociales et des problèmes du quotidien. L'accessibilité est cruciale dans la mesure où les pratiques artistiques féministes sont faites pour être vues, partagées, appropriée par d'autres femmes, pour servir des processus de conscientisation et de remise en question des états de faits. Il y a effectivement dans les propositions plastiques et conceptuelles d'artistes comme Mary

---

« Feminism and Modernism », in Pollock, Parker, 1987. p. 88.

934 « For feminist artists the personal is political was one of the most important slogans in the 1970s. Being subjective as women in our work was the bravest and most radical thing we could do at the time. This female subjectivity became the most hated aspect of our work: myself using my own hands not the hands of models ; Mary Kelly using her son's diapers ; Susan Hiller photographing her pregnant belly ; Tina Keane making performances based on her relationship to her daughter. Although we were selected to show with male conceptual artists this gap between our subjectivity and their masculine objectivity was obvious, opening up a distinction between socio-political art and conceptual art. It was the way conceptual art emphasised and utilised the perception of the viewer which was so useful to feminist artists. It was a way of connecting directly to other women without any of the prejudices they might have about aesthetic language and this is why artists chose documentary, popular mediums such as film, photography and performance. These mediums enabled us to find a gap in perception in which to situate our work within popular culture. » Alexis Hunter, conversation avec John Roberts et Lucy Lippard pour l'ouvrage *Alexis Hunter Radical Feminism in the 1970s.* L'extrait cité est en ligne : http://www.e-flux.com/announcements/alexis-hunter-radical-feminism-in-the-1970s/ (consulté le 26 avril 2013).

Kelly dans *Post-Partum Document,* dans *Rape* de Margaret Harrison, dans *Domestic Warfare* d'Alexis Hunter, dans *Beyond the Family Album* de Jo Spence, dans l'« art postal » de Feministo, la proposition radicale d'un art politique conçu comme intervention dans le champ social. L'inscription du propre corps de l'artiste dans son travail constitue en soi une intervention, aussi physique que politique. Le corps est désigné comme *locus* d'enjeux politiques. Attardons-nous sur ces propositions artistiques et politiques.

3.5.2.2.1 *« Feministo : Portrait of the Artist as a Housewife », 1975-7*

Il nous semble bien qu'il existe un humour féministe d'une grande subtilité. « Feministo » qui fait son apparition dans le champ artistique britannique à partir de 1975, en est un exemple. Un manifeste (« *manifesto* » en anglais) est « une déclaration écrite, publique et solennelle, par laquelle un gouvernement, une personnalité ou un groupement politique, etc., justifie son attitude, expose ses vues, son programme »[935]. L'histoire des avant-gardes artistiques connaît un certain nombre de manifestes, ce type de texte exposant les objectifs d'une école ou d'un courant en une posture revendicatrice. « Man-ifesto », le mot porte en lui une autorité toute masculine. C'est bien la construction sociale de la figure de l'artiste autour d'une identité masculine que les artistes impliquées dans le projet « Feministo » comptent remettre en question. Quant à « *Portrait of the Artist as a Housewife* », titre de la série d'expositions à laquelle donne lieu le travail du groupe Feministo, il est dérivé du célèbre roman de l'écrivain moderniste James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*. Le jeu parodique des artistes féministes renvoie à l'incompatibilité socialement et historiquement construite entre le fait d'être « artiste », et celui d'être « femme au foyer ». Les participantes au projet Feministo, cherchent à démystifier la conception traditionnelle de l'artiste, homme, isolé dans le domaine de la création pure, ainsi que la conception essentialiste plaçant la femme au foyer, tout aussi isolée, mais dans le domaine du travail domestique non reconnu et non rémunéré. Contre la notion traditionnelle de l'artiste, les artistes féministes britanniques promeuvent les notions de collectif, d'anonymat du geste artistique, de circulation, de recyclage. Celles qui se regroupent autour de Feministo le font à travers le principe de l'« art postal ».

935 « Manifeste », *Le Grand Robert de la Langue Française.* Edition en ligne.

Initié par les artistes Kate Walker et Sally Gollop à la fin de l'année 1974, le projet est à l'origine une correspondance entre deux amies artistes que leur rôle d'épouse et de mère retient au foyer. L'échange leur permet de confronter leurs expériences. L'idée germe d'élargir le réseau à d'autres femmes qui font le constat de la dimension aliénante de la condition d'artiste femme tenue par ses obligations domestiques. Le réseau Feministo prend de l'ampleur suite à la conférence « Women's Art History » qui se tient à Londres en 1975, et selon Alexandra Kokoli, rassemble jusqu'à trente participantes au cours des deux années suivantes[936]. Chaque femme est invitée à rejoindre la chaîne, qu'elle soit artiste ou non[937]. Les pièces rassemblées au cours de ces échanges forment dès 1976 l'exposition « *Portrait of the Artist as a Young Woman* », qui prend en 1977 le nom « *Feministo : Portrait of the Artist as a Housewife* ». Le principe consiste à échanger par la poste des objets ou images de petite taille dans lesquels les participantes peuvent exprimer la réalité de leur expérience quotidienne, centrée sur la domesticité : une réalité étriquée, dont on trouve l'expression dans la minutie de petits objets confectionnés entre deux autre tâches ménagères. La réalité qui émerge est faite de colères, de désillusions, d'un sentiment de claustrophobie. Elle contredit le mythe de la domesticité heureuse. De la mise en relation d'expériences individuelles émerge la conscience de l'existence de puissants conditionnements pesant sur la vie des femmes. Sur un poster réalisé pour une exposition on peut lire cet encouragement lancé à d'autres femmes pour prendre part à cette démarche artistique inédite :

> La créativité des femmes a été maintenue dans l'ombre, et à la maison. Nous utilisons les savoirs-faire que nous avons, (…) le contenu de nos vies quotidiennes est puissant, notre travail est important, certaines d'entre nous ne sont pas « artistes ». L'isolement est un problème, il nous affaiblit et nous aliène[938].

Une critique féministe et politique de ces conditionnements parcourt les travaux et échanges écrits. Feministo se construit dans une contestation plurielle, polyphonique et polymorphe, des ressorts politiques et idéologiques étayant une conception genrée des rôles sociaux. Feministo bouscule les notions d'art et de non-art. On l'a accusé de faire un art « idéologique », une évaluation qui est pourtant applicable à toute production artistique

936 Je me réfère à l'article détaillé d'Alexandra M. Kokoli, « Undoing "homeliness" in Feminist Art : Feministo: Portrait of the Artist as a Housewife (1975-7) », *n.paradoxa : international feminist art journal* , vol. 13 , janvier 2004. pp. 75-83.

937 Le magazine *Spare Rib* relaie par exemple les appels de Feministo à l'adresse de ses lectrices, invitées à prendre part au mouvement.

938 « Women's creativity has been kept in the dark, and in the home. We use the skills we have [...] the CONTENT of our daily lives is powerful, our work is important, some of us are not "artists". Isolation is a problem, it weakens and alienates us. » Poster informatif sur l'événement Feministo, paru dans *Studio International*, « Women's Issue », Vol 193, N° 987. 3/1977. p. 182.

et intellectuelle. Une approche politique, marxiste et féministe ne fait que dévoiler la nature idéologique de toute production sociale, à laquelle la production artistique ne fait pas exception. En plaçant au premier plan l'expérience des femmes en tant que mères nourricières, épouses, femmes au foyer, ou objets du regard des hommes, des sujets ayant trait au quotidien et réputés étrangers à l'art noble, Feministo renvoie au public un miroir des injonctions morales, sociales, et idéologiques qui pèsent sur les femmes. Il formule une réponse artistique à des problèmes politiques, autant qu'il politise des questions relatives à la structuration du monde de l'art. Comme le souligne Phil Goodhall, membre du *Women's Art Group* de Birmingham, dans un article pour *Spare Rib* :

> L'objectif, en nous envoyant ces travaux artistiques aux unes et aux autres, est de développer un langage accessible aux femmes, dans la mesure où il correspond à leurs propres expériences, et de rompre notre isolement. (…) Cette quête d'images qui disent ce que c'est qu'être une femme est, pour beaucoup d'entre nous, un manière de formuler une perspective féministe et de placer l'art dans un sphère directement politique. Nous essayons, je pense, de rassembler différents aspects traditionnellement considérés comme étrangers : le privé, le domestique et le personnel associés à un angle politique et social[939].

Feministo fait se croiser plusieurs problématiques : la problématique, plus politique, des constructions idéologiques de la « domesticité » et du rôle « naturel » des femmes, et la formulation d'une résistance féministe à ces notions ; une problématique artistique et esthétique, à travers la mise en cause systématique des conventions définissant le contexte de production, d'appréciation et de diffusion de l'œuvre d'art. L'« art postal » que promeut Feministo établit un rapport beaucoup plus direct entre l'artiste et son public (une autre femme), et ouvre la possibilité d'un dialogue. Il contredit par ailleurs les valeurs d'excellence, de maîtrise technique, ou l'exigence de pureté du médium ; il encourage au contraire le recours au ready-made, au recyclage, au montage ou bien à des savoir-faire relégués habituellement hors du domaine de l'art et dans le domaine de l'artisanat, du travail (non-rémunéré) des femmes, du décoratif.

> Le sens de Feministo dépasse largement les œuvres individuelles : la forme comme le contenu de cet art reprend bon nombre des critiques que le mouvement des femmes a soulevées à l'encontre des pratiques artistiques ; il déstabilise l'idée du génie travaillant seul (…) en affirmant la dimension collective de l'inspiration : « les images sont répétées dans le travail de différentes personnes, les images et les idées ne sont pas une propriété privée ». Étant donné que chaque femme peut répondre directement à l'œuvre qu'elle reçoit, la distinction entre la productrice et la

939 « The aim of sending art-works to each other are to develop a visual language that is accessible to women in that it corresponds with their own experiences, and to break down our isolation. (…) This search for images to do with being a woman is, for many of us, an attempt to find a feminist perspective and to put art into a directly political sphere. We are trying, I think, to unite apparently different aspects – the private, domestic and personal with political and social understanding. » Phil Goodhall, « Feministo : Portrait of the Artist as a Young Woman », *Spare Rib,* N°49, octobre 1976, p. 37.

> consommatrice de l'art commence à tomber. La pratique artistique peut devenir un processus vivant, davantage comme un dialogue[940].

« *A portrait of the Artist as a Housewife* » est présentée à l'ICA de Londres ainsi qu'à Birmingham, Liverpool, Manchester, Coventry et Édimbourg, souvent à l'initiative d'artistes ayant participé au projet. L'exposition donne lieu à chaque fois à une installation spécifique qui doit rendre compte de l'atmosphère chargée du cadre domestique et souligner le décalage entre le contexte familier du foyer et celui, public et socialement codé, de l'appréciation des œuvres d'art dans le cadre d'une institution. La difficulté est de penser Feministo comme une intervention dans le champ social de l'art, et une intervention sur la définition de l'art et de ses fonctions. Les membres du groupe ont conscience des contradictions que contient l'idée d'exposer dans le contexte de la galerie des objets produits à l'origine dans un esprit de contestation des termes mêmes de l'art : la galerie, l'institution apparaît comme un horizon de légitimation indépassable dans les conditions d'existence de l'art, alors même que ces artistes cherchent à inventer leurs propres règles, alternatives au système.

> Un problème qui se présente à nous, c'est que nous nous battons sur deux fronts : celui du monde de l'art, et celui du sexisme. La galerie n'est par l'endroit idéal pour parler aux femmes de l'oppression des femmes. Si, comme nous l'avons fait jusqu'à présent, nous présentons notre travail dans des galeries, notre argument pourrait être que nous le faisons pour transformer le sens, le contenu et la base de l'art. Ces deux objectifs que nous essayons de mener à bien sont parfaitement cohérents, cependant pour le moment, nous avons profité, bien qu'avec réticence, du système douteux de la galerie. Peut-être qu'à l'avenir, s'il nous reste de l'énergie, nous pourrons trouver une manière de présenter des contenus visuels aux femmes dans des contextes plus accessibles[941].

Les questions politiques et artistiques que posent le mouvement Feministo sont donc intimement mêlées. La problématique essentielle qui lui donne son ossature est la recherche d'un paradigme dans lequel inventer un art politique. Phil Goodhall et Tricia

940 « The significance of Feministo goes way beyond individual art works : both form and content of the art takes up many of the criticism the women's movement has levelled at established art practices, it undermines the idea of the isolated genius (…) by revealing the collective bias of inspiration : « Images are re-iterated in different people's work, images and ideas aren't private property. » And as each woman can reply directly to the work she receives, the division between art producer and consumer begins to be broken down. Art practice becomes a living process – more of a dialogue. » Parker, « Portrait of the Artist as a Housewife », *Spare Rib,* N°60, 1977, p.5.

941 « One problem that we face is that of fighting on two fronts, the art world and sexism. The gallery isn't the best place to present women's oppression to women. If, as we have done so far, we show our work in galleries, the justification would appear to be for changing the significance, content and basis of art. We are trying to do both things, (entirely consistent) but for the time being we ride uneasily on the back of the gallery bogey. Hopefully in the future if we haven't run out of energy we can find ways of presenting visual images to women in more accessible situations. » Phil Goodhall, « Growing point/pains in "Feministo" », *MAMA,* « Women Artists Together », 1977, p. 28. Reproduit dans Parker et Pollock, 1987. p. 213.

Davis analysent ainsi leur travail collaboratif pour le projet artistique « *Mother's Pride, Mother's Ruin* », qui fait suite en 1977 à leur implication dans Feministo.

> En tant qu'artistes féministes nous ne voulions pas simplement nous saisir d'un thème lié à la condition des femmes et le traiter de telle sorte qu'il soit aussi accessible que possible à d'autres femmes, même si cet aspect était et reste important. Nous voulions aussi soulever la possibilité d'un art politique dans lequel la dimension artistique ne soit pas simplement greffée au politique, pour servir la cause ; nous ne voulions pas non plus que le contenu politique soit comme reversé dans l'art. Ce que nous voulions, c'était que la forme artistique et le contenu politique fonctionnent ensemble et transforment notre compréhension de l'un et de l'autre, nous permettant ainsi d'inventer de nouvelles manières d'envisager l'art politique. Nos préoccupations, qui tournent finalement autour de la question de la viabilité de l'art, de son sens et de sa valeur, de la nécessité de le replacer plus fermement dans le champ global des relations sociales, n'est pas nouveau. (…) Nous avons cependant tenté de nous situer dans ce débat avec des préoccupations et des concepts qui sont spécifiquement féministes. Concrètement, notre souci est de comprendre la relation entre notre expérience en tant que femmes artistes et la possibilité d'un art accessible ; notre concept est la nature dialectique du rapport entre le personnel et le politique[942].

Dans un article paru en 1980, Lippard identifie « la collaboration, le dialogue, un questionnement constant des principes esthétiques et sociaux en usage, un respect nouveau pour le public » comme des valeurs et des attitudes portées par les artistes féministes. « La contribution du féminisme se révèle non dans les formes mais dans les structures », ajoute-t-elle[943]. Il en découle une définition alternative des possibilités expressives, des fonctions sociales, des pratiques de l'art, et du rôle des artistes. Le collectif des Hackney Flashers, dont nous avons eu l'occasion de parler en relation avec l'article de Jo Spence, « *The Politics of Photography* », proposent à la fin des années soixante-dix sa propre stratégie d'intervention dans le champ social de l'art. On y reconnaît des préoccupations et des positionnements similaires, mais à cela s'ajoute une réflexion sur les usages de la photographie dans la représentation des femmes, et une critique féministe et socialiste de la situation politique de la Grande-Bretagne à la fin des années soixante-dix.

---

942 « As feminist artists we did not want only to take a theme relating to women and deal with it in a way which made it as accessible as possible to other women, though this seemed and still seems important. We wanted also to raise the possibility of a political art in which the art is not grafted onto politics, serving the cause; nor the politics, as content, poured into art. Instead we wanted the art form and political content to work together to change our understanding of each, and to create new ways of understanding political art. Our concerns, as they ultimately resolve themselves around the viability of art, its meaning and value, its need to relocate itself more firmly within the wider framework of social relations, are not new. (…) We have, however, tried to move into these areas with concerns and concepts that are specifically feminist. That is, our concern is to understand the relationship between our experience as women artists and the possibility of accessible art; our concept is the dialectical nature of the personal as political. » Tricia Davis, Phil Goodhall, « Personally and Politically: Feminist Art Practice », *Feminist Review,* No. 1 (1979), p . 28.

943 « Collaboration, dialogue, a constant questionning of aesthetic and social assumptions, and a new respect for audience. Feminism's contribution reveals itself not in shapes but in structures. » Lippard, 1980, p. 363.

3.5.2.2.2 *Les Hackney Flashers, « Who's Holding the Baby ? »*

Suite au premier projet qui avait donné lieu à la formation des « Hackney Flashers » en 1974-5 sur la thématique du travail des femmes dans la circonscription londonienne de Hackney, le groupe souhaite approfondir sa réflexion critique sur le thème de la situation des femmes dans l'emploi. C'est la question de la représentation sociale, idéologique et politique de ce sujet qui les intéresse : alors que l'égalité salariale n'est pas acquise, que la question du travail des femmes est traversée de clichés et que la notion de travail domestique comme forme de travail invisible et non-rémunéré n'est pas reconnue, les Flashers voient dans ce sujet un thème fondamentalement politique, sur lequel il est crucial d'engager un travail de déconstruction des représentations dominantes et d'en produire de nouvelles. Comment donner à voir la réalité du travail des femmes et les enjeux politiques et idéologiques qui s'y jouent ? La photographie documentaire peut-elle permettre cela à elle seule ? C'est la question qui occupe le collectif entre 1976 et 1980.

Très rapidement, pour qui s'intéresse à la question de la place des femmes dans l'emploi, se pose le problème du partage entre travail rémunéré productif, et travail non-rémunéré, considéré comme non productif, qui concerne la sphère domestique et la responsabilité des enfants. Au milieu des années soixante-dix, ces tâches incombent largement aux femmes et les soumet au rythme de la « double journée » de travail. Les Hackney Flashers identifient un problème central entravant l'autonomisation réelle des femmes, à savoir la question des modes d'accueil pour les enfants en bas âge. Ce sujet devient le cœur du travail qu'elles se fixent à partir de 1976, et ce nouveau projet prend le nom de « *Who's Holding the Baby ?* ». Une telle question interroge les soubassements idéologiques et politiques qui construisent la garde des enfants comme un rôle traditionnellement dévolu aux femmes[944]. Alors que les femmes sont de plus en plus nombreuses à entrer dans la vie active, la société n'évolue pas au même rythme et les femmes restent toujours très majoritairement en charge des enfants[945]. Elles s'en trouvent pénalisées. Premièrement parce qu'elles fournissent un travail qui n'est pas reconnu comme tel et qui n'est pas rémunéré (alors qu'il est un maillon essentiel dans les mécanismes de reproduction de la force de travail), et ensuite parce que l'arrivée d'un enfant oblige un

944 Dès 1971, lors de la première rencontre féministe à Ruskin College qui lance le mouvement de libération des femmes en Grande-Bretagne, le problème du manque de places dans les structures d'accueil pour les jeunes enfants et du coût de ce service pour les foyers, est identifié comme un handicap à l'émancipation financière et sociale des femmes.

945 Voir Abigail Gregory et Jan Windebank. *Women's Work in Britain and France ; Practice, Theory and Policy.* Houndmills : Macmillan, 2000. pp.59-62.

grand nombre de femmes à interrompre leur travail rémunéré[946]. Les liens de sociabilité qui existaient dans les quartiers ouvriers et permettaient aux femmes de faire appel à leurs mères ou voisines pour veiller sur les enfants ont généralement disparu[947]. Les solutions de garde d'enfants sont très limitées, notamment à Hackney où les Hackney Flashers mènent leur enquête[948]. A cela s'ajoute les écarts de salaires encore très importants entre les hommes et les femmes à la fin des années soixante-dix, et ce malgré l'entrée en vigueur de la loi sur l'égalité salariale en 1975. Ces schémas économiques sont renforcés par un discours idéologique qui d'une part, fait du travail des femmes un complément du salaire des hommes, véritables « gagne-pain » du foyer, et qui d'autre part continue à décrire la sphère domestique comme relevant de la seule charge des femmes. La maternité est partout présentée comme une qualité naturelle et instinctive des femmes, selon un schéma idéologique qui construit la responsabilité du soin aux enfants comme une tâche incombant naturellement aux femmes. À juste titre, les féministes voient dans une telle mesure la clé de l'émancipation des femmes, de leur reconnaissance en tant que productrices de richesse, et comme une véritable avancée de l'État social. Elles font très clairement le lien entre l'argument de l'austérité dans le contexte économique difficile de la fin des années soixante-dix (et qui justifie des coupes budgétaires dans les services de l'État), et la banalisation d'un discours idéologique renvoyant aux femmes la responsabilité de la garde et de l'éducation des enfants. La normalisation de cet état de fait maintient les femmes dans des emplois à temps partiels, et entérine des représentations sociales conservatrices. Les constructions idéologiques mythifiant la maternité sont un des enjeux au cœur du travail de déconstruction auquel s'attellent les artistes féministes. Un trait commun aux pratiques artistiques féministes qui s'engagent dans des luttes politiques au cours des années soixante-dix, c'est en effet la mise en évidence de la nature politique des notions de maternité et de domesticité[949]. Les Hackney Flashers cherchent des débouchés politiques directs pour leur action. Elles se saisissent de la question et la transforment en une véritable

946 Seulement 25 % d'entre elles avec un enfant de moins de quatre ans travaillent, le plus souvent dans un emploi à temps partiel. Institute for Employment Studies, « Women in the Labour Market, Two Decades of Change and Continuity », *Report 294*, octobre 1995. [En ligne] http://www.employment-studies.co.uk/pubs/summary.php?id=294 Consulté le 2 mai. Voir également, Gregory et Windebank, 2000. p. 15-19.

947 Dès les années cinquante, les sociologues Wilmott et Young étudient le délitement de ces relations de sociabilité dans les quartiers ouvriers traditionnels de Bethnal Green.

948 « Hackney, for example, has 1000 children on its top-priority waiting-list for day-care, to say nothing of all the under-fives who weren't considered to be in desperate need. » Liz Heron, « Hackney Flashers Collective : Who's still holding the camera ? » *Photography / Politics 1,* Dennett et Spence (Eds.). Londres : Comedia, 1979. p. 127.

949 « The ideology of motherhood is one of the things we attempted to expose in *Who's Holding the Baby ». Id.* p. 130.

campagne politique exigeant la création de places en structures d'accueil collectif. Leur travail consiste à faire prendre conscience de ces enjeux et à faire naître cette revendication par des modes de présentation visuels qui soient à la fois éducatifs et stimulants. Leur objectif, parallèlement à l'obtention de mesures politiques, est de susciter le débat dans la société civile sur un sujet cantonné à la sphère individuelle, et d'encourager chez chacun le questionnement critique des états de faits, comme préalable à l'action politique collective. Jo Spence, qui occupe une place centrale dans le collectif des Hackney Flashers et dont tout le travail est consacré sans relâche à la recherche des modalités d'une inscription et d'une action politique par des pratiques photographiques critiques, a ces mots, lors d'un entretien avec John Roberts au début des années quatre-vingt-dix. Elle parle dans cet extrait des enjeux politiques qui existent de manière plus ou moins latente dans la photographie de famille, une pratique photographique dite amateur (un terme dont elle récuse les accents péjoratifs) :

> Je pense que représenter ce qui n'est pas habituellement représenté dans la sphère privée a une validité plus largement dans la sphère sociale. Il ne s'agit pas d'attaquer sa famille ou de porter des accusations contre ses parents, mais de trouver les moyens de mettre à l'ordre du jour ces « problèmes » dont nous ne pouvons parler dans la vie privée, et de montrer que ces problèmes sont liés aux positions que nous occupons dans la société[950].

Tout l'enjeu de « *Who's Holding the Baby ?* » c'est précisément de « mettre à l'ordre du jour » des questions de société le problème de l'accès des femmes à l'emploi par la prise en charge collective des enfants. En décidant de mettre en lumière les enjeux économiques, sociaux, mais aussi politiques et idéologiques de la question de la responsabilité des jeunes enfants, les Hackney Flashers posent en définitive la question de la relation entre l'État social et l'autonomisation des femmes. Elles rappellent que le travail des femmes et la mise à disposition de mode de garde pris en charge par l'État sont des variables d'ajustement dépendantes de la situation économique du pays : lorsque le travail des femmes est nécessaire, comme en tant de guerre, des dispositifs de garde performants sont mis en place. Lorsque l'emploi se contracte, la tendance est à encourager le retour des femmes au foyer. L'un des panneaux constituant le matériel de « *Who's Holding the Baby ?* » met ainsi en regard la situation actuelle des femmes, qui doivent sans cesse jongler entre leurs diverses activités et penser leurs journées en fonction des besoins des enfants, et les

950 « I think to represent what is not normally represented in the private sphere has a validity in the wider sphere. It is not about attacking one's family or blaming one's parents, but a means of putting on the agenda for discussion those "problems" we can't talk about in personal life, and how they relate to ways in which we are positioned in society. » Jo Spence, « Interview with Jo Spence », John Roberts, *Selected Errors : Writing on Arts and Politics 1981-1990.* Londres : Pluto Press, 1992. p. 142.

affiches officielles produites par le gouvernement au moment de la deuxième guerre mondiale. « *Women of Britain, Come into the Factories* » déclare un poster célèbre, exhortant les femmes à participer à l'effort de guerre. La travailleuse patriote est alors présentée dans une posture conquérante, icône puissante de la liberté. Au centre de l'image, bras tendus vers le ciel comme pour montrer la direction à la formation d'avions derrière elle, elle est le pilier, la cariatide qui tient en main le destin du pays. L'absence d'enfants ou de référence à la sphère domestique est alors remarquable. Les Hackneys Flashers associent cette image mythifiée de la femme, paradoxalement libérée en temps de guerre, avec la photographie d'une garderie pour tous jeunes enfants, du type de celles mises en place pendant le conflit, ouverte sans interruption afin de permettre aux mères de travailler. Une autre image rappelle utilement la réalité du travail des femmes dans les usines d'armement. Un quatrième document complète ce panneau qui illustre la « politique officielle » du pays en guerre. Il s'agit d'un formulaire de demande de place en crèche fourni par la municipalité de Tottenham, daté de 1940. Ces documents historiques sont le rappel d'un temps pas si lointain (il a concerné la génération précédente des femmes mères à la fin des années trente) où des services publics de garde existaient. La mise en perspective historique de la question de la prise en charge de la garde des enfants par les services publics doit ainsi permettre, selon le collectif, la prise de conscience de la nature fluctuante, conjoncturelle, de la question du travail des femmes et de son aménagement. En faisant la relation entre ces rappels historiques et la situation contemporaine, les Hackney Flashers montrent d'une part qu'il s'agit d'un sujet étroitement encadré par des discours et représentations idéologiques modulant la représentation du rôle des femmes dans la vie active, au gré des besoins de la société ; et d'autre part, que les discours de la domesticité n'ont rien de naturel, mais sont au contraire idéologiques et politiques. *La démonstration que propose ce panneau au centre de l'exposition «* Who's Holding the Baby ? » est en cela convaincante. Il nous semble que l'on peut voir dans le souci d'historiciser la question de la place accordée aux femmes dans l'emploi l'influence de Spence et Dennett. Leur travaux individuels ou en binôme, pour le compte du Photography Workshop, révèle la préoccupation constante de replacer discours et représentations dans un contexte historique, afin d'en faire apparaître la nature construite. Ainsi l'article que Spence rédige pour *Screen Education* en 1978, sur la représentation du travail des femmes dans les images de magazine ou dans les discours officiels, rappelle les réponses contrastées que suscite ce thème dans l'histoire de la Grande-Bretagne d'après-guerre. Son analyse se porte au cours de cet article sur l'iconographie de *Picture Post,* l'hebdomadaire illustré le plus

populaire pendant la guerre, qui met très positivement en scène le travail des femmes, dans une période où l'État a besoin de main d'œuvre. Dans le contexte changé de l'après-guerre, l'iconographie de *Picture Post* replace les femmes au foyer et les relègue au rôle de consommatrices.

> De telles images suggèrent assez clairement le fait que les besoins qu'avait l'industrie d'une transformation de la division sociale du travail ont eu un effet sur les types d'images de travailleuses produits pendant la guerre. Ce processus est également corroboré par ce qui est arrivé après la guerre. Presque aussitôt après l'apparition de « nouvelles » images, à un moment où la participation des femmes en tant que main d'œuvre était essentielle, l'idée des « deux emplois » revint très vite à celle du travail unique, alors que les femmes étaient encouragées à regagner la sphère domestique, et que s'ouvrait une phase de réintégration massive des travailleurs démobilisés dans l'emploi[951].

Dans la mouvance impulsée par le mouvement de libération des femmes, les Hackney Flashers cherchent donc à imposer la question clé des modes d'accueil des enfants en bas âge dans le domaine politique : elles y voient la possibilité d'une intervention féministe dans la définition de l'orientation politique de l'État social alors que les acquis du système de l'État-Providence post-1945 sont de plus en plus menacés. Le temps du « consensus post-1945 » rapprochant les partis travaillistes et conservateurs sur la nécessité du service public semble révolu. Quelques mots sont ici nécessaires sur le contexte économique britannique à la fin des années soixante-dix. A partir de 1975, la Grande-Bretagne voit le cours de sa monnaie chuter face au dollar alors que le niveau de chômage continue d'augmenter. Les propositions du premier ministre travailliste Harold Wilson pour réduire les dépenses de l'État sont retoqués par l'aile gauche de son parti. Wilson laisse alors place au gouvernement de James Callaghan, qui se trouve dans l'incapacité de financer les dépenses prévues dans le budget de l'État. Callaghan est contraint de demander au Fonds Monétaire International un prêt de trois milliards neuf millions de dollars afin de renflouer les caisses de l'État et de lui permettre d'honorer ses engagements. La mise sous tutelle de la Grande-Bretagne en 1976 et la dévaluation de la livre sterling, terrible humiliation pour le pays sur le plan international, sont assorties de conditions de remboursement drastiques. Le gouvernement de Callaghan se voit dans l'obligation de

951 « Such images do suggest quite clearly that industrial needs for changes in the social division of labour had some effect on the types of images of women that were produced during the war. This is also to be borne out by what happened after it finished. Just as the "new" images emerged when women were needed in the labour force, so the idea of "two jobs" soon collapsed back in to "one job" when women were encouraged to re-enter the domestic sphere during the massive task of re-employing demobbed labour. » Spence, « What Do People Do All Day ? Class and Gender in Images of Women », *Screen Education,* N° 29, hiver 1978, p. 29-45. Reproduit dans Alvarado Manuel, Buscombe Edward, Collins Richard, (éds.). *Representation and Photography : a Screen Education Reader*. Basingstoke : Palgrave, 2001. p 134.

voter une réduction de vingt pour cent des dépenses publiques ; les syndicats sont sommés d'accompagner l'effort national en acceptant d'encadrer les revalorisations de salaire. Les exigences du Fonds Monétaire International entament sérieusement la souveraineté de l'État britannique. Elles mettent sérieusement en cause la politique de l'État social que défendent fermement les organisations de la gauche radicale, syndicaliste et militante. La thèse d'une faillite du modèle social de l'État-Providence devient l'ossature du projet politique de réduction des dépenses publiques et de retrait de l'État que propose dès 1975 la nouvelle dirigeante du parti Conservateur, Margaret Thatcher.

Le groupe des Hackney Flashers a légèrement évolué depuis le premier projet de « *Women and Work* », pour faire une plus grande place à d'autres modes de représentation que la photographie. En 1979, il se décrit ainsi :

> Les Hackney Flashers sont un collectif de neuf femmes. Nous travaillons toutes dans le domaine de l'éducation et des médias, et nous représentons différentes compétences : dans le design, l'illustration et la photographie[952].

Il est difficile d'identifier qui sont exactement les neufs membres dont il est question, dans cet extrait d'une présentation rédigée autour de l'année 1979. En effet au cours de la vie du collectif, plusieurs participantes se sont impliquées, mais la contribution de chacune n'est pas spécifiquement répertoriée dans les archives et documents du groupe. Comme le rappelle Terry Dennett, la notion de travail personnel avait peu cours au sein des Hackney Flashers, qui préféraient celle de production collective : « étant donné qu'elles se donnaient un nom collectif, il est parfois difficile de dire qui est qui. (…) L'exposition plastifiée [produite pour « *Who's Holding the Baby ?* »] utilisait les photographies d'un peu tout le monde[953]. » Le commissaire d'exposition David Evans identifie An Dekker, Helen Grace, Sally Greenhill, Liz Heron, Gerda Jager, Maggie Millman, Michael Ann Mullen, Maggie Murray, Jini Rawlings, Ruth Burrenbaum, Christine Roche, Annette Soloman, Jo Spence, Arlene Strasberg, Sue Treweek et Julia Vellacott[954]. Terry Dennett et Neil Martinson, deux hommes, ont également fait partie des Hackney Flashers au tout début,

952 « The Hackney Flashers is a collective of nine women. All of us work within education or the media and between us share a variety of skills – design, illustration, photography. » The Hackney Flashers Collective, « The Hackney Flashers Collective », *Three Perspectives on Photography.* Cat. Exp. Londres : Arts Council of Great Britain, 1979. p. 80.

953 « Since they went by a collective name it is often difficult to say who was who. (…) The laminated exhibition used most people's photos. » Terry Dennett, échange par courrier électronique avec l'auteur, daté du 2 mai 2013.

954 David Evans, « The Hackney Flashers », exposition Jo Spence à la galerie Belfast Exposed, 2005. [En ligne] http://www.belfastexposed.org/themedpackages/index.php?id=2&sid=94&pid=18 (consulté le 4 mai 2013).

avant de reconnaître l'utilité d'un groupe constitué uniquement de femmes. Nous pouvons être sûrs que Jo Spence, Liz Heron, Michael Ann Mullen, Margaret Murray, An Dekker (graphiste) et Christine Roche (la dessinatrice du groupe), ont activement travaillé sur le projet « *Who's Holding the Baby ?* ».

Les Hackney Flashers se définissent des « socialistes et féministes » qui travaillent sur « des questions féministes et la représentation des femmes »[955]. La structuration du groupe en tant que collectif fait partie d'une philosophie partagée. A l'origine de ce groupe se trouve le Photography Workshop de Jo Spence et Terry Dennett, auquel Liz Heron participe activement[956]. Les axes de travail du Photography Worshop se retrouvent dans les objectifs que se donne les Hackney Flashers : l'analyse méthodique, critique et politique des processus de construction idéologique des représentations dominantes, à travers les usages de la photographie dans le domaine de la presse et de la publicité ; la production d'images alternatives contredisant les représentations dominantes ; la recherche sur l'histoire de pratiques alternatives, d'utilisations militantes de la photographie et l'encouragement de telles pratiques dans la société contemporaine.

Le travail des Hackney Flashers pour « *Who's Holding the Baby ?* » se montre critique par rapport à leur premier projet « *Women and Work* », où dominait une utilisation de la photographie dans un registre documentaire réaliste, voire, selon leurs propres termes, « naturaliste ». Par cette critique, les membres du groupe veulent mettre en question leurs propres méthodes de travail et leurs propres conceptions, elles aussi idéologiquement formées, de ce que peut la photographie. L'exposition « *Women and Work* » était composée de plusieurs panneaux, de nature informative, mettant en évidence le travail invisible des femmes dans la communauté de Hackney. Elle dressait une sorte de typologie des différents types d'emploi occupés par les femmes, mettait en lumière leur sous-représentation en tant qu'adhérentes dans les organisations syndicales et leur très faible représentation dans les échelons décisionnels des syndicats. L'étude sociologique à laquelle aspirait « *Women and Work* » se construisait ainsi de la mise en rapport d'images photographiques et de chiffres clés pour mettre en perspective les informations visuelles des images. L'un des enjeux de ce projet était de donner à voir des images « positives » et

955 *Id.* p. 80.

956 « From its inception Photography Workshop attempted to introduce the idea of collective working especially among politicised documentary photographers who were then working largely on their own. One of the projects instigated by the Photography Workshop was the Hackney Flashers collective. » Photography Workshop, « The Hackney Flashers Collective », document interne non paginé non daté conservé à la Jo Spence Memorial Archive.

réalistes de femmes au travail, à l'encontre de stéréotypes tels que ceux véhiculés dans les publicités faisant de l'archétype de la femme au travail, la secrétaire, le parangon de la femme émancipée, séduisante et indépendante financièrement[957]. Il s'agissait ainsi de contrer un déficit d'images de travailleuses ordinaires, de les présenter positivement, mais surtout d'inscrire la question du travail des femmes dans le champ social et politique complexe du travail, des luttes syndicales, des inégalités salariales, de la disparition de secteurs industriels historiques. Ce que les Flashers appellent le caractère naturaliste de leurs images renvoie donc à une utilisation directe, documentaire, factuelle de la photographie : la priorité est d'établir des faits, de mettre en lumière l'expérience d'un groupe social donné. C'est une photographie de reportage, sociologique. Elle est insérée dans un discours d'affirmation et de revendication. Produire des images dites positives, c'est pointer le fait que la grande majorité d'entre elles, produites commercialement et diffusées dans la presse ou la publicité, imposent des représentations dans lesquelles les sujets des images ne sont pas en situation de contrôle. On touche alors à une question cruciale, celle du pouvoir. Le travail des Hackney Flashers contribue au mouvement radical de mise en crise des représentations dominantes car il participe pleinement au vaste chantier critique que représente la question des enjeux politiques de la représentation dans le champ visuel et culturel. Penser de manière critique la politique de la représentation, c'est poser la problématique des intérêts de pouvoir qui président à la normalisation de certaines images au détriment d'autres. On a vu ce que cette question est au cœur des pratiques de type « *community photography* ». Entre 1974 et 1976, les Flashers, et Jo Spence dans son article « *The Politics of Photography* » insistent sur la nécessité de produire des images qui donnent à voir des gens actifs, acteurs, des gens en lutte, en collectifs, et non pas passifs, isolés, soumis, impuissants. Il s'agit dans chacune de ces entreprises critiques de produire un corpus d'images alternatives, dans lesquelles la perspective est davantage celle des sujets de l'image, où le rapport entre photographe et sujet est beaucoup moins univoque, où la question des objectifs politiques de l'image est posée. Le souci que ces images soient naturalistes, c'est-à-dire, à la fois en prise directe avec des situations réelles, et dans lesquelles la manipulation de l'image et l'intervention du photographe sont minimales, est, nous semble-t-il, un moyen de parer à la critique qui consisterait à dire que les images « positives » ne créent en définitive que des nouveaux stéréotypes.

957 Le thème de la représentation du métier de secrétaire dans la presse illustrée féminine et dans la publicité est traité par Jo Spence dans l'article déjà cité « What Do People Do All Day... », paru en 1978.

Or cette approche montre ses failles, à mesure que s'étoffe la recherche théorique sur la politique de la représentation photographique. Par exemple, des textes comme « *The Unpolitical Photographer ?* » de Spence et Dennett, insistent en 1977 dans *Camerawork* sur l'ensemble des déterminations qui pèsent sur le geste même du photographe. La notion de représentation naturaliste est mise à mal. Faisant son auto-critique suite à « *Women and Work* », le collectif prend également acte du fait que la photographie, si elle est un excellent instrument de captation des apparences du monde visible, est en revanche incapable de révéler les structures économiques, les processus matériels et les relations sociales globales. Elle ne peut que fixer l'image des symptômes de ces phénomènes structurels.

> Les limites de la photographie documentaire devinrent apparentes au moment où a été finalisée l'exposition « *Women and Work* ». Les images reposaient sur la notion que l'appareil photographique était une « fenêtre sur le monde » et ne mettaient pas en question l'idée que la réalité est ancrée dans les apparences. Les photographies étaient positives et encourageaient un sentiment de fierté mais étaient incapables de mettre en évidence les relations sociales et économiques complexes dans lesquelles les femmes sont maintenues en situation d'infériorité. Nous avons commencé à juxtaposer nos photographies naturalistes avec des images tirées de la presse pour souligner les contradictions entre l'expérience des femmes et la manière dont elle est représentée dans les médias. Nous voulions soulever la question de classe, qui est rendue illisible dans la représentation de l'expérience des femmes comme universelle[958].

Une telle prise de conscience des facultés limitées de la représentation photographique à expliquer les mécanismes économiques et sociaux nous indique l'influence des textes de Walter Benjamin et Benjamin Brecht, auteurs que Jo Spence a abondamment lus à cette période. Dans *Une petite histoire de la photographie,* Benjamin reprend une citation de Brecht, qui signale que la photographie ne permet pas de révéler les conditions matérielles de production des objets dont elle enregistre les apparences :

---

958 « The limitations of documentary photography became apparent with the completion of this exhibition (Women and Work). The pictures were based on the assumption that the camera was a « window on the world » and did not question the idea that reality is rooted in appearances. The photographs were positive and promoted self-recognition but could not expose the complex social and economic relationships within with women's subordination is maintained. We began to juxtapose our naturalistic photographs with media images to point to the contradictions between women's experience and how it is represented in the media. We wanted to raise the question of class, so much obscured in the representation of women's experience as universal. » Hackney Flashers Collective, *Three Perspectives on Photography. Op. Cit.* p. 80. Liz Heron le redit en ces termes : « *Women and Work* attempted to attack stereotyped images by concentrating on those areas of women's lives which are usually invisible. They were alternative images but because of their form were unable to contradict the dominant notions of women's rôle in our society. *Women and Work* was a series of black and white photographs – it used naturalism, the « window on the world » technique, assuming transparency. But the visible world doesn't so easily yield up the reality of power relationships and institutions. In order to challenge images that serve to maintain women's subordination it is necessary to question the ideas and myths *behind* such images ». Heron, *Op. Cit.* p. 130.

> Une simple « reproduction de la réalité » n'explique quoique ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus[959].

Le groupe des Hackney Flashers, qui rassemble diverses compétences artistiques et techniques, aboutit à la conclusion qu'un usage direct de la photographie, dans la tradition du documentaire social ou « *straight documentary* », n'est pas satisfaisant quand il s'agit de représenter un sujet aux implications politiques complexes. L'image photographique, même présentée sous forme de série narrative ou thématique, ne peut pas tout expliquer d'une situation. Elle ne peut pleinement exprimer la complexité des relations sociales, politiques, économiques, idéologiques, culturelles qui sont à l'œuvre à la fois dans la situation qui forme le référent de l'image, mais aussi dans les conditions de sa propre production. Ce que reconnaissent les Hackney Flashers, c'est l'intérêt qu'il y a à conjuguer différents modes de représentation, visuels et linguistiques, et à croiser les images de diverses sources. Dans « *Who's Holding the Baby ?* », le dessin, le photomontage, la convocation d'images provenant de la publicité, d'archives historiques, de magazines et de journaux, les propos rapportés issus de discussions et d'entretiens, prennent une large place.

> A la différence du groupe d'origine, les Hackney Flashers ne regroupent plus exclusivement des photographes, et la photographie n'est qu'un aspect de notre récent « *Who's Holding the Baby ?* » […] [L'exposition] utilise le dessin, le collage, le montage, le design graphique ainsi que la photographie et le texte, et elle consiste de trente-six panneaux plastifiés de 20x30 inches [environ 50 sur 80cm][960].

Le groupe explore ainsi différentes manières de produire un message qui soit à la fois complexe et stimulant par des moyens visuels et textuels. Le texte vient par exemple introduire des idées que la photographie seule ne peut transmettre. Un rapport se tisse alors entre les deux signifiants. L'un des panneaux composant l'exposition, intitulé « *Who's holding more than the baby ?* », illustre clairement cette affirmation des Flashers qui explique « [utiliser] le texte pour relier l'image aux relations sociales et économiques qui n'y sont pas explicitement lisibles[961] ». La pièce en question est composée d'une

959 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1er novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html. Consulté le 03 mai 2013.

960 « Unlike the original group, the Hackney Flashers is no longer made up exclusively of photographers and photography is only one aspect of the recent *Who's Holding the Baby ?*. It uses cartoons, collage, montage, and graphics with photographs and texts, and consists of 36 laminated 20"x30" panels.» Liz Heron, *Op. Cit.* p. 125.

961 « We also used text to connect the image to the social and economic relation that are not obvious within it. » *Three Perspectives,* p. 80.

photographie, étroitement associée à un texte. Le titre surplombe l'ensemble. L'image montre une femme, affairée aux fourneaux et voûtée au dessus d'une casserole, sollicitée par une fillette, tandis qu'un très jeune enfant est périlleusement juché en hauteur dans un coin de la pièce. La scène est chargée de tension, et contient de nombreux indices de dangers potentiels. L'image seule pourrait s'en tenir à l'idée d'une multiplication des sollicitations auxquelles est soumise la mère. Le fait que le texte forme un bloc surplombant l'image de cette femme ajoute à l'effet de claustrophobie que dégage la scène. Or le texte va plus loin que cette description d'un univers étroit et rempli de pressions de toutes sortes.

> Être une mère et une femme au foyer ne signifie pas seulement avoir des enfants et s'en occuper, afin qu'un jour ils deviennent des travailleurs à leur tour. Cela signifie également nourrir, blanchir, soutenir affectivement les hommes ; en d'autres termes, les maintenir en état de marche, parés pour l'usine, le bureau ou la file d'attente des chômeurs. Ce travail de maintenance n'est pas payé ni valorisé. Si toutes les femmes se mettaient en grève la société s'arrêterait de fonctionner[962].

Le texte replace la situation décrite dans la photographie dans l'épaisseur des relations économiques et matérielles en soulignant la fonction essentielle du travail domestique des femmes pour la maintenance de la famille, et au-delà, pour la reproduction de la force de travail de la main d'œuvre masculine. Cette image présente de façon simple et directe une analyse marxiste des conditions matérielles de production de la famille, et la traduit visuellement. Sa force et son efficacité tiennent au fait que cette analyse marxiste classique est replacée dans une analyse féministe qui vient en amont de ce cadre, et le déborde.

Le recours au dessin, sous forme de vignettes, permet de faire apparaître synthétiquement d'autres relations et situations, telles que par exemple la sensation d'intense solitude vécue individuellement par les femmes dans leur journée rythmée par les besoins des autres. Cette notion est exprimée dans la planche « *Who's holding the baby... and often alone* », qui met en évidence le fait que la répétition d'expériences individuelles de l'isolement fait système. Six vignettes présentent des situations d'isolement de femmes et de leurs enfants : « je ne vois jamais personne », « les enfants ne peuvent pas aller jouer, c'est trop loin », « je suis coincée ici toute la journée », « je n'en peux plus, si seulement je

962 « Being a mother and a housewife not ony means having kids and looking after them, so that one day they can be workers. It also means keeping men clean and fed and emotionally supported – in other words keeping them in working order, fit for the factory or the office or the dole queue. This maintenance work is unpaid and undervalued. If all women went on strike society would grind to a halt. » Panneau de l'exposition « Who's Holding the Baby ? », Jo Spence Memorial Archive. L'image est reproduite dans le catalogue d'exposition *Three Perspectives on Photography* déjà cité plus haut, p. 81.

pouvais sortir pour aller travailler ». La composition de l'image rappelle la structure verticale d'un immeuble, et renvoie à l'environnement urbain moderne qui a remplacé après-guerre les anciennes cités ouvrières. La parole de chacune de ces femmes est enfermée, les séparations des vignettes/fenêtres empêchent la mise en relation. « Certaines idées sont plus clairement exprimées par le dessin », explique le collectif[963]. Les illustrations de Christine Roche sont en effet d'une grande efficacité.

Enfin le collage et l'association dissonante de texte et d'images tirées de la publicité sont une technique amplement utilisée par les Hackney Flashers dans la constitution de « *Who's Holding the Baby ?* », et que l'on ne trouvait pas dans leur premier projet. Le recours au photomontage apparaît comme une réponse au problème des limites de la représentation documentaire pour exprimer la complexité des conditions d'existence sociales, économiques, idéologiques et politiques d'une situation. Le photomontage permet l'expression des contradictions qui existent entre les conditions matérielles réelles, les discours idéologiques véhiculés dans la société, ou encore les messages normatifs de la publicité qui construisent une conception stéréotypée de la famille, de la maternité, de la domesticité, des identités masculines et féminines, etc. Le photomontage, par son esthétique anti-réaliste, se révèle une stratégie très efficace de déconstruction de toutes ces représentations normalisées, car en utilisant des procédés qui dénaturalisent les images, toute notion d'un réalisme et d'une vérité des images est désamorcée. La rencontre avec cette pratique qui n'est évidemment pas nouvelle dans l'histoire de la photographie est un indice de l'influence qu'a eu la redécouverte des travaux de John Heartfield, notamment pour Jo Spence[964]. Les travaux de Victor Burgin sont également une référence dans l'approche du photomontage que développent les Hackney Flashers. Tout le travail de Burgin dans les années soixante-dix est une exploration du rôle de l'art comme intervention politique dans le champ idéologique, dans et par les matériaux et modes de communication prévalant dans la société. Les modes de communication de la photographie et la publicité l'intéressent particulièrement : il les identifie comme des types de messages qui relèvent de

963 « More discussion of the function of images and an attempt to present an analysis of “Women” and “Childcare”, meant that we were working within a framework of ideas, not expecting our ideas to be merely confirmed by the image captured on film. Some ideas were more clearly expressed with cartoons » *Id.* p. 80-1.

964 Celle-ci indique son intérêt pour le travail de John Heartfield dans l'entretien accordé à John Roberts. « I like the way he foregrounds contradiction and his use of irony and vulgarity ; sometimes strategically the more vulgar it is the better it is. [...] These are my roots as are those of the Photography Workshop. » Roberts, 1992. p. 140. Voir également son article « The Sign as a Site of Class Struggle : Reflections on Works by John Heartfield », *Block,* N°5, 1981. pp. 2-13 ; une version abrégée de l'article figure dans Jo Spence, *Cultural Sniping ; The Art of Transgression*. Londres et New York : Routledge, 1995. pp. 51-8.

la perception involontaire, du subliminal, et qui semblent s'offrir gratuitement à l'attention du spectateur, à l'inverse d'images comme la peinture ou le cinéma, que le spectateur aborde délibérément, activement[965]. Les possibilités sémiotiques de la technique du photomontage fournissent à Burgin un champ d'exploration fécond. Le photomontage fait l'effet d'un grain de sable dans la machine bien huilée de la communication publicitaire. On pense notamment à « *Possession* », que l'artiste produit en 1976 à l'occasion d'une exposition à Edimbourg, et dont cinq cent exemplaires sont ensuite affichés dans des lieux de passage à Newcastle upon Tyne. L'image est pensée pour avoir l'apparence d'une affiche publicitaire, et joue sur ses codes graphiques. Elle est construite de sorte que l'attention est portée sur la question chapeautant l'ensemble : « Qu'est ce que la possession signifie pour vous ? » (« *What does possession mean to you ?*). Le reste de l'image est dominée par une photographie se détachant du fond noir, et montrant un couple enlacé, dans une attitude érotisée qui suggère effectivement une relation de possession, un jeu de domination dans lequel l'autre est réduit au rôle d'objet. Or l'ajout d'un autre texte, comme en légende, vient entrer en dissonance avec cette signification : « 7 % de notre population possède 84 % de notre richesse, *The Economist,* 15 janvier 1969 *».* L'image met ainsi au premier plan la question du sens et de sa fabrication et introduit des éléments qui tiraillent la signification en suggérant des pistes contradictoires : la définition capitaliste, individualiste, consumériste de la possession d'un côté, la description marxiste du pouvoir hégémonique de la classe possédante de l'autre. « *Possession* » cherche à produire un spectateur critique, à susciter une posture active de questionnement, rompant avec une attitude passive de consommation d'images. La publicité fait un usage constant des jeux de sens entre image et texte, elle recours sans cesse à des procédés rhétoriques qui créent des effets de sens puissamment normalisateurs. Le pari de Burgin est de mettre en lumière la disjonction entre le monde fantasmé, artificiellement construit de la publicité, œuvrant à la reproduction des significations idéologiques, et le plan des relations matérielles réelles, d'une grande violence. L'exploitation du potentiel critique du photomontage et du collage est un trait distinctif des pratiques artistiques politiques au milieu des années soixante-dix. Les membres du collectif des Hackney Flashers s'en saisissent, comprenant l'intérêt d'une technique aux possibilités subversives, qui permet de saper des représentations sociales érigées en sens commun, grâce au concours d'une esthétique réaliste. Les photomontages qu'elles réalisent se focalisent sur les processus de construction sociale de la féminité

965 Voir son article « Looking at Photographs », paru dans *Screen Education,* N°24, 1977, pp.17-24, puis republié dans *Thinking Photography.* Londres : Macmillan, 1982. pp. 142-153.

produites par la publicité. Elles associent ainsi des images de publicité, qui font du corps des femmes un objet sexuel, avec des textes renvoyant au quotidien d'une travailleuse et mère au foyer. L'image d'une femme correspondant aux canons de beauté de la femme blanche et désirable, dans une position à la fois soumise et aguicheuse, se trouve ainsi surplombée d'un texte faisant penser au fil de pensée d'une femme se préparant à partir au travail : « Tu as mis les enfants au lit... enfilé des vêtements confortables... pris ton Valium... et tu attends qu'il rentre... Il ne faut pas être en retard pour le poste de nuit à la boulangerie ». L'image recomposée confronte deux contextes irréconciliables, l'un appartenant au monde fantasmé créé par la publicité et forgeant l'injonction d'une féminité construite par rapport à une référence masculine, l'autre appartenant au monde brutal des relations sociales et économiques concrètes. L'objectif est de « subvertir les images et de mettre en question leur signification »[966]. Le décalage entre les deux signifiants, linguistique et visuel, impose un arrêt sur image et enclenche la réflexion critique par rapport au message reçu. A travers l'exploitation de diverses techniques de construction visuelle, le travail produit pour « *Who's Holding the Baby ?* » témoigne d'une recherche d'outils pour la déconstruction des représentations dominantes et de stratégies suscitant des prises de consciences politiques. Cette recherche trouve des échos directs avec les pratiques d'autres artistes et collectifs engagés dans la définition de pratiques artistiques radicales.

En effet, la recherche des Hackney Flashers d'un langage visuel critique visant des effets politiques se retrouve dans les travaux contemporains d'un groupe comme le Poster Film Collective, qui produit des affiches à l'usage d'associations ou d'organisations syndicales, pour des campagnes contre le racisme, le colonialisme, le sexisme ou la criminalisation des grévistes[967]. Formé au début des années soixante-dix par des étudiants en art, le collectif entend mettre le savoir-faire et le militantisme de ses membres au service de luttes politiques et de campagnes de mobilisation nationales et internationales. Une affiche en particulier nous semble illustrer l'effet subversif des procédés de photomontage. Elle met en regard deux images, chacune associée à un texte. La première est une image publicitaire pour la compagnie Air India. Une hôtesse portant un uniforme suggérant un habit traditionnel accueille le spectateur/client, et l'invite à rejoindre la classe des pairs, les hommes blancs et riches déjà installés, derrière elle. L'hospitalité est partout signifiée, dans

966 Heron, *Op. Cit.* p. 132.
967 Voir le site du Poster Film Collective, http://poster-collective.org.uk/historycollective.php. Consulté le 6 mai 2013.

le geste de la femme, son sourire, les boissons et collations proposés, le décor orientaliste. Le texte insiste sur le dépaysement que promet le voyage : « des fenêtres inspirées de l'architecture Rajput, et le son éthéré de la cithare. Des tentures narrant les légendes de Krishna et les soies et étoffes du Rajasthan. Un parfum d'Asie sur votre trajet pour New York. Air India. » Chaque élément de cette construction est fait pour suggérer un Orient mythique, et la femme est présentée comme médiatrice de ce voyage : elle doit littéralement être traversée pour pénétrer dans un décor figurant un ailleurs idyllique. L'affiche du Poster Film Collective accole à cette image une photographie qui ramène à une réalité beaucoup plus concrète et crue. Faisant pendant à l'hôtesse souriante et séduisante, la photographie met au premier plan une travailleuse asiatique immigrée, employée à l'aéroport d'Heathrow. C'est le type de femmes que le client d'Air India a probablement croisé sans y prêter attention, comme ce passager attendant son vol, que l'on voit de dos en arrière plan et qui se détend avant l'embarquement. L'employée en blouse informe pousse son chariot qui renvoie au travail ingrat de nettoyage qu'elle exécute au long de la journée. Le texte au bas de l'image décrit la médiocrité écrasante de ce travail : « des cendriers et les kilomètres de couloirs sales de l'aéroport. Les portes d'arrivées et d'embarquement d'Heathrow et les uniformes d'Acme. Un parfum d'exploitation sur votre trajet pour New York. Main d'œuvre immigrée. » La juxtaposition de ces deux images, identiques sur le plan de la composition, révèle le mécanisme nécessaire au système économique capitaliste. Les parallélismes entre les images et les textes soulignent le fait que le confort, l'argent et le pouvoir des uns (la catégorie hégémoniques des hommes blancs et bourgeois) se construit sur l'exploitation et l'infériorisation systématique des autres (la classe des femmes immigrées invisibles et précaires). Ce photomontage du Poster Film Collective suggère un événement central des années soixante-dix. En 1976, les femmes immigrées employées à l'usine de traitement de pellicules photographiques de Grunwick, à Brent, se mettent en grève à l'initiative de Jayaben Desai, en protestation contre des licenciements abusifs dans l'entreprise[968]. C'est la première grève menée par des femmes immigrées, majoritairement originaires du sous-continent Indien, une main d'œuvre réputée pour sa docilité. Les ouvrières sont soumises à des conditions de travail particulièrement dégradées, sont extrêmement mal payées et ne disposent d'aucun droit de

968 Le numéro 61 de *Spare Rib* est consacré à la grève des ouvrières de Grunwick. Voir Bea Campbell et Val Charlton, « Grunwick Women », *Spare Rib*, N°61, août 1977. p. 6-8 et 46. Voir également le site « Striking Women », produit par une équipe de recherche basées à l'Université de Leeds, qui effectue un travail minutieux de recherche sur cette grève en se donnant pour objectif de mettre au premier plan la perspective des grévistes : [En ligne] http://www.leeds.ac.uk/strikingwomen/grunwick (consulté le 7 mai 2013).

grève. Elles souffrent également d'attaques racistes de la part de la direction[969]. Leurs revendications portent sur la reconnaissance du droits de grève des employées. Rapidement, les ouvrières de Grunwick gagnent le soutien d'autres organisations syndicales et notamment du NUM, le syndicat des mineurs, et du syndicats des postiers. La grève prend alors une ampleur nationale, mais les soutiens finissent par se rétracter. La grève prend fin en juin 1978 sans que les ouvrières n'aient obtenu gain de cause. Elles n'obtiennent ni compensation, ni retour dans l'entreprise.

La subversion des images publicitaires sexistes omniprésentes dans l'espace public est une stratégie essentielle du mouvement féministe de la deuxième vague[970]. Sur les panneaux immenses, des graffitis féministes jaillissent, comme une forme d'action directe, de riposte impatiente contredisant la passivité des figures féminines alanguies, réifiées ou morcelées qui peuplent l'iconographie publicitaire. Ces traces de résistance, que l'on dirait clandestines mais qui sonnent comme un appel à la révolte et à l'action, sont le sujet des photographies que réalise l'artiste Jill Posener. Elle fixe ces messages éphémères, ces interpellations féministes anonymes qui révèlent le sexisme des immenses affiches publicitaires jalonnant le paysage urbain[971]. L'humour des slogans rageurs a pour effet de faire prendre une pause au spectateur et de le conduire à interroger le sens premier des images. Le geste même du graffiti constitue un refus, il laisse une trace vivante sur l'image artificielle, et introduit un signe de contestation, de résistance au message monumental de l'affiche.

Toutes ces perspectives d'intervention sur et dans la représentation rendent compte de la vitalité d'un élan radical féministe travaillant à la déconstruction systématique des rapport de force bâtis sur le genre et la classe. Selon Jo Spence, les images alternatives produites par des artistes radicaux contiennent en elles les clés d'une analyse critique des relations matérielles concrètes dans lesquelles le spectateur autant que les images sont placés.

> Produire des images « d'opposition » signifierait donc trouver des représentations visuelles qui relient les apparences véhiculées par les images aux structures dans lesquelles leurs composants

969 Voir Amrit Wilson, *Finding a Voice : Asian Women in Britain.* Londres : Virago, 1978.

970 Griselda Pollock écrit : « Part of the political identity of the women's movement has been constituted by its resistance to the dominant representations of women circulated through the interrelating institutions of culture, schools, advertising, films, television, photography, fine art, literature, journalism and so forth » Pollock, Parker. *Framing Feminism ; Art and the Women's Movement : 1970-1985.* Londres, New York : Pandora, 1987. p. 90.

971 Deux livres des photographies de Jill Posener sont publiés. Il s'agit de *Spray It Loud*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1982 ; et de *Louder Than Words.* Londres : Pandora, 1996.

> sont (invisiblement) situés. [...] Il existe une recherche en cours dans le sens d'une production d'images « d'opposition » et une pratique sémiologique matérialiste sensible à l'importance des déterminations de classe et de genre[972].

Revenons à l'exposition « *Who's Holding the Baby* ? ». L'exposition est composée de panneaux plastifiés, dans un esprit qui rappelle la notion d'outil convivial d'Ivan Illich. Le matériel est en effet conçu pour être léger, transportable facilement et à moindre coût, utilisable par tout groupe qui en fait la demande. L'exposition est pensée comme un outil incitant au débat, donnant des clés d'analyse pour saisir les enjeux du sujet. Les moyens visuels employés sont d'accès simple, mais néanmoins exigeants, comme on l'a vu à travers les exemples précédents. « *Who's Holding the Baby ?* » est présentée pour la première fois en juillet 1978 dans un espace autogéré situé à Dalston, le Centreprise Community Project. Ce centre est à l'origine une bibliothèque indépendante à l'usage des habitants de ce quartier de Hackney. Il est clairement identifié par les habitants comme un espace ressource à leur disposition et fait partie du maillage associatif. Le choix d'exposer dans ce lieu correspond bien à la philosophie politique des Hackney Flashers basée sur l'accessibilité et l'appropriation des ressources culturelles par le public. L'exposition est articulée autour des différentes perspectives qu'appelle l'analyse du sujet de la responsabilité et du soin aux enfants : état des lieux, enjeux politiques et sociaux, perspectives historiques, solutions. Les Hackneys Flashers commencent par dresser une sorte de typologie des différents modes de garde qui existent, sur la municipalité d'Hackney et au-delà : la crèche parentale, les modes de garde privés, depuis la gouvernante, à la fille au pair et à la nourrice, et à la mère seule, disponible à toute heure et non payée. Les enjeux sociaux relatifs à chaque cas de figure sont à chaque fois soulignés. Il ressort de cet aperçu l'idée que la garde des enfants a un coût, et qu'elle est donc fonction de l'appartenance sociale. « Le soin aux enfants est une question d'argent et de classe », indique clairement un panneau. Les Hackney Flashers insistent sur ce point, constitutifs des inégalités sociales qui pénalisent les femmes autant que les enfants. Elles font la démonstration que les femmes les plus pauvres sont doublement pénalisées : n'ayant pas

---

972 « Producing “oppositional” images would therefore mean finding visual representations which can relate surface images to the structures within which their components are (invisibly) located. [...] There is then, at least some 'work in progress' towards the production of 'oppositional' images and a materialist semiotic practice sensitive to the significance of class as well as gender. » Jo Spence, « What do people do all day ? Class and gender in images of women » *Screen Education,* N° 29, 1978. p. 144. L'article apparaît dans une version modifiée dans *Photography / Politics 1*, 1979, sous le titre « What Did You Do in the War, Mummy ? », Class and Gender in the Images of Women ». Il est republié dans l'ouvrage *Cultural Sniping, The Art of Transgression*. Londres et New York, Routledge, 1995. Spence explique que c'est l'analyse sémiologique de Hall sur l'objet *Picture Post* qui a encouragé sa propre recherche sur la représentation des femmes dans ce magazine.

les ressources pour payer la garde de leurs enfants, elles sont contraintes de le faire elles-mêmes, ce qui joue sur leur propre capacité à travailler. La municipalité de Hackney, l'une des plus pauvres de l'agglomération londonienne, est pointée du doigt pour son inaction totale.

> Près de la moitié des autorités en charge de l'éducation [*education authorities*] du pays n'ont pas pris la peine de faire de demande de subventions auprès de l'État pour la construction de crèches. Cela signifie que ces autorités ont dans les faits abandonné toute idée de construire des crèches. HACKNEY EST L'UNE D'ENTRE ELLES[973].

Le problème du manque de places en crèches n'est absolument pas une priorité politique au niveau des municipalités, et la tendance est en 1978 à la fermeture de ces structures. Le choix politique de l'inaction est en contradiction avec les besoins des femmes, étant donné que, comme le souligne le propos de l'exposition, le taux d'emploi des femmes a connu une hausse importante sur une période de vingt ans, sans que leur taux de fécondité ne baisse dans les mêmes proportions. Un panneau intitulé « à la recherche d'une solution » (« *Looking for a solution* ») invite à ne pas sombrer dans le désarroi. Le propos est clair : la solution se trouve dans des formes collectives d'action, que ce soit dans la mobilisation politique des parents et acteurs de la profession pour exiger des actions concrètes, ou bien dans la création de structures d'accueil collectives autogérées. Une initiative en particulier est mise en relief, celle de la Market Nursery à Hackney, crèche autogérée par des parents et deux salariées, soutenue par des subventions du Grand Londres. Des parents se sont mobilisés pour remettre à neuf une maison délabrée et la transformer en lieu d'accueil. Les témoignages et images rassemblés par les Hackney Flashers mettent en évidence les intérêts multiples d'une telle démarche : le projet et la mise en place du chantier ont permis à des individus de se rassembler autour d'une lutte commune et d'intérêts communs, de prendre conscience de la nature politique de la question des dispositifs d'accueil de la petite enfance. La mise en commun des efforts, du temps et des ressources a fait émerger une structure offrant aux enfants comme aux parents un espace d'échange et de socialisation. La création d'une structure collective auto-gérée représente surtout une réponse politique qui redonne le pouvoir aux gens de la base. C'est là un levier de l'émancipation collective. Le message central de « *Who's Holding the Baby ?* », intégré dès la conception de ce travail, réside dans l'appel à sortir de l'isolement,

973 « Nearly half of the education authorities in the country have not bothered to apply for central government grants for building nurseries. This means that these authorities have effectively given up all nursery building. HACKNEY DIDN'T BOTHER » Panneau d'exposition intitulé « Childcare is a question of money and class ». Jo Spence Memorial Archive. Ce sont les auteurs qui soulignent.

à reprendre le pouvoir sur sa vie et sur les décisions politiques concernant la communauté. « Dites non aux médocs, oui à l'action » (« *Don't take drugs, take action* »), exhorte ainsi l'un des panneaux concluant la série. Y figure une publicité pour un anxiolytique spécifiquement destiné aux femmes, avec l'image d'une mère excédée corrigeant un enfant. Le médicament propose de soulager l'anxiété des femmes causée par les pressions de leur vie domestique et de la charge des enfants. L'hypocrisie d'un tel message, qui ne propose de traiter que les symptômes du malaise (avec une médication lourde), sans s'attaquer à ses causes profondes, est mis en contraste avec une photographie représentant un groupe de femmes défilant lors de la campagne pour la création de places en crèches à Hackney. « Plus d'emplois, plus de places en crèche », « les parents doivent s'unir et lutter ensemble » peut-on lire sur les banderoles. Liz Heron rappelle la démarche politique du collectif en ces termes.

> Nous voulions montrer des gens mobilisés dans des *actions collectives*. Nous utilisions les images de différentes manières : associées à nos propres mots, aux mots des personnes que nous photographions, aux mots des médias. (…) Ce sur quoi nous avons veillé à être plus explicites, c'est sur la nécessité de lutter contre l'oppression de classe ainsi que sur l'oppression de genre, et montrer que les deux se renforcent mutuellement[974].

Les Hackney Flashers font le pari qu'un engagement féministe et socialiste dans la vie politique à l'échelle réduite du quartier peut transformer la vie des gens et rompre les logiques de mise en concurrence, d'isolement, de multiplication des problèmes individuels. Elles participent à l'invention de pratiques artistiques et photographiques militantes qui définissent un horizon politique et social pour l'art.

Nous proposons d'étudier à présent la contribution spécifique de Jo Spence à la définition de pratiques photographiques dont l'objectif est de produire des interventions radicales dans le système établi de l'art en particulier et dans le champ social en général. Spence est une photographe féministe et socialiste centrale dans l'histoire de la photographie indépendante politiquement radicale en Angleterre. Nous avons eu l'occasion d'étudier son implication déterminante dans des projets collectifs : Photography Workshop, Half Moon Gallery, les Hackney Flashers. A ce moment du chapitre où nous traitons des interventions féministes dans le champ social et politique de l'art, Spence est incontournable.

974 « We wanted to show people taking *collective action*. We used images in different ways : with our own words, with the words of the people we photographed ; with the media's words. [...] What we've been more explicit about is the necessity for fighting class oppression as well as women's oppression and showing the two as mutually reinforcing. » Heron, « Hackney Flashers Collective, Who's Still Holding the Camera ? » p.128.

3.5.2.2.3 *Jo Spence : une critique radicale de la représentation visuelle pour une définition de la photographie comme outil d'opposition.*

Le travail mené par Jo Spence avec les Hackney Flashers, et notamment la phase au cours de laquelle le groupe travaille sur le projet « *Who's Holding the Baby ?* », entre 1975 et 1979, alimente ses propres recherches et son travail personnel. Rappelons quelques éléments de son parcours professionnel et personnel. Installée à son compte en tant que photographe de studio à Hampstead entre 1967 et 1974, Spence est progressivement arrivée au début des années soixante-dix à un questionnement critique de sa propre pratique.

> J'ai commencé à travailler comme assistante dans un studio de photographie. Je regardais les photographes manipuler les gens de manière à ce qu'ils adoptent ce que je reconnais maintenant comme des attitudes stéréotypées. Je suis tombée dans le piège quand j'ai commencé à prendre des photographies. Quelques années plus tard, j'ai commencé à faire du portrait et j'ai compris qu'une seule image ne pouvait rendre compte de l'essence d'une personne. [...] J'ai aussi pris conscience du fait que je ne pouvais pas mettre en évidence les relations complexes telles que les relations de pouvoir au sein d'une famille sans apparaître critique[975].

Toute l'ambiguïté de la pratique du photographe de studio réside dans les attentes contradictoires autour de la production du portrait : qu'il soit réaliste, flatteur, qu'il témoigne de la personnalité de la personne photographiée, qu'il affirme un statut social... tout en faisant abstraction non seulement des « relations de pouvoir au sein d'une famille », comme le dit Spence, mais aussi des processus de construction et de théâtralisation de l'image, et des relations entre le photographe et son modèle. La prégnance des codes esthétiques et sociaux du portrait, partagés par le photographe et son client, garantit la reproduction de corpus d'images profondément stéréotypées. Spence prend conscience de la participation de sa pratique de photographe de studio au renouvellement de représentations sociales dominantes. La question de la présentation de soi dans la photographie, et notamment dans l'album de famille, que les images aient été produites dans un contexte professionnel ou non, l'occupe dès lors. Elle s'intéresse au rapport dialectique qui se noue dans la fabrication d'images entre des usages privés et des codes

975 « I started work as a dogsbody in a photography studio. I watched photographers manipulating people into what I now know to be stereotypes. I fell into the trap when I first started taking pictures. Some years later I took up portrait photography and realised that a single image could not convey someone's essence. [...] I also realised that I couldn't show complex relationships like power structures in the family without appearing to be critical. » Jo Spence, « Facing up to Myself », *Spare Rib,* N°68, mars 1978. p. 6.

publics, mais aussi entre des usages publics de la photographie et des processus de définition identitaires[976].

Délaissant la photographie de studio, Spence se tourne vers des pratiques plus en accord avec son engagement politique dans le socialisme. Il s'agit d'inventer des modes de production et de diffusion de l'image qui ne font pas l'économie d'une réflexion politique sur leurs effets sociaux, mais qui au contraire, cherchent à susciter des réponses critiques, à déclencher des effets politiques. Spence cherche les modalités d'une politisation de l'art, les termes d'un rapprochement des champs de l'art et du politique. Le mouvement de la « *community photography* » l'attire alors. Elle choisit de mettre la photographie au service d'actions associatives, auprès de publics éloignés des institutions éducatives. Elle est convaincue que la photographie peut être un outil efficace par exemple dans l'acquisition de compétences de communication : prise de parole, argumentation, lecture, etc. Très influencée en cela par la théorie d'Ivan Illich, auteur en 1971 d'*Une société sans école*, Spence est attirée par la conception de l'éducation comprise comme processus de formation autonome tout au long de la vie, en accord avec les besoins de l'individu et non réduite à un corpus prédéfini de connaissances obligatoires[977]. Illich propose une critique politique et philosophique de l'institution de l'école, telle qu'elle existe, c'est-à-dire professionnalisée, spécialisée, strictement contrôlée et accordée aux exigences et besoins d'une société hautement technologique. Cette institution est en définitive contre-productive car créatrice d'inégalités, de rapports hiérarchiques, de sentiments d'infériorité pour qui ne s'y adapte pas. Illich y oppose une conception de l'acquisition du savoir comme un processus fluide, interpersonnel, basé sur l'échange de connaissances. L'outil technologique a toute sa place dans ce processus, tant qu'il est utilisé de manière « conviviale », c'est-à-dire selon des objectifs d'autonomisation et d'émancipation du sujet. Comme nous l'avons vu en détail précédemment, ces idées interpellent fortement Spence, qui cherche à partir de ce moment-là à inventer des usages de la photographie pour elle et pour les autres qui ouvrent sur des démarches d'acquisition de savoir sur le monde et sur soi. Son implication dans les pratiques photographiques alternatives regroupées sous le terme de « *community photography* » s'inscrit dans cette démarche. Le féminisme devient une perspective

976 « Having begun work as a commercial High Street photographer, Jo became increasingly aware of the gap between the idealised conventional portrait images which were expected of her by clients, and the actual day-to-day lives of her sitters. In a sense all her subsequent work has continued to explore that same space between “representation” and “the real”. » Simon Watney, « Jo Spence », *History Workshop,* N° 21, printemps 1986. p. 211.

977 Ivan Illich, *Une société sans école.* Paris : Seuil, 1971. L'édition américaine paraît également en 1971 chez Harper and Row sous le titre *Deschooling Society.*

fondamentale dans son travail pratique et théorique : la question de la représentation des femmes, et notamment des femmes de la classe ouvrière, et le constat de l'écart qui sépare ces représentations construites de l'expérience réelle des femmes la conduit à interroger l'ensemble des pratiques signifiantes utilisant la représentation visuelle. Ce parcours personnel et collectif la conforte dans la recherche de pratiques et de postures critiques adoptant des perspectives féministes et socialistes.

Spence s'implique fortement dans chacun des projets qu'elle met en marche ou auxquels elle se joint. La question des relations de pouvoir et des effets idéologiques qui se jouent dans chaque pratique de représentation visuelle devient le thème central et structurant de tout son travail. Les projets menés au sein des Hackney Flashers ont remis en question le mode de représentation documentaire, ses limites et ses enjeux politiques. Comme nous l'avons vu auparavant, l'évolution de leur réflexion critique conduit le collectif à envisager d'autres modes et techniques de représentation, hors de la seule photographie, et hors du seul registre documentaire. Le travail théorique que Spence entreprend dans ces années est très certainement l'un des moteurs de cette évolution, visible entre le premier et le second projet du groupe. La mise en cause critique de la photographie documentaire, qu'elle considérait jusqu'alors comme un mode de représentation éthique, le plus proche de la vérité, conduit chez Spence à un moment de « crise avec l'appareil photo »[978]. Comment en effet continuer à faire de la photographie quand tout mode de représentation visuelle, même ceux considérés comme les plus neutres et les plus objectifs comme le documentaire, apparaissent dès lors suspects sur le plan éthique et politique[979] ? Spence entame dès lors un travail critique de longue haleine à la recherche de pratiques photographiques réellement conviviales et émancipatrices, permettant une autonomisation du sujet et ouvrant la perspective d'une transformation radicale des relations sociales. Elle se détourne des modes de représentation naturalistes, dont la lacune profonde est de ne pas interroger le réel en tant que construction parcourue de déterminations sociales,

978 Jo Spence, « Beyond the Family Album ; Private Images, Public Conventions », *Three Perspectives on Photography.* Londres : Arts Council, 1979. p. 60.

979 Spence l'explique ainsi : « In 1972, whilst photographing gypsy life in and around London, I finally came to the conclusion that I must (for a while at least) stop being a photographer. Twenty years working in various aspects of photography had not prepared me for the shock of having to reject what I had supposed to be the ultimate method of recording and representing the “truth” – the documentary mode of photography. Nor was I prepared for the personal crisis which followed my rejection of a lifetime's working practice because I finally realised that I was unable to visually represent anything correctly because I lacked a coherent philosophy of what I was doing. » *Id.* p. 60.

idéologiques, matérielles. Ses écrits de la période constituent une analyse systématique des pratiques photographiques qui perpétuent un représentation naturaliste du réel[980].

> La photographie telle qu'elle est utilisée de manière prédominante fait partie d'un système qui a besoin d'une méthode pour représenter, classifier et ainsi évaluer les gens, et qui a pour cela recours à des types de représentation visuelle et verbale précis. Une tâche centrale pour toute pratique photographique d'opposition est d'identifier ces catégories et de révéler leur nature, qui n'est pas neutre, mais idéologique[981].

Pour Spence, chaque usage social de la photographie doit être scrupuleusement interrogé, la question des objectifs du photographe, des thèmes, des usages et des contextes de la photographie et des discours qui s'y greffent doit être systématiquement posée[982]. Elle replace les pratiques photographiques au cœur des processus de construction idéologique.

> Son travail s'est radicalement éloigné des notions accordant à la photographie un statut de « preuve », et à partir de ce moment, elle s'est intéressée à ces institutions, l'État, la sociologie, l'histoire, etc. qui utilisent la photographie pour construire des « styles » et des catégories d'imagerie qui reproduisent l'apparence du monde selon leurs propres objectifs, valeurs et intérêts spécifiques.[983].

Entre 1977 et 1979, Spence est particulièrement active. Elle publie des articles dans *Screen Education* et le magazine féministe *Spare Rib,* organise des formations avec Terry Dennett et Liz Heron, met en place des ateliers avec des adolescents et jeunes adultes sous l'égide du centre éducatif innovant Cockpit Arts Gallery, elle s'implique dans la préparation de l'ouvrage *Photography / Politics 1.* En plus du travail en tant que membre des Hackney Flashers, Spence initie un autre projet collectif, plus court, et un projet personnel. Le premier concerne l'exploration des rapports entre la photographie, les codes sociaux, l'environnement médiatique et la construction des images de soi en tant que femme, dans le projet entrepris avec « *The Faces Group* ». Spence en est l'initiatrice. Le second poursuit ces perspectives en prenant l'album de photographies de famille comme point de départ

980 Voir Jo Spence, Terry Dennett, « Photography, Ideology, Education » *Screen Education*, N° 21, 1976. p. 85-96 ; Spence, « What do People Do All Day ? Class and Gender in Images of Women », *Screen Education,* N° 29, hiver 1978, p. 29-45 ; Spence, Greenhill, Murray, *Photography*. London: Macdonald Educational, 1977.

981 « Photography as predominantly used is part of a system which needs a method of representing, classifying and thereby evaluating people through types of visual and verbal representation. Part of an oppositional photographic practice is to identify these categories and expose them as not being neutral but ideological. » Spence, « Beyond the Family Album », *Three Perspectives*. p. 61.

982 On peut rappeler ici une remarque posée en introduction du livre *Photography* cité au dessus. Jo Spence, Richard Greenhill et Margaret Murray écrivent : « Anyone contemplating taking up a camera should ask themselves two main questions: what is the reason for using photography as opposed to writing for example, and for what purpose will the pictures be used ? » Greenhill, Murray, Spence, 1977. p. 4.

983 « Her work took a sharp direction away from notions of photography as “evidence”, and at this point she began specifically to address those institutions – the State, sociology, history, and so on – which employ photography to construct styles and categories of imageries which reproduce “the Look” of the world in the immediate likeness of their own local aims, beliefs and interests. » Simon Watney, 1986 p. 211.

d'une archéologie des représentations du moi et d'un questionnement sur les rapports et décalages entre photographie, subjectivité et histoire familiale. En 1979, la présentation de ce travail intitulé « *Beyond the Family Album, Private Images, Public Conventions* », dans l'exposition « *Three Perspectives on Photography* » à la Hayward Gallery, donne à Spence l'occasion de produire un texte qui fait le bilan de la formation de son positionnement critique dans le champ des pratiques photographiques.

> La question de qui représente qui dans la société, de comment cela est fait, et dans quel but, est un thème qui a finit par prendre une importance fondamentale dans mon travail pratique et théorique. La photographie est le mode de représentation visuelle le plus communément utilisé, et pour l'observateur ordinaire, c'est aussi le plus accessible. Cette préoccupation qui est apparue chez moi représente un tournant majeur, qui m'a permis de dépasser des problèmes antérieurs tels que la question de comment gagner ma vie en étant photographe, comment « m'exprimer » en tant que femme, comme mieux comprendre qui j'étais moi-même en tant qu'individu. Alors que je me représentais ces problèmes comme devant trouver une solution, je me suis rendue compte par la suite que je ne pourrais pas les tirer au clair sans d'abord me poser des questions fondamentales sur la représentation visuelle elle-même[984].

Les deux projets sont contemporains et se nourrissent l'un l'autre, comme souvent dans le travail de Spence. « *Beyond the Family Album* », entrepris en 1978, est un travail de questionnement des images familiales, à travers l'objet que représente l'album de famille. Objet symbolique central dans la construction d'un récit familial, l'album de photographie apparaît pour Spence comme un concentré de significations idéologiques fortement influencé par des injonctions sociales visant à reproduire une certaine image de la famille. La façon dont le sujet se donne à voir ou est donné à voir de manière très codifiée dans cette pratique dont les usages sont éminemment privés devient l'axe de son questionnement.

Ce sujet est une manière de mettre en question les frontières qui séparent les pratiques professionnelles des pratiques dites amateur, et de mettre en évidence les connexions, échanges et influences qui traversent ces catégories. En se replongeant dans son propre album de famille, Spence met en question les conventions qui encadrent cet usage social de la photographie. Qu'elles soient réalisées par un professionnel, ou bien qu'elles soient produites par un membre de la famille, la photographie de famille relève

984 « The question of who represents who in our society, how they do it, and for what purpose, is something that has come to dominate my practical and theoretical work. Photography is the most commonly used method of visual representation – and to the casual observer it is also the most accessible. This preoccupation of mine is a major shift away from previous problems such as how to earn a living through photography, how to "express" myself as a woman, how to find out who "I" was as an individual. Although I saw these earlier problems as in need of solution, I later found out that I couldn't even make sense of them unless I first asked myself some basic questions about visual representation itself. » Jo Spence, « Beyond the Family Album », *Id*. p. 60.

d'un usage privé, circonscrit à la famille et aux amis proches. Elle valide une certaine histoire de la famille, racontée en images rigoureusement sélectionnées, qui s'articulent autour de moments forts comme les mariages, les naissances, les vacances. Dans *Un Art Moyen,* Pierre Bourdieu analysait déjà les schémas de reproduction de significations idéologiques dans les usages sociaux de la photographie, privés comme publics.

> Si la nature et les progrès de la technique photographique tendent à rendre toutes choses objectivement « photographiables », il reste qu'en fait, dans l'infinité théorique des photographies techniquement possibles, chaque groupe sélectionne une gamme finie et définie de sujets, de genres et de compositions. Parce qu'elle est « un choix qui loue », qu'elle est intention de fixer, de solenniser et d'éterniser, la photo ne peut être livrée aux hasards de la fantaisie individuelle et, par la médiation de l'*ethos*, intériorisation des régularités objectives et communes, le groupe subordonne cette pratique à la règle collective, en sorte que la moindre photo exprime, outre les intentions explicites de celui qui l'a faite, le système des schèmes de perception, de pensée et d'appréciation commun à tout un groupe[985].

Ce qui intéresse Spence, c'est précisément de mettre en évidence la circulation du sens entre les usages privés de la photographie et les codes et conventions sociales qui déterminent ces usages. La pratique de l'amateur, qui produit des images pour son usage privé, est entièrement conditionnée par les représentations formatées de la famille qui circulent dans le champ social, que ce soit dans l'environnement visuel, à travers la publicité en particulier, ou à travers des discours normatifs et les institutions encadrant la pérennisation de la famille. Les images privées de la famille sont imprégnées de conventions publiques, de discours et de schémas normalisateurs, de l'idéologie qui érige la famille en modèle social indépassable.

L'album est un dépositaire des images que l'on veut bien montrer, mais ses omissions sont tout aussi révélatrices et symboliques. Pour ces raisons, selon Spence, l'album de photographie de famille peut ainsi se prêter à un travail psychanalytique sur les récits familiaux. Comprendre ce qui se joue dans ses images, ce qui en est absent ou ce qui est sublimé, permet de mettre en évidence certains processus qui ont joué dans la construction de soi dès l'enfance. L'album de famille fait lui-même partie de cette construction, la photographie étant à la fois la cristallisation d'un « ça a été » barthésien, et le point de départ d'une construction de la mémoire, et donc du moi.

> Jo Spence : Les images archétypales sont celles que l'ont conserve dans l'album de famille : la photographie de l'école, la photographie de mariage, la photographie de vacances, etc.

985 Pierre Bourdieu, *Un art moyen ; essai sur les usages sociaux de la photographie.* Paris : Editions de Minuit, 1965. p. 24-5.

John Roberts : Mais en quoi ces images présentent-elles un problème psychique ?

Jo Spence : Parce que chaque image de l'album de famille est un déni de tout ce qui *pourrait* être dans l'album de famille. Dans ce sens, ces images alimentent la mythologie d'une expérience universelle. […] Nous ne disons pas qu'il faut récupérer [ces images mythologisées], mais que l'on devrait les réinventer[986].

Spence part de l'analyse des photographies d'elle produites par ses parents, pour élargir à d'autres images d'elles prises par son entourage, dont Terry Dennett. « *Beyond the Family Album* » devient un travail sur la question de la représentation de soi et des contextes dans lesquels ces images interviennent. L'étude de ces photographies à la fois personnelles et privées mais traversées de conventions sociales ouvrent un vaste chantier.

« *The Faces Group* », mis en place à l'initiative de Spence et qui regroupe huit femmes autour de l'année 1978 vient encore nourrir ces perspectives. Le projet naît d'un questionnement chez Spence sur la contradiction qu'il existe, au sein même du mouvement féministe, entre la tentative d'affirmation des femmes et le malaise que nombre d'entre elles ressentent face à leur propre image.

J'ai commencé à réfléchir à ma propre image ainsi qu'à celle de toutes les femmes que j'avais photographiées et qui disaient ne pas aimer leur apparence. Certaines d'entre elles étaient impliquées dans le mouvement des femmes et conscientes de l'oppression des femmes. Je trouvais cela très contradictoire[987].

Elle diffuse une annonce dans *Spare Rib,* invitant d'autres femmes à participer à cette recherche sur le rapport problématique des femmes à leur propre image. Les discussions et le travail de chacune pour « faire face » aux images de soi, et les assumer pleinement, mettent en lumière les phénomènes de distorsion entre la représentation des femmes véhiculées par un environnement médiatique saturé de sexisme, et leur identité, qui ne correspond pas à ces images construites. Ces représentations dominantes sont autant d'injonctions adressées aux femmes. Profondément interiorisées depuis l'enfance, ces injonctions forment un système de valeurs très puissant dans la socialisation des femmes.

986 Jo Spence : « The archetypal images are the ones we keep in the family album : the school photograph, the wedding photograph, the holiday photograph, etc. »
John Roberts : « But why should these images present a psychic problem ? »
Jo Spence : « Because every image in the family album is a disavowal of everything else that *could* be in the family album. In this sense such images feed into the mythology of universal experience. […] We are not saying your should reclaim [these mythologised images], we are saying you should reinvent them ». Roberts, 1992. p. 150.

987 « I began to think at my own image and of all the women I had photographed who said they didn't like the way they looked. Some of them were in the women's movement and aware of women's oppression. I found this very contradictory. » Spence, « Facing up to Myself », p. 7.

Le travail entrepris par Spence met au jour le fait que les représentations stéréotypées des femmes que la société capitaliste et patriarcale produit chaque jour sont des vecteurs très puissants d'inégalités entre les hommes et les femmes : ces représentations sont un site de production de socialisations différenciées et normatives. La socialisation des femmes leur impose constamment un diktat de l'apparence, irréalisable et donc anxiogène. Le malaise provient de l'impossibilité de réconcilier ces représentations idéalisées mais très puissantes et l'image, ordinaire, de soi.

> J'ai ensuite commencé à replacer mon image dans un contexte plus large et j'ai pris conscience de la manière dont les médias ont créé une image pour les femmes, et construit le visage de la femme allumeuse, un visage provoquant. Il n'existe que très peu d'images où les femmes sont actives, car ce qui importe c'est le visage qui vous représente. [...] Maintenant que le mouvement des femmes commence à influencer nos conceptions, de nouvelles images réalistes de femmes apparaissent : des femmes en lutte, des femmes qui manifestent, qui tiennent des piquets de grève, des femmes qui exigent des choses et qui s'en mêlent. Mais comment réconcilier la différence entre les représentations construites par les médias et ces images ? Comment changer nous-mêmes et de quelle manière ? Nous avons besoin de créer de nouvelles images qui mettent en évidence ce décalage irréductible. Le problème pour moi était de comprendre comment et dans quelle mesure ma compréhension du réel était construite et influencée par les médias de masse[988].

Les membres du groupe réalisent des portraits les unes des autres, essayent d'autres *persona* en se maquillant ou en s'habillant différemment, en faisant varier les contextes et décors, puis elles partagent leurs impressions. On retrouve l'esprit des « groupes de conscience » des premières années du mouvement de libération des femmes. Ce travail de déconstruction et d'émergence d'une parole plus libre à partir d'images photographiques sciemment construites permet de mettre au jour l'ensemble des déterminations et constructions qui entrent en jeu dans la fabrication des images qui circulent dans l'ensemble du champ visuel. Il fait naître une réflexion critique sur les représentations des femmes dans la publicité et sur le poids idéologique très lourd que constituent de telles images dans la formation des identités individuelles. Les notions essentialistes, les stéréotypes réducteurs peuvent dès lors être utilement relativisés. De même les présupposés qui pèsent sur la définition de sa propre identité peuvent être plus facilement évacuées. Ces perspectives sont libératrices.

---

988 « I then started looking at my image in a wider context and became aware of « the Look » the media has created for women – the full-faced come-on, a full frontal attack. You don't see many active images of women around, it's your face that represents you. [...] Now that the women's movement is beginning to influence our ideas a whole new set of more realistic images of women is emerging : women in struggle, women demonstrating, picketing, demanding, caring. But what about the gap between the media « Look » and this new set of images ? How do we change and in what ways ? We need a whole spectrum of images to show the bridge. The problem for me was to understand how and to what extent my view of reality has been constructed and influenced by the mass media. » *Id.* p. 8.

> Ces images ne sont pas une fin en soi, elles sont simplement un moyen pour essayer de comprendre l'image que je projette de moi-même, et de savoir ainsi à quoi m'en tenir. Elles m'ont donné comme une nouvelle armure de connaissance sur moi-même. Je me sens à présent plus forte par rapport à ce que les gens perçoivent de moi et ce que je perçois de moi-même. Cela a affecté la façon dont je me comporte. A partir du moment où j'accepte mon apparence, je peux faire face au monde et avancer[989].

Sous l'impulsion de Spence, le Photography Workshop propose une série de séminaires et de discussions sur le thème « féminisme et photographie », pour le premier trimestre 1979. Animé par Spence et Liz Heron, le séminaire a pour but d'analyser les relations entre « la photographie, l'idéologie et la représentation des femmes ». Les objectifs du Photography Workshop pour cette formation sont clairs : cette analyse est un travail de déconstruction politique, et non une critique esthétique, comme l'énonce le prospectus informatif :

> En tant qu'introduction à une approche critique de l'image photographique et de la pratique de la photographie, le séminaire n'adoptera pas une perspective esthétique mais appréhendera l'image photographique comme un site au sein duquel du sens est créé. L'image photographique sera étudiée non pas comme la reproduction ou le reflet de la réalité, mais comme faisant partie intégrante d'un processus de construction du sens dans le champ réel. On s'intéressera à la photographie en relation avec l'idéologie[990].

Tout le travail de Spence au cours de cette période, qu'il soit individuel ou collectif, se présente comme un vaste chantier d'étude qui pose la question des conditionnements idéologiques, des valeurs, des intérêts politiques que servent les différentes pratiques photographiques dans la société capitaliste et patriarcale. Spence veut pouvoir, à partir de ce premier temps de déconstruction, ouvrir des perspectives sur des pratiques photographiques qui permettraient une réappropriation de cet outil pour des usages émancipateurs. Le programme du séminaire est pensé selon ces étapes : analyse de la photographie dans ses usages quotidiens, et dans sa relation avec la construction personnelle de l'individu, la question de la fonction de la photographie dans les contextes sociaux, institutionnels et médiatiques, enfin, le rôle de la photographie « dans les luttes politiques et culturelles ». Ce cheminement est celui que Spence a fait elle-même, et qu'elle

---

989 « The pictures are not an end in themselves, just a means of trying to understand what I project of myself, then I can know what I'm dealing with. They have provided a new armour of knowledge about myself. Now I feel stronger about how I'm experienced and how I experience myself. And it's affected the way I behave. If I can accept the way I look, I can cope with the world and get on with it. » *Id.* p. 9.

990 « As an introduction to looking critically at the photograph and the practice of photography the course would *not* adopt an aesthetic approach but would look at the photograph *as a site through which meaning is constructed.* The photograph would not be studied as reproducing or reflecting reality, but as part of the process of constructing meaning within reality. In other words the photograph in relation to Ideology. » Photography Workshop, « Feminism and Photography », document du Photography Workshop daté de novembre 1978, conservé dans l'archive de Paul Hill à la Birmingham Central Library. MS2294/2/11.

veut partager. Cette synthèse, ou cette ouverture sur la perspective de la photographie comme outil dans les luttes de libération est primordiale. Spence écrit :

> Les féministes socialistes s'intéressent aux formes de représentation qui encourageront les hommes et les femmes à comprendre qu'ils sont construits dans et par des relations structurelles et de pouvoir, et non pas uniquement par des relations sociales et psychologiques. Forts de cette connaissance, nous pouvons apprendre à jouer un rôle pleinement engagé dans la conduite de nos vies, tant sur le plan économique que politique, tout en poursuivant la lutte pour un changement radical auprès des groupes opprimés[991].

La photographie est un site de production de représentations, c'est une pratique signifiante intégrée dans le champ social, à la fois déterminée par lui dans ses usages et vecteur de représentations qui informent ce même champ social. Ce qui fait la différence entre des usages aliénants et des usages conviviaux, c'est la question de la fonction sociale que le photographe ou l'artiste entend faire jouer aux représentations visuelles qu'il ou elle produit. De même que la photographie peut être un instrument participant à des processus d'aliénation, elle peut être mise au service du développement des valeurs d'une société alternative, socialiste et féministe. La notion de préfiguration est centrale dans la définition des pratiques artistiques radicales. Spence en est parfaitement consciente. La préfiguration, la capacité à projeter et imaginer une société fondée sur d'autres valeurs, n'est pas pensée après coup par les artistes et photographes radicaux, elle fait au contraire partie intégrante du projet radical. Le photographe Robert Golden, que Spence connaît bien et dont elle partage les convictions écrit en 1979 :

> Quand on demande aux socialistes « à quoi ressemblera une société socialiste ? », nous ne pouvons que brosser un tableau à grands traits. [...] La réponse que le photographe socialiste peut donner à la question « qu'est ce qu'une photographie socialiste ? » sera sensiblement la même. Un tel art n'existe pas encore, et n'existera pas tant que ceux qui produisent la richesse ne contrôlent pas la richesse. S'il y a eu par le passé des antécédents à un art socialiste, son expression la plus aboutie ne sera possible que lorsque nos vies seront libérées de toute relation aliénante ; c'est-à-dire, quand les gens se libéreront matériellement, psychologiquement et intellectuellement. Nos imaginations collectives sont pour l'instant incapables de concevoir les formes d'un tel art ; tout ce que nous pouvons faire, c'est travailler à créer les conditions de son épanouissement[992].

991 « Socialist Feminists are interested in forms of representation which will encourage men and women to understand that they are constructed within structural and power relationships, not just social and psychological ones. With this knowledge we can learn to be more actively engaged in shaping our lives, both economically and politically, whilst fighting alongside other oppressed groups for radical change. » Spence, « Beyond the Family Album », p. 62.

992 « When socialists are asked “what will a socialist society be like to live in” we can only paint a picture with sweeping strokes. [...] The reply a socialist photographer gives to the question “what is socialist photography” must be answered in much the same way. Such an art does not now exist and will not do so until those who produce the wealth control the wealth. Although antecedents to socialist art have been created, its fullest expression will be seen only when our lives are freed from all alienating relationship ; that is when people begin to liberate themselves, materially, psychologically and intellectually. That art is presently beyond our collective imagination to produce ; all we can do is work towards creating the conditions in which it will flourish. » Robert Golden, « Notes towards the Practice of Socialist Photography », Arts Council. *Three Perspectives on Photography.* Londres : Arts Council, 1979. p. 76.

La pratique de Golden, celle de Spence, l'ensemble des textes qu'elle produit, relèvent de l'élan radical dont nous identifions les manifestations dans les pratiques photographiques militantes étudiées au cours de ce chapitre. Il y a dans ces propositions la notion que l'art ne peut se concevoir sans le politique, et que le politique doit être réinventé selon les valeurs que cette nouvelle définition de l'art préfigure : contre l'individualisme, affirmer l'action collective ; contre les hiérarchies, les frontières et les catégorisations hermétiques, promouvoir des rapports égalitaires, fluides, non-fixés ; contre l'oppression et les discriminations, donner à chacun les moyens de son émancipation, d'un progrès individuel et collectif.

En 1979, Spence et les Hackney Flashers sont invitées à participer, avec d'autres artistes et photographes (dont Golden) à l'exposition « Three Perspectives on Photography », à la Hayward Gallery. Elles acceptent cette invitation dans ce lieu qui représente la vitrine officielle des productions artistiques soutenues par l'Arts Council. Spence y présente son travail personnel « Beyond the Family Album », et figure également dans « Who's Holding the Baby ? », au titre de membre des Hackney Flashers. Nous voulons montrer que cette participation est conçue par les membres du groupe comme l'occasion d'une intervention politique dans le champ de l'art. Les contradictions dans le propos et la structure de cette exposition nous paraissent indiquer un désarroi de la critique moderniste face à l'irruption de pratiques photographiques alternatives, qui affirment leur convictions féministes et socialistes.

3.5.2.2.4 *« Three Perspectives on Photography » : étude d'une exposition problématique.*

En juin 1979, s'ouvre l'exposition « Three Perspectives on Photography : Recent British Photography », organisée à l'initiative de l'Arts Council. L'institution fait appel à trois commissaires différents, qui livrent ainsi « trois perspectives » sur les développements contemporains de la photographie. Après une décennie marquée par la reconnaissance critique de la photographie dans le champ de la culture légitime, par la mise en place de galeries spécialisées et l'adaptation de la théorie critique moderniste à la photographie, mais aussi par l'émergence et le développement de pratiques radicales critiques de ces processus d'institutionnalisation, la question posée par l'exposition est de savoir où en est la

L'ouvrage sera indiqué dorénavant pas le titre abrégé *Three Perspectives.*

production photographique britannique à la fin des années soixante-dix. Les trois commissaires sélectionnés sont deux photographes, Paul Hill et Angela Kelly, et l'historien et critique John Tagg. Cette exposition pose un certain nombre de questions. L'Arts Council charge trois personnes de donner leur sélection personnelle selon des critères qui ne sont nulle part expliqués, et leur donne carte blanche pour présenter les directions qui selon eux sont représentatives de la production photographique contemporaine[993]. Les contradictions apparaissent rapidement entre les choix de sélection des commissaires et dans l'installation même de l'exposition. Paul Hill, photographe et professeur à la Trent Polytechnic dans une formation diplômante en « photographie créative », choisit de mettre en avant les travaux de six photographes, tous des hommes, dont le travail rend compte selon lui d'une quête de « la vérité photographique, [de] la métaphore et [de] l'expression individuelle »[994]. Il s'agit de Raymond Moore, Brian Griffin, Martin Parr, Graham Smith, Roger Palmer et Tom Cooper. Trois d'entre eux, Moore, Palmer et Cooper, ont travaillé avec Hill à la Trent Polytechnic, en tant que professeurs ou artistes en résidence. Parr et Griffin sont des amis de longue date, formés à la Manchester Polytechnic au début des années soixante-dix. Ce sont des photographes dont la réputation est en train de monter. « J'ai essayé de sélectionner parmi les directions diverses explorées actuellement en Grande-Bretagne par des photographes impliqués dans une recherche esthétique sur le médium[995] », explique Hill. Pour des raisons de place certainement, sa sélection est exposée dans une espace différent, à l'entrée de l'exposition, et à l'écart des deux autres. Cet isolement, lié à des raisons pragmatiques, est pourtant significatif : il traduit physiquement une conception de la photographie très éloignée de celles de Kelly et Tagg, qui choisissent de mettre en évidence, respectivement, des pratiques photographiques féministes, et des pratiques photographiques socialistes. Le terme de « pratiques », dans les termes mêmes de ces commissaires, s'oppose à la notion de Hill d'une « vérité de la photographie », d'une « esthétique du médium ». Comme le rappelle Burgin, présenté dans la sélection de Tagg, le terme de pratique renvoie à « un travail sur des matériaux spécifiques, inscrit dans un

993 « Paul Hill, Angela Kelly and John Tagg accepted our invitation to select the first exhibition in a series on contemporary British photography which the Arts Council plans to show at the Hayward Gallery... The exhibition is *idiosyncratic* and *strongly reflects their personal views* of the most significant developments in British photography in the last few years. » Joanna Drew, Directrice de l'Arts Council, « Acknowledgements », in *Three Perspectives.* p. 5 Italiques de l'auteur.

994 Paul Hill, « Photographic Truth, Metaphor and Individual Expression », *Id.* pp. 10-15.

995 « I have attempted to select a sample of diverse directions currently being explored in Britain by those involved in the aesthetics of the medium. » Paul Hill, communiqué de presse de l'Arts Council, 25 mai 1979, conservé dans les archives de Paul Hill, Birmingham Central Library.

contexte social et institutionnel donné, poursuivant un objectif précis[996]. » Dire que la photographie est une pratique de représentation, c'est rappeler qu'elle existe dans différents contextes et institutions et pour différents usages. Or la sélection de Hill et les critères qu'il met en avant recoupent ceux définissant une photographie « créative » hautement personnelle, qui se dit apolitique ; c'est une définition validée par l'institution car elle correspond au discours moderniste dominant et à la conception de l'art comme champ autonome.

Le texte que rédige Hill pour le catalogue propose des hypothèses sur ce qui fait « l'art de la photographie », sa « raison d'être ». Il situe celle-ci dans la capacité du médium à créer des images ayant un lien de vraisemblance plus ou moins fort avec le réel. Les possibilités créatives que permet la photographie résideraient dans la flexibilité de ce rapport de vraisemblance avec le réel, dans l'ambiguïté de l'image photographique, dans les effets de sens symboliques dont peut jouer le médium. « Je maintiens que l'usage métaphorique de l'appareil photographique pour exprimer l'expérience personnelle et les sentiments du photographe représente son utilisation la plus intéressante[997]. » Les photographes qu'il met à l'honneur sont dans le discours de Hill des faiseurs d'images (« *image makers* ») qui puisent dans leur « intériorité » le matériau de leur « expression personnelle » (« *self-expression* ») ; c'est l'originalité, le caractère « non-conventionel » de leur vision qui fait l'intérêt de leur « style » personnel. Hill s'inclut lui-même dans cette définition, associant à son texte quatre images de sa propre production, aux cotés de celles de Kertesz, de Rejlander ou d'Atget. Pour Hill, les photographes de sa sélection sont dans une recherche formelle et artistique qui les oppose aux photographes qu'il qualifie de « socialement engagés » et qui selon lui font de la photographie un outil de « propagande ».

> Malheureusement, ces photographes qui explorent le médium à partir de leur subjectivité ou qui l'utilisent comme un outil de découverte personnelle sont accusés d'auto-complaisance. Mais n'y a-t-il rien de plus complaisant que les polémiques passagères ? Ceux qui produisent des déclarations *visuelles* (des objets) sont au moins fidèles au médium. Ils ne cherchent pas tant à juger qu'à comprendre. (…) La route vers l'accomplissement créatif est peut-être pavée d'intentions fallacieuses et jonchée d'ego brisés, mais au moins elle fait partie d'une infrastructure qui s'efforce d'atteindre une compréhension de la condition humaine. J'ai essayé de montrer une petite sélection de travaux qui m'intéressent parmi les faiseurs d'images qui utilisent un médium accessible à tous pour célébrer leur propre individualité[998].

996 « By practice is meant work on specific materials, within a given socila and institutional context, for a specific purpose. » Burgin, « Victor Burgin », *Three Perspectives*. p. 72.

997 « It is my contention that the metaphoric use of the camera to mirror the personal experiences and feelings of the photographer is its most exciting application. » Hill, *Three Perspectives.* p. 11.

998 « Unfortunately those photographers who subjectively explore the medium or use it as a vehicle for self-discovery are labelled “self-indulgent”. But what is more “self-indulgent” than transient polemics ?

La conception de la photographie créative défendue par Hill est aux antipodes de celles que défendent Kelly et Tagg. Àrebours de la notion d'une essence spécifique de la photographie, de la valorisation d'une utilisation de la photographie à des fins d'« expression individuelle », contre une conception de la photographie imitant les processus de légitimation de l'art établi et reproduisant ses critères (originalité du style, créativité, recherche des limites formelles et esthétiques du médium, prééminence de l'objet), Kelly et Tagg insistent sur la nécessité de toujours rappeler que « La Photographie » n'existe pas mais recouvre au contraire un ensemble complexe et très divers de pratiques sociales inscrites dans différents contextes d'utilisation. Kelly et Tagg tentent d'ouvrir une brèche dans la conception étroite qui voudrait définir un « art de la photographie », se déployant de manière autonome dans un champ esthétique préservé des contingences politiques, des « polémiques passagères ». Ils situent au contraire la photographie dans le champ toujours déjà politique des productions visuelles. À la notion d'« image », ils préfèrent celle, plus problématique, de représentation, ce qui permet d'introduire dans la production visuelle les notions de processus, de déterminations idéologiques, sociales et culturelles, de relations de pouvoir, d'usage, de contexte, de producteur et de public[999]. Kelly, Tagg, et les photographes qu'ils invitent à participer à l'exposition ne conçoivent pas leurs pratiques d'artiste ou de critique autrement que comme des pratiques sociales, intervenant dans le champ social de l'art. Toute représentation, et l'image photographique n'y échappe pas, est politique. Kelly et Tagg se savent eux-mêmes situés dans les relations sociales et politiques qui traversent les discours et les institutions de l'art, et ont conscience des enjeux que soulève le principe même d'établir une sélection d'artistes pour illustrer l'état de la photographie contemporaine. Ils mettent leur propre participation en question et interrogent les critères et processus qui font que telle ou telle œuvre rejoint un canon. Tagg le rappelle clairement dans son introduction pour le catalogue.

Those who make *visual* statements (objects) are at least being true to the medium. They don't wish to judge so much as understand. (…) The road to creative fulfilment may be paved with spurious intentions and strewn with fractured egos, but at least it is part of an infrastructure that attempts to reach an understanding of the human condition. I have tried to show a small selection of the work that interests me drawn from image-makers who have used a medium available to us all to celebrate their own individuality. » *Id.* p. 14.

999 Griselda Pollock, dans sa critique de l'exposition rappelle utilement la distinction existant entre les termes « image » et « représentation » : « The word “image” has become very difficult to use, and rightly so. […] In this exhibition, it makes sense to see “image” as the effect of the work shown in the Hill section, and “image” as rendered problematic and a function of representation in the other feminist and socialist practices. » Pollock, « Three Perspectives on Photography », *Screen Education,* N°31, été 1979. p. 52.

> La sélection que j'ai rassemblée ne nie par les bornes institutionnelles de sa présentation et ne prétend pas à la neutralité. Elle présente une topographie partielle, d'une manière particulière. Elle déclare ses intérêts. Elle ouvre un débat sur la force et la vitalité d'une certaine production photographique et sur ce que seraient les éléments essentiels d'une intervention socialiste *dans* et *par* la photographie. De manière implicite ce débat, qui forme l'axe central de mon analyse, s'adresse à d'autres sphères et à d'autres théories de la production, ainsi qu'aux autres sections de cette exposition, qui doivent y répondre, concourir ou s'y opposer, mais elle ne peuvent en aucun cas prétendre relever d'un autre statut[1000].

Tagg interpelle ses deux collègues commissaires, mais cette dernière phrase vise surtout la section de Hill et sa conception d'une photographie neutre au regard du politique. Le critique est le plus pertinent dans sa mise en cause de l'ensemble des conventions et conformismes qui entrent en jeu dans le dispositif-même d'une exposition.

> Chaque exposition est une carte. En tant que telle, non seulement elle distingue, définit et décrit un certain terrain, indiquant ses caractéristiques les plus marquantes et ses points signifiants, en en omettant et en simplifiant d'autres, mais elle a également pour effet de représenter ce champ selon une *méthode de projection* propre : un ensemble de conventions et de règles qui régissent la manière dont la carte est construite, au prix de quelques nécessaires distorsions. […] Mais les expositions apparaissent rarement pour ce qu'elles sont, des représentation construites d'une histoire ou d'une pratique (ou de manière plus polémique comme des controverses dans ces histoires et ces pratiques). […] Nous avons tendance à considérer que les sélections sont neutres et données, déterminées par quelque critère absolu de « qualité », au lieu de les voir comme des interprétations actives d'un ensemble complexe de productions historiques, connectées de diverses manières, et situées dans des contextes sociaux et institutionnels multiples. […] Nous avons tendance à oublier que les officiels, les critiques et les commissaires ne sont pas des experts autonomes et indépendants, mais les fonctionnaires spécifiques d'appareil d'État bien précis, dont le rôle est de *conférer* de la valeur, et non pas de la « découvrir »[1001].

La sélection de Tagg inclut Victor Burgin, Alexis Hunter, Robert Golden, les photographes de l'agence Report, et les Hackney Flashers. On y trouve donc des photographes, des artistes utilisant la photographie, et des collectifs dont nous avons pu souligner la posture politiquement radicale. Tagg cherche par ce choix à montrer que la

1000« The selection I have made does not deny the institutional confines of its presentation and makes no claims for neutrality. It shows a partial topography in a particular way. It declares its interests. It is an argument about the strength and vitality of a level of photographic production and about what would constitute the necessary components of a socialist intervention *in* and *through* photography. Implicitly, this argument – the thrust of this analysis – is directed at other spheres and theories of production and at the other sections in the exhibition and these must respond, concur or disagree, for they can claim no different status. » John Tagg, « A Socialist Perspective on photography », *Three Perspectives.* p. 70.

1001« Every exhibition is a map. As such, it not only separates, defines and describes a certain terrain, marking out its salient features and significant points, omitting and simplifying others, but is also depicts this ground according to a *method of projection* : a set of conventions and rules under which the map is constructed, at the price of certain necessary distortions. […] Yet how rarely exhibitions appear as constructed pictures of – or more polemically, arguments about – a history or a practice. […] We tend to treat the selection as if it were neutral and given, ruled by some absolute criterion of "quality", rather than an active interpretation of a complex array of historical products, interrelated in all sorts of ways, and sited in a diversity of social and institutional contexts. […] We tend to forget that officials, commentators and selectors are not autonomous and independent experts but specific functionaries of a particular apparatus of the state whose task is to *confer* value, not "discover" it. » Tagg, *Id.* p. 70. Italiques de Tagg.

photographie britannique contemporaine recouvre une diversité de pratiques, et que la photographie n'est pas réductible à une seule définition artistique. Il insiste sur le fait que les images présentées sont pour certaines d'entre elles nées dans des contextes situés aux antipodes des cercles exclusifs de l'art[1002]. Tagg explique :

> Mon objectif a été d'identifier certaines positions dans un terrain indéterminé ; de pointer un nombre limité d'interventions qui ont ouvert des champs sociaux d'action différents, qui ont pris différentes questions sociales, politiques et idéologiques comme cibles de leur travail, déployé ou développé des modes de production, de distribution et de diffusion différents, utilisé des formats différents, inventé des solutions formelles différentes, ouvert des perspectives différentes à travers les codes dominants de la signification picturale, et établi des relations différentes à la fois avec les personnes représentées dans l'image et avec les personnes qui reçoivent les images[1003].

Les photographes et les collectifs qu'il choisit de mettre en avant définissent politiquement leur pratiques photographiques et se représentent le champ artistique et culturel comme un champ politique. Adopter une perspective socialiste dans leurs pratiques, c'est effectivement reconnaître la nature politique et idéologique du champ social de l'art et prendre le parti d'y intervenir pour en transformer les rapports de force. Ces artistes et collectifs cherchent à faire en sorte que leurs pratiques jouent un rôle dans la transformation des représentations sociales et aient ainsi des effets politiques. Robert Golden explique la vision qu'il a du rôle qu'il peut jouer en tant que photographe dans ses « Notes pour une pratique socialiste de la photographie », publiées dans le catalogue :

> Je souhaite voir mes essais et mes livres entre les mains des membres d'organisations de travailleurs. Je souhaite créer une vision du monde dans lequel les transformations dont les humains sont capables sont représentées. Oui nous vivons dans un monde d'oppression, de pauvreté, de tragédie ; oui, il y a des incertitudes et des questions non posées ; mais oui, il existe aussi des luttes, de l'espoir et des rêves qui s'étendent et se déploient[1004].

1002« Thus there has been assembled a variety of work which, as panels, laminated screens, posters, books, newspaper spreads and slide shows, circulated through the left press, Union papers, alternative publications, community handouts, lectures, exhibitions, galleries, church halls, workplaces, clubs and conferences, to service a wide range of social, community, Trade Union and political groupings. » *Id.* p. 71.

1003« What I have aimed to do is to stake out certain positions within an indeterminate field ; to pinpoint a limited number of interventions which have opened up different social arenas of action, taken different social, political and ideological issues as the targets of their concerns, deployed or developed different modes of production, distribution and circulation, utilised different formats, evolved different formal solutions, cut different paths across the ruling codes of pictorial meaning, and established different relationships both with those who are pictured and those who view the pictures. » Tagg, *Id.* p. 71. Voir aussi les propos qu'il tient dans le communiqué de presse : « I have approached this show as an argument about an area of photographic practice, not as a “disinterested” account which assumes some privileged vantage point. In making this argument, I have broken with the ideas that “socialist photography” is a *style* or that it offers a revelation of an “undistorted truth”, and have tried to *map out* certain positions in practice which may help us answer the question : what would the components of a socialist intervention *in* and *through* photography ? » John Tagg, communiqué de presse de l'Arts Council, 25 mai 1979. Paul Hill Archive.

1004« I wish to have my essays and books placed in the hands of the workers organizations. I wish to create a view of the world in which the changes human beings are capable of are represented. Yes, there is oppression, poverty, tragedy ; yes too, there are uncertainties and questions unasked ; but yes, there is

Angela Kelly axe quant à elle sa sélection sur le développement de pratiques féministes qui sont issues de la dynamique du mouvement de libération des femmes, et qui contribuent à étendre une perspective critique féministe au domaine des représentations sociales et culturelles. Kelly souligne la corrélation entre l'apparition des pratiques photographiques féministes, l'émergence de thèmes liés à l'expérience des femmes et jusqu'alors relégués hors du champ préservé de l'art, et le développement d'études de genre analysant les processus de construction sociale des rôles assignés aux femmes. La photographie est un mode de production d'images particulièrement utilisée par des artistes et des militantes féministes. Elle est au cœur de la recherche de pratiques qui visent à transformer radicalement les rapports hommes-femmes par un travail sur les représentations.

> Une insatisfaction par rapport aux rôles négatifs assignés aux femmes et au renforcement continuel de ces rôles à travers les médias a conduit les femmes à chercher à comprendre leur position sociale et à développer des stratégies pour transformer ces relations. […] La photographie est mise à contribution dans ce mouvement qui travaille à changer radicalement la position sociale des femmes. Elle peut être utilisée par les féministes pour évoquer la réalité de la vie des femmes ordinaires, qui est habituellement exclue des modes de représentation dominants ; elle est également utile pour formuler l'expérience personnelle des femmes, et ainsi souligner la pertinence politique de ce sujet[1005].

Kelly veut mettre en lumière une pluralité des pratiques explorant une utilisation féministe de la photographie. Les photographes présentes dans sa sélection sont Aileen Ferriday, Christine Leah Hobbeheydar, Yve Lomax, Sarah McCarthy, Jo Spence et Valerie Wilmer. Elle identifie dans ce corpus deux tendances fortes : l'une documentaire (Val Wilmer, Christine Hobbeheydar), l'autre plus « analytique », fondée sur un corpus théorique féministe naissant. Elle cite à ce titre les écrits critiques développés par Spence, Burgin et Pollock sur la politique de l'image photographique et de ses usages dominants[1006].

---

also struggle, hope and dreams stretching and yawning. » Robert Golden, « Notes towards the Practice of Socialist Photography », *Three Perspectives,* p. 79.

1005« A dissatisfaction with the negative roles assigned to women and the continual reinforcement of these through the media has led women to seek an understanding of their position and to develop strategies for change. […] Photography is being used as part of this movement to radically change women's position. It can be used by Feminists to detail aspects of ordinary women's lives which normally are excluded from the dominant modes of representation ; it can be used to articulate women's personal experience thus revealing the political relevance of this. » Angela Kelly, « Feminism and Photography », *Three Perspectives*. p. 42.

1006On note donc au passage des passerelles très nettes entre la section de Kelly et celle de Tagg : Jo Spence est présente deux fois, dans « Beyond the Picture Album » et dans « Who's Holding the Baby ? » des Hackney Flashers, dont elle est un membre moteur. Kelly relève la grande influence des écrits de Spence et Burgin dans l'apparition de pratiques photographiques radicales, politiques et engagée dans un travail de déconstruction des représentations dominantes. Burgin, présent dans la section de Tagg, publie dans le catalogue d'exposition un texte mettant radicalement en cause tout le système idéologique sur lequel est basée la théorie moderniste, comme nous allons le voir.

Chacune de ces pratiques féministes est fondée sur une analyse critique des enjeux de la représentation. Ainsi les photographies relevant d'une approche documentaire, cherchent des modes de représentation qui ne retombent par dans les écueils du documentaire social, humaniste et réformiste, un documentaire qui en définitive ne remet pas en cause les représentations établies ni les structures de pouvoir dominantes. Les pratiques de ces femmes sont informées par des questionnements fondamentaux sur les positions de chacun, photographe, sujet photographié, spectateur.

> Le « documentaire », selon les conventions du genre, définit une approche qui prétend fournir au spectateur un certain nombre de « faits », tels que l'appareil photographique les voit et les enregistre. En revanche dans cette sélection, il n'est jamais suggéré que l'appareil livre des vérités universelles, transmises sans médiation. Les photographes adoptent des positions définies en relation avec leur sujet, et rendent compte de ces positions de manière évidente à travers la juxtaposition d'images et de textes ou de légendes[1007].

Cela transparaît dans les portraits qu'Aileen Ferriday réalise de ses amies. Les photographiant dans des situations et tenues différentes, Ferriday interroge la représentation que nous avons de nous-même et des autres, des variations de notre moi social ou intime. Elle se porte en faux contre la conception d'une essence de la personne que le portrait photographique serait capable de transmettre. Tout son travail tend à problématiser la question de l'essence, à mettre en question les représentations schématiques, stéréotypées et sexistes qui pèsent sur la façon dont les femmes se représentent à elles-mêmes et aux autres.

Les pratiques documentaires féministes mises en exergue par Kelly s'inscrivent dans un courant critique radical qui remet en cause les définitions établies du genre documentaire classique, et en pointent les limites, les préconceptions, l'absence de mise en cause critique du dispositif politique qu'il représente. Les perspectives identifiées en 1976 par Jo Spence pour le développement de pratiques photographiques alternatives se manifestent dans le travail de Val Wilmer. Celle-ci réalise des portraits de femmes noires dans le Mississippi, un État où la ségrégation de la population noire a laissé d'importantes séquelles. Les femmes subissent des formes multiples d'oppression : de race, de genre et de classe. Leurs situations restent largement invisibles, ou bien représentées caricaturalement. Wilmer tourne son appareil vers ces femmes qui, sans éducation ou ressources,

1007« The “documentary”, conventionally, is an approach which purports to present to the viewer a number of “facts” as seen and recorded by the camera. However in this selection at no time is it suggested that the camera is offering unmediated universal truths. The photographers adopt definitive positions in relation to their chosen subjects and make these positions clearly apparent through the juxtaposition of images and texts/captions. » *Id.* p. 43

reproduisent les schémas sociaux de la pauvreté. Mais pour défaire les clichés, pour rompre avec les représentations tendant à reproduire une iconographie victimisante, elle les montre comme des sujets déterminés, des actrices prenant en charge leur destin. Les photographies de Christine Hobbedeyar correspondent également à un registre documentaire. Son sujet porte sur les femmes et les enfants vivant dans un centre d'hébergement pour femmes et enfants battus, à Chiswick, près de Londres. Le travail de la photographe pose la question de la représentation de la violence passée. Si l'agresseur n'est plus là, la violence continue de se lire dans les comportements des enfants ou dans les regards absents des femmes. La perspective féministe dans ces travaux documentaires est décelable dans le choix de thèmes en relation avec l'expérience de femmes ordinaires, thèmes habituellement marginalisés et minorés dans l'espace visuel, artistique comme médiatique. Nous avons parlé plus haut de la question de la représentation positive des femmes, dont l'objectif est de contrer un ensemble écrasant de représentations sexistes. Il nous semble que ce besoin de produire des représentations de femmes comme sujets et non comme objet, comme des individus complexes et non des essences, correspond à une étape nécessaire et essentielle dans le mouvement féministe. Donner à voir des femmes ordinaires, ayant vécu des expériences diverses et complexes, leur donner la possibilité de figurer pour elles-mêmes, constitue une manière de produire un corpus d'images positives, affirmatives. Il s'agit de produire, dans l'ordre des représentations, des transformations des positions sociales, qui puissent conduire les femmes à s'approprier des représentations actives et positives d'elle-mêmes. Cette démarche fait écho à ce que Spence écrit dans « The Politics of Photography » à propos de l'iconographie que promeut la « community photography » :

> Il devient possible [à travers ces images] de regarder le monde différemment. Les gens ont une conscience plus positive d'eux-mêmes et des autres quand ils disposent d'images d'eux-mêmes, des images qui contrebalancent les stéréotypes communément utilisés par les médias[1008].

Dans sa sélection, Kelly décèle une démarche et une recherche plus « analytique » dans les travaux de Jo Spence, de Yve Lomax ou de Sarah McCarthy.

> L'approche « analytique » a tendance à concevoir le documentaire conventionnel comme problématique, dans la mesure où le médium lui-même représente déjà en soi un processus signifiant complexe. Cette approche privilégie les images photographiques construites, dans lesquelles le spectateur est obligé de déchiffrer un système de signes et de prendre conscience de

1008« [These images make] it possible to look at the world differently. People can discover how to relate to themselves and to others more positively when armed with images of themselves – images which counteract the stereotypes usually seen in the mass media. » Spence, « The Politics of Photography », *Camerawork,* N° 1, février 1976. p. 1.

sa participation dans le processus de fabrication du sens. Cette approche s'oppose à une conception qui considère la photographie comme une « fenêtre sur le monde »[1009].

« Beyond the Family Album. Private Images, Public Conventions » de Jo Spence correspond à la définition d'une pratique fondée sur une démarche d'interrogation des usages de la photographie ainsi que la recherche de modes de représentation alternatifs.

En somme, « *Three Perspectives on Photography »* fait se rencontrer deux pôles, qui coexistent alors dans la photographie britannique contemporaine, mais qui représentent deux positions antagonistes par rapport à l'institution. D'un coté le discours moderniste appelle de ses vœux la légitimation artistique de la photographie, tandis que la perspective politique représentée par les sections de Tagg et Kelly introduit, au sein de l'institution, les germes d'une mise en cause radicale de l'idéologie dominante de l'art.

3.5.2.2.5 *Des « interventions » dans et contre les discours et dispositifs institutionnels de l'art.*

L'exposition *Three Perspectives on Photography,* prévue au départ par l'Arts Council pour mettre en valeur la photographie dans une exposition annuelle, au même titre que la peinture ou la sculpture, propose en définitive des perspectives dont la cohabitation difficile révèle les enjeux liés à la présence de la photographie dans le monde de l'art. L'exposition produit en définitive un discours assez éclaté, tant sa première partie, celle de Paul Hill, est contrebalancée par les deux suivantes. La lecture qu'en fait la critique d'art dans la presse opère cette même distinction, entre une photographie « subjective », du coté de la recherche esthétique, et une photographie « objective », liée à un engagement politique[1010].

Nous avons repris à notre compte la notion d'« intervention », en rapport avec la façon dont les travaux photographiques présentés se rapportent de manière critique à l'institution que représente la Hayward Gallery. Ce site est la principale vitrine de l'Arts

1009« The “analytical” approach sees conventional documentary as problematic in the sense that the medium itself is a complex signifying process. Photographic images are presented as constructs and the viewer is forced to read the system of signs and to become aware of being actively involved in the process of the creation of meaning. This approach stands in opposition to the notion of the photograph as a transparent « window on the world ». » *Id.* p. 43.

1010Voir Sarah Kent, « The View They Want to See », *Time Out*, 29 juin – 5 juilet 1979, p. 20 ; Ian Jeffrey, « Three Perspectives on Photography », *Artscribe,* juillet 1979, p.47-49 ; Richard Ehrlich, « Photography », *Art and Artists,* août 1979, p. 37-41 ; Clive Lancaster, « Viewed : Three Perspectives on Photography : Recent British Photography, Hayward Gallery », *The British Journal of Photography*, 29 juin 1979, p. 621-2.

Council, qui y présente chaque année les expositions de peinture et de sculpture (les « *Hayward Annuals* », dont nous avons eu l'occasion de parler plus haut). Dans quelles mesure les pratiques photographiques invitées à se produire dans l'espace de l'exposition constituent-elles des « interventions » dans le champ de l'art ? L'exposition « *Three Perspectives* » intervient après une décennie d'évolutions, dans le champ de la critique et des pratiques photographiques, qui ont poussé à l'institutionnalisation du médium, selon les termes de l'art établi. Nous avons retracé, dans les premiers chapitres de cette recherche, les processus, les concepts et les définitions qui ont étayé les arguments en faveur d'une légitimation de la photographie. Par l'intermédiaire du Photography Committee de l'Arts Council, la photographie a indéniablement gagné en reconnaissance, et le postulat selon lequel la photographie était un art s'est imposé. Cela a donné lieu à l'écriture d'histoires de la photographie, à la constitution d'un canon, à un marché nouveau pour la photographie ancienne et contemporaine, à la définition de genres. L'exposition de 1979 s'inscrit dans cette logique. Tagg explique que c'est grâce à l'activisme de Victor Burgin au sein du Photography Committee dont il était membre, que l'exposition a été confiée non pas à un commissaire d'exposition unique, ce qui aurait fait conduire le risque d'une vision consensuelle et homogène du champ de la photographie indépendante, mais à trois personnes issues de points différents de ce champ. L'Arts Council a ensuite tenté de gommer les différences profondes qui ont émergé en insistant sur le caractère très personnel (« idiosyncratique ») des sélections retenues.

Dans une lettre adressée à la photographe Janet Hall, proche de Hill et future co-fondatrice du groupe London Independent Photography, Tagg résume ce qui pour lui était l'enjeu de l'exposition. Il s'agissait selon lui de ne pas laisser le terrain critique aux seuls tenants de la photographie artistique et de souligner la pluralité des pratiques photographiques. Le succès de l'exposition réside selon lui dans le fait que cet objectif a été atteint : la notion d'une pureté et d'une autonomie artistique de la photographie a été utilement déconstruite par l'intervention qu'ont constitué les sections présentant des usages féministes et socialistes de la photographie[1011]. La signification définitive de l'exposition c'est l'existence d'une grande pluralité de pratiques photographiques et de l'irréductibilité de ce champ au concept étroit d'art.

1011« Photography was not presented as a pristine and autonomous practice. » John Tagg, correspondance avec Janet Hall datée du 5 septembre 1996, copie conservée dans l'archive de Paul Hill, à la Birmingham Central Library. MS2294/2/1.

> Pour moi l'exposition était importante non par parce qu'elle conférait une reconnaissance institutionnelle à la production photographique à travers ce qui a été la première (et la dernière) Biennale de photographie à la Hayward, mais parce qu'elle a représenté l'occasion de bousculer les définitions institutionnelles de ce qui constituait le statut et les genres légitimes dans la pratique photographique. La pression pour obtenir l'approbation officielle et institutionnelle de la photographie n'avait cessé de grandir au long de la décennie, allant de pair avec une expansion temporaire du marché, et bénéficiant de la constitution des collections des musées et de la possibilité de faire carrière dans les musées. L'objectif de cette exposition était de consacrer la photographie comme Art, de lui conférer l'imprimatur du musée. Mais ça c'est passé différemment : la photographie a été présentée comme étant non fixée et plurielle, capable de briser les contours institutionnels de l'art[1012].

Dans sa critique très pertinente de l'exposition « Three Perspectives on Photography », publiée dans *Screen Education,* Griselda Pollock écrit ceci :

> L'un des effets les plus productifs de l'exposition c'est la manière dont elle a mis en question les catégories et les hiérarchies appliquées à la photographie en juxtaposant des interventions contre les pratiques photographiques dominantes, et des investigations dans le domaine de la représentation photographique[1013].

Cette mise en question des « catégories et hiérarchies » vient des pratiques photographiques informées par une critique féministe et socialiste. Elles constituent des interventions à plus d'un titre, et non un simple « style », qui serait un genre de plus aux côtés des autres genres artistiques déjà reconnus. Ces pratiques viennent mettre en doute une définition unique, dominante, des rôles de l'art, de ses formes et thèmes acceptés, des représentations de l'artiste. L'une de ces mises en cause réside en effet dans le parti-pris d'introduire dans l'espace de l'exposition, des pratiques photographiques habituellement rejetées hors du champ de l'art : des pratiques documentaires et de photo-reportage, des photographies utilisées dans des campagnes militantes... Ces pratiques sont des

1012« For me the show was important not because it brought institutional recognition to photographic production as the first (and last) Hayward Photography Biennal, but because it chanced to be an opportunity to alter institutional definitions of what constituted the status and legitimate genres of photographic practice. The pressure for an official, institutional stamp of approval for photography had been building for a decade with the concerted, but temporary, expansion of the market, in close collaboration with the building of museum collections and museum careers. What was intended was for photography to be anointed as Art and to receive the imprimatur of the museum. What happened was something different : photography was shown to be uncontainably plural and to rupture the institutional frame of art. » Le critique rajoute : « Photography was shown not to be singular and even dualistic, but to be indelibly plural – its meanings and statuses inseparable from the uneven field of its complex and multiple institutional definitions. Having three selectors underlined this plurality, even though the curatorial staff tried unsuccessfully to reduce this plurality to a matter of our respective « personal tastes ». The territory of photographic practices was opened up as a field of dispute and debate, not the monolithic homeland of Art wished by the art market and self-aggrandizing art administrators. » Tagg, *Id.*

1013« One of the most productive effects of the exhibition is the way it brings into question categories and hierarchies of photography by juxtaposing both interventions against dominant photographic practices and investigations of photographic representation. » Pollock, 1979. p. 53.

interventions dans la mesure où elles troublent les lignes, brouillent les frontières et catégories qui déterminent ce qui est de l'art et ce qui est du non art.

Ces pratiques mettent également en question le postulat d'une neutralité politique du champ de l'art. En affirmant haut et fort leur origine dans le champ social, leurs objectifs politiques, leur engagement dans une réflexion sur les processus de transformation radicale de la société, elles mettent à mal la conception de l'art pour l'art, de l'art comme fin en soi et pure recherche sur les capacités formelles et expressives du médium. L'affirmation de la dimension éminemment politique de toute pratique de représentation visuelle rompt avec la notion selon laquelle l'art est un domaine autonome de la production, régit par ses propres codes.

Le choix de présenter des collectifs de photographes aux côtés d'artistes et de photographes établis indiquent encore une rupture avec la conception individualiste de l'artiste isolé. La présentation des travaux des Hackney Flashers, des photographies de l'agence Report, des séries de Yve Lomax ou de Alexis Hunter, se démarquent clairement de la notion de la photographie unique, se suffisant à elle-même et comprenant son propre message. Dans la liste des œuvres présentées publiée dans le catalogue d'exposition, cette différence apparaît clairement. Chacune des photographies des photographes de la section de Paul Hill est présentée individuellement, tandis que dans les autres sections, les photographies sont rassemblées en groupes et en séries. Un autre constat qui émerge des critiques de la presse, c'est la part nettement plus importante du texte dans les usages socialiste et féministe de la photographie. Cela encore renvoie à une posture critique différente par rapport à l'image photographique. Les images présentées comme relevant d'une recherche artistique sont dépourvues de texte, de mise en contexte, en dehors des courtes notices biographiques et des légendes accompagnant les images. L'idée ici encore est de laisser « parler » l'image pour elle-même, car en tant qu'expression personnelle du photographe, les qualités formelles et esthétiques de l'image doivent suffire à en signifier le sens profond, la vérité. Il en va différemment pour les autres sections, où le texte revêt toute son importance : la photographie est considérée comme une pratique signifiante parmi d'autres, et comme ayant besoin du concours d'autres pratiques signifiantes.

> Les pratiques photographiques (le pluriel a toute son importance) des photographes sélectionnés par Kelly et Tagg résistent au risque d'absorption totale inhérente dans le format conventionnel de l'exposition, et dans ce registre pour la postérité qu'est le catalogue. Loin d'être des objets avec des titres, ce sont des séries, des séquences, des récits, dans lesquels la relation critique du texte à l'image photographique est une dimension essentielle de leur exploration des textes visuels et

> linguistiques. Cette exploration vise à bousculer toute la notion de transparence du visuel, et notamment, de la représentation photographique. En effet, [ces photographes] se concentrent précisément sur la représentation comme espace d'un travail politique ; ils mettent en cause les idéologies de l'art, plus particulièrement de la photographie, qui construisent la production d'« images » comme quelque chose de non problématique[1014].

Dans le catalogue d'exposition, les artistes, photographes et collectifs exposent leurs démarches. Les textes produits par Jo Spence, les Hackney Flashers, ou Victor Burgin sont parmi les plus construits. Ils se saisissent de l'espace qui leur est accordé comme la possibilité d'une intervention sous une autre forme encore. Victor Burgin produit un texte dont l'objectif est de désacraliser les notions d'art et d'artiste et de leur redonner leur dimension sociale. Son texte représente en soi une intervention visant à bousculer les représentations même que le terme d'art génère : il propose une critique générale du modernisme. Burgin souligne combien l'irruption de la photographie dans le champ artistique ouvre une brèche dans une définition homogène de l'art.

> Ce que l'art signifie pour nous, c'est simplement la totalité des institutions, pratiques et représentations, qui utilisent le terme : les musées d'art, les magazines d'art, les écoles d'art... la peinture, la photographie, la sculpture... l'histoire de l'art, la théorie de l'art, la critique d'art... jusqu'aux représentations de l'artiste dans les média populaires. […] Dans une telle perspective on se rend compte que l'art est en tous points rattaché à des enjeux de définition institutionnelle, et que « l'artiste » est un stéréotype construit culturellement. De tels stéréotypes et définitions appartiennent à la sphère des « représentations ». « L'art » lui-même n'est pas un simple produit, il est aussi un site de production de représentations, il relève de l'instrumentalité par laquelle nous nous représentons le monde, nous-mêmes et les autres. D'autres sites de production de représentations incluent la publicité, le cinéma, le journalisme, la télévision, etc. […] L'incursion progressive de la photographie dans les espaces institutionnels jusqu'alors réservés à la peinture et à la sculpture a permis de faire apparaître la relation constamment reniée entre l'art et les autres institutions de la représentation, du simple fait que la photographie est centrale dans beaucoup d'entre elles[1015].

1014« The photographic practices (meaningfully plural) of the photographers selected by Kelly and Tagg resist total absorption into the conventional exhibition format and its register for posterity, the catalogue ; instead of being objects with titles, they are series, sequences, narratives, in which the critical relation of word to photograph is an essential part of their investigation of visual and verbal texts which aims to unsettle the whole notion of the transparency of visual and especially photographic representations. Indeed they focus precisely on representation as an area of political work and challenge the ideologies of art and particularly photography in the unproblematic production of “images”. » Pollock, *Id.* p. 52.

1015« What art means to us is simply the totality of institutions, practices, and representations, in respect of which the word is used : art museums, art magazines, art schools... painting, photography, sculpture... art history, art theory, art criticism... right across to the representations of that artist in popular media. […] In this perspective we may see that 'art' is extensively a matter of institutional definition, and that the 'artist' is a culturally constructed stereotype. Such stereotypes and definitions belong to the sphere of 'representations', part of the instrumentality by which we picture the world, ourselves and others – other such sites include advertising, cinema, journalism, television, etc. […] The progressive incursion of photography into the institutional spaces previously reserved for painting and scuplture has served to reassert this disavowed relation of 'art' to toher representational institutions, if only because photography is central to so many of them. » Victor Burgin, *Three Perspectives.* p. 72.

La photographie apparaît, à l'issue de l'exposition « Three Perspectives on Photography », comme un ensemble beaucoup plus complexe et beaucoup moins homogène que la seule perspective de sa légitimation artistique ne pouvait le laisser penser. La photographie est présentée comme relevant de différents contextes, institutions, usages, et objectifs. Elle est le signe de l'interconnexion des champs sociaux.

3.6 La photographie documentaire : critique d'un genre photographique problématique et stratégies d'engagement politique d'un documentaire social renouvelé.

Au cours de cette troisième partie, consacrée à la description et l'analyse de pratiques photographiques politiquement radicales, apparues dans le cadre d'une critique des systèmes de représentation et des enjeux de pouvoir liés aux usages de la photographie, la question de la représentation documentaire a dessiné un fil continu, un sujet incontournable. Elle a été abordée à plusieurs reprises au fil de ces pages, à travers les références aux travaux de Robert Golden, de Nick Hedges, ou du collectif Amber. De même, on peut considérer que les pratiques féministes dans leur travail de déconstruction des représentations dominantes, et les pratiques participatives, critiques du rapport entre le photographe et son sujet, emblématisées par la *community photography*, constituent elles-mêmes des positionnements critiques par rapport à l'expression documentaire : elles représentent la recherche de représentations alternatives aux logiques de pouvoir nichées au cœur de ce mode de représentation photographique dominant, qui incarne pourtant les valeurs d'une tradition libérale, sociale et progressiste. Selon Derrick Price, l'irruption des pratiques photographiques alternatives qui introduisent une critique politique dans la notion de représentation a bousculé les certitudes par rapport au genre documentaire : « la capacité des pratiques réalistes à dévoiler de manière adéquate la nature des conditions sociales dominantes ou à explorer la nature sociale et politique de nos vies subjectives se trouvait remise en question »[1016].

1016« Called into question was the ability of realist practices adequately to unmask the nature of the prevailing social conditions or to explore the social and political nature of our subjective lives. » Derrick Price, « Surveyors and Surveyed », in Liz Wells (Ed.), *Photography : A Critical Introduction.* Londres et New York: Routledge, 1997. p. 99.

Pourtant, le mode de représentation documentaire semble conserver une grande attraction ainsi qu'un certain prestige, encore vrai dans les années soixante-dix. Il se trouve décliné dans le photojournalisme et le photo-reportage, qui chacun, en tant que registres de la photographie de presse (mais selon des temporalités et des usages différents), s'emploient à saisir en images les événements et faits contemporains qui font l'actualité. Ces usages sont insérés dans une industrie des médias dans lequel l'image photographique passe entre différentes mains et subit différents traitements qui l'éloignent souvent de l'intention du photographe et du sens de l'événement lui-même. Le renouveau de la presse illustrée à partir du milieu des années soixante, un phénomène détaillé au premier chapitre, permet au photo-reportage de se déprendre de l'héritage de *Picture Post* et donne l'occasion à de nombreux photographes professionnels de travailler dans un contexte qui valorise l'utilisation de photographies associant le sérieux de la démarche d'information à une exigence esthétique. Après Tony Ray-Jones, une veine documentaire se développe qui cherche à se produire en dehors des supports de diffusion de la presse illustrée. Le genre documentaire que Ray-Jones, lui-même influencé par son séjour américain, contribue fortement à imposer accorde beaucoup plus de place à la notion de subjectivité et de liberté artistique du photographe, au détriment de celle de projet politique qui fondait pourtant la tradition du documentaire des années trente. Ce documentaire se détourne en effet assez nettement de ses thèmes sociaux classiques, notamment la représentation des conditions sociales de la classe ouvrière, pour explorer des thèmes de société davantage tournés vers l'évolution culturelle de la société britannique, dans le contexte d'un supposé effacement des différences de classe. Il s'opère donc un premier glissement d'ordre politique, auquel s'ajoute une évolution esthétique et méthodologique. Une conception plus personnelle du documentaire se déploie alors dans les travaux d'Ian Berry, de David Hurn, de Patric Ward, et dans la génération plus jeune que forment Martin Parr, Chris Killip, Daniel Meadows, Homer Sykes, John Myers ou encore Brian Griffin. Cette évolution du documentaire encourageant l'implication subjective du photographe dans l'image, fortement influencée par l'école américaine de la « *straight photography* » après Robert Frank et William Klein, permet de bousculer les conventions de la représentation documentaire, et notamment le principe d'objectivité et de neutralité du regard documentaire. Le documentaire plus subjectif qui apparaît à la fin des années soixante est compatible avec une redéfinition moderniste du genre, et avec une intégration dans les nouveaux espaces des galeries indépendantes qui apparaissent dans le pays. Les critiques identifient alors un « renouveau » de la photographie en Angleterre, dans lequel la production documentaire

occupe une large place[1017]. Il nous semble que l'évolution de ce genre ancien vers une ouverture des critères esthétiques et un effacement de la visée politique, s'accompagne d'un grand élan pragmatique propice à l'exploration formelle et méthodologique. Martin Parr s'installe durablement à Hebden Bridge dans le Yorkshire, Daniel Meadows sillonne le pays dans son bus aménagé en studio et réalise des centaines de portraits... Les démarches de ces photographes s'inspirent d'une tradition documentaire vernaculaire redécouverte à l'époque (la photographie de Benjamin Stone notamment). Ce pragmatisme ne délaisse pas la réflexion critique sur l'acte de représentation, mais les réponses à la question du rapport entre le photographe et son sujet, à la question de la dimension idéologique de la représentation documentaire trouvent leur explicitation davantage dans les démarches pratiques elles-mêmes que dans des écrits théoriques. On peut faire l'hypothèse que la dimension politique de ces travaux revendiquant leur inscription dans une veine documentaire est plus diffuse, moins prééminente, peut-être plus subtile, que dans le documentaire des années trente et quarante. Il dénote un intérêt beaucoup plus marqué pour les sujets ayant trait aux évolutions sociales culturelles du pays.

Pourtant ce renouveau documentaire constaté par les critiques et trouvant une reconnaissance dans l'institution, ne doit pas laisser croire que le genre documentaire aurait retrouvé ses lettres de noblesse en Angleterre sans que cette légitimation ne fasse débat. Si la revendication d'indépendance a trouvé une voie de réalisation possible dans les processus de reconnaissance artistique de la photographie, ce processus a lui-même été contesté comme représentant une fausse solution, et une nouvelle impasse. La tendance politiquement radicale qui s'est faite entendre dans le débat nouveau autour de l'indépendance de la photographie a en effet mis en question le processus d'institutionnalisation, pointant le fait que celui-ci avait en définitive rendu la photographie prisonnière de nouveaux carcans en intégrant le système de sanction du champ des Beaux-Arts. L'absorption de la photographie par une théorie moderniste étirée au médium photographique ne fait selon cette critique que reconduire les définitions dominantes de l'art et de l'artiste. Un tel processus de légitimation inhibe toute capacité de remise en cause du système car il en absorbe la dimension politique. C'est le sens de la critique radicale,

1017Sur ces points, revoir l'argument de la première partie sur les processus d'institutionnalisation de la photographie qui profite à un renouveau stylistique du genre documentaire. Les critiques constatant cette évolution sont Bryn Campbell, William Messer, Gerry Badger. Bryn Campbell, « How the great British photographic revival created its own momentum », *The Times,* 5 novembre 1976, p. 13 ; William Messer, « The British Obsession: About to Pay off ? », in *U.S. Camera Annual*, 1977, pp. 49-93 ; Gerry Badger, « On British Photography, Some Personal Thoughts », *Untitled 14*, The Friends of Photography, 1978.

telle que Jo Spence, John Berger, Allan Sekula, John Tagg, Don Slater et d'autres encore l'expriment. La photographie documentaire n'échappe pas à cette règle. La critique radicale met en garde contre les formes de récupération des travaux documentaires par l'institution, un processus s'exprimant notamment par la valorisation d'une fonction « auteur » du photographe. « Si c'est de l'art, nous pouvons le soutenir », déclare Barry Lane du *Photography Committee* de l'Arts Council[1018]. Que dire alors des pratiques documentaires qui ne se réclament pas tant de l'art tel qu'il est défini par l'institution, que d'une résistance politique, pour une inscription de la photographie dans les luttes sociales et politiques d'opposition aux systèmes dominants ? Car une conception politiquement radicale du rôle du documentaire existe bel et bien en Angleterre dans les années soixante-dix. En effet, comme nous avons cherché à le faire apparaître tout au long de cette thèse, un courant politiquement radical, encourageant le questionnement politique de l'ensemble des pratiques photographiques et des discours autour de la photographie, se porte en faux par rapport au processus d'intégration de la photographie dans le champ des beaux-arts, et selon les critères et modes de sanction de celui-ci. Une tradition politique du documentaire se renouvelle également, davantage dans la référence au mouvement culturel ouvrier de la *Workers' Film and Photo League*, que dans la référence à *Picture Post.* Ce que nous voulons mettre en relief dans la dernière section de ce chapitre, c'est précisément la coalescence d'une critique du documentaire dans les années soixante-dix et la formulation de pratiques documentaires alternatives, conscientes du pouvoir politique inhérent au régime de la représentation réaliste, et envisageant la photographie comme un instrument des luttes sociales en vue d'une transformation des relations de pouvoir. Cette critique, qui prend donc corps tant dans les pratiques que dans un nouvel appareil théorique, vient problématiser et politiser le genre documentaire, dans ses usages, ses contenus iconographiques, ses modes et contextes de diffusion, dans le rapport entre le photographe et son sujet. La critique porte aussi bien sur les usages et structurations historiques du genre que sur les redéfinitions contemporaines qui en font un mode de représentation dans laquelle le photographe peur retirer une notoriété artistique personnelle.

Interrogeant la définition du documentaire comme genre photographique qui aurait la particularité d'être engagé dans la dénonciation des inégalités sociales, et qui incarnerait ainsi une sorte de conscience sociale de la photographie, la critique politique du documentaire s'emploie à révéler la participation de ce régime visuel à la reproduction de

1018« If it's art we can support it », Barry Lane, *Camerawork.* N°5, février 1977. p.1.

représentations et de structurations sociales idéologiques, permettant au système dominant de se régénérer tout en absorbant la contestation. Reconnaissant la fragilité du projet politique des usages traditionnels du documentaire, qui en fait en définitive un instrument utile à la réforme du système sans le mettre en cause radicalement dans ses fondements, une théorie critique ainsi qu'un ensemble de pratiques documentaires alternatives cherchent à inventer des usages non plus sociaux de la photographie documentaire, mais des usages socialistes, c'est-à-dire, intégrant dans leur formulation les objectifs politiques d'une transformation démocratique et égalitaire de la société, depuis les bases vers le haut. Dans l'élan radical qui anime le champ de la photographie indépendante, la réappropriation politique de la photographie documentaire postule la possibilité d'usages, de modes de production et de contextes de diffusion, de contenus iconographiques alternatifs, qui intègrent l'outil photographique dans un projet politique et critique radical. La question du rôle du photographe et de la fonction sociale du documentaire peut dès lors être pleinement saisie.

Dans cette section, nous proposons un développement en deux temps : dans un premier temps, après quelques éléments de définition du documentaire tel qu'il s'est structuré à partir de la fin du XIXe siècle et établi dans les années trente, nous aborderons les débats critiques qui prennent pour objet la représentation documentaire. Cette critique n'est pas uniforme. Dans un second temps, il sera question des démarches de photographes, travaillant dans un registre documentaire, dont les objectifs, fondamentalement politiques, consistent à faire connaître la réalité de populations marginalisées, dans un contexte idéologique qui ne laisse place qu'à une norme économique, culturelle et sociale et naturalise puissamment les relations de domination. Pour ces photographes, il s'agit, par des pratiques, des usages, des iconographies alternatives, par des systèmes de production mais aussi de diffusion indépendants, d'ouvrir des brèches dans les processus de reconduction de l'hégémonie. Le sujet qui nous occupe est ici l'émergence d'une éthique documentaire commune à plusieurs photographes et la formulation d'une conception nouvelle des pratiques et usages du documentaire au cours des années soixante-dix, nourrie des débats politiques et critiques contemporains sur la politique de la représentation. L'hypothèse est que cette éthique correspond à la recherche d'une déconstruction critique des rapports de pouvoir entre le photographe et son sujet, dans une logique visant à contrer la verticalité du « regard documentaire » afin de laisser place à une relation plus active de la part des sujets.

Que signifie donc faire de la photographie documentaire dans les années soixante-dix et à quels usages cette pratique sert-elle ? Comment des photographes comme Nick Hedges, Sirkka-Liisa Konttinen, Vanley Burke, Daniel Meadows parviennent-ils à concilier la recherche de modes de représentation égalitaires, démocratiques et émancipateurs tout en revendiquant leur attachement à ce régime de représentation pourtant marqué par une tradition de réformisme ? Pourquoi et comment faire encore du documentaire, quand on est un photographe affirmant des convictions socialistes, et quelles méthodes adopter afin de faire de cette pratique photographique un levier révolutionnaire de transformation sociale ? Nous proposons de détailler dans un premier temps les termes de la critique du documentaire telle qu'elle émerge dans les années soixante-dix en Angleterre, avant de revenir sur les pratiques de photographes tels que Sirkka-Liisa Konttinen, Nick Hedges, Daniel Meadows, Vanley Burke, Derek Bisthon et John Reardon, ainsi que le groupe Exit formé par Nick Battye, Chris Steele-Perkins, Val Wilmer et Paul Trevor. Leurs travaux indépendants nourrissent le débat sur les enjeux politiques de la représentation documentaire.

3.6.1 Le documentaire à l'épreuve de la critique dans les années soixante-dix

Si le documentaire occupe une large place dans les débats sur les enjeux politiques de la représentation photographique, c'est que le mode de représentation qu'il incarne devient particulièrement problématique dès lors que l'on considère que le fait de produire une image destinée à un usage public représente un pouvoir considérable. Sous l'influence d'une nouvelle théorie critique utilisant le concept d'idéologie pour analyser les processus de circulation et de reproduction du pouvoir, la représentation documentaire soulève bon nombre de questionnements tous éminemment politiques. Le documentaire, riche d'une histoire remontant en Angleterre à la fin du dix-neuvième siècle fait, au cours des années soixante, l'objet de nombreuses critiques. D'où viennent ces critiques, où s'expriment-elles et sur quels aspects du régime visuel documentaire portent-elles ?

3.6.1.1 Une difficile définition du genre

Spécifions tout d'abord ce que l'on entend par régime visuel documentaire. Par régime visuel, on entend l'ensemble des codes pratiques et esthétiques qui déterminent les

conventions iconographiques, la manière dont une image est produite, mais également reçue par son public et reconnue comme ayant telle ou telle fonction sociale. Pour ce qui est du documentaire, ces codes sont entièrement rattachés au principe du réalisme de l'image, caractérisée par une prise de vue la plus neutre possible, l'absence de retouches ou d'effets, la spontanéité de l'image, par opposition à sa mise en scène, et l'intégrité du photographe. La photographie documentaire se constitue historiquement sur la conception selon laquelle la supposée objectivité de l'image photographique, liée au caractère mécanique et aux propriétés physiques du médium, lui confère une valeur scientifique et une neutralité indiscutables. L'utilisation du noir et blanc, qui démarque le genre, lors de l'apparition de pellicules couleur, d'usages commerciaux, fait également partie de ses conventions. La couleur est du coté de l'embellissement et du plaisir esthétique, ce qui la disqualifie pour les usages réputés sérieux du documentaire. Le documentaire se distingue encore par la notion selon laquelle le choix du contenu prévaut et non une fin esthétique de l'image ; l'au-delà de l'image réside dans des effets sociaux sur les problèmes soulevés par l'investigation.

> Le documentaire était principalement considéré comme ayant un objectif au-delà de la production d'un beau tirage. Le but du photographe était de porter l'attention d'un public sur le sujet de son travail, et, dans de nombreux cas, de poser les bases d'un changement social[1019].

Le documentaire est ainsi identifié comme étant une pratique « engagée » dans le champ politique, au contraire de pratiques individualistes recherchant la légitimation artistique, par exemple dans la veine de la photographie pictorialiste. La fabrication de « documents » photographiques apparaît lorsque naît l'idée d'utiliser le réalisme de la représentation photographique dans le but d'informer, d'instruire l'opinion publique sur des sujets de société : le document est « ce qui sert à instruire ». En quelque sorte, on pourrait argumenter avec Jean-François Chevrier que la photographie revêt toujours une dimension documentaire dans la mesure où elle est une forme d'appréhension du monde réel, par la capture d'images, permettant l'accroissement de la connaissance. Elle apparaît dans le contexte positiviste d'une extension du champ de la connaissance par l'utilisation de techniques de communication et d'enregistrement, et dans le contexte du développement

1019« Primarily, documentary was thought of as having a goal beyond the production of a fine print. The photographer's goal was to bring the attention of an audience to the subject of his or her work and, in many cases, to pave the way for social change. » Karin Becker Ohrn, *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1980. p. 36.

des sciences humaines marquée par une passion de la classification du vivant. L'anthropologie est ainsi une grande consommatrice d'images photographiques[1020].

> Apparue dans une culture marquée par la promotion romantique de l'imagination, la photographie fut tenue pour une technique (ou un « art », au sens des arts dits « mécaniques ») essentiellement réaliste. Par « réaliste », on désignait la restitution exacte ou véridique de faits visuels actuels. Il faut ici insister sur l'importance du fait dans une définition du réalisme conditionnée par l'idéologie positiviste qui a soutenu le développement des sciences naturelles et sociales au XIXe siècle[1021].

L'apparition d'une utilisation documentaire en photographie est pratiquement concomitante de l'apparition de cette technique de production d'images : les explorations des espaces méconnus des sociétés occidentales, les études anthropologiques, les applications policières mais aussi philanthropiques de l'image photographique ont une histoire qui date des premières décennies de l'invention du médium. L'idée d'utiliser la photographie à des fins de réforme sociale, apparaît dans le contexte du développement des études sociologiques aux États-Unis comme en Grande-Bretagne, qui s'intéressent principalement au sujet de la pauvreté, de l'insalubrité, c'est-à-dire, en somme, aux conditions de la classe ouvrière massée dans les grandes villes. Ces sujets sociaux sont identifiés comme des problèmes et étayés par une recherche de faits et des logiques d'investigation sociologique. Le documentaire social, dont les pionniers sont, en Grande-Bretagne, John Thompson, Thomas Annan, Frank Meadow-Sutcliffe et Paul Martin ; aux États-Unis, Jacob Riis et Lewis Hine, renvoie à une utilisation de la photographie en vue de dénoncer des inégalités sociales ignorées du grand nombre, en les portant à la connaissance de l'opinion publique[1022]. L'intention est de donner à voir, à un public de classe aisée, la réalité de la misère et de l'insalubrité vécues dans les rues de New York et de Londres, ou au cœur des usines américaines. Le postulat sur lequel repose le documentaire social, c'est la croyance dans la possibilité d'activer un lien de cause à effet

1020 Voir Elizabeth Edwards, Christopher Morton. *Photography, Anthropology and History : Expanding the Frame.* Farnham : Ashgate, 2009.

1021 Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, vol 79, N° 79, 2006. p. 64.

1022 John Thompson est l'auteur, avec le journaliste Adolphe Smith, de *Street Life in London.* Londres : Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1877. Thomas Annan réalise à Glasgow un travail d'interpellation, par la photographie, sur la misère des quartiers délabrés de la ville. Frank Meadow-Sutcliffe s'intéresse quant à lui à la vie des habitants du port de Whitby. Paul Martin est un photographe qui réalise à la fin du XIXe siècle une série d'images principalement à Londres dans les quartiers populaires et sur les plages du Sud de l'Angleterre. Plus connu, Jacob Riis, auteur de *How the Other Half Lives, Studies among the Tenements of New York* en 1890, développe l'idée que la photographie est un outil efficace de mise en images de réalités parfaitement ignorées, refoulées. Quant à Lewis Hine, il se lance dans un travail d'investigation photographique sur le travail des enfants à travers les ÉtatÉtats-Unis, pour le compte du National Child Labor Committee. Ses images d'enfants exploités, souffrant de malnutrition, dé-scolarisés et privés de leur enfance, renvoient à la société américaine une image frappante des dérives scandaleuses du système d'exploitation capitaliste.

entre la mise en image des problèmes sociaux et la prise de conscience individuelle et collective devant conduire, en théorie, à des actions politiques sur ces problèmes. Dans le cas des travaux de Riis et de Hine, leurs images ont effectivement contribué à des prises de conscience de l'opinion et à des avancées législatives. Elles ont ainsi eu pour effet de contribuer à la réforme des systèmes existants (notamment dans le domaine du logement et de la santé publique), de manière cependant très progressive et mesurée. Leur mérite est d'avoir soulevé des questions cruciales sur les dérives du capitalisme, pointant les logiques d'exploitation à la racine de ce système économique. De tels travaux d'investigation ont servi à défendre la cause de personnes démunies, sans voix, illustrant cette formulation de Jean-François Chevrier et Philippe Roussin selon laquelle « le document émerge dans la conjonction d'une activité de connaissance et d'une nécessité d'expression[1023]».

3.6.1.2 Le documentaire social des années trente et quarante

Le terme de documentaire se fixe dans les années vingt, pour désigner des travaux visuels, basés sur des documents authentiques, à visée didactique. Le britannique John Grierson, en est le principal théoricien et praticien, et le premier à utiliser le terme dans ce sens en 1926. Le « mouvement documentaire » britannique, emblématisé dans les années trente et quarante par les films produits par Grierson pour le *Empire Marketing Board* et le *General Post Office Film Unit*, par ceux de Paul Rotha ou de Humphrey Jennings, se caractérise par l'émergence d'une conception du documentaire comme remplissant une fonction sociale primordiale, celle d'éducation des masses, dans le contexte européen de crise économique, de montée de l'extrême droite et d'une contestation radicale à gauche[1024]. Les craintes d'une américanisation de la culture, synonymes de l'intrusion de l'industriel et du commercial dans les pratiques signifiantes traditionnelles, sont également l'un des facteurs expliquant l'émergence du documentaire comme un genre sérieux et responsable, l'antithèse de l'artificialité du cinéma américain. La dimension didactique est considérée comme essentielle pour l'avènement d'une démocratie d'individus informés et curieux,

1023Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, « Présentation », *Communications,* Vol. 79, N° 79, 2006, p. 5.

1024Paul Rotha détaille les motivations didactiques du documentaire dans son ouvrage *Documentary Film ; The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as it Exists in Reality*. Londres: Faber and Faber Limited, 1939. Les ouvrages suivants replacent le mouvement dans le contexte idéologique, politique et culturel de son apparition : Paul Swann, *The British Documentary Filml Movement, 1926-1946.* Cambridge : Cambridge University Press, 1989 ; Ian Aitken, *Film and Reform : John Grierson and the Documentary Film Movement.* Londres : Routledge, 1990.

avertis sur les sujets politiques, économiques et sociaux complexes concernant tout citoyen.

> A la fin des années trente, le documentaire cristallisait un débat culturel plus large sur les effets moraux des nouvelles industries du loisir sur la classe ouvrière. En se distinguant de la théâtralité du cinéma commercial, le film documentaire cherchait à se mettre au service d'un idéal éducatif commun. [...] La notion du documentaire comme incarnant la « voix de la raison » doit ainsi se comprendre dans l'ensemble des réponses socialement situées à la commercialisation de la culture[1025].

Les conventions du style documentaire se déploient non seulement dans les films promus par Grierson, conçus en opposition à l'artificialité et l'inconséquence des films hollywoodiens, mais également dans la photographie et la littérature. Ce documentaire se conçoit comme la collecte objective de faits, l'enregistrement réaliste de conditions sociales, utile à la formulation d'un discours rationnel, scientifique, capable d'éclairer les consciences sur des questions politiques. Le « regard documentaire » observe et scrute, détaille et quantifie, lève le voile sur des réalités ignorées. Les valeurs d'objectivité et de neutralité sont censées présider à la présentation des faits, sans intervention du producteur des contenus. L'immersion la plus discrète de l'observateur est une condition de cette objectivité. L'enregistrement des faits bruts, proposés ensuite à l'analyse du spectateur et à son édification intellectuelle et morale, s'impose comme la méthode dominante du registre documentaire. Avec le développement de publications illustrées diffusées massivement, ce style de représentation s'impose dans les esprits comme étant la norme de ce qu'est le journalisme le plus neutre, le plus sérieux voire le plus éthique. L'hebdomadaire *Picture Post*, créé en 1938, ainsi que l'entreprise d'anthropologie domestique promue par le mouvement *Mass Observation* à partir de 1937, sont des produits de ce discours motivé par une le désir de refléter la nation à elle-même, dans la diversité des réalités sociales qui font la communauté nationale[1026]. L'iconographie ainsi que le discours progressiste sous-tendant ces usages du documentaire exercent une influence profonde sur la société britannique entre les années trente et le début des années cinquante.

1025« [By the late 1930s] documentary began to focus a wider debate in the culture about the moral effects of the new leisure industries on the working class. In distinguishing itself from the tardy theatricalism of the commercial cinema, documentary film sought to place itself in the service of an educative community ideal. [...] The idea of documentary as a “voice of reason” then, was very much part of a general cross-class response to the commercialisation of culture. » John Roberts, *The Art of Interruption : Realism, Photography and the Everyday.* Manchester et New York, Manchester University Press, 1998. p. 61.

1026Sur Mass-Observation, voir les ouvrages de Dorothy Sheridan, Brian Vincent Street et David Bloome, *Writing Ourselves : Mass-Observation and Literacy Practices.* Cresskill, N.J. : Hampton Press, 2000 ; Nick Hubble, *Mass-Observation and Everyday Life : Culture, History, Theory*. Houndsmill, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006. Sur *Picture Post,* peu d'ouvrages existent. On peut citer le livre de Gavin Weightman, *Picture Post Britain.* Londres : Collins & Brown, 1991.

Pour le critique John Tagg, il faut comprendre le développement du documentaire et le soutien institutionnel qu'il recueille comme le signe d'une moment de crise, qui dépasse la seule crise économique et politique que traverse l'Europe occidentale et les États-Unis dans les années trente.

> Concentré dans des sites institutionnels spécifiques, et formulé à travers toute une gamme de pratiques intertextuelles, [le documentaire] était entièrement lié à une stratégie sociale particulière : un plan libéral et corporatiste visant à négocier la crise économique, politique et culturelle à travers un programme limité de réformes structurelles, de mesures d'aides sociales, et d'intervention culturelle chargées de restructurer l'ordre du discours, d'absorber la contestation et de renforcer les liens menacés du consensus social[1027].

L'acte civique du documentaire participe à la construction de la « communauté imaginée », décrite par Benedict Anderson, c'est un mode de communication qui s'adresse par delà les différences sociales à un public considéré comme mû par l'intérêt commun de la nation[1028]. Le documentaire des années trente et quarante s'impose comme un discours moderne de progrès de la connaissance, comme un outil essentiel capable de renforcer la stabilité de la démocratie. Dans les termes de l'historien John Roberts, le documentaire de cette période s'ancre dans « une culture puissante de paternalisme social-démocrate »[1029]. Dans une période de dépression économique sans précédent, le documentaire permet une redécouverte de la classe ouvrière, et la prise de conscience de l'importance cruciale de la base industrielle du pays pour sa stabilité. La focalisation du regard documentaire sur la classe ouvrière s'accompagne de formes d'héroisation de celles-ci. Le mineur devient l'archétype du travailleur sur les épaules duquel repose toute l'économie du pays. Ce motif emblématique de la période parcourt la photographie de Bill Brandt et l'imagerie de Humphrey Spender mais aussi l'essai journalistique de *The Road To Wigan Pier* de George Orwell[1030]. Dans cet ouvrage, Orwell reproduit les codes du style documentaire caractérisé

1027« Focused in specific institutional sites and articulated across a range of intertextual practices, [documentary] was entirely bound up with a particular social strategy: a liberal, corporatist plan to negotiate economic, political and cultural crisis through a limited programme of structural reforms, relief measures, and a cultural intervention aimed at restructuring the order of discourse, appropriating dissent, and resecuring the threatened bonds of social consent. » John Tagg, *The Burden of Representation : Essays on Photographies and Histories.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1988. p. 8.

1028Benedict Anderson, *Imagined Communities ; Reflexions on the Origins and Spread of Nationalism.* Londres : Verso, 1991. 2e Ed.

1029Roberts, 1998. p. 58.

1030Bill Brandt photographie le Nord industriel autour de 1937. Pour *The Road to Wigan Pier* qu'Orwell conçoit comme un enquête journalistique sur les condition de vie et de travail des mineurs de la mine de Wigan, l'essayiste se met en immersion et partage le quotidien des mineurs. Le discours de l'auteur rappelle que toute l'économie du pays repose sur le travail, pourtant invisibilisé et dévalorisé, de ces ouvriers. *The Road to Wigan Pier* se situe pleinement dans la mouvance de ces ouvrages littéraires, cinématographiques et photographiques qui cherchent à faire connaître à un public de classe-moyenne libérale et instruite, les réalités matérielles des classes laborieuses. George Orwell, *The Road to Wigan*

par des méthodes d'observation et d'immersion digne des photographes de Mass Observation. Le thème du travail est central dans la production des années trente, tout comme l'est la question de sa disparition. La Grande Dépression frappe de plein fouet le secteur industriel, menaçant la stabilité économique et politique du pays alors que les chômeurs s'organisent pour obtenir que le gouvernement agisse sur leurs conditions. La grande marche de la faim des chômeurs, de Jarrow à Londres, en 1936 marque durablement les esprits. Elle signale la faillite d'un système, et rend visible les fondations extrêmement inégalitaires de la société britannique des années trente. Le scandale d'un modèle économique basé sur le pouvoir disproportionné des monopoles privés et la dépossession des travailleurs de tout contrôle sur leur vie éclate alors, en venant se manifester au cœur de la capitale. Le documentaire intervient au cours de la période comme une démarche d'alerte sur les conditions de vie et de travail de la classe ouvrière.

> La représentation à la fois littéraire et filmique de l'expérience des chômeurs prenait sens dans un tradition ancienne de négociation inter-classe, consistant à révéler une Angleterre à l'autre. Ces représentations fonctionnaient également dans un discours sur l'existence d'une famille nationale, partageant des valeurs et des idéaux par-delà des divisions sociales[1031].

La représentation de la classe ouvrière évolue au cours de cette période : il n'est plus question de considérer la classe ouvrière comme la classe laborieuse et dangereuse à surveiller, catégoriser, quantifier. Le documentaire des années trente, s'il reste profondément paternaliste dans ses méthodes et ses modes de visualisation, s'inscrit dans une démarche de reconnaissance de la dignité de ces classes sociales. Les photographes tels que Bill Brandt, Humphrey Spender, Bert Hardy, Thurston Hopkins, qui tous travaillent dans la veine documentaire, contribuent à étendre la représentation de la classe ouvrière vers une mise en image des cultures et des modes de vie de celles-ci. C'est l'une des réalisations les plus évidentes du projet Mass-Observation, une démarche d'« anthropologie domestique » qui consiste à révéler la société britannique à elle-même à travers des centaines d'observateurs du quotidien, chroniqueurs volontaires de la minutie des pratiques culturelles contemporaines. La photographie documentaire, associée à des projets d'ampleur tel que l'expérience de Mass Observation, participe à démocratiser la

Pier, Londres :Victor Gollancz, 1937. Voir également les photographies de Humphrey Spender réalisées dans le cadre des enquêtes anthropologiques de Mass-Observation rassemblées dans *Worktown People, Photographs from Northern England, 1937-8.* Bristol : Falling Wall Press, 1982.

1031« The representation of the experience of the unemployed [literary or cinematic] worked within a long-developing tradition of cross-class negotiation, of revealing one England to the other. These representations worked too, within assumptions about the existence of a national family, sharing values and ideals across the class divide. » Peter Miles, Malcolm Smith. *Cinema, Literature And Society, Elite and Mass Culture in Interwar Britain*. Londres : Croom Helm, 1987. p. 13.

notion d'une prise en charge politique des questions sociales, préparant ainsi le déploiement du système global de l'État-Providence. John Tagg inscrit clairement le documentaire de la période de l'entre-deux-guerres dans une processus politique, social et culturel permettant de repenser le social et de reprendre le contrôle sur la production d'une pensée dominante.

> A la différence du dernier quart du XIXe siècle, les crises économiques, politiques et culturelles des années 1920 et 1930 se produisirent dans des démocraties capitalistes plus développées, dans lesquelles, alors que l'utilisation technique et instrumentale de la photographie était non seulement poursuivie, mais considérablement systématisée et étendue, une plus grande négociation du consensus social était devenue impérative. Une inflexion cruciale du documentaire eut alors lieu. Mobilisant les nouveaux moyens de reproduction de masse, les pratiques documentaires des années trente, qui restaient toujours autant l'apanage d'une profession photographique en plein développement, s'adressaient non seulement aux experts, mais également des secteurs spécifiques d'un public profane plus large, dans un effort concerté de les enrôler dans le discours d'une réforme paternaliste et étatique[1032].

Pendant la guerre, le registre de représentation documentaire s'impose logiquement comme support d'un discours de mobilisation nationale pour la défense du pays et de ses valeurs. Le discours de dénonciation des inégalités et de la pauvreté laisse place, dans un moment d'union nationale face aux menaces qui pèsent sur l'intégrité de la nation, à celui de l'engagement pour le pays dans lequel s'effacent les divisions de classe. Le documentaire devient un puissant outil de propagande qu'il est crucial pour l'État de contrôler. Le Ministère de l'Information emploie ainsi les services des réalisateurs du General Post Office Film Unit et crée le Crown Film Unit, destiné à produire des films documentaires célébrant la solidarité et la résistance de la population dans l'adversité. C'est dans ce cadre qu'Humphrey Jennings produit *Words for Battle* (1941), *Listen to Britain* (1942), et qu'Harry Watt réalise *Britain at Bay* (1940), *Target for Tonight* (1941) et *Christmas under Fire* (1941) évoquant les mobilisations pour la défense du pays et les attitudes courageuses des population face aux attaques aériennes de l'armée nazie[1033].

Le documentaire social des années trente et quarante apparaît comme le produit culturel, social et politique d'une époque où la société traverse de profondes remises en

1032« By contrast with the last quarter of the nineteenth century, the economic, political and cultural crises of the 1920s and 1930s occurred in more developed capitalist democracies in which, while the technical and instrumental use of photography continued and was greatly systematised and extended, a wider negotiation of social consensus was demanded. A crucial inflection of the discourse of documentation therefore took place. Mobilising new means of mass reproduction, the documentary practices of the 1930s, though equally the province of a developing *photographic* profession, were addressed not only to experts but also to specific sectors of a broader lay audience, in a concerted effort to recruit them to the discourse of a paternalistic, state-directed reform. » Tagg, 1988. p. 12.

1033Voir la collection de films rassemblée par le BFI, *Land of Promise: The British Documentary Movement 1930-1950.* BFI, 2008.

question d'ordre structurel. Le discours de la neutralité et de l'objectivité qui prévaut dans les descriptions du genre documentaire masque son appartenance dans des contextes particulièrement institutionnels, c'est-à-dire non-neutres, dans lesquels est produit le sens social. La critique des années soixante-dix vise à lever l'ambiguïté sur les conditions de production et les déterminations politiques et idéologiques de ce registre de représentation.

3.6.1.3 Le documentaire comme lieu de reconduction de l'hégémonie : émergence d'une critique politique et idéologique dans les années soixante-dix.

Le genre documentaire s'est construit historiquement à partir un discours de l'objectivité scientifique conçu comme étant une propriété de l'image photographique. La recherche d'une représentation naturaliste, c'est-à-dire d'un type de représentation cherchant à enregistrer l'apparence des faits de la manière la plus neutre possible, avec la moindre intervention extérieure, a étayé le discours documentaire dans les premières décennies de son développement. Ce naturalisme scientifique a par la suite évolué vers un réalisme laissant place à la notion de création, d'intervention du documentariste dans le montage et la prise de vue. Mais la notion d'une éthique de vérité inhérente à la représentation documentaire est restée très solidement ancrée dans les codes du genre. Le documentaire est toujours apparu comme un mode de représentation visuel paré d'une dimension positive de fiabilité et de sérieux, par opposition à des usages artificiels de la photographie dans les contextes commerciaux de la publicité ou de la mode.

Dans leur projet de comprendre les relations entre culture et pouvoir, d'analyser le travail de l'idéologie au cœur des représentations issues du champ social, artistique et culturel, les *Cultural Studies,* ainsi que la théorie critique émergente dans le champ des études sur le visuel, se sont intéressées de près au documentaire. Ce mode de représentation, se définissant comme discours de la vérité, n'avait jusqu'alors pas fait l'objet de remises en cause politiques et idéologiques[1034]. Dans les années soixante-dix, la situation

1034L'historien et critique John Roberts évoque l'émergence de la théorie de la photographie à la fin des années soixante-dix et la mise en cause déterminante que celle-ci produit à l'encontre de la représentation réaliste. « With the rise of photographic theory, then, the 1970s and 1980s witnessed a substantive turn-around in critical agendas, attitudes and priorities in the practice and study of photography. The thematic diversification of the film journal *Screen* into photographic theory from the late 1970s, the emergence of *Camerawork, Ten. 8* and *Block*, the growth of photography book publishing (*Photography / Politics 1 and 2* being key ventures in the 1980s) all contributed to breaking the hold of dominant positivistic treatments of photography ; as such, a confident theoretical culture of the image began to take hold of the Academy *and* the photographic workshop. » Roberts, 1998. p. 145 Voir le chapitre « The rise of theory and the critique of realism : photography in Britain in the 1980s. »

change, et le documentaire est identifié comme un lieu institutionnel de transmission de l'idéologie.

Différents apports critiques viennent en effet mettre en question le régime de représentation réaliste qui sous-tend le regard documentaire, mais aussi les contextes institutionnels et sociaux dans lequel se déploie ce type d'imagerie. La critique marxiste, le structuralisme, la sémiologie donnent lieu, dans les travaux des *Cultural studies,* dans les pages de la revue d'études visuelles *Screen Education*, dans celles de *Camerawork* et de *Ten 8,* dans les travaux du Photography Workshop et notamment de l'ouvrage qu'il coordonne, *Photography / Politics 1*, à une entreprise de démystification et de dénaturalisation de ce discours en démontrant l'intervention de déterminations idéologiques dans toute production culturelle. Une critique politique et idéologique du documentaire apparaît comme indispensable afin d'en dépasser les contradictions. Plusieurs aspects sont mis en question : la faiblesse du projet politique réformiste avec lequel le documentaire social a jusqu'alors principalement été associé ; le rapport toujours déjà politique entre le photographe et son sujet ; les limites du réalisme et le débat autour de son dépassement par d'autres méthodes de construction de l'image capables de mettre au jour les processus matériels et idéologiques.

3.6.1.3.1 *La critique du documentaire réformiste*

En 1973, le critique américain William Stott publie l'ouvrage *Documentary Expression and Thirties America,* dans lequel il propose la thèse selon laquelle le registre documentaire, formulé de la manière la plus cohérente pendant les années trente, constitue un mode d'expression qui s'impose aux États-Unis (mais cela est valable dans les sociétés occidentales) comme un genre démocratique, animé de valeurs libérales.

> Le documentaire est un genre radicalement démocratique. Il rend le banal digne et égalise l'ordinaire. La plupart du temps, son sujet est l'homme moyen, et quand ce n'est pas le cas, le sujet, aussi exalté soit-il, est ramené au point de vue de l'homme ordinaire[1035].

Tel qu'il se définit dans les années trente, le documentaire se caractérise par des intentions morales, une perspective humaniste (« il donne une dimension humaine aux

1035« Documentary is a radically democratic genre. It dignifies the usual and levels the ordinary. Most often its subject is the common man, and when it is not, the subject, however exalted he be, is looked at from the common man's point of view. » William Stott, *Documentary Expression and Thirties America.* New York : Oxford University Press, 1973. p. 49.

problèmes sociaux »), une orientation politique libérale et progressiste. Le regard documentaire s'attache à dépeindre l'expérience des individus, et sa dimension humaine donne son fondement à une rhétorique de la proximité entre le sujet et le récepteur de l'image. La photographie documentaire réaliste s'éprouve, en quelque sorte, sur le plan émotionnel. Le spectateur est invité à reconnaître ce qui fait l'essence humaine du sujet représenté, à ressentir de manière empathique les conditions et situations dont le photographe livre l'image. Pourtant les expériences décrites par l'image documentaire sont souvent des réalités éloignées de celles du public atteint. Une forme de verticalité semble donc tout de même s'inscrire dans le discours démocratique affiché : l'adresse du documentaire se tourne vers des publics spécifiques, conçus comme ayant le statut social, l'influence politique et les qualités morales nécessaires pour être en capacité d'agir sur les problèmes soulevés, ou tout simplement comme ayant la curiosité de s'intéresser à des réalités sociales différentes des leurs.

> Le documentaire traite de l'expérience réelle mais non-imaginée d'individus appartenant à un groupe de niveau économique et social généralement inférieur dans la société (inférieur à celui du public pour qui le document est produit), et traite cette expérience de telle sorte à la rendre vivante, « humaine », et, la plupart du temps, poignante, pour le public qui la reçoit[1036].

Les analyses de Stott permettent de comprendre le documentaire comme une forme d'expression qui n'est pas neutre, mais empreinte de moralisme, (on pourrait dire, d'une certaine forme de bien-pensance) s'intégrant dans une vision humaniste universaliste. C'est toute la logique de « *The Family of Man* », l'exposition au succès mondial montée par Edward Steichen en 1955 pour le Museum of Modern Art[1037]. L'exposition rassemble environ cinq cent photographies de photographes du monde entier mais surtout américains. L'ambition est de donner à voir l'humanité commune des peuples, à tous les âges de la vie et dans tous types d'événements joyeux ou tragiques. En France Roland Barthes en formule une critique acerbe, qui déconstruit l'opération de mystification à l'œuvre dans le récit proposé par *Family of Man,* et en souligne la faiblesse politique. Barthes voit dans le propos de l'exposition une entreprise de déshistoricisation et de dépolitisation de l'action humaine, derrière le « mythe de la 'condition' humaine ».

1036« Documentary treats the actual unimagined experience of individuals belonging to a group generally of low economic and social standing in the society (lower than the audience for whom the report is made) and treats this experience in such a way as to render it vivid, “human” and – most often – poignant to the audience. » *Id.* p. 62.

1037Edward Steichen, *The Family of Man ; The Greatest Photographic Exhibition Of All Time - 503 Pictures From 68 Countries.* New York : Museum of Modern Art, 1955.

> La naissance, la mort ? Oui ce sont là des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique ; l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : *redire* la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. Car tout universels qu'ils soient, il sont les signes d'une écriture historique. (…) Et que dire du travail, que l'Exposition place au nombre des grands faits universels ? (…) C'est de ce travail, entièrement historifié, qu'il faudrait nous parler, et non d'une éternelle esthétique des gestes laborieux[1038].

L'expression documentaire qui se développe dans les années cinquante selon une tonalité humaniste, célébrant l'humain après l'horreur de la guerre, s'en tient en définitive à une mise en image du monde parfaitement lisse, qui ne donne pas prise à la notion de conflit, de luttes d'intérêts, ou d'exploitation d'une classe par l'autre. Cette conception dépolitisée du documentaire est la cible de critiques pointant le caractère superficiel de l'iconographie qu'il génère. Elle gomme le travail politique et idéologique qui s'exerce dans de telles utilisations de la photographie, et révèle la non-neutralité du régime de représentation réaliste.

C'est une critique que des auteurs comme John Tagg ou John Berger, en désaccord sur d'autres points, adressent à la photographie humaniste qui continue à dominer les iconographies dans la presse illustrée des années soixante et soixante-dix. Ils jettent l'opprobre sur des imageries photographiques répandues non seulement dans la presse, mais aussi dans les pratiques amateurs telles que celles encouragées par exemple dans les concours annuels, qui reproduisent des images d'une grande banalité, vides d'auto-critique et de conscience du pouvoir des images à façonner les représentations sociales. L'absence d'une critique politique des images, de leurs modes de production, de leur circulation et de leurs usages entraîne une reproduction, dans les cultures visuelles dominantes, des préjugés sur lesquels se fondent bon nombre de discriminations sociales. Dans un article publié dans *Camerawork*, John Tagg s'en prend au rituel annuel de publication des « photos de l'année » dans les magazines spécialisés en photographie, les *Photography Yearbook*, qui récompensent des photographes professionnels et amateurs dans des catégories non remises en question (sport, nature, portrait, mode, paysage, érotique, etc.)[1039]. La critique de Tagg porte sur le fait que les photographies publiées dans ce type d'ouvrage reconduisent des représentations éculées. Le réalisme de l'image photographique est exploité comme s'il était exempt de déterminations et d'effets politiques. Au nom d'un supposé caractère

1038Roland Barthes, « La grande famille des hommes », *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, Collection Points, 1957 p. 175-6.

1039John Tagg, « The World of Photography or Photography of the World ? », *Camerawork,* N° 6, avril 1977, pp. 8-9.

artistique, ces images refusent de voir le travers de l'essentialisme auquel conduit une acceptation paresseuse du réalisme photographique.

> Une faculté souvent occultée de la photographie, et qui lui confère son pouvoir idéologique spécifique, est le fait de pouvoir généraliser le particulier. Un tel pouvoir s'exerce aussi bien à partir d'images isolées qu'à partir d'associations d'images, et il se base sur la notion largement acceptée de la photographie comme enregistrement du concret et du réel. [...] Dans la représentation des gens, par exemple, la photographie peut dépeindre des individus spécifiques, dans leur particularité, à la fois comme membres et représentants de la classe ou des classes dans laquelle leur individualité se réalise. Et pourtant le portrait en photographie nous livre presque invariablement des images d'individus singuliers, anonymes, qui par intention ou par l'effet non sollicité qu'entraîne la réception d'une image après l'autre, sont présentés comme représentant des catégories universelles : le penseur, le travailleur, la mère, l'amant, l'endeuillé, l'original, le souffrant. La lentille de l'appareil nous donne une perspective souveraine sur la condition humaine. La femme reste la Femme. L'homme naît, apprend, travaille, joue, rit et pleure, meurt. La même chose existe partout, à travers le monde[1040].

La critique de Tagg se fonde sur une lecture politique et idéologique des usages dominants de la photographie, usages que le système libéral capitaliste encourage car il sert la reconduction de ses valeurs à travers des représentations conventionnelles. Sa position est caractéristique des textes que l'on peut lire dans *Camerawork*. Pour lui, comme pour d'autres contributeurs (photographes ou critiques) du magazine, dont Jo Spence, l'adhésion générale et non examinée à l'idée que la photographie serait capable de retranscrire objectivement le réel, est ce qui fait obstacle à la remise en question de l'ensemble du système idéologique des représentations. Le documentaire en est un vecteur puissant.

Mais revenons à la critique qui prend pour objet le régime visuel documentaire des années trente et quarante. Il est le lieu d'une remise en question plus globale de ce registre de représentation dans les années soixante-dix.

Signe de l'émergence d'une critique politique et sémiologique des contenus culturels contemporains, un article de Stuart Hall paraît en 1972 qui s'emploie à déconstruire les présupposés idéologiques qui sous-tendent l'orientation politique de *Picture Post.* « *The Social Eye of Picture Post* » est publié dans l'une des premières

1040« It is the concealed ability to make the particular stand for the general which gives photography its special ideological power. Such power is exercised as well in single images as in combinations of them and it trades on photography's widely accepted authority as a recorder of the concrete and the real. [...] In the representation of people, for example, photography has the potential to picture specific individuals, in all their particularity, as both composing and representing the social class or classes within which their individuality is realised. Yet portrait photography has almost invariably given us unique, even if anonymous, individuals who by intention or by the unprompted effect of image on image, come to stand for universal categories : the thinker, the toiler, the mother, the lover, the mourner, the clown, the sufferer. The camera lens has given us a God's eye-view of the human condition. Woman is woman eternal. Man is born, learns, works, plays, laughs and cries, and dies. Everywhere the same ; all over the world. » *Id.* p. 8.

livraisons du Centre for Contemporary Cultural Studies[1041]. Hall démontre le caractère en définitive conformiste de ce périodique, tenu pour l'une des voix du progressisme, ayant œuvré à diffuser le projet politique de l'État social au sortir de la guerre. L'hebdomadaire a en effet contribué à façonner un imaginaire collectif fondé sur l'affirmation de valeurs communes de solidarité nationale au-delà des clivages sociaux, un idéal présenté comme fondateur de l'identité britannique. Avant même la publication du projet réformiste porté par le rapport Beveridge dévoilé en 1942, *Picture Post* publie dès janvier 1941 un numéro spécial intitulé « *A Plan for Britain* », qui met en images les grandes réformes appelées à transformer et moderniser le pays après la guerre[1042]. Les travaillistes s'engagent à mettre en œuvre dans leur programme les axes détaillés par le rapport dans le domaine de l'éducation, du logement, de la santé, de la lutte contre la pauvreté. L'hebdomadaire apporte ainsi son soutien à la victoire de ce programme, qui propose donc une refonte et une expansion de l'État social dans une économie largement nationalisée, mais qui reste mixte.

Ce que Hall fait apparaître dans son article, c'est le fait que le périodique ne s'inscrit en aucun cas dans la perspective d'une remise en cause radicale du système, dont il dénonce cependant les problèmes.

> L'« œil social » [de *Picture Post*] voyait juste. Mais sa vision politique était beaucoup moins assurée. Le périodique pointait l'exploitation, la misère, les abus sociaux, mais toujours dans un discours qui les définissait comme des « problèmes » qu'il était possible de résoudre à force d'énergie et de bonne volonté : il était instinctivement *réformiste*. [...] Il ne trouva jamais le moyen (mais c'est aussi un problème de technique) pour faire le lien entre les images de la manifestation visible de ces problèmes et leurs fondements structurels. [...] Une photographie de *Picture Post* apporte un éclairage sur le blitz, sur le chômage, sur les préoccupations quotidiennes des gens ; elle accentue la nature essentiellement *humaine* et les qualités essentiellement *ordinaires* de l'expérience. On y trouve une rhétorique du changement et du progrès, on y voit des gens capables de faire preuve de détermination et de courage, mais nulle part trouvera-t-on un discours de dissidence, d'opposition ou de révolte[1043].

L'exploitation des images photographiques dans les pages de *Picture Post* ne permet pas d'envisager cette possibilité : dans le texte comme dans les images, le parti-pris

1041 Stuart Hall, « The Social Eye of Picture Post », *Working Papers in Cultural Studies*, no. 2, 1972. pp. 71-120.

1042 *Picture Post,* « A Plan for Britain », 4 janvier 1941.

1043 « The "social eye" [of *Picture Post*] was a clear lens. But its « political » eye was far less decisive. It pinpointed exploitation, misery, and social abuse, but always in a language which defined these as "problems" to be tackled and remedied with energy and goodwill : it was instinctively *reformist*. [...]It never found a way (this is matter of technique as well) of relating surface images of these problems to their structural foundations. [...] There is a highlighting in a *Picture Post* photograph – of the blitz, of unemployment, of people's everyday pursuits : an accentuating of the essential *human* and the essentially *ordinary* qualities of experience. There is a rhetoric of change and improvement there, of people capable of resilience and courage : but there isn't anywhere a language of dissent, opposition or revolt. » Stuart Hall, « The Social Eye of Picture Post », extraits publiés dans *Photography/ Politics 1,* Londres : Comedia, 1979. p. 27.

de la représentation réaliste constitue un obstacle à une critique plus radicale des fondements structurels du système économique et politique. En effet, l'image documentaire réaliste, dans ses principes de transparence et d'enregistrement objectif du réel, ne peut, par sa nature, rendre compte des processus politiques et idéologiques déterminant le fonctionnement social et reconduisant les conditions matérielles de production. Elle ne peut s'en tenir qu'à une description des états de faits, qu'à la captation des apparences dans des images fixes. L'efficace politique de la photographie est limitée : en termes brechtiens, elle peut présenter des états de faits, mais non révéler les causes profondes expliquant ceux-ci. Or une telle analyse des limites de l'image photographique n'apparaît pas dans *Picture Post*. Pour Hall, la construction du discours de *Picture Post* est révélatrice de l'imperméabilité du champ culturel et politique britannique aux théories critiques continentales qui, dès les années trente, ouvraient pourtant des voies essentielles dans la mise en cause de la politique des régimes de représentation réalistes. Cette pensée critique apparaît aussi bien sous la plume de Walter Benjamin, dans sa *Petite Histoire de la Photographie*, que dans les photo-montages de John Heartfield, dans la théorie du montage de film des réalisateurs soviétiques Sergueï Eisenstein, Dziga Vertov, ou Vsevolod Pudovkin, dans le théâtre et les écrits de Bertold Brecht. Ces artistes et intellectuels mettent en garde contre l'illusion que peut générer la représentation réaliste par rapport aux capacités transformatrices de l'image. La tâche d'un art socialiste, contrairement à un art bourgeois, est de mettre en évidence les processus historiques, matériels et idéologiques conduisant aux situations objectives : tout l'enjeu est de trouver les moyens visuels et formels d'exprimer cette critique des processus. Or, dans le domaine de la production culturelle britannique des années trente et quarante, ces perspectives critiques peinent à percer et à bouleverser le paradigme esthétique établi, en dépit des efforts des organisations du mouvement ouvrier qui relaient ces travaux, à la marge du système de production culturelle dominant. Nous y revenons dans un instant. Hall reprend à son compte la distinction que Benjamin fait dans ses *Essais sur Brecht*, entre la transmission de l'appareil de production (qui participe de sa reconduction) et sa transformation (dans une perspective socialiste et révolutionnaire).

> *Picture Post* « transmettait », avec une grande fidélité et un grand impact. Pendant les années de guerre en particulier, la transparence de sa retranscription du réel était remarquable. Ce qu'il était incapable de faire en revanche, c'était « d'aliéner l'appareil de production (ici la photographie, le magazine) de l'emprise de la classe dirigeante en faveur du socialisme, en vue de son amélioration »[1044].

1044« *Picture Post* "transmitted" with a striking fidelity and impact. Especially in the war years its sheer transparency to reality was remarkable. What it could no do was to "alienate the apparatus of production

Ce qui prime dans le discours de *Picture Post,* emblématique en cela du discours dominant pour lequel le documentaire a considérablement œuvré, ce sont les notions de modération, de réforme du système, progressive et contrôlée, vers davantage de liberté, d'égalité et de justice sociale. Son discours ne peut laisser aucune place à l'expression de solutions plus radicalement socialistes. La position idéologique de la publication est en accord avec le consensus qui se met en place sur l'orientation politique du pays à la fin de la guerre : elle en est un produit et un relais. Or cette idéologie n'est pas analysée en tant que telle, mais au contraire naturalisée comme discours de la normalité, du bon sens, et de la rationalité. Ce discours dominant s'établit sur la notion d'un rejet des extrêmes, qui englobe de manière indistincte l'extrême droite fasciste et la gauche radicale et communiste. Depuis les années quarante s'est ainsi organisée la promotion d'une idéologie libérale, humaniste et réformiste, mais également l'évincement de discours plus radicaux, émanant d'une base ouvrière pourtant organisée et promouvant des propositions révolutionnaires. En dépit du désir profond qui s'exprime dans les urnes pour un changement radical de la société vers le socialisme, vers le contrôle par les gens de leur propre vie, et l'idéal d'un service publique, c'est dans les faits la voie réformiste et le compromis d'une économie mixte qui l'emporte[1045].

L'un des chantiers de la critique radicale qui émerge au début des années soixante-dix, consiste précisément à rappeler l'existence, effacée des récits historiques, d'une tradition radicale de production documentaire, née au sein même du mouvement ouvrier. Terry Dennett, du Photography Workshop, entreprend ainsi au cours des années soixante-dix un travail essentiel de réhabilitation de l'histoire des organisations de travailleurs, spécialement mises en place pour mettre entre les mains des ouvriers les moyens de communication et de production de films documentaires. A la recherche d'« exemples d'utilisations radicales de la photographie », Dennett est l'un des premiers, dans le milieu de la photographie indépendante, à faire un travail d'historien sur les activités de la Workers' Film and Photography League (WFPL), créée en 1934[1046]. C'est une organisation parmi de nombreuses autres dont se dote le mouvement ouvrier dès le début des années

(i.e. photography, the magazine) from the ruling class in favour of socialism, by improving it". » *Id.* p. 28.

1045 Voir le film de Ken Loach, *The Spirit of '45,* 2013.

1046 « I was looking for models of radical uses of photography ». Terry Dennett, Oral History of British photography. D'autres historiens entament un travail sur la tradition radicale du documentaire à la même époque que Dennett : Victoria Wegg-Prosser, Bert Hogenkamp, Russell Campbell, Douglas Allen. Des articles de ces auteurs sont rassemblés dans *Photography / Politics 1* édité par le Photography Workshop en 1979.

trente, et qui a pour but de soutenir la production de photographies et de films par les ouvriers eux mêmes, et d'organiser la diffusion de films internationaux utiles à la cause des travailleurs. L'objectif est l'appropriation des moyens de production culturelle que sont le film et la photographie par les travailleurs, afin d'exploiter ces outils au profit de la lutte des classes et de la résistance à l'ordre capitaliste et bourgeois. Dans son manifeste publié en 1935, la WFPL déclare que « le temps est venu pour les travailleurs de produire leurs propres films et photographies. Des films et des photographies montrant leurs vies, leurs problèmes, leurs efforts collectifs pour régler ces problèmes »[1047]. La création de groupes locaux est encouragée par la League, qui veille à leur mise en réseau. Ce mouvement, issu de la base, se dote de ses propres systèmes de production et de diffusion alternatifs, défiant la censure en utilisant par exemple des supports pellicule 16mm qui ne tombent pas sous le coup des restrictions légales en matière de production de films[1048]. Il est intéressant de voir que le registre documentaire constitue la référence stylistique première : l'urgence semble être de montrer la réalité des conditions de vie et de travail de la classe ouvrière, de donner à voir les luttes, d'opposer aux images imposées par le haut des perspectives alternatives, émanant des expériences du peuple. Le format du film d'actualité, le *newsreel*, est le plus facile et le moins onéreux à produire, « le format idéal pour filmer et présenter les luttes de la classe ouvrière, et pour contrecarrer les films d'actualité produit commercialement et dont le parti-pris idéologique promouvant l'impérialisme, le militarisme et la monarchie était flagrant »[1049].

> Les membres de la League considéraient que le film pouvait jouer un rôle politique très utile, car par une construction habile des images, il pouvait offrir des éclairages puissants et évocateurs sur la nature de la société capitaliste. Selon cet argument, par l'exposition des contradictions du capitalisme, le film pouvait être utilisé comme un outil militant dans la lutte des classes[1050].

1047« Workers' Film and Photo League thinks the time has come for workers to produce film and photos of their own. Films and photos showing their own lives, their own problems, their own organised efforts to solve these problems ». Manifeste de la WFPL cité par Terry Dennett. « England : The (Workers') Film and Photo League », *Photography/ Politics 1*. p. 103.

1048Voir Alan Burton, *The British Consumer Co-Operative Movement and Film. 1890s-1960s.* Manchester : Manchester University Press, 2005, notamment le chapitre intitulé « Film and the Labour Movement ».

1049« It was the ideal format to record and present the working-class in struggle, and to counter the commercial newsreel with its ideological bias promoting imperialism, militarism and monarchism. » *Id.* p. 48.

1050« Members of the League believed that film was of particular use in political work because through the careful construction of images, it could provide powerful and evocative insights regarding the nature of capitalist society. By exposing the contradictions of capitalism, it was argued, film could be used as an important agitational weapon in the class struggle. » Bert Hogenkamp, « Making films with a purpose, Film-making and the Working Class », in Jon Clark *et al. Crisis and Culture in Britain in the Thirties.* Londres : Lawrence and Wishart, 1979.

On peut voir comme une démonstration de la capacité du système dominant à neutraliser les discours contestataires et révolutionnaires le fait que la mémoire de ces organisations d'opposition radicale aux systèmes en place a été évincée, puis largement oubliée, après le triomphe du compromis social-démocrate instauré dans l'après-guerre. Terry Dennett parvient à retrouver onze anciens membres de la WFPL et à rassembler une archive d'images. Ses recherches sont publiées dans *Photography / Politics 1*, un ouvrage collectif initié par le Photography Workshop qui paraît en 1979[1051]. C'est d'ailleurs dans le même volume que des extraits de l'article de Stuart Hall, « *The Social Eye of Picture Post* » sont publiés. Toute une section de cet ouvrage collectif est consacrée au mouvement international des « *worker-photographers* » de l'entre-deux guerres. Il s'agit pour Spence et Dennett d'exhumer l'histoire cachée des utilisations radicales de la photographie dans les mouvements socialistes des années trente, de produire un travail, selon les termes de Dennett, similaire à l'entreprise d'histoire orale de l'History Workshop.

> Nous considérions qu'une tâche urgente était d'essayer de sortir de l'ombre, et de ré-examiner, des traditions plus anciennes d'utilisations socialistes de la photographie, avant qu'elles ne soient récupérées, et leur statut raréfié dans le cadre d'une « tradition documentaire » bourgeoise, par différentes institutions artistiques[1052].

Ce travail indispensable d'historien vient compliquer et mettre en question le récit historique dominant en faisant réapparaître le fil d'histoires alternatives, dans lesquels la classe ouvrière est actrice et initiatrice, à rebours des stéréotypes, entérinés et reproduits par l'iconographie documentaire de la période, qui imposent à la classe ouvrière le statut d'objet passif, sans voix propre, selon des schémas paternalistes. John Tagg voit dans cette figuration historique de la classe ouvrière comme objet passif, soumis à un regard en position de pouvoir, l'un des effets de sens inhérent à la démarche documentaire :

> La photographie documentaire a exploité le statut de preuve conféré au document officiel et entériné les relations de pouvoir dans la représentation en reprenant celles présentes dans les pratiques antérieures de documentation photographique : les deux s'adressaient à ceux en position de pouvoir relativement à ceux qui en étaient dépourvus, présentés comme l'Autre « féminisé », objets passifs mais pathétiques, seulement capables de s'offrir à un regard bienveillant, transcendant – le regard de l'appareil et le regard de l'État paternaliste[1053].

1051 Terry Dennett, « England : The (Workers') Film and Photo League », *Photography/ Politics 1.* p. 100-117.

1052 « Important also we felt was the urgent task of attempting to raise from obscurity, and re-examine, the earlier traditions of left wing photography, before they became elevated and rarefied as part of the bourgeois "documentary tradition" within various art establishments. » Editorial, *Photography/Politics 1. Op. Cit.* p. 2.

1053 « Documentary photography traded on the status of the official document as proof and inscribed relations of power in representation which were structured like those of earlier practices of photo-documentation: both speaking to those with relative power about those positioned as lacking, as the "feminised" Other, as passive but pathetic objects capable only of offering themselves up to a

A travers l'analyse et les recherches critiques sur l'histoire du registre documentaire, la non-neutralité des discours dominants apparaît de manière évidente, car sont mis en lumière les mécanismes idéologiques de sélection, d'inclusion dans le canon de certaines formes et discours compatibles avec les relations de pouvoir établies, et d'exclusion d'autres formes trop subversives pour l'ordre en place. De même, la représentation documentaire telle qu'elle s'est donné un langage visuel dans les années trente et quarante a perpétué un imaginaire de classe extrêmement hiérarchique et figé, en représentant les classes ouvrières, inférieures dans l'ordre social, comme étant dépourvues de capacité d'action et d'autonomie, masquant une réalité des luttes de classe qui pouvait donner lieu à des significations toutes autres.

Le travail spécifique d'exhumation de traditions alternatives aux grands récits de l'histoire pointe ainsi la participation du régime visuel documentaire dans la reproduction de l'hégémonie dominante. Et pourtant, il révèle aussi que ce mode d'expression a été également abondamment exploité par la classe ouvrière pour ses propres usages et intérêts. La question serait donc celle des modes de production des images, du rapport entre le producteur du documentaire et son sujet, des intentions présidant à la réalisation des images, des contextes de leur diffusion, ainsi que le degré de contrôle des sujets sur les usages qui sont faits du documentaire. La formulation de cette problématique est concomitante de la redécouverte des écrits de Walter Benjamin, de ceux d'Antonio Gramsci sur l'idéologie, de l'influence des travaux de Althusser, de Foucault, pour les intellectuels de gauche britanniques. La *New Left Review* publie en 1970 l'article de Benjamin « L'auteur comme producteur », puis en 1973 ses « Conversations avec Brecht »[1054]. Sa « petite histoire de la photographie » est redécouverte au début des années soixante-dix. L'auteur y exprime des théories cruciales dans lesquelles, après Brecht, il dresse la critique du réalisme, et de son rôle politique dans le développement et le maintien d'une idéologie bourgeoise.

Ainsi le documentaire apparaît-il comme un mode de représentation de plus en plus problématique dès lors qu'une critique politique entreprend d'en exposer les présupposés idéologiques. Il semble plus utile à la réforme et l'amélioration du système existant, qu'à son remplacement dans une solution révolutionnaire. C'est la faillite du projet politique que

benevolent, transcendent gaze – the gaze of the camera and the gaze of the paternal state. » Tagg, 1993. p. 12.

1054 Walter Benjamin, « The Author as Producer », *New Left Review,* N°1/62, juillet-aout 1977, pp. 83-96 ; « Conversations with Brecht », *New Left Review,* N°1/77, janvier-février 1973, pp. 51-57.

porte le documentaire social, dit « engagé » qui est pointé. En dépit de ses intentions humanistes et réformistes, la démarche classique du documentaire, qui consiste à pointer la réalité des conditions des classes sociales opprimées, à susciter suffisamment de malaise parmi les couches aisées et influentes de la société pour qu'elles exigent des réponses politiques, contribuent en définitive à améliorer le système existant en proposant des réformes qui lui permettent de perdurer en s'adaptant, en incluant la critique. L'ordre hégémonique n'est en cela aucunement dérangé, ni même atteint, il est même aidé dans son travail d'absorption de la contestation. D'autre part, les classes sociales qui sont l'objet du regard documentaire restent dans ce dispositif entièrement dépendantes de la démarche et des intentions du photographe. Elles ne disposent d'aucun contrôle sur la façon dont elles sont représentées, et sont soumises à un traitement sensationnaliste de leurs conditions, sans disposer d'aucun pouvoir sur la présentation qui est faite de leur situation. La relation unilatérale et verticale entre le sujet et le photographe, aussi bienveillant et engagé soit-il dans la cause qu'il défend, maintient une relation d'assujettissement des sujets de l'image. Le mode de représentation documentaire apparaît ainsi comme contradictoire : dénonçant les mécanismes d'oppression, il les reproduit dans son discours et ses dispositifs.

3.6.1.3.2 *John Berger et John Tagg, la polarisation de la critique autour du réalisme, entre pertinence d'un mode de représentation et nécessité d'un dépassement.*

Le critique d'art John Berger s'intéresse dès la fin des années soixante à l'image photographique, dont il cherche à comprendre la spécificité par rapport à d'autres modes de représentation visuels. Nous l'incluons dans ce développement sur la critique du documentaire et le débat sur la représentation réaliste car cet auteur a produit une réflexion originale sur le sujet, qui a eu une influence importante dans le milieu de la photographie. Nous mettons son travail en confrontation avec celui de John Tagg, auquel nous avons fait référence au cours de cette section. Cet auteur produit des perspectives critiques très influencées par les thèses que Foucault développe dans *Surveiller et Punir.* Tagg les applique aux usages institutionnels de la photographie[1055].

Le travail de Berger s'intéresse à la description des spécificités ontologiques de l'image photographique, notamment dans son rapport au temps, qui la distingue des images créées par le geste artistique du dessin ou de la peinture. Sa critique des usages dominants

1055Michel Foucault, *Surveiller et punir ; naissance de la prison.* Paris : Gallimard, 1975.

de l'image, dans le contexte d'une société fondée sur l'encouragement à la consommation, est basée sur des perspectives marxistes. Berger prend part au débat sur la recherche d'alternatives socialistes de la photographie, en opposition aux utilisations dominantes qui renforcent une idéologie capitaliste.

En 1972, dans l'un de ses premiers textes sur la photographie, « Understanding a Photograph », il établit que la photographie est l'enregistrement de l'apparence d'un événement à un moment précis. Le seul choix, selon Berger, que le photographe exerce dans la production de l'image, est celui de la sélection du moment fugace de cet enregistrement : « une photographie est le témoignage d'un choix humain qui s'est exercé[1056]. » Berger est en cela proche des positions de Susan Sontag pour qui « photographier c'est conférer de l'importance »[1057]. La photographie que l'on retient est celle qui est capable, par ce qu'elle montre, mais aussi par ce qu'elle ne montre pas, dans la sélection de l'instant, d'expliquer de la manière la plus claire le pourquoi de la prise de vue[1058]. De cette conception de la photographie comme image arrachée à un continuum temporel, comme processus conscient de sélection, Berger tire des implications sur les usages et contextes de présentation de la photographie. En effet, pour qu'une image puisse continuer à faire sens, il faut qu'elle soit entourée de suffisamment d'éléments de contexte. Car à elle seule, une photographie ne peut établir qu'une « vérité limitée », c'est-à-dire qu'elle ne peut que statuer sur la vérité d'une présence, relative à une absence (de ce qui n'est pas présent dans l'image), mais sa vérité s'arrête là. Elle est impuissante, au-delà, à dire la signification d'un événement ou d'une expérience, qui relèvent d'un niveau de vérité plus abstrait, irréductible à une image photographique. Pour Berger, à la différence de la peinture ou du dessin qui implique un rapport fondamentalement différent au temps, la photographie n'est pas une traduction, une interprétation des apparences, mais une citation. Berger précède ainsi Barthes, auteur de *La chambre claire* en 1980, dans l'idée d'une référentialité inhérente de la photographie : cette capacité à citer le réel, à en fixer les apparences, est pour Berger ce qui fonde le réalisme irréductible de l'image photographique.

1056« A photograph bears witness to a human choice being exercised ». John Berger, « Understanding a Photograph », *Selected Essays and Articles: The Look of Things.* Harmondsworth : Penguin, 1972. p. 179.

1057« To photograph is to confer importance ». Susan Sontag, *On Photography.* New York : Penguin, 1977. p. 28.

1058« It uses the *given* event to *explain* its recording. Photography is the process of rendering observation self-conscious ». Berger, 1972. p. 180.

C'est ici qu'entre en jeu de manière déterminante la notion de contexte. Nous avons déjà évoqué la distinction que fait Berger entre les usages privés et les usages publics de la photographie. La photographie, dans ses utilisations privées (photographie de proches, d'événements personnels), conserve toute la richesse de son sens entre le moment de sa fabrication et celui de sa réception, même des années plus tard, car le lien personnel des spectateurs avec l'image est resté noué. L'image est au centre d'un réseau de connexions, elle est l'un des supports de la mémoire, elle entretient un lien signifiant avec le passé. Elle n'enferme pas le sens dans une trajectoire imposée, elle en est l'un des relais. A l'inverse, dans un usage public, l'image photographique est déconnectée du contexte dont elle est extraite pour être placée dans un autre. L'image publicitaire, l'image de presse relèvent des usages publics. L'image publique ne signifie que la présence d'un événement, d'un « ça-a-été » barthésien, et, en l'absence de tout commentaire, d'éléments capables de donner des éléments de contexte, ce type d'utilisation de l'image n'entre pas en résonance personnelle avec l'expérience de celui qui la reçoit[1059]. Elle ne fait pas sens d'elle-même, car elle est étrangère à l'expérience du récepteur. Ce type d'image s'impose, et peut constituer une irruption violente. Or il est omniprésent dans l'expérience quotidienne. Dans une telle utilisation, l'image est paradoxalement plus vulnérable, car son sens est rendu dépendant du récit qui se crée autour d'elle.

Pour Berger, un renversement critique des usages dominants de la photographie doit passer par des pratiques alternatives de présentation des images qui ne créent pas de discontinuité cognitive entre les contextes de production et de réception. Il existe pour Berger la possibilité d'une résistance aux systèmes dominants par des modes alternatifs d'utilisation des médias, en dissidence avec l'ordre dominant. Il s'agit d'opposer à des logiques d'imposition du sens, dans lequel le spectateur est captif, des processus d'ouverture et de questionnement critique.

Dans un article intitulé « Photographs of Agony » publié en 1972 dans *New Society*, le critique s'interroge sur l'utilisation des images de guerre, de famine et de mort dans les suppléments illustrés[1060]. « Quels effets ont de telles images ? » demande-t-il. Quelles réactions génèrent-elles chez le spectateur et quel sens peut avoir leur publication dans des

1059Berger a pu avoir accès aux écrits de Barthes sur la photographie, qu'il définit comme une « image sans code », notamment dans l'ouvrage *Image – Music – Text,* dans l'édition de Stephen Heath, New York : Hill and Wang, 1977. pp. 142-148. Barthes approfondit la notion de la référentialité constitutive de l'image photographique dans *La Chambre Claire.* Roland Barthes, *La chambre claire.* Paris : Seuil, 1980.

1060John Berger, « Photographs of Agony », 1972 in *About Looking, 2009.* pp. 41-44.

journaux de très large distribution ? Ces images servent-elles les populations souffrant des atrocités révélées par le photographe ? Leur charge émotive est extrêmement forte, mais que changent-elles aux situations réelles ?

> [Ces photographies] nous interpellent. L'adjectif qui leur convient le mieux littéralement, c'est « saisissant ». Ces images nous saisissent. [...] Quand nous les regardons, le temps de la souffrance de l'autre nous submerge. Nous sommes remplis de désespoir ou d'indignation. Le désespoir permet de prendre en charge la souffrance de l'autre mais sans conséquence aucune. L'indignation exige l'action. Nous tentons d'émerger du moment de l'image et de revenir à nos vies. Dans ce passage, le contraste est tel que le retour à nos vies ne peut apparaître que comme une réponse inadaptée à ce que nous venons de voir[1061].

Seul un sentiment de culpabilité peut émerger de ces images, qui laissent le spectateur impuissant. Pour Berger, ces images d'agonie constituent en elles-mêmes une violence, isolant des moments d'une horreur extrême, et les projetant dans des contextes tout à fait étrangers et déconnectés d'où le cri qui s'en échappe ne peut être compris. La discontinuité entre le moment de l'image et le contexte de sa réception inhibe toute capacité d'action et renvoie le lecteur à sa propre impuissance. Berger met en évidence le fait que de telles images ne sont que pures émotions et qu'elles contribuent à entretenir des contradictions insoutenables : donnant à voir des réalités atroces, elles n'explicitent à aucun moment le lien entre la situation de guerre, les logiques géopolitiques, idéologiques et néocolonialistes à l'origine des conflits, leur présence dans des médias de circulation de masse, qui relèvent eux-mêmes d'un système capitaliste traitant l'information comme une marchandise. Par le sentiment d'impuissance qu'elles génèrent chez le spectateur, individu isolé absorbé dans la lecture de son journal, elles empêchent toute mobilisation collective sur le plan politique. La dépolitisation de ces images est organisée par les usages qui en sont faits, par le contexte même de leur diffusion qui rompt le lien entre des réalités d'une violence hors du commun et les logiques politiques qui les engendrent. Ces images ferment plutôt qu'elles n'ouvrent les possibilités d'action. Désolidarisées de toute dimension politique, elles deviennent « habituelles, une partie non-examinée de la perception moderne »[1062].

1061« They bring us up short. The most literal adjective that could be applied to them is *arresting.* We are seized by them. [...] As we look at them, the moment of the other's suffering engulfs us. We are filled with either despair or indignation. Despair takes on some of the other's suffering to no purpose. Indignation demands action. We try to emerge from the moment of the photograph back into our lives. As we do so, the contrast is such that the resumption of our lives appears to be a hopelessly inadequate response to what we have just seen. » *Id.* p. 42.

1062John Berger, « Uses of Photography », *About Looking,* 2009. p. 53.

Pour Berger, tout l'enjeu est de transformer les usages de la photographie, ses modes de production et de diffusion. Il s'agit de mettre en question le rôle politique du photographe, les intentions présidant à la production des images, et de s'interroger de manière critique sur les contextes de leur utilisation. Il faut mettre en œuvre les conditions d'une réappropriation socialiste de la représentation documentaire. Cet objectif nourrit la critique photographique radicale en Angleterre et informe l'émergence de pratiques documentaires adoptant un position critique par rapport à la représentation. C'est le cas de Nick Hedges par exemple, sur lequel nous reviendrons plus après. De la critique des usages publics de la photographie, qui arrachent l'image à son contexte et la laissent dans un flottement de sens, émergent des principes fondamentaux pour une pratique socialiste de la photographie.

> La tâche d'une photographie alternative est d'incorporer la photographie dans la mémoire sociale et politique, au lieu de l'utiliser comme un substitut qui conduit à l'atrophie de cette mémoire. Cette tâche déterminera à la fois le genre d'images produites et la façon dont elles sont utilisées. [...] En reconnaissant la façon dont la photographie a été utilisée jusqu'alors par le capitalisme, nous pouvons définir au moins quelques principes d'une pratique alternative. En ce qui concerne le photographe, cela signifie penser son rôle non pas comme celui du reporter livrant ses images au monde, mais plutôt comme celui de l'enregistreur d'images au service de ceux qui sont impliqués dans les événements photographiés. La distinction est cruciale[1063].

Berger entreprend sa critique des usages dominants de la photographie documentaire et des usages idéologiques de la représentation réaliste, d'une manière assez indépendante, dans ses propres ouvrages comme dans les pages de *New Society*[1064]. Il approfondit ces questionnements à travers plusieurs collaborations avec le photographe Jean Mohr, qui donnent lieu aux ouvrages *A Fortunate Man*, sur la vie et le travail d'un médecin de campagne et *The Seventh Man*, un travail sur la réalité des migrants en Europe, ainsi qu'à *Another Way of Telling*, une interrogation sur les processus de signification propres à l'image photographique[1065].

1063« The task of an alternative photography is to incorporate photography into social and political memory, instead of using it as a substitute which encourages the atrophy of any such memory. The task will determine both the kinds of pictures taken and the way they are used. [...] In recognising how photography has come to be used by capitalism, we can define at least some of the principles of an alternative practice. For the photographer this means thinking of her or himself not so much as a reporter to the rest of the world but, rather, as a recorder for those involved in the events photographed. The distinction is crucial. » *Id.* p. 62.

1064L'auteur aborde également la photographie dans *Ways of Seeing*, son ouvrage de 1972. Il s'intéresse alors aux continuités entre la rhétorique publicitaire et le langage et conventions de la peinture à l'huile de la tradition bourgeoise, soulignant cependant les ruptures herméneutiques entre ces deux registres. Ce texte présente déjà une critique des contradictions entretenues par le support des magazines illustrés, qui juxtaposent des publicités et des images photojournalistiques. Voir *Ways of Seeing*, p. 152.

1065John Berger, Jean Mohr, *A Fortunate Man : The Story of a Country Doctor.* Londres : Allen Lane, 1967 ; *A Seventh Man, a Book of Images and Words about the Experience of Migrant Workers in Europe.* Harmondsworth : Penguin, 1975 ; *Another Way of Telling*. Cambridge : Granta Books, 1982.

Contrairement à d'autres critiques, tel John Tagg, qui désignent la représentation réaliste comme un registre visuel à dépasser, Berger reste profondément attaché à ce mode de représentation. Cet attachement est lié chez Berger à la conviction que l'alternative de l'art abstrait a tendance à éloigner l'artiste des réalités matérielles et à le retrancher dans sa propre réalité individuelle. La conception socialiste de l'art selon Berger est ancrée dans la notion que la fonction de l'art est de porter un commentaire, de susciter des questionnements sur la réalité des conditions matérielles d'existence et de production. En accord en cela avec les critiques et artistes aux convictions socialistes, pour lesquels l'art doit avoir une fonction de questionnement des réalités plutôt que d'affirmation de certitudes et d'états de faits, Berge reste convaincu que la représentation réaliste est la plus accessible, la plus directe, la plus proche des affects humains et peut ainsi le mieux servir des objectifs socialistes de transformation sociale promue depuis la base. Cette posture lui vaut d'être assez isolé dans le domaine de la critique photographique émergente, qui est de plus en plus dominée par une critique sémiologique et foucaldienne, notamment dans le travail de John Tagg. Et pourtant, ses idées exercent une influence importante auprès de photographes qui restent engagés dans la veine du documentaire social tout en cherchant des usages alternatifs aux modèles dominants.

Tagg est historien de l'art et chercheur en études visuelles, enseignant dans les années soixante-dix au département d'histoire sociale de l'Art à Leeds fondé par T. J. Clark. Au tournant des années soixante-dix, il publie divers articles dans *Camerawork, Screen Education* ou *Ten.8.* « The Currency of the Photograph », publié à l'automne 1978 dans *Screen Education* N° 28, constitue l'un des premiers articles, avec ceux de Victor Burgin dont il est proche, à penser de manière systématique la technologie et les usages de la photographie comme relais de relations de pouvoir[1066]. Pour Tagg, la photographie est insérée dans des pratiques institutionnelles toujours déjà politiques. Elle ne peut être conçue comme neutre, simplement instrumentale ; elle est au contraire le produit déterminé de différents discours scientifiques, sociaux et idéologiques. La pensée de Tagg est fortement influencée par les écrits de Michel Foucault sur la production de « régimes de pouvoir » et par celle de Louis Althusser sur les « appareils idéologiques d'État », deux auteurs qui sont traduits en anglais au début des années soixante-dix[1067]. A partir des outils critiques de la pensée foucaldienne et althussérienne, Tagg met en question l'ensemble des

1066John Tagg, « The Currency of the Photograph », *Screen Education*, N° 28, automne 1978, p. 45-67. Reproduit dans *Thinking Photography*, Ed. Victor Burgin. Londres : Macmillan, 1982. p. 110-141.

1067Louis Althusser, « L'idéologie et les appareils idéologiques d'État », *Lénine et la philosophie.* Paris : F. Maspéro, 1969. L'ouvrage est traduit en anglais en 1971.

usages et conceptions de la photographie qui postulent une neutralité des images produites par l'appareil. La notion selon laquelle la photographie est un mode de représentation dont la caractéristique ontologique première est le fait de livrer des preuves sur l'existence d'un référent lui paraît erronée. Pour lui, l'« évidentialité » de la photographie, sa prétendue capacité à livrer des preuves irréfutables de l'existence de référents, est le produit de discours idéologiques et sociaux qu'il faut comprendre comme historicisés. Tagg se méfie d'une acceptation hâtive de la notion de réalisme inhérent de la photographie, proposant à la place une archéologie de cette conception ainsi qu'un examen des conditions de son émergence et de son développement historique.

> L'existence d'une photographie n'est en aucun cas une garantie de l'existence d'une réalité pré-photographique correspondante. […] Nous devons comprendre que *toute* photographie est le résultat de transformations spécifiques et signifiantes, dans tous les sens du terme, qui rendent problématique la relation avec toute réalité antérieure, et pose la question du degré de détermination liée tant à l'apparatus matériel qu'aux pratiques sociales dans lesquels la photographie opère. […] La nature indexielle de la photographie (l'idée d'un lien causatif entre le référent pré-photographique et le signe) apparaît donc comme extrêmement complexe, irréversible, et ne garantit rien au niveau du sens. Ce qui fabrique ce lien, c'est un processus technique, culturel et historique par lequel des procédés optiques et chimiques particuliers sont mis en œuvre pour organiser l'expérience et le désir et ainsi produire une nouvelle réalité, l'image sur papier, qui, à travers encore d'autres processus, peut encore prendre toutes sortes de significations[1068].

Les conditions de réception de l'image qui permettent à celle-ci d'être comprise comme réaliste doivent elles-mêmes être historicisées. Partant, dans « The Currency of the Photograph », d'une critique des propos de la photographe Berenice Abbot impliquant que la tradition photographique américaine, est, comme sa littérature, une tradition réaliste, Tagg insiste sur cette question des conditions politiques et idéologiques validant la représentation comme réaliste :

> Il ne suffit pas de reconstituer la complexité des conditions, des moyens, et des processus de production. La même analyse doit porter sur les modes de réception de l'œuvre. Il nous faut *historiciser le spectateur*, ou, pour être plus précis [...] nous devons veiller à spécifier *par rapport*

1068« The existence of a photograph is no guarantee of a corresponding pre-photographic existent. [...] We have to see that *every* photograph is the result of specific and, in every sense, significant distortions which render its relation to any prior reality deeply problematic and raise the question of the determining level of the material apparatus and of the social practices within which photography takes place. [...] The indexical nature of the photograph – the causative link between the pre-photographic referent and the sign – is therefore highly complex, irreversible, and can guarantee nothing at the level of meaning. What makes the link is a discriminatory technical, cultural and historical process in which particular optical and chemical devices are set to work to organize experience and desire and produce a new reality – the paper image, which, through yet further processes, may become meaningful in all sorts of ways » Tagg, 1988. pp. 2-3. Dans « The Currency of the Photograph », Tagg formule ainsi cette idée : « We cannot quantify the realism of a representation simply through a comparison of the representation with a “reality” somehow prior to its representation. The reality of the realist representation does not correspond in any direct or simple way to anything present to us “before” representation. It is, rather, the product of a complex process involving the motivated and selective employment of determinate *means* of representation » Tagg, in Burgin, 1982. p. 112.

> *à qui* et dans quelles conditions [Abbot] considérait que ces images photographiques apparaîtraient « réalistes »[1069].

Tagg propose une démystification de la représentation réaliste qu'il conçoit comme étant elle-même produite idéologiquement. Il cherche à démontrer que la conception qui fait de l'image photographique le témoin d'une réalité indiscutable est une construction politique, qu'elle émane d'une source d'autorité. La photographie est utile au pouvoir, en tant qu'instrument inséré dans des appareils idéologiques d'État.

> Ce n'est que lorsque le fonctionnement de la photographie dans le cadre de certains appareils idéologiques n'est pas pris en compte que la question du statut privilégié [de l'image] peut être transféré sur une prétendue « nature intrinsèque » de la photographie[1070].

Selon Tagg, Berger, tout comme Barthes, lui aussi fortement attaché à la notion d'une référentialité inhérente à l'image photographique, ne poussent pas assez loin leur critique politique des usages de la photographie, car ils ne font pas la critique du réalisme lui-même. Ils restent confiants dans la notion d'une vérité irréductible de l'image, là où Tagg propose une critique du réalisme qu'il définit comme étant déjà un régime de représentation socialement et idéologiquement construit, utile pour la reproduction du système dominant. Il analyse le documentaire dans cette logique, comme le site d'une reconduction de l'hégémonie culturelle, analysant les processus historiques et idéologiques ayant conduit à la production du discours documentaire et à son adaptation à différentes conjonctures sociales, culturelles et politiques.

> Le documentaire relève de processus de développement et de déploiement de nouveaux discours sur la société, de nouvelles procédures pour la scruter, la représenter, et chercher à la transformer. [...] Ce processus était lié à l'émergence d'institutions, de pratiques et de professionalismes ayant des effets directs sur le corps social, d'une manière nouvelle, à travers des techniques inédites de surveillance, d'enregistrement, de contrôle, de formation et de réforme[1071].

1069« It is not enough to reconstitute the complex conditions, means and processes of production. The same analysis must be brought to bear on the mode of reception of the work. We must *historicise the spectator*, or, to make this more precise [...] we must also take care to specify *to whom* and under what conditions [Abbot] thought her photographic images would *appear* 'realistic'. » Tagg, in Burgin, 1982. p. 113.

1070« It is only where this functioning of photography within certain ideological apparatuses is ignored that the question of privileged status can be transferred to the alleged 'intrinsic nature' of photography. » *Id.* p. 117.

1071« Documentary belongs to processes of development and deployment of new discourses on society, new ways of scrutinizing it, representing it, and seeking to transform it. [...] The process was bound up with the emergence of institutions, practices and professionalisms bearing directly on the social body in a new fashion, through novel techniques of surveillance, record, discipline, training and reform. » Tagg, 1988. p. 9.

Le documentaire apparaît dans la critique de Tagg comme un mode de représentation qui prend sens parmi les outils de contrôle dont se dote l'appareil d'État, comme un type de visibilité utile à la reproduction et la fixation des schémas sociaux et des relations de pouvoir qui les sous-tendent. Tagg, d'une génération plus jeune que celle de Berger, se montre plus réceptif à la nouvelle théorie critique structuraliste. Quant à la pensée de Berger, elle est marquée par une certaine pensée humaniste. Les positions de ces deux critiques influents, tous les deux relayés dans les magazines *Camerawork* et *Ten. 8*, qui apparaît en 1979, rendent compte d'une polarisation de la critique radicale, qui correspond dans une certaine mesure aux pratiques photographiques que les photographes animés de convictions de gauche cherchent à développer. La deuxième moitié des années soixante-dix est un moment de débats polémiques sur le genre documentaire. On en retrouve les tendances principales, à savoir une critique socialiste qui reste attachée à ce mode de représentation mais cherche à en transformer radicalement les modes de production et de circulation, les usages et les publics ; et une critique beaucoup plus férue de la « nouvelle théorie » structuraliste, sémiologique, qui fait intervenir de nouveaux outils conceptuels dans la critique radicale de l'image photographique, de ses usages, de ses contextes et conditions de signification.

3.6.1.3.3 *Camerawork, Ten 8, Photography / Politics 1* : *polarisations autour de la théorie de l'image photographique.*

Dans les pages de la revue *Camerawork*, le documentaire est l'objet de questionnements, en accord avec la mission que se donne l'équipe éditoriale, à savoir d'interroger l'ensemble des usages sociaux de la photographie. La publication fait écho aux problématiques soulevées dans les travaux cités au sujet du documentaire et des usages idéologiques de la représentation réaliste. Ainsi par exemple, dès le premier numéro, Jo Spence fait écho aux questions soulevées par Berger sur la rhétorique du photojournalisme sensationnaliste diffusé par la presse illustrée. Dans « The Politics of Photography », article fondamental que nous avons détaillé au début de cette partie, la photographe dénonce les processus de dépolitisation qui ont cours dans les usages photojournalistiques relayés par la presse illustrée. En ligne de mire de sa critique, les contradictions d'un genre ayant un recours massif à une iconographie victimaire qui ne fait que reproduire les inégalités et mécanismes d'oppression, et encourager les logiques d'objectivation des sujets. Elle récuse le postulat de progressisme de ce type d'usage du photojournalisme, et encourage la

démystification des méthodes et principes idéologiques de ces pratiques insérées dans des logiques commerciales. Le « réalisme social » bien-pensant, mais déconnecté de toute analyse politique sur ses conditions de production, ses fondements idéologiques et ses effets politiques, sont la cible de sa colère.

> Nous sommes de plus en plus assaillis par des images élégamment recadrées de cadavres, de fusillades, d'enfants affamés, ou des membres soit-disant important de notre société. A de rares exceptions, ce photo-journalisme-là n'est pas mis en perspective sur le plan social ou politique. Le plus souvent, ces images sont inutilement voyeuristes et livrent des points de vues univoques sur les situations extrêmes que de nombreuses personnes doivent endurer[1072].

L'un des sujets qui occupe le magazine est la question de la représentation réaliste telle qu'elle est utilisée dans les discours naturalisés et naturalisant du photojournalisme. Ce genre de représentation qui se distingue du documentaire en cela qu'il s'insère dans un discours de l'actualité et a vocation à créer de l'information consommable est particulièrement analysé dans les pages du magazine. Dès 1975, Half Moon Gallery s'interrogeait sur la « tâche du photojournaliste » dans le cadre de « *Camera Obscured ?* », le cycle de conférence organisé par le collectif. La question de l'éthique du photojournalisme y était abordée, tandis que la galerie programmait simultanément une exposition du travail de Philip Jones Griffiths[1073]. Le photographe jouit alors d'une grande estime en tant qu'auteur de *Vietnam Inc.* un ouvrage qu'il a produit et édité de manière indépendante au cours de trois ans de travail dans le Vietnam en guerre[1074]. La démarche de Jones Griffiths se distingue d'autres types de photojournalisme, tel que celui de Don McCullin, qui couvre lui aussi conflit vietnamien pour le *Sunday Telegraph* et *Illustrated London.* Jones Griffiths travaille en *free lance* pour le magazine *Life*, ce qui lui permet de se financer. Mais le photographe conserve les droits d'auteur sur ses images. *Life* en utilise peu, et Jones Griffiths est en mesure d'utiliser ses photographies pour la production d'un livre. Le ton est alors très libre et la critique directe, le photographe n'étant pas rattaché à la ligne éditoriale partisane d'un magazine. Le choix d'une temporalité longue permet une compréhension fouillée de la situation, qui donne lieu à une critique informée, dans le texte comme dans l'image de l'impérialisme américain[1075]. Le livre est publié en 1971 et connaît un grand retentissement par l'émoi qu'il suscite : il mine considérablement toute notion de

1072« Concurrent with commercial photography is the race to be more socially realistic in our picture making. More and more we are assailed with aesthetically cropped pictures of corpses, gun fights, starving children, or the so-called important members of our society. With rare exception such photo-journalism is seldom put in any meaningful social or political perspective. More often than not it is an unjustifiably voyeuristic and one-sided account of the [dire] situation in which many people are force to live. » Spence, « The Politics of Photography ». *Camerawork*, N°1, février 1976. p. 1.

1073Document interne de Half Moon Photography Workshop, daté du 11 juin 1975, conservé dans l'archive de l'Arts Council.

1074Philip Jones Griffiths, *Vietnam Inc.* Londres : Collier-Macmillan, 1971.

bien-fondé de l'intervention américaine au Vietnam, qu'il traite comme un conflit impérialiste. Pour les photographes aspirant à travailler en tant que photo-journalistes de manière indépendante et critique, le travail de Philip Jones Griffiths apparaît comme un modèle d'honnêteté et de justesse : le photographe travaille à mettre ses images en perspective, à les replacer dans leur contexte politique, à les faire peser dans la cause du retrait des troupes américaines. Il s'écarte du modèle de l'image unique en optant pour le livre de photographie, dont il contrôle les processus d'édition. Cette problématique est également reprise dans l'article « *War Photojournalism* », dans le numéro deux de *Camerawork*, tandis que l'article « *The Photographer as Hero* », publié dans le numéro 7, compare les démarches, méthodes et attitudes de Philip Jones Griffiths et de Don McCullin. L'un se place clairement dans une perspective de lutte contre l'impérialisme et l'oppression, le second a davantage tendance à délaisser la dimension politique pour favoriser la recherche de l'image forte, chargée d'émotion voire de romantisme. Dans ce même numéro, un article est consacré à l'agence française de photoreportage, Viva, témoignant des interrogations du magazine sur les fonctions, usages et méthodes d'un photo-journalisme critique et politisé[1076]. Viva est une agence indépendante composée de photographes qui souhaitent rompre avec les pressions éditoriales, et notamment les pressions de temps, qui pèsent sur le photographe de presse ; des interrogations partagées par les photographes britanniques.

Le photojournalisme et la construction d'un régime de vérité autour de ses images sont l'objet d'analyses, notamment de la part de Frank Webster dans un article qui étudie la rhétorique des tabloïds, dans le numéro cinq du magazine[1077]. L'auteur démontre combien le sens d'une photographie publiée dans le contexte de journaux, ici particulièrement populistes, est dépendant des déplacements herméneutiques qu'imposent la mise en page, les valeurs de noir, les légendes, la taille de l'image, le choix du titre. Ces choix éditoriaux orientent le message de l'image et éliminent toute signification ou interprétation de l'image alternative au discours du tabloïd. La question de la construction du sens des images de presse et de leur vulnérabilité face aux textes et légendes que les rédacteurs imposent, est reprise dans le numéro huit de *Camerawork,* un numéro spécial qui se concentre sur le

1075« I decided to be the one to show what was really going on in Vietnam. Here was something of profound importance. My goal was to present every aspect of the war in a digestible way between two covers of a book. » Philip Jones Griffiths, document vidéo. [En ligne] http://inmotion.magnumphotos.com/essay/warsgriffiths consulté le 6 août 2013.

1076« War Photojournalism », *Camerawork,* N°2, avril-mai 1976 ; Tom Picton, « The Photographer as Hero », *Camerawork*, N° 7, pp. 10-11.

1077Frank Webster, « Every Picture Tells a Lie », *Camerawork,* N°5, février 1977. p. 4-5.

traitement médiatique d'une manifestation sous tension qui s'est tenue à Lewisham le 13 août 1977. Il s'agit d'une marche organisée par le National Front, sensée traverser la municipalité multiculturelle de Lewisham, à l'est de Londres. Une contre-manifestation est organisée par des groupes anti-fascistes et les habitants, qui parviennent à bloquer l'avancée des militants du parti d'extrême droite, au prix d'une confrontation violente dans laquelle la police interfère. *Camerawork* dénonce dans ce numéro le biais des médias qui minimisent la portée raciste de cette marche, et cherche à mettre en évidence les logiques idéologiques qui président à la fabrication de l'information, à partir de cet exemple flagrant de manipulation de l'information. Le magazine fait la démonstration que dans ce cas, l'information sélectionnée par les grands journaux révèle un parti-pris, celui d'opposer les deux groupes de manifestants en les présentant comme des bandes rivales également extrémistes. Toute idée d'une implication de la police dans la protection des manifestants d'extrême droite est minimisée. L'analyse par *Camerawork* du traitement médiatique de l'événement subodore que la presse nationale serait coupable de fermer les yeux sur la réalité du racisme dans la société britannique, voire qu'elle participerait, en ne dénonçant pas les motivations de la marche du National Front, à son acceptation par l'opinion. Les images de nombreux photojournalistes qui étaient sur place, et que les quotidiens nationaux n'ont pas voulu relayer, sont publiées par *Camerawork*. Elles contrastent avec la couverture de l'événement qu'en ont fait les médias en montrant des images des attaques des militants du National Front et même des violences policières envers les manifestants anti-fascistes.

> Un événement comme celui de Lewisham est abondamment médiatisé par la presse. Ses éléments constitutifs sont découpés et ré-assemblés de telle sorte qu'ils correspondent à l'idéologie existante, fondée sur l'idée que la police est courageuse et impartiale, et qu'il existe un extrémisme de droite comme de gauche. Les hebdomadaires dominicaux et les quotidiens rapportèrent que cinquante policiers et une policière furent blessés. Ces journaux, et la police elle-même, firent bien attention à ce que cela soit rapporté. Mais le vrai sujet du racisme fut complètement évacué. [...] D'une manière générale, les images, les légendes, les gros titres et les articles donnent une impression de couverture efficace de l'événement par la presse de qualité. Ce n'est que lorsque l'on analyse quelles images sont publiées, et plus intéressant encore, celle qui ne le sont pas, que l'on prend conscience du biais évident de ces reportages. Le caractère fallacieux de ces représentations n'apparaîtrait pas de manière si délibérée s'il n'existait pas d'autres images. Il est difficile de prendre des photographies dans une telle bataille. Or les nombreuses images publiées dans ce numéro de *Camerawork* démontrent que ces images manquantes étaient bel et bien disponibles. Beaucoup d'entre elles ont été publiées dans la presse étrangère. La plupart ont été prises par des photographes dont les autres images ont bien été utilisées par la presse nationale. Quiconque chercherait à comprendre ce qui s'est passé à Lewisham le 13 août 1977 ne trouverait pas de réponse en lisant ces journaux[1078].

1078« An event like Lewisham is heavily mediated by the press. Its constituent bits are taken apart and re-assembled in a way that suits an existing ideology of brave police impartiality and right/left wing extremism. The National Sundays and Dailies reported that fifty policemen and one police-woman were injured. Both they and the police were anxious that these should be recorded. The real issue of racialism

Camerawork s'engage dans une critique des médias dominants en interrogeant le statut jusqu'alors peu examiné des images de presse. La mise en question de la neutralité des médias de qualité (le caractère populiste des tabloïds ne fait quant à lui généralement pas débat) engage le magazine sur le terrain de la critique idéologique des images photographiques quotidiennes, un effort qui ne fait alors qu'émerger dans les milieux académiques qui commencent à s'intéresser à la culture visuelle comme terrain politique et idéologique.

En ce qui concerne les écrits plus académiques, le *Camerawork* des premières années semble également vouloir prendre part aux recherches contemporaines. Dans sa volonté de susciter le débat et d'être un « forum pour l'échange d'idées » sur la photographie, *Camerawork* relaie de manière parfois confuse les articles de différents critiques et photographes. Des articles de Victor Burgin et John Tagg sont publiés dans les premières années[1079]. Or ces deux auteurs sont particulièrement critiques par rapport à la représentation réaliste, à l'inverse de John Berger, dont la revue publie également quelques articles. Dans le numéro dix, son texte intitulé « Ways of Remembering » reprend la distinction entre usages privés et usages publics de la photographie, insistant sur la nécessité d'insérer la photographie dans des contextes qui ouvrent le sens au lieu de le clore[1080].

C'est Spence qui est à l'origine de la publication d'un article de Burgin dans le numéro trois de *Camerawork.* Elle invite l'artiste, suite à son article paru dans la revue de

---

is (sic) virtually ignored. [...] Overall, the pictures, the captions, the headlines, and the stories, give an impression of energetic coverage by the Fleet Street Press. It is only when you begin to analyse what pictures appear or – even more important – what pictures do not appear, that you realise how inadequate the reports are. The misrepresentation would not appear so deliberate if other pictures were not available. It is difficult to photograph such a battle. But the many photographs in this issue of *Camerawork* make clear that missing pictures were available. Many of them were published overseas. Most of them were taken by photographers whose other pictures *were* used in the Nationals. Anyone seriously wanting to know what happened in Lewisham on August 13, 1977 would not find out by reading these papers. » Tom Picton, « What the Papers Said », *Camerawork* n°8, novembre 1977. p. 8.

1079 Voir Victor Burgin, « Art, Common Sense and Photography », *Camerawork,* N° 3, juillet 1976 ; John Tagg, « The World of Photography or Photography of the World ? », *Camerawork* N° 6, avril 1977, pp. 8-9.

1080 Un premier article de John Berger paraît au numéro 6, il s'agit d'un texte sur Paul Strand suite à la mort du photographe américain, qui reprend largement un article écrit par Berger en 1972. « Paul Strand 1890-1976 », *Camerawork,* N° 6, avril 1977, p. 1. Un article de John Berger figure également dans le numéro 10 de *Camerawork*, dans un texte reprenant la distinction entre usage publics et privés de la photographie, et encourageant la recherche de pratiques alternatives, dans lesquels la continuité des contextes de production et de diffusion doit primer, dans la logique de la conception des usages privés des images. « Ways of Remembering », *Camerawork,* N° 10, juillet 1978. p. 1-3. En 1980, un article de Philip Wolmuth cite clairement Berger et rappelle l'utilité de ces concepts pour une compréhension du projet *community photography.* « Photography in Opposition », *Camerawork*, N° 18, mars 1980. p. 12.

critique d'art *Studio International*, à contribuer à *Camerawork*[1081]. Dans « Art, Common Sense and Photography », Burgin expose l'utilité de la sémiotique et des théories structuralistes pour penser la complexité des modes de communication de l'image photographique. Il porte son attention sur l'analyse de la rhétorique des images publicitaires, citant abondamment les thèses de Brecht, de Walter Benjamin, du formaliste russe Victor Shklovsky, des sémioticiens Roland Barthes et Jacques Durand. Chacun de ces auteurs s'est intéressé à la recherche d'outils conceptuels permettant d'analyser et de comprendre les mécanismes de la naturalisation des représentations idéologiques. L'objectif de Burgin est de faire connaître les théories structuralistes et d'en montrer, après ces auteurs et théoriciens, les possibilités fécondes pour l'étude critique du fonctionnement idéologique des images médiatiques dominantes. Rappelant avec Brecht, cité par Walter Benjamin dans sa *Petite Histoire de la Photographie,* que si la photographie peut montrer l'apparence d'une réalité, elle ne peut en expliquer les ressorts matériels, les conditions d'existence ou les forces économiques qui la traversent, Burgin en appelle à une utilisation de la photographie qui soit investigatrice plutôt que de s'en remettre à l'intuition. On retrouve la conception de Jo Spence, d'une utilisation socialiste de la photographie comme questionnement des états de faits. Mais Burgin insiste sur le fait qu'il faut aller plus loin encore. Le réalisme de la photographie doit être lui-même mis en question, et l'ensemble des codes de la représentation photographique (documentaire, publicitaire, amateur, artistique, journalistique, etc) doivent être déconstruits. La façon dont telle ou telle image induit en quelque sorte la réponse du spectateur constitue également un champ de recherche. « Nous devons traiter l'image photographique comme l'occasion d'un scepticisme et d'un questionnement, et non comme une source d'hypnose », conclut Burgin[1082].

Nous voyons la publication des articles assez académiques et plus polémiques d'auteurs comme Burgin ou Tagg, qui développent une critique idéologique des régimes de représentation dominants, comme liée à la contribution de Jo Spence dans l'équipe éditoriale entre le premier numéro de février 1976 et celui de juillet 1977. La photographe, en pleine recherche personnelle sur le régime de la représentation réaliste, s'engage en effet dans des problématiques proches de celles soulevées par les travaux critiques de Burgin et Tagg. On constate que suite à son licenciement, d'ailleurs motivé par l'argument que la

1081 Victor Burgin, « Photographic Practice and Art Theory », *Studio International,* vol. 190, N° 976, 1975.

1082 « We need to treat the photographic image as an occasion for scepticism and questioning – not as a source of hypnosis. » Victor Burgin, « Art, Common Sense and Photography », *Camerawork,* N°3, juillet 1976. p. 2.

publication s'aventurait, sous son influence, sur un terrain trop théorique, ces deux auteurs n'apparaissent plus dans les pages de *Camerawork*, tandis que les références à Berger restent récurrentes. Après l'été 1977, le magazine accorde une large place à la publication de travaux de photo-reportage, qui bien qu'engagés dans la recherche de modes de production et de diffusion alternative, ne remettent par en cause la représentation réaliste. Nous évoquions au début de cette partie la rupture au sein de Half Moon Photography Workshop, sur fond de désaccord politique : il semble bien que la question de la place de la théorie critique, qui devient de plus en plus complexe alors qu'émergent les théories postmodernistes, dans les débats sur la politique de la photographie, soit devenue un sujet clivant au sein du groupe. On en observe les répercussions dans le magazine lui-même. L'inflexion prise par *Camerawork* après 1977 reflète une méfiance par rapport au poids de la théorie critique relativement aux pratiques photographiques. Cela ne signifie pas au contraire que *Camerawork* cesse le travail de mise en question des pratiques photographiques contemporaines par le prisme de l'analyse politique et idéologique, mais qu'il se détourne d'une tendance jugée trop intellectuelle de la théorie[1083].

En 1979, une nouvelle revue apparaît dans le champ de la photographie indépendante, avec l'ambition de poser un regard critique et politique sur les pratiques photographiques contemporaines. Nous avons déjà évoqué *Ten 8*, à l'occasion de la discussion de textes produits par Derek Bishton et Brian Homer sur la problématique de la *community photography*. Les deux photographes font partie des membres fondateurs de cette revue née à Handsworth, avec le soutien de West Midlands Arts. *Ten 8* contribue à un débat qui a pris véritablement corps en Angleterre depuis l'apparition en 1976 de *Camerawork*, ainsi qu'avec les travaux particulièrement incisifs du Photography Workshop. Il est informé des perspectives critiques qui y ont été développées, et prend acte des débats notamment sur la question du réalisme social dans la tradition documentaire.

> Ces dernières années, la notion de vérité objective en photographie a fait l'objet de remises en question de plus en plus nombreuses, et les photographes ont dû se confronter à des contradictions embarrassantes sur la nature du médium. [...] Conséquence naturelle de cela, un intérêt croissant est apparu parmi les photographes sérieux pour explorer des manières « nouvelles » ou différentes d'utiliser et de présenter la photographie. Dans le premier numéro de *Ten. 8* nous explorions

1083Dans l'éditorial de l'ouvrage *Photography / Politics 1,* qu'ils éditent, Spence et Dennett expliquent l'histoire, depuis la création du Photography Workshop, de leur projet de recherche analysant les relations entre les pratiques photographiques et le travail politique des représentations. Ils reviennent sur la rupture du collectif Half Moon Photography Workshop. « Half Moon Gallery Limited looked upon such activities as « time-wasting », « obscure » or « too theoretical ». This rejection of our theoretical and political practice eventually led to Photography Workshop's total exclusion from HMPW and from *Camerawork*, and to the artificial closure of the debates which were just beginning to emerge in embryonic form in that journal ». Spence, Dennett. *Photography / Politics 1.* Londres : Comedia, 1979. p. II.

> différents aspects de la relation entre communauté et photographie, et d'une certaine manière, ce sujet, accompagné d'une conscience plus politique de la photographie, a constitué l'une des réponses les plus stimulantes à la crise de crédibilité que des critiques comme Sontag et Berger ont identifiée[1084].

Il faut attendre le début des années quatre-vingt pour voir apparaître une orientation critique plus cohérente dans les numéros de *Ten. 8.* Cette revue trimestrielle, qui veut « stimuler le débat autour de la photographie », connaît tout d'abord des problèmes de diffusion et peine à gagner en visibilité, puis trouve sa voix propre à partir de 1980, pour se concentrer assez rapidement sur la question du photojournalisme et des enjeux politiques des pratiques documentaires en photographie[1085]. Le magazine opte pour un traitement thématique des différents sujets contemporains concernant les pratiques photographique. Pour la seule année 1982 par exemple, un numéro est consacré au documentaire et aux restrictions légales, sociologiques, politiques qui encadrent de plus en plus la pratique ; le suivant s'intéresse à la question des usages de la photographie auprès des jeunes, en mettant à l'honneur le travail du Cockpit, mis en relation avec l'article du chercheur Dick Hebdige, sur la mode comme pratique signifiante ; tandis que le dernier numéro de l'année porte sur les stratégies d'engagement politique par la photographie, dans les mobilisations de résistance notamment aux chantiers de développement du nucléaire en Angleterre. Nous reviendrons sur les perspectives ouvertes par *Ten. 8* dans les années quatre-vingt. Elles s'insèrent dans un contexte politique changé, suite à l'élection de Margaret Thatcher. Ce que nous voulons souligner pour l'instant, c'est que le magazine, moins universitaire que *Block* ou *Screen,* revues spécialisées dans l'étude de la culture visuelle, n'hésite pas à publier des contributions théoriques de chercheurs issus de champs connexes à la théorie de l'image photographique qui émerge alors. John Taylor, membre de l'équipe éditoriale, reconnaît l'importance de ces différents apports critiques, extérieurs au strict domaine de la photographie, pour une étude des pratiques photographiques comme pratiques signifiantes.

> C'est le travail d'intellectuels dans les champs d'étude parfois très éloignés de la pratique photographique (en linguistique, sociologie, littérature, études filmiques, et plus tardivement, en histoire de l'art et de la photographie), qui ont rendu impossible, en 1982, de publier des

1084« In recent years the notion of objective truth of photography has been increasingly questioned and photographers have had to face up to some embarrassing contradictions about the nature of the medium. [...] A natural consequence has been an increasing interest among serious photographers to explore “new” or different ways of using and presenting photography. In the first issue of *Ten. 8* we explored various notions of the community in photography, and in many ways this – along with an increased political awareness of photography – has been one of the most stimulating responses to the crisis in credibility which critics such as Sontag and Berger have noted. » « Editorial », *Ten 8,* N° 3, automne 1979. p. 1.

1085Voir John Taylor, « *Ten. 8* Quarterly magazine », in Bezencenet, Corrigan, *Photographic Practices.* pp. 95-9.

> photographies et n'en parlant qu'en termes de simple appréciation. Notre évolution ces quelques dernières années indique la prise en compte croissante de la signification de ces autres procédures et de leur pertinence dans le cadre de notre objectif initial, à savoir, « stimuler le débat ». C'est ainsi que nous nous sommes éloignés d'articles relevant de l'appréciation, pour laisser place à des questions difficiles sur la photographie, en construisant des passerelles entre le travail de photographes, de critiques et d'historiens. Ce sont les catégories rigides de notre système éducatif, l'anti-intellectualisme puissant d'une bonne part de la pratique photographique, ainsi que l'élitisme (et la difficulté) des exigences intellectuelles du monde universitaire, qui a rendu notre projet si difficile, et en même temps si nécessaire[1086].

A la fin des années soixante-dix, le questionnement sur le mode de représentation documentaire est loin d'être clos, au contraire, nous pouvons avancer l'idée qu'il se politise encore davantage, amorçant un virage théorique dans les années quatre-vingt, qui accentue la problématique de la politique de la représentation en interrogeant systématiquement le rapport des pratiques photographiques dans les mécanismes idéologiques. La polarisation de la critique, entre d'une part l'affirmation de la pertinence du documentaire et d'autre part la recherche de son dépassement dans d'autres modes de représentation faisant place à des procédés de déconstruction de l'image, se confirme dans la décennie qui suit. Il en sera question dans la partie suivante. Ce que nous pouvons établir pour l'instant, c'est que *Ten. 8* est particulièrement présent dans cette réflexion, tout comme *Camerawork.* 1979 marque une année riche dans le domaine de la critique politique du documentaire. Outre l'apparition de *Ten.8* dans le champ critique, se tient l'exposition *Three Perspectives on Photography,* étudiée plus haut. Rappelons que John Tagg était l'un des commissaires d'exposition, et qu'il avait fait de la commande qui lui était confiée l'occasion de présenter des pratiques photographiques se considérant comme des interventions socialistes, dans le champ de la photographie alors en train de se structurer selon des schèmes esthétiques modernistes.

> J'ai essayé de cartographier un terrain d'actions tactiques en constante évolution : une série d'incursions dans la formation de discours ou systèmes de signification dominants comme dominés ; une diversité de points d'intervention dans une topographie d'institutions et d'appareils concrets ; des contestations spécifiques dans lesquelles la plus petite avancée peut avoir une importance pour toute une chaîne de luttes connectées[1087].

1086« It is the work of the intellectuals in the fields of study far removed from photographic practice – in linguistics, sociology, literary and film studies and, belatedly in art and photo history – that meant it was no longer possible by 1982 to print photographs and to talk about them in the way of general appreciation. Our evolution over the last couple of years is a measure of the recognition of the significance of these other procedures and their relevance to our initial pledge to "stimulate debate". And so we have gradually moved away from appreciative pieces into asking awkward questions about photography, and towards building bridges between the work of photographers, critics and historians. It is the hardened categories of our education system, the powerful anti-intellectualism of much photographic practice and the elitism (as well as the difficulty) of the intellectual demands of the academic world, that has made our project so difficult; and at the same time, so necessary. » *Id.* pp. 98-9.

1087« [I have tried] to survey a constantly shifting ground of tactical actions : a range of incursions into the formation of dominant and dominated discourses or systems of signification ; a multiplicity of points of

En 1979 paraît également l'ouvrage collectif *Photography / Politics 1*, coordonné par le Photography Workshop. Cet ouvrage, auquel nous avons déjà eu l'occasion de faire référence, prend pour axe central la définition, dans l'histoire comme dans les luttes contemporaines, de pratiques photographiques socialistes en lutte contre les idéologies dominantes, dans le continuum du champ de l'art et du champ politique. A l'origine, Jo Spence et Terry Dennett conçoivent cet ouvrage comme un volume d'articles destiné à devenir une publication annuelle, dans la continuité des problématiques soulevées par les premiers numéros de *Camerawork*. Le projet intellectuel est d'analyser les intersections entre d'une part, les usages sociaux de la photographie, dans leur variété, et d'autre part le champ politique, compris comme l'espace matériel, concret mais aussi symbolique où se joue la lutte des classes[1088].

> Il était crucial pour nous, en tant que socialistes, de mettre en question les différentes pratiques photographiques institutionnelles, et de faire tout notre possible pour prendre part au vaste débat sur les enjeux politiques de l'imagerie visuelle[1089].

Le volume rassemble les articles produits par des photographes, des historiens, des spécialistes en culture visuelle, que nous avons évoqués au cours de ces pages, et qui forment, à la fin des années soixante-dix, une sorte de réseau intellectuel et politique alternatif. John Tagg, Stuart Hall, Liz Heron, Robert Golden, Nick Hedges, John Berger, Allan Sekula, le Poster Film Collective sont quelques uns des noms réunis dans le volume. Quelques photomontages de Victor Burgin sont inclus. Jo Spence et Terry Dennett publient leur propres articles. Ces auteurs et photographes partagent un engagement pour le développement d'une critique socialiste et féministe capable de confronter les conceptions dominantes de la photographie, qui se manifestent en plusieurs points cruciaux : dans la récupération d'une photographie dite créative par la critique moderniste, dans les usages de la photographie au sein de la famille, dans sa participation à la reproduction des systèmes de pouvoir et au maintien de hiérarchies sociales. Tous sont mobilisés par la nécessité de

---

intervention in a topography of concrete institutions and apparatus ; specific contests in which the smallest gain may hold significance for a chain of related struggles. » John Tagg, « A socialist perspective on photographic practice », *Three Perspectives on Photography*, 1979. p. 71.

1088« We part company with those who want to privilege certain photographs with the adjective « creative » and want to make them the sole object of analysis. We part company – but are not uninterested in the « creative camera ». On the contrary, one concern is the process (usually far from innocent) which results in certain photographic texts being allowed through a « creative » turnstile. [...] Our expansive definition of photography is paralleled by an equally expansive definition of politics. Our starting point is the class struggle. We assume that it exists (now hidden, now in the open) and that it has economic, cultural and political sites. » Jo Spence, Terry Dennett, *Photography / Politics 1.* Londres : Comedia, 1979. p. I.

1089« We felt it crucial for us, as socialists, to call into question various institutional photographic practices, and to do everything possible to engage in the widest debate of the politics of visual imagery. » *Id.* p. II.

proposer une alternative puissante à ses usages, par un travail de recherche à la fois théorique et pratique.

3.6.1.4 « Démanteler le modernisme, réinventer le documentaire »

Un article de *Photography / Politics 1* se distingue par sa critique particulièrement percutante du documentaire et de sa réappropriation contemporaine dans le giron de la critique moderniste. Il s'agit de l'article du photographe américain Allan Sekula intitulé « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) »[1090]. Sekula veut interpeller sur la non-neutralité de la représentation réaliste, qui, on l'a vu, est le registre visuel sur lequel repose la rhétorique classique du documentaire social :

> Il nous faut mettre à nu le mythe qui accompagne la catégorie du « documentaire », tout le folklore de la vérité photographique. [...] On imagine que la force rhétorique du documentaire réside dans le caractère indiscutable des preuves fournies par l'appareil, dans un réalisme qui en fait l'essence. La théorie du réalisme documentaire émerge historiquement à la fois comme produit et relais du positivisme. La vision […] est soumise à un processus d'idéalisation mécaniste. Paradoxalement, l'appareil sert à la *naturalisation* idéologique de l'œil de l'observateur. La photographie, selon cette croyance, ne fait que reproduire le monde visible[1091].

Le problème, soulevé par Sekula, du réalisme considéré comme un régime de vérité qui serait propre à la photographie, est également l'objet de l'article de John Tagg qui paraît dans le même ouvrage. « Notes on Photography, History and Interpretation » attire lui aussi l'attention sur le fait que la représentation documentaire est un registre de vérité historiquement construit, servant des usages sociaux déterminés, qui prennent sens dans un système idéologique spécifique[1092]. Il appartient à chacun, qu'il soit producteur, utilisateur, spectateur de ces images, d'interroger la manière dont cette pratique de représentation opère par rapport aux systèmes établis. Le texte de Sekula est une véritable exhortation à sortir du paradigme de la représentation documentaire qui ne fait que reconduire le système

1090 Allan Sekula, « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) », in Spence, Dennett, 1979. *Photography / Politics 1.* Londres : Comedia, 1979. pp.171-185. L'article paraît un an auparavant dans une revue américaine, *The Massachusetts Review.*

1091 « We [need to] expose the myth that accompanies the label [documentary], the folklore of photographic truth. [...] The rhetorical strength of documentary is imagined to reside in the unequivocal character of the camera's evidence, in an essential realism. The theory of photographic realism emerges historically as both product and handmaiden of positivism. Vision [...] is subjected to a mechanical idealisation. Paradoxically, the camera serves to ideologically *naturalise* the eye of the observer. Photography, according to this belief, reproduces the visible world. » *Id.* pp. 172-3.

1092 John Tagg, « Notes on Photography, History and Representation », *Photography / Politics 1.* p. 187-199.

économique, politique, idéologique et culturel existant[1093]. Cet article trouve une résonance très forte dans le champ de la photographie indépendante britannique, traversé par ces problématiques. Le changement de paradigme passe selon l'auteur par la nécessité d'une critique politique systématique des usages et contextes de production et de diffusion du documentaire. Il souligne le piège que représente la récupération de la photographie documentaire dans le système critique et esthétique du modernisme. Sans une critique des conceptions élitistes de l'art, l'absorption de la photographie, notamment dans ses usages documentaires, par la théorie critique du modernisme ne pourra qu'annuler toute efficace politique que les images pourraient avoir en dehors de ce cadre. Les critères de l'art, la valorisation de l'artiste, de la notion de style et d'expression personnelle, l'extension des processus de marchandisation de l'art à la photographie sont des écueils que doit éviter le photographe qui se conçoit comme un agent travaillant à la transformation des représentations culturelles.

> Il se passe une chose étrange lorsque le documentaire est officiellement reconnu comme art. Soudain le pendule herméneutique oscille du pôle objectiviste de son arc vers son opposé, le pôle subjectiviste. Le positivisme cède à une métaphysique subjective, le technologisme à l'« auteurisme ». […] Le documentaire est considéré comme art lorsqu'il transcende sa référence au monde, dès lors que l'œuvre est reçue, en premier lieu, comme un acte d'expression personnelle de la part de l'artiste. […] Un culte de l'auteurité, voire un « auteurisme », s'empare de l'image, la sépare des conditions sociales de sa production et l'élève au-dessus de la multitude des usages banals et triviaux pour lesquels la photographie est communément employée[1094].

Sekula en appelle à l'invention de pratiques photographiques socialistes, à un « art de représentation qui soit critique », « qui fasse référence à autre chose au-delà de lui-même », contrairement à la logique exclusive, artificiellement déconnectée du politique, de « l'art pour l'art »[1095]. Il s'agit de repenser radicalement les définitions et fonctions de l'art et de travailler « selon une conception différente et beaucoup plus large du public, vers une conception qui prenne part dans les luttes progressistes contemporaines contre l'ordre dominant »[1096]. La critique idéologique du documentaire mène Sekula vers la considération

1093« The problems of art are refractions of a larger cultural and ideological crisis, stemming from the declining legitimacy of the liberal capitalist world view. Putting it bluntly, these crises are rooted in the materially dictated inequalities of advanced capitalism and will only be resolved *practically*, by the struggle for an authentic socialism. » Sekula, *Op. Cit.* p. 171.

1094« A curious thing happens when documentary is officially recognised as art. Suddenly the hermeneutic pendulum careens from the objectivist end of its art to the opposite, subjectivist end. Positivism yields to a subjective metaphysics, technologism fives way to auteurism. […] Documentary is thought to be art when it transcends its reference to the world, when the work can be regarded, first and foremost, as an act of self-expression on the part of the artist. […] A cult of authorship, an auteurism, takes hold of the image, separating it from the social conditions of its making and elevating it above the multitude of lowly and mundane uses to which photography is commonly put. » *Id.* p. 173-4.

1095« I'm talking about a representational art, and art that refers to something beyond itself. » *Id.* p. 172.

1096« We will have to work toward […] a different and significantly wider audience, one that engages with ongoing progressive struggles against the established order ». *Id.* p. 172.

de pratiques photographiques engageant une sorte de méta-critique du documentaire. Il cite entre autres le travail des photographes américains Martha Rosler, Fred Lonidier, Chauncey Hare ou Philip Steinmetz comme exemples d'utilisations critiques de la représentation photographique se dégageant du système signifiant classique du documentaire. Ces pratiques manifestent la recherche de mises en images qui posent des questions plutôt qu'elles n'affirment ou imposent des significations. Rosler fait par exemple le choix de procédés sémiologiques mêlant texte et image, dans une évocation du référent plutôt que sa représentation directe[1097]. Pour Lonidier, qui travaille sur la violence des accidents du travail, une réalité quotidienne sur les sites industriels, la critique de l'attitude des grands groupes industriels et l'engagement dans la lutte des syndicats passe par un refus, dans le traitement de son sujet, de toute forme de sentimentalisme ou de compassion esthétisant le sort des ouvriers qu'il photographie. Comme l'analyse Sekula, « la dimension subjective de l'esthétique libérale entretient la compassion plutôt que l'idée de lutte collective. La pitié, de surcroît transmise à travers le filtre esthétique du « grand art », supplante toute compréhension politique[1098]. » Une pratique artistique socialiste, se donnant pour objectif la transformation concrète de la société, doit donc travailler à faire advenir des représentations qui mettent en question les états de faits, qui ne masquent pas la dimension idéologique de tout travail de représentation. Cet art doit jouer un rôle politique central et contribuer, en travaillant à une redéfinition radicale de ses fonctions, à un changement de paradigme politique, culturel, économique, idéologique.

> Ce que je défends, en définitive, c'est un art qui documente l'incapacité du capitalisme monopoliste à permettre les conditions d'une vie pleinement humaine. […] A l'encontre de la violence dirigée contre le corps humain, contre l'environnement, contre la capacité des travailleurs de contrôler leur propres vies, nous devons opposer une résistance active, qui soit à la fois politique et symbolique, au pouvoir et à l'arrogance croissants du capitalisme monopoliste, une résistance qui vise une transformation socialiste. Une croyance naïve dans la subjectivité privilégiée de l'artiste, à un extrême, et dans l'« objectivité » fondamentale du réalisme photographique, à l'autre extrême, ne peut être dépassée que par la reconnaissance du travail de production culturelle comme praxis. […] Une représentation didactique et critique est une condition nécessaire mais insuffisante pour la transformation de la société. Une pratique plus large, plus globale est nécessaire[1099].

1097 Sekula prend comme exemple le travail de Martha Rosler intitulé « The Bowery in two inadequate descriptive systems », de 1975, dans lequel l'artiste juxtapose des mots et des images photographiques de vitrines de magasins et de façades qui forment le quartier de The Bowery au sud de Manhattan, un quartier marqué par la pauvreté et les problèmes d'alcoolisme.

1098 « The subjective aspect of liberal esthetics is compassion rather than collective struggle. Pity, mediated by an appreciation of « great art », supplants political understanding. » *Id.* p. 179.

1099 « I'm arguing then, for an art that documents monopoly capitalism's inability to deliver the conditions of a fully human life. […] Against violence directed at the human body, at the environment, at working people's ability to control their own lives, we need to counterpose an active resistance, simultaneously political and symbolic, to monopoly capitalism's increasing power and arrogance, a resistance aimed ultimately at socialist transformation. A naive faith in both the privileged subjectivity of the artist, at the one extreme, and the fundamental « objectivity » of photographic realism, at the other, can only be overcome in a recognition of cultural work as a *praxis.* […] A didactic and critical representation is a

Pour les photographes politisés des années soixante-dix, il n'est plus possible d'ignorer le piège de l'illusion documentaire : l'illusion de la neutralité, l'illusion d'une efficace politique de l'image documentaire seule, l'illusion du naturalisme fondant un discours de vérité sur l'iconicité de l'image photographique, c'est-à-dire sa ressemblance avec le réel. Selon le photographe américain Allan Sekula, le documentaire social ne peut faire l'économie d'une critique de ses usages, de ses modes de production, du type de relation qui engage le photographe à son sujet : « Le genre documentaire a un cruellement besoin d'une critique politique »[1100]. Ainsi, le même effort de démystification des enjeux de pouvoir qui a motivé les pratiques féministes et les pratiques participatives de la *community photography,* doit s'appliquer au genre documentaire.

Dans la section qui suit, nous voulons mettre en lumière l'importance de pratiques documentaires apparues en Angleterre au cours des années soixante-dix et qui cherchent les modalités de cet art dont Sekula propose un horizon politique. Le débat qui s'est levé autour de la question documentaire dans le milieu de la photographie indépendante accompagne la recherche de pratiques de terrain alternatives, à la fois politisées et empreintes de pragmatisme. Ces pratiques cherchent à mettre en œuvre une réappropriation socialiste de la représentation documentaire. Il nous semble que les photographes dont nous allons parler restent plus proches des analyses et perspectives de Berger que d'une critique plus académique fondée sur la mise en cause radicale du réalisme. Nous analysons à présent plus en détail le travail de ces différents photographes, qui tout en étant conscients de ses limites, manifestent un grand intérêt pour le documentaire et cherchent à lui conférer un nouveau sens politique et artistique.

3.6.2 Pour une réappropriation socialiste de la représentation documentaire

Nous avons évoqué au cours de cette partie le travail de Robert Golden et la défense, par Jo Spence et Terry Dennett, de sa conception d'une photographie documentaire engagée auprès de la classe ouvrière dans la lutte des classes. Il a été

necessary but insufficient condition for the transformation of society. A larger, encompassing practice is necessary. » *Id.* p. 185.

1100« A political critique of the documentary genre is sorely needed. » Allan Sekula, « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) », *The Massachusetts Review*
Vol. 19, N° 4, hiver 1978 ; et *Photography / Politics 1.* 1979. p. 173. Les futures références à cet article sont issues de la réédition dans *Photography/ Politics 1.*

question de la formation du collectif Amber à Newcastle, né d'une volonté de produire des images documentaires pertinentes pour les habitants du Nord, des photographies et des films opposant aux stéréotypes et aux représentations dominantes un changement de point de vue, la recherche d'une mise en image juste de la culture ouvrière. La démarche prend d'autant mieux sens que cette culture est alors occultée, et menacée. La photographie de Nick Hedges a également été évoquée en relation avec son projet sur la représentation du travail, pour lequel le photographe se met en immersion dans différentes usines des Midlands, partageant le quotidien des ouvriers et ouvrières. Le projet donne lieu à l'exposition et au livre *Born To Work*, *Images of Factory Life,* en 1982[1101]. Dans chacun de ces exemples, des photographes se placent dans le rôle de producteurs d'images au service d'une mise en sens de réalités marginalisées : ici, celle de la classe ouvrière. Comment ces travaux se placent-ils par rapport à une tradition de représentation de la classe ouvrière dans le registre documentaire ? La réalité des populations immigrées apparaît, dans la même logique de production d'images alternatives, dans le travail de Vanley Burke, photographe vivant et travaillant à Handsworth. Les immigrés sont la nouvelle classe des opprimés. Aux discriminations économiques et sociales, s'ajoutent les discriminations ancrées dans les représentations symboliques projetées sur cet Autre que représente l'immigré : marginalisé, objectivé, réduit à une position passive et cible de préjugés. La photographie de Vanley Burke est une photographie d'opposition à ces logiques d'oppression. Burke produit une photographie indépendante de toute commande ou contrôle imposé, à la fois personnelle et proche de l'expérience de la population de Handsworth. Ses images sont appropriées par les habitants, qui y reconnaissent leur réalité ; elles servent une mise en sens de la communauté à elle-même.

Pourquoi faire le choix du documentaire à une époque où celui-ci est de plus en plus l'objet de remises en question ? Que signifie une réappropriation socialiste de la représentation documentaire ? Si la photographie documentaire, lieu de production d'« imageries sociales et culturelles » participe, avec d'autres formes de représentations à un « dialogue plus large sur la société », comme le soutient le critique Darren Newbury, quelle est la contribution spécifique au dialogue social d'un documentaire porté par des convictions socialistes[1102] ? Il nous semble que la motivation des photographes étudiés ici,

1101 Nick Hedges, Huw Beynon. *Born to Work ; Images of Factory Life.* Londres : Pluto Press, 1982.

1102 « Photographic representations both draw from and contribute to a social and cultural imagery that is part of a broader public dialogue about society. Documentary photography becomes part of the way in which societies inform themselves about their own identities and values and those of other societies and cultures. » Darren Newbury, « Photography and the Visualization of Working Class Lives in Britain », *Visual Anthropology Review*, Vol. 15, N° 1, printemps-été 1999, p. 21.

se réclamant clairement du registre visuel documentaire, est de rendre visibles, et donc concevables et imaginables, des réalités sociales et politiques occultées, d'exprimer les « imageries sociales et culturelles » de groupes sociaux dont l'existence culturelle est contrôlée, limitée et infériorisée. La réappropriation socialiste du documentaire constitue une résistance sur différents plans : contre une utilisation opprimante, anti-conviviale, colonisatrice de la représentation photographique et contre la récupération et la dépolitisation des usages du documentaire par l'appareil politique et idéologique dominant, mais aussi par le champ critique de l'art. Cette résistance, qui est aussi l'affirmation de la possibilité du changement, se traduit par un ensemble d'usages alternatifs, par une réflexion sur la question des contextes de diffusion et par l'importance accordée à l'ancrage dans les environnements locaux, par une iconographie insistant sur le collectif, enfin, par un travail critique sur les rapports du photographe au sujet et le choix d'une temporalité longue qui permet de créer ce rapport. La force de l'idée de pratiques photographiques indépendantes radicalement critiques, participant à une réflexion politique sur les modalités de mise en œuvre d'un changement social réel, réside dans la cohérence d'une théorie et de pratiques qui se conçoivent comme se produisant hors du système de légitimation des œuvres d'art, hors des réseaux de production et de diffusion orientés vers le marché, en opposition à toute logique d'objectivation, de domination, d'imposition de sens que la photographie peut entretenir.

Pour les photographes dont le travail est évoqué à présent, le choix d'un registre documentaire s'impose de manière spontanée et évidente. Photographes indépendants, en collectif ou travaillant seuls, ils partagent des convictions socialistes assumées, et conçoivent le documentaire comme un outil essentiel, dans une société profondément inégalitaire où tous les intérêts ne sont pas représentés, pour contrer les logiques d'occultation, d'infériorisation et de déformation de certaines réalités sociales. La recherche de mise en image de conditions matérielles largement ignorées dans la société, s'accompagne d'une critique des modes de production des images dominantes, dans la presse principalement, qui fabriquent le matériau de l'information et façonnent les représentations sociales. Donner à voir apparaît donc, ici encore, comme un enjeu politique fondamental. Le régime de représentation documentaire, utilisé de manière critique, dans la recherche de logiques de libération et d'ouverture plutôt que d'imposition du sens, peut devenir stratégie d'engagement dans la résistance contre les représentations dominantes, qui masquent des logiques de domination politique et idéologique. C'est là le fil directeur,

l'axe politique fondamental qui structure le champ de la photographie indépendante radicale.

Nous mêlons dans cette section des exemples issus des pratiques documentaires mises en œuvre par le collectif Amber, par le groupe Exit, par les photographes Nick Hedges, Vanley Burke, Derek Bishton et John Reardon.

3.6.2.1 La « visualisation des vies ouvrières » dans le documentaire : écarts avec une tradition de représentation dans le travail de Amber et de Nick Hedges.

La représentation de la classe ouvrière est un sujet récurrent dans l'histoire de la photographie documentaire en Grande-Bretagne. Elle prolonge et développe un thème fondamental qui traverse la littérature et les arts, que l'on songe simplement à William Hogarth ou Henry Mayhew[1103]. Or la représentation de ce motif en photographie, qui remonte à John Thompson, Octavius Hill et Thomas Adamson, Paul Martin et Frank Meadow Sutcliffe, largement traité dans le documentaire social d'Humphrey Spender, de Bill Brandt ou de Bert Hardy, contribue puissamment, à informer et déterminer la manière dont cette classe sociale est imaginée et représentée sur le plan tant visuel que symbolique. L'on sait l'importance de l'identification des individus à telle ou telle classe sociale dans la société britannique. C'est une dimension structurante dans la représentation du corps social. Aussi la représentation des groupes sociaux par la photographie est-elle un outil politique extrêmement puissant, car elle a le pouvoir de fixer les identités tout en les présentant comme appartenant à l'ordre naturel des choses. Un argument avancé par Darren Newbury est que la photographie a constamment servi à renforcer le caractère figé des hiérarchies sociales dans la société britannique.

> La question de classe a été au cœur de la problématique sur les représentations visuelles de la vie sociale en Grande-Bretagne au cours du vingtième siècle. [...] La classe sociale est quelque chose qui est vécu et compris largement à travers la manière dont elle est représentée dans le langage comme dans les images. [...] Tout comme la littérature, la télévision, le théâtre ou le film, au cours du vingtième siècle la photographie a contribué à la création d'une imagerie sociale et culturelle de

1103 Ce thème est abordé dans les ouvrages suivants : Michel Jouve, Marie-Claire Rouyer (Dir.), *La représentation du monde du travail britannique dans la littérature et les arts.* Actes de colloque, Vol. 2 et 3. Talence : Maison des sciences de l'homme de Bordeaux, 1987 et 1988 ; Katherine Cockin, *The Literary North.* Basingstoke, New York : Palgrave Macmillan, 2012 ; Kristina Huneault, *Difficult Subjects : Working Women and Visual Culture, Britain 1880-1914.* Burlington, Vt : Ashgate, 2002. Sean Shesgreen, *Images of the Outcast : the Urban Poor in the Cries of London*. Manchester : Manchester University Press, 2002.

la classe, une imagerie qui a informé la manière dont celle-ci est comprise et vécue en tant que dimension identitaire au niveau national et régional[1104].

Or de toutes les classes sociales, c'est la classe ouvrière qui a le plus largement fait l'objet de représentations photographiques. La verticalité des rapports de classe se trouve ainsi reflétée par la verticalité des rapports de pouvoir au cœur du travail de la représentation visuelle. Que ce soit dans des démarches sanitaires et philanthropiques (la photographie de Thomas Annan), dans les registres de la police, en tant que « masse » à éduquer et informer (le documentaire de Grierson, le projet de *Picture Post*), en tant qu'objet d'études sociologiques (la démarche de Mass-Observation, exemple parmi d'autres), la classe ouvrière apparaît, dans la photographie comme dans tout contexte institutionnel, comme un corps social à contrôler, à entraîner, à améliorer, à éduquer, à discipliner. L'imagerie qui ressort de ces logiques de domination sociale est une imagerie fondée sur la représentation de corps passifs. En somme, s'il existe un corpus important de représentations de la classe ouvrière dans la production photographique britannique, l'écrasante majorité de ces images donne à voir cette classe sociale comme objet : toujours objet de discours, de représentations, de mesures politiques, mais jamais sujet, voix, auteur. On retrouve là un argument structurant des écrits de John Tagg : sa critique des usages disciplinaires de la photographie pointent le fait que la représentation de la classe ouvrière renvoie systématiquement celle-ci à leur altérité irréductible par rapport à une norme bourgeoise dominante[1105]. On peut considérer que les images produites par des organisations telles que la Workers' Film and Photo League cherchaient à rompre avec cette imagerie en donnant à voir des images d'ouvriers en lutte, organisés, sans tomber dans le travers inverse d'une héroisation romantique des corps.

Le traitement classique de ce motif, y compris dans les pratiques documentaires réformistes, pose la question de la position du photographe, des intentions qu'il projette dans la réalisation de ses images et dans la conception de sa propre pratique. Bert Hardy par exemple, photographe issu de la classe ouvrière, employé par *Picture Post* pendant

1104« Class has been a central problematic in visual representations of social life in Britain during the twentieth century. [...] Class is experienced and understood through the way it is represented in both language and images. [...] In common with literature, television, drama and film, during the twentieth century photography has contributed to the creation of a social and cultural imagery of class, which has shaped the ways in which class is understood and experienced as an aspect of national and regional identity. » Darren Newbury, « Telling Stories about Photography: The Language and Imagery of Class in The Work of Humphrey Spender and Paul Reas », *Visual Research Methods,* Vol 2, Hamilton, Peter (Ed). Londres : Sage Publications, 2006., p. 295-6.

1105Voir John Tagg, *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories.* Minneapolis : University of Minnesota press, 1993.

plusieurs années, déclarait ne pas avoir d'intentions politiques dans sa pratique de photojournaliste, et ne faire qu'un travail d'observateur de la vie contemporaine ou du sujet traité dans le cadre de sa commande[1106]. Quant à Humphrey Spender, il était selon Newbury « influencé dans son choix de sujets et son approche photographique par deux cadres de référence : la notion d'observation sociologique et anthropologique objective, et la vision politique de la gauche des années trente[1107] ». Spender, photographe de classe aisée, a plus tard expliqué le sentiment de malaise dans lequel le mettait la nécessité de rester distant, voire invisible, intrus dans un environnement social qui lui était étranger[1108].

Le travail du collectif Amber, et celui de Nick Hedges notamment dans sa recherche sur la représentation du travail, cherchent dans leurs démarches de représentation à inventer des représentations nouvelles de la classe ouvrière, en rupture avec les imageries éculées. Leur intention est de contrer les logiques d'objectivation qui ont fondé l'iconographie classique par laquelle la classe ouvrière a toujours été donnée à voir. L'ensemble des principes informant leurs pratiques manifestent la recherche des moyens de produire des images photographiques qui ouvrent la relation entre le photographe et son sujet par l'instauration d'un dialogue, qui cherchent la continuité entre les temps de la production et de la diffusion des images. Pour Amber comme pour Hedges, l'attachement au documentaire comme mode de représentation valide, socialement utile et nécessaire, s'accompagne de la conscience d'une nécessité de rompre avec le schéma classique de l'artiste et de son modèle, et d'interroger la posture et les intentions du photographe. Le travail d'Amber porte dans son ensemble sur les aspects culturels et sociaux de vie des classes ouvrières du Nord, celui de Nick Hedges porte plus précisément sur la représentation du travail comme expérience.

3.6.2.1.1 *Nick Hedges*

Nous avons mentionné Nick Hedges plusieurs fois au fil de ces pages. Au cours des années soixante-dix, ce photographe s'est tourné vers une pratique documentaire

1106« I didn't think of it politically. I was never a political animal. I mean, the journalists had that sort of job to do. I think I just photographed what I saw. » Bert Hardy, « Four Penn'orth of Hope », *Camerawork*, N° 5, février 1977, p. 9.

1107« Spender was influenced in his choices of subject and his photographic approach by two frames of reference : the notion of objective sociological and anthropological observation and 1930s left-wing politics. » Newburry, « Telling Stories... », *Op. Cit.* p. 299.

1108Voir Deborah Frizzell, *Humphrey Spender : Humanist Landscapes. Photo-Documents 1932-1942.* New Haven : Yale Center for British Art/Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1997.

indépendante, travaillant seul, mais tout en s'appuyant sur les réseaux de Half Moon Gallery, du Photography Workshop ou de Amber. Rappelons que Hedges a été pendant plusieurs années employé par l'association caritative Shelter. L'utilisation que celle-ci fait de ses images le laisse très insatisfait : il se rend compte que les seules images utiles à Shelter sont celles qui dépeignent les personnes mal logées comme parfaitement démunies, accablées et passives, images qui correspondent au stéréotype victorien du « pauvre méritant », le *deserving poor.* Les images non conformes à ce schéma son écartées. Hedges prend ses distances avec l'association. Dans *Photography / Politics 1,* auquel il contribue, il tient ce discours sur la question de la représentation de la réalité dans les images photographiques et la notion selon laquelle celles-ci prétendent tenir un discours de vérité.

> [Shelter] cherchait à présenter une version retravaillée de la réalité, qui soit conforme avec sa position assez floue basée sur un libéralisme modéré et consensuel. Les discours de la droite comme de la gauche invoquent la « réalité » pour présenter leur version de la « vérité ». La propagande du National Front, et celle, très différente, du Socialist Workers' Party, présentent des réalités toute aussi singulières que celle de Shelter. La réalité est complexe, elle a de multiples facettes, mais les médias de masse ne peuvent être nuancés. Ils déguisent et déforment largement la vérité de l'expérience vécue de la classe ouvrière[1109].

Hedges prend conscience des écueils auxquels peut conduire la représentation réaliste lorsque les intentions qui la sous-tendent sont passées sous silence et que les processus de manipulation de l'image, visant à la faire correspondre à un discours pré-établi, sont masqués. Il fait également son auto-critique par rapport à la posture du photographe intrusif, qui même animé des meilleurs intentions, ne peut pas, dans le cadre imposé d'un discours institutionnel, rendre compte d'autre chose que des symptômes de la pauvreté.

Ces perspectives critiques sont éclairantes par rapport à la pratique photographique que Hedges cherche à développer par la suite. Soulignons donc d'une part la critique des discours institutionnels dominants, monolithiques et fonctionnant par stéréotypes, et d'autre part, la recherche d'une pratique alternative, postulant la possibilité d'un documentaire fidèle à l'expérience des sujets.

1109« [Shelter] sought to present an edited version of reality which conformed to a vague woolly middle-of-the road liberalism. Equally both the right wing voice and the left wing voice use “reality” to tell their versions of the “truth”. The propaganda of the National Front, and the very different propaganda of the Socialist Workers' Party, is as singular in its presentation of reality as Shelter ». Nick Hedges, « Charity Begins at Home : The Shelter Photographs », in Dennett, Spence (Eds.). *Photography/ Politics 1.* Londres : Comedia, 1979. p. 164.

En 1976, Hedges entreprend un travail de recherche photographique sur le thème du travail dans le secteur industriel. Pendant deux ans, grâce à une bourse de West Midlands Arts, il travaille au sein de six différentes usines de la région, en passant entre quatre semaines et six mois dans chacune d'entre elles, en immersion. Pour Hedges, l'origine de son projet réside dans un besoin de mettre en images la réalité du travail, en sortant des stéréotypes associés au travail industriel.

> Le travail industriel reste largement invisible. Pour en faire l'expérience, il faut soit aller y travailler, soit s'appuyer sur les représentations médiatiques qui existent sur le sujet. Mais le travail n'est pas représenté pour lui-même. Ma motivation est venue d'une réaction contre la focalisation des photographes britanniques pour le thème des loisirs, des coutumes, des rituels. Pendant les années soixante-dix il semblait de rigueur de montrer ces aspects. C'était symptomatique d'une vue généraliste, d'un type de vision englobante, mais qui manquait d'interroger le rôle que le documentaire peut avoir. Ma motivation était de me concentrer sur le travail industriel, un sujet à la fois crucial pour la société mais représenté de manière erronée par elle[1110].

Hedges place sa démarche dans une perspective de contestation des images dominantes, principalement diffusées dans la presse. Il condamne une représentation superficielle et tendancieuse qui réduit bien souvent le travail à des questions de productivité ou de nombre de jours de grève. Jamais le travail n'est présenté plus subtilement, sur le plan humain, depuis la perspective des travailleurs, en tant qu'activité vécue.

> La motivation de mon choix est de livrer à un public le plus large possible ce qui est caché derrière les grilles des usines. Les mass média conventionnelles montrent l'industrie comme une arène où se déroule un conflit permanent (le conflit vient de l'information). Ceci s'applique aussi à la théorie politique[1111].

Dans l'entretien que nous avons mené avec lui, Hedges précise ce point plus en détail.

> Après avoir fini mon travail avec Shelter, j'ai mûri l'idée de faire un projet sur les gens au travail. L'une des choses à propos de la vie au travail qui m'interpellait particulièrement à l'époque, c'est

1110 « Industry remains largely hidden. To experience it, one has either to work in it or to rely on mass media representations. Labour is not represented for its own sake. My motivation stemmed from a reaction to the fact that British photographers had always been attracted to leisure and customs and rituals. The seventies was a time when it was de rigueur to show these aspects. Something symptomatic of the 'generalist view', all emcompassing views that disregard the role that documentary can play. My motivation was to concentrate on industrial work, a subject that is both crucial to society and misrepresented by it. » Nick Hedges, « Working in Depth/ Working in England », Photographers' Gallery Recordings, entretien du 16 octobre 1979, British Library Sound Archive, C621/02/01. Dans cette citation, Hedges porte une critique par rapport au travail de photographes contemporains, qui à la suite de Tony Ray-Jones, ont focalisé leur travaux sur des thèmes liés aux loisirs, dans des démarches personnelles qui visent davantage la reconnaissance dans l'institution artistique que l'engagement politique. Parmi eux, on peut citer Martin Parr, Homer Sykes, Ian Berry, Patrick Ward, Daniel Meadows.

1111 Nick Hedges, *Un certain art anglais : sélection d'artistes britanniques, 1970-1979.* Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Paris : ARC, 1979. p. 81.

> peut être moins le cas aujourd'hui, c'était que toutes les discussions au sujet du travail, que ce soit dans les livres, les magazines, les journaux, se focalisaient sur le produit lui-même, ou sur le conflit social, ou traitaient parfois de l'innovation. Mais ils ne s'intéressaient jamais à l'expérience même du travail. J'ai été frappé de comprendre que c'était une dimension cachée[1112].

En somme, le projet que Hedges a en tête prend la forme d'une étude anthropologique du travail, par les moyens de la photographie. Ce qui l'intéresse, c'est le travail comme expérience, comme environnement où s'exercent des règles et rituels spécifiques, comme espace où se recréent des pratiques signifiantes. Il est guidé par la dimension d'investissement humain dans cette activité, avec tous les sentiments ambigus qu'elle engendre, et non par l'approche quantifiée, déshumanisante, stéréotypée.

> Mon approche consiste à débusquer l'ordinaire, et en le faisant, à découvrir la richesse de l'humour et de l'habileté, comme le poids de l'ennui et de la frustration. [...] [Ce travail] illustre un certain nombre de thèmes : la nature du travail, son environnement ; face à la routine du travail, l'existence d'une valeur qui dépasse les simples relations ; l'humour, les graffitis ; la contribution apportée par les femmes et les émigrants (*sic*) ; les portraits manifestant la puissance de l'identité dans un environnement qui accorde peu de valeur à l'identité personnelle[1113].

De ces quelques citations se dégage l'idée selon laquelle les emplois industriels appartiennent à un monde qui reste finalement méconnu, retranché, qui ne dispose pas, dans la société contemporaine, de sa représentation propre, alors que cette activité occupe une large part de la vie des individus. Cela s'explique en partie par le fait que ces emplois s'exercent dans des structures privées, dont l'accès est souvent fortement réglementé[1114]. De plus les usines sont souvent des environnements complexes, régis par des codes qui peuvent dérouter à première vue. En somme, ce qui s'y trame intéresse seulement des employés qui y travaillent[1115].

1112 « I'd been considering, when I finished work with Shelter, doing a project about people at work, and one of the things about working life, specially then, I'm not so sure now, is that, when people talked about it, in books, magazines, newspapers, it was usually to do with the product, or with conflict, it might be to do with novelty,with new things, but it was never to do with what it was like to be at work. And it struck me that that was a hidden area. » Il ajoute cette anecdote : « I remember as a little boy, I never knew what my father did. The nearest I got to know was when I went with him on a Saturday to the timber factory, because he was a timber merchant, and he would sell bags of woods... Saturdays were not so busy, more relaxed, and I used to think this was quite nice. But it was still a bit of a mystery. What it was like to work in a factory remained unknown to me. It was trying to get through, trying to find out what was a third of everyone's life at least. » Entretien avec le photographe, 29 juillet 2010.

1113 *Id.* p. 81.

1114 Hedges explique à ce titre qu'il a essuyé de nombreux refus de la part des directions de différentes usines à sa demande de venir observer et photographier le travail dans les usines.

1115 « For all their centrality in people's lives, they are very private places. Separated from life outside – the « real world » as it's called – they have their own rhythms and rituals : patterns of activity that normally only reach an unknowing public only in part, and then as sensationalised in the pages of the *Sun* and the *News of the World.* They are places that are rarely understood by outsiders, for to understand them, to know the whole story, it's necessary to be there. [...] It's not easy to see into a factory. Few of them have windows. » Nick Hedges, Hew Beynon, « Introduction », *Born To Work, Images of Factory Life.* Londres : Pluto Press, 1982. p. 7.

Il s'agit donc pour Hedges de donner à voir une réalité cachée, en essayant de rendre palpable toute l'épaisseur des expériences vécues. Il ne s'agit pas selon nous d'un voyeurisme de la part du photographe. La démarche, telle qu'il l'explique, est d'élargir la représentation du travail à la dimension signifiante, en termes humains, de cette activité. Il cherche à révéler les « multiples facettes » de cette réalité. La photographie n'est pas son seul instrument : Hedges se munit d'un dictaphone, outil du sociologue, pour enregistrer les témoignages des gens. Il prévoie d'emblée de publier les images accompagnées d'extraits de discours.

Hedges conçoit son projet comme relevant entièrement d'un registre documentaire. « Je voulais à tout prix réaliser ce projet. Ce n'était pas de l'art, ce n'était pas de la photographie conceptuelle, qui était en train de devenir à la mode. C'était assez clairement du documentaire social critique[1116]. » Critique par rapport aux emplois de la photographie qu'il constate dans la presse, méfiant à l'égard d'une récupération du style documentaire dans le système institutionnel de l'art, Hedges défend une définition du documentaire comme mode de représentation réaliste capable de mettre en images, de manière sensible et détaillée, des réalités autrement ignorées du grand public. Le documentaire est un instrument de connaissance, nécessaire selon le photographe pour une plus grande compréhension de la complexité des rapports sociaux[1117]. Surtout, ce régime visuel peut être mis au service de la classe ouvrière, dès lors qu'il adopte une perspective critique et informée sur les conditions matérielles de production, qu'il soulève des questions sur la nature des relations sociales au travail, et que le photographe est capable de remettre en cause sa propre relation avec son sujet, se reconnaissant comme relais de transmission, même inconscient, de rapports de pouvoir.

Dans un article paru dans *Camerawork,* Hedges revient sur les différentes approches qui s'offrent au photographe dans ce registre de représentation. Sa typologie renvoie aux débats contemporains, aux interrogations sur le rôle du documentaire (affirmation de vérités générales, dénonciation des inégalités, ou investigation des états de faits ?), sur la relation du photographe à son sujet (distance et retrait « objectif », ou

1116 « I was desperate to do the project. It was not art, it was not conceptual photography, which was becoming very much the thing. It was quite clearly critical social documentary. » Entretien avec le photographe.

1117 « Je fais de la photographie documentaire. Bien que la télévision ait usurpé ce rôle, beaucoup de photographes tentent de redéfinir cette tendance, de réajuster la photo à la vie contemporaine. Une telle démarche permet d'évaluer continuellement la réalité du monde. A chaque instant l'on acquiert une plus grande compréhension des relations humaines. » *Un certain art anglais.* p. 81.

implication, voire interchangeabilité des rôles ?), sur les contextes de diffusion (encadrée dans une forme codifiée, ou hors des espaces institutionnels ?).

> Il y a différentes écoles de pensée sur la manière de rendre compte du réel. 1) L'école classique du type « Family of Man », dans laquelle toute photographie fonctionne comme métaphore illustrant des affirmations générales sur la « qualité de vie ». Un tel style sert l'affirmation de perspectives établies sur la vie, mais n'a pas grand chose à voir avec les vérités profondes d'un sujet. [...] 2) L'étude détaillée et exhaustive d'un phénomène particulier, pour laquelle un travail de collecte de preuves est effectué sur de longues périodes. Dans les meilleurs exemples (*Vietnam Inc*. de Philip Jones Griffiths), ce genre d'étude produit des perspectives uniques et une nouvelle compréhension du sujet traité. 3) Les articles classiques des journaux et magazines, pour lesquels les auteurs sont soumis à des pressions de temps conduisant à des approches partielles et sensationnalistes. [...] Ce qui est produit comme information n'est alors pas nécessairement la vérité d'une situation. 4) Une documentation qui présente en détail l'étude d'un phénomène, mais qui révèle aussi dans une certaine mesure l'implication de l'auteur. Tout en étant l'étude d'un aspect d'une réalité humaine, cette approche mène également l'auteur à un examen de sa propre position. De cette manière, l'auteur abandonne la posture de l'observateur caché. [...] Le danger de cette approche reste néanmoins de devenir le prétexte d'une posture affectée de l'auteur au détriment du contenu de l'image, entraînant ainsi tout le travail dans le domaine périlleux de l'« Art ». [...] 5) Le type de documentation dans lequel le sujet est aussi l'auteur. Je pense aux projets basés dans les communautés tel que celui mené par Paul Carter à Blackfriars. [...] Ma propre tendance se situe entre la 2e et la 4e de ces approches[1118].

Nous l'avons dit, Hedges passe beaucoup de temps, jusqu'à plusieurs mois, dans les différentes usines dans lesquelles il a accès : une aciérie, une laiterie, une usine de fabrication de serrures, une usine de pompage industriel. Son sujet requiert en effet une approche inscrite dans une temporalité longue. Il s'agit non seulement de comprendre les processus souvent complexes et très spécifiques qui se jouent dans les différentes étapes de production, mais aussi, de se faire connaître des employés et de nouer des relations de confiance avec eux. Il est soucieux d'expliquer ses objectifs aux employés dont il côtoie le quotidien, utilisant par exemple les lettres de diffusion des entreprises, ou se présentant aux responsables de chaque équipe pour annoncer sa venue prochaine.

1118 « There are different schools of thought on how to communicate evidence. 1) The classic « Family of Man » style, in which all the photographs are used a metaphors for generalised statements about the « quality of life ». This style may succeed in reaffirming established views about life, but it has little to do with actual truths about the subject matter. [...] 2) The detailed and massive study of a particular phenomenon in which evidence is collected over a long period of time. At its best (*Vietnam Inc.* Philip Johnes Griffiths), this type of study gives unique insights and understanding of the subject. 3) Conventional newspaper and magazine stories where the authors are pressured by deadlines into a sketchy or sensationalised approach. [...] What is news is not necessarily the truth about a situation. 4) A documentation which presents in detail a study of a phenomenon, but which also reveals the author's own involvement. So that whilst being a study of an aspect of human reality, it also opens up the author to a similar examination. In this way the author drops the stance of the hidden observer. [...] The dangers of this latter approach can be that it turns into a public display of an author's posturing at the expense of the content of his photographs, with the result that the whole work moves towards that perilous arena of « Art ». [...] 5) Documentation in which the subject is also the author. I have in mind the community based photographic projects like Paul Carter's in Blackfriars. [...] My own tendency is to move somewhere between 2 and 4. » Nick Hedges, « Factory Fantasies ? », *Camerawork.* N° 6, avril 1977, p. 3.

> Certains se montraient méfiants au début dans certains cas, parce qu'ils se demandaient « pour qui travaille ce type ? Pour la direction ? Il est là à surveiller nos cadences et nos gestes.. » Il fallait faire attention à la manière dont je me présentais et avec qui je m'identifiais. [...] On trouve toujours un moyen de faire comprendre d'où l'on vient[1119].

Hedges ne cherche pas à livrer une image lisse de la réalité du travail. Alternant les portraits, les vues d'ensemble, des détails de l'environnement, des scènes de groupe, il s'attache au contraire à dépeindre toute l'ambivalence associée à celle-ci.

De nombreuses images rendent compte du caractère terriblement oppressant et déshumanisant de certaines tâches d'une monotonie absurde, auxquelles les femmes sont en majorité astreintes. Les regards sont absents, ou révèlent une souffrance intérieure, une fatigue mentale, dues à l'exercice répété et abrutissant de la même tâche à longueur d'heures et de journées. Une photographie montre une jeune femme debout à son poste devant une imposante machine qui la surplombe et dont elle tient le levier. Encadrée par d'autres machines du même type, elle semble entravée dans ses mouvements, par la présence d'un coffre métallique situé juste derrière elle. Deux hommes se tiennent en arrière plan, eux-mêmes concentrés sur leur tâche. La fenêtre quadrillée dans le fond ne laisse passer qu'une lumière opaque. Cette femme tourne son visage vers le photographe, mais son regard d'une profonde lassitude ne semble pas le voir. La position de son bras autour de son visage achève de la circonscrire dans un petit espace. Ce regard qui ne répond pas à celui du photographe, devenu un autre élément de l'environnement oppressant, renvoie à l'isolement de l'ouvrière, au détachement qui s'est produit entre son esprit et son corps. Le symbole de la prison, prison mentale et physique, s'impose avec force dans cette image, se traduisant visuellement dans la répétition des lignes verticales.

Hedges photographie les ouvrières qui occupent les tâches les plus répétitives, qui leurs sont reléguées en vertu d'une prétendue minutie et dextérité naturelles des femmes. Les machines deviennent des extensions du corps, à moins que ce ne soit les corps qui soient absorbés par elles, entraînés par la cadence qu'elles impriment. Deux images traduisent cela. Ici encore, il s'agit de femmes travaillant à leur poste. On ne voit pas leur visage. Le visage de l'une est masqué par la machine qui l'occupe, qu'elle alimente avec des pièces de métal. Sa main les agrippe, prête à nourrir la bête. La métaphore animale n'est

1119« They were suspicious to begin with in some cases because they must have thought 'who's this guy working for? The management? Checking time and motion'... You had to be careful with how you introduced yourself or with whom you identified yourself with. [...] You find a way of making it clear where you came from. » Entretien avec le photographe. Hedges raconte ainsi qu'il refusait toujours les invitations à manger à la table de la direction, et s'installait avec son repas à la cantine des employés.

pas exagérée, car par un effet de cadrage, cette machine devient comme la tête monstrueuse de l'ouvrière. Elle en a absorbé toute la personne, symbolisant l'aliénation que provoque la répétition incessante du geste. Dans l'autre image, l'ouvrière se tient de dos. La nuque courbée, face à la machine, elle appose ses mains de part et d'autre sur des boutons, geste qui la connecte à la machine. Tout l'arrière plan est composé d'autres machines sombres, qui clôturent l'espace. Cette femme est certainement en train d'effectuer une tâche de précision, et la tension de son corps traduit sa concentration. La posture n'est pas naturelle, les mains levées au niveau des épaules, suggérant une souffrance du corps lorsque ce geste est maintenu ou répété. Un détail attire notre attention. La machine porte l'inscription « British Federal Welder ». Or le terme de « *welder* » désigne aussi bien la machine que la personne : une soudeuse, un soudeur. Dans cette image, le glissement de sens de la machine à la personne de l'ouvrière unit l'une à l'autre et réduit l'ouvrière à sa fonction. Le corps devient machine.

Les photographies rendent compte de la ségrégation des tâches dans l'espace de l'usine. Les hommes travaillent en effet quant à eux sur les chantiers requérant force et résistance, dans des espaces plus larges. Les images réalisées dans l'aciérie de Bilston renvoient à l'imaginaire mythologique des forges de Vulcain. Hedges souligne l'effort, la dangerosité de la manipulation des longues barres d'acier rougeoyantes. Les outils utilisés, de grandes pinces, rappellent davantage l'artisanat que des procédés techniques modernes. Les protections portées semblent minimales. Dans une photographie, un homme se tient devant un grand brasier. Telle que l'image est construite, il semble le surplomber. Sa posture interroge. Les bras remontés en croix au niveau de la poitrine, il semble s'en servir pour se protéger des projections et étincelles. Est-il en train de surveiller le brasier, de se réchauffer ? Toujours est-il qu'il semble maîtriser ce qu'il fait, alors que l'observateur non-averti n'a pas les moyens de comprendre sa posture. Les images de l'aciérie laissent imaginer les multiples dangers, l'effort physique des chantiers lourds, l'environnement infernal fait de bruit, de poussière, de chaleur intense et de fumée.

La présence des femmes, évoquée à l'instant, mais aussi des travailleurs immigrés, sur les sites des usines est une dimension qui apparaît très fortement dans les images réalisées par Hedges. Ces « nouveaux visages » du travail, qui sont apparus plus massivement dans les années cinquante, mettent à mal une masculinité traditionnellement appuyée sur une définition du travail industriel comme étant l'apanage des hommes. Le photographe sait les crispations qui entourent une telle évolution. Le racisme et le sexisme

sont une réalité qu'il rencontre sur les sites. L'attitude des syndicats est loin d'être progressiste sur ces questions. Pourtant Hedges veut aussi montrer la camaraderie qui se crée entre ouvriers blancs et noirs, afin de combattre le préjugé d'un racisme inhérent à la classe ouvrière. Quant aux discriminations de genre, elle se manifestent d'abord, on l'a vu, par une ségrégation des tâches fondées sur des stéréotypes de genre. Par ailleurs, le sexisme semble être banalisé, notamment dans les images ornant les murs des espaces de travail et de convivialité. Une image est très parlante à ce sujet. Hedges l'appelle lui-même « Barbara and the pin-up ». C'est la pause dans une salle commune. Un escalier y descend depuis un étage que l'on aperçoit. Barbara est en train de descendre les marches tenant bien haut une tasse, dans un geste théâtral et presque chorégraphique. Cela fait rire ses deux collègues, assises sur les marches en contrebas et qui se retournent vers elle. Une quatrième femme, à un niveau plus haut que celui de Barbara, est accroupie, visiblement à la recherche de quelqu'un. Sa posture incongrue rajoute au comique de la scène. La rampe de l'escalier divise l'image en deux. De l'autre côté, deux hommes se tiennent adossés au pan vertical. Leurs visages sont plus neutres que ceux des femmes présentes à côté, témoins d'une scène amusante. Au fond de la pièce, l'image d'une pin-up à été accrochée à la fenêtre. La jeune femme se tient sur une balançoire, dans un décor de jardin. Cette image fait irruption à plusieurs titres ; d'une part du fait de la nudité affichée de la figure, et de sa position en plein milieu de la fenêtre, d'autre part parce qu'elle renvoie à l'irruption du désir et de la sexualité depuis un univers totalement déconnecté de celui de l'usine. Deux femmes sont ainsi mises en rapport dans cette photographie : leur positionnement sur le même plan horizontal invite à cette comparaison. L'une est réelle, séduisante elle aussi, naturelle et pleine d'humour, dans la complicité du jeu avec ses amies ; l'autre est figée, irréelle, elle appartient, dans l'image comme dans les usages qui en sont faits, au monde des hommes. Ceux-ci n'ont pas conscience de la scène voisine d'eux. L'aliénation du monde du travail leur a-t-il fait oublier la réalité des relations humaines ? La banalité des représentations sexistes dans l'espace mixte du travail, est le rappel de la domination masculine. C'est un refus de voir que la vie réelle des femmes ouvrières n'a rien de commun avec ces images idéalisées. C'est une manière de marquer leur territoire. Dans les témoignages que Hedges recueille, les ouvrières se plaignent de ces images pornographiques, qui jurent tellement avec leurs vies et l'image qu'elles ont d'elles-mêmes. Mais l'environnement du travail reste un monde masculin, dicté par les règles des hommes.

Autre thème développé dans ce travail, la camaraderie et la solidarité, les moments de relâchement de la pression figurent en bonne place dans les photographies de Hedges. Il s'intéresse également à la manière dont les employés s'approprient des espaces personnels ou symbolisent le monde extérieur, hors de l'usine, à travers des photographies d'enfants, de proches, à travers des plantes, des dessins ou des graffitis. Ces traces sont autant d'espaces négociés sur le grand espace impersonnel de l'usine.

A l'issue de chaque période passée dans une usine, Hedges organise des expositions des images réalisées dans les espaces de convivialité réservés aux employés (vestiaires, cantines), et donne des tirages. C'est une manière de remercier les ouvriers et ouvrières de l'avoir laissé travailler auprès d'eux ainsi qu'une reconnaissance des liens personnels qui se sont noués.

En 1978, alors que le projet touche à sa fin, Ed Barber et Mike Goldwater, de Half Moon Gallery proposent à Hedges de monter une exposition sur l'ensemble de ce travail. Puis l'idée de le publier sous forme de livre obtient l'adhésion de l'Arts Council qui met des financements à disposition. L'ouvrage ne voit le jour qu'en 1982. Pour Hedges, le livre de photographie doit nécessairement être accompagné de texte. C'est Huw Beynon, sociologue spécialiste de l'organisation du travail et auteur de nombreux ouvrages sur la question, qui est chargé de la rédaction[1120]. Celui-ci base son texte sur les enregistrements réalisés par Hedges. Les deux auteurs de *Born to Work ; Images of Factory Life* insistent sur le fait que le texte et les images présentent deux interprétations possibles de leur sujet, la vie au travail, mais ne saurait être vues comme ayant un rapport de justification mutuelle. Cet attachement au lien entre texte et image chez Hedges réside dans la compréhension que la photographie est un message qui n'a pas la capacité, seule, de traduire l'épaisseur des expériences. Il s'en réfère à la notion développée par John Berger selon laquelle il est nécessaire de veiller à la continuité des contextes de production et de diffusion de l'image afin que celle-ci conserve sa signification.

> Le problème que pose ce travail est sa présentation. L'image simplement ne dit rien ; comme le révèle Brecht, « une photo des usines Krupps, ne révèle, en fait, rien sur l'organisation de ces usines ». Les photos documentaires doivent être placées dans un contexte ; une série de photos est nécessaire a priori, le texte vient ensuite, et comme Berger le suggère, on doit trouver une solution pour faire passer les images extérieures d'une manière personnelle[1121].

1120Beynon est l'auteur de *Working at Ford.* Harmondsworth : Allen Lane, 1973 ; avec Robert Blackburn, de *Perceptions of Work : Variations within a Factory.* Cambridge : Cambridge University Press, 1972 ; avec Hillary Wainwright, *The Workers' Report on Vickers*. Londres : Pluto, 1980.

1121 Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1979.. p. 81.

Le texte de Beynon et l'agencement des images en sections, établies par Hedges, se répondent de manière harmonieuse. Les thèmes de la féminisation des emplois industriels, de la présence de travailleurs immigrés, de la nature aliénante du travail sur les chaînes de production, des accidents et dangers sur les sites de production, de l'évolution des contraintes de production et des pressions subies sont contextualisés. Beynon parvient en effet à associer le matériau très riche des enregistrements à des éclairages historiques sur l'évolution de la nature du travail à la fin des années soixante-dix en Angleterre. *Born to Work* est un ouvrage qui aboutit à une vision très complète, fine et sensible de la réalité des conditions de travail et ses évolutions, en prenant qui plus est comme exemple le bassin industriel d'une région dont l'histoire s'est construite sur les manufactures. Hedges et Beynon parviennent intelligemment à représenter le travail dans la complexité des problématiques soulevées par cette question, en donnant toute sa place au point de vue des ouvriers et ouvrières.

3.6.2.1.2 *Amber*

Au début de cette partie, il a été question de la formation du collectif Amber. Nous soulignions que son émergence correspondait au désir de ses membres de développer des travaux documentaires ancrés dans la culture et l'histoire de la région du Northumberland. Ce parti-pris renvoie dès l'origine à une conception du rôle social, politique et culturel du documentaire : celui-ci est envisagé comme une contribution à la mémoire collective du territoire du Nord. La conscience que la vie de la classe ouvrière ne fait pas l'objet de représentations justes dans les imageries culturelles dominantes anime ce collectif : celle-ci a toujours fait l'objet de représentations imposées de l'extérieur, mais les tentatives d'expression, par la classe ouvrière elle-même, de sa propre expérience et de sa propre culture ont été maintenues dans un statut minoritaire, voire ont été rendues invisibles[1122]. Le travail de Amber consiste à inverser cette logique, à reconnaître et à faire reconnaître l'importance de la culture et de l'identité du Nord de l'Angleterre, aux yeux de ses habitants et en dehors de la communauté. Au cours des années soixante-dix, le sentiment que les attaques se multiplient contre l'héritage culturel de la classe ouvrière impose en quelque

1122Il en va de même avec le patrimoine de la classe ouvrière, comme le souligne Murray Martin : « When the working class have a history, like mining, it is erased at a frightening rate. » Murray Martin, cité par Neil Young « Forever Amber ; An Interview with Ellin Hare and Murray Martin of the Amber Film Collective », *Critical Quarterly,* Vol. 43, N° 4. 2001. p. 68.

sorte à Amber son sujet et ses prises de positions politiques, qui se traduisent par des formes d'activisme culturel.

> Tout projet documentaire a, en fin de compte, à voir avec la mémoire. L'élan créatif de la photographie documentaire indépendante de la seconde moitié de ce siècle a été suscité par la douloureuse perception de la disparition des communautés. Une course à été lancée pour garder la trace de ces communautés ainsi que de leurs modes de vie avant que le processus de destruction, qui ne peut être que qualifié de délibéré, fasse son œuvre. Les impératifs d'une telle tâche ont forcé les photographes à interroger la complexité de leurs propres relations avec le peuple, dont ils s'attachaient à décrire la vie[1123].

Cette citation soulève deux points importants : d'une part, la question de la fonction du documentaire dans le contexte d'une évolution des modes de vie et des repères culturels traditionnels de la classe ouvrière ; d'autre part, la question du rôle du photographe, réalisateur ou artiste et de son rapport à la communauté qui est le sujet de son travail.

Voyons le premier point. Darren Newbury, chercheur en études visuelles qui a beaucoup étudié les travaux du groupe, propose la notion de « *salvage documentary* », que l'on pourrait traduire par « documentaire de sauvetage» ou « de préservation », pour qualifier la fonction du travail documentaire produit par Amber.

> Une partie de ce travail [...] partage un objectif comparable à ce que [James] Clifford nomme l'« ethnographie de sauvetage », qui consiste à récupérer ce qui peut l'être visuellement, et littéralement dans certains cas (par une conviction du pouvoir des images à influer sur les avis des politiciens), des communautés qui sont en train de disparaître[1124].

Cette interprétation est une piste intéressante, mais elle constitue néanmoins une interprétation *a posteriori.* En effet, l'exemple des photographies réalisées par Sirkka-Liisa Konttinen dans le quartier de Byker, où elle réside entre 1970 et le moment de la démolition du quartier autour de 1975-6, montre que celle-ci a commencé à photographier l'environnement et ses habitants bien avant avoir pris connaissance du projet de rénovation urbaine prévoyant de raser cet habitat[1125]. *Byker*, la série de photographies réalisées,

1123« Any documentary project is, in the end, about memory. The creative drive of independent documentary photography during the second half of this century has been sparked by a painful sense of the disappearance of communities. There has been a race to record them and their ways of life before and in the process of a destruction that can only be described as wilful. The imperatives of the task forced these photographers to focus on their own individual and complex relationship with the people, whose lives they sought to document. » Graeme Rigby, « Unremembered Lives, an Introduction », in « Unremembered Lives; North-East Communities and the Documentary Photographer », Newcastle : Side Gallery, 1995. p. 4.

1124« Some of the work [...] shares a common aim with what [James] Clifford refers to as « salvage ethnography », to save both visually, and literally in some cases (through a belief that images will change the minds of politicians), communities that are about to disappear. » Newbury, 1999. p. 21.

1125Konttinen, d'origine finlandaise, explique qu'elle a commencé à prendre des photos à Byker pour montrer à ses proches son nouveau lieu de vie. Ce n'était pas initialement pensé comme un projet photographique à part entière ; l'idée en a été conçue plus tard. La nouvelle de la démolition du quartier

exposées et publiées par la suite, peut être vue comme une élégie pour un quartier emblématique d'une culture et de modes de sociabilité appartenant en propre à la classe ouvrière. Mais ce n'était pas l'intention première. D'une certaine manière, c'est le contexte d'évolution sociale, économique et culturelle qui donne aux différents travaux de Amber leur dimension de documentaire de sauvetage. Les images réalisées revêtent alors presque malgré elle un caractère historique, voire nostalgique, car ce dont elles gardent la trace est en train de disparaître, de littéralement s'effacer du paysage.

Ceci étant dit, un projet spécifique est en revanche entrepris par le collectif avec l'intention expresse de préserver tout un pan du patrimoine architectural et industriel de Newcastle. Le quartier de Quayside est en effet l'objet d'un projet de démolition initié par la municipalité, qui prévoit d'y construire un parking. Amber a noué un attachement tout particulier à ce lieu puisque c'est là que le collectif s'est installé au début des années soixante-dix et a ouvert la galerie Side en 1977. Sont menacés des bâtiments emblématiques de l'histoire économique du quartier, tel que Princes House, qui adjoint le Tyne Bridge, magistral pont métallique, symbole de la qualité de l'ingénierie industrielle de la ville. Certes le déclin de l'industrie du charbon et la réduction du transport des tonnages a eu des effets direct sur l'activité industrielle à Quayside. Mais le collectif s'insurge contre un projet qui condamne toute possibilité de régénération du lieu. Il réalise un travail photographique associé à un recueil de témoignages de personnes vivant et travaillant dans le quartier.

> Malgré le fait que la vie ait reflué de Quayside, nous avons été surpris de voir tous les sentiments de loyauté que le quartier suscite. [...] Notre plus grande surprise fut de constater tout ce qu'il restait de vie dans l'ensemble des bâtiments au pied du Tyne Bridge. Si la municipalité avait suffisamment d'ambition pour faire en sorte d'adapter les lieux à des usages plus souples, et d'autoriser des baux sécurisés, alors on pourrait imaginer un jour voir une nouvelle génération de « Quaysiders »[1126].

---

fait prendre au travail de Konttinen une autre signification. Sirkka-Liisa Konttinen, Oral History of British Photography. National Sound Archive. C459/155. Dans l'entretien que nous avons eu avec elle, Konttinen précise les conditions dans lesquelles sont venues les images. « [The working class culture] was the inspiration for taking photographs. I wasn't particularly driven by the knowledge that it would be destroyed. I wasn't recording things for posterity, I just wanted to celebrate what was there *while I lived there*, because to me it was special. One of the things that I do feel quite strongly in my work is that I'm not really interested in recording something for posterity. It doesn't excite me as a notion. I think the motivation is more about the immediacy of what I think is important for all kinds of reasons, but it is what is happening now, at any given time when I'm working : it is a dialogue that I want to have now, about what's happening.»

1126« In spite of the fact that life has been slowly drained from the Quayside we have been surprised by the feelings of loyalty the area generates. [...] Our greatest surprise was to find out just how much life there was left in the complex of buildings beneath the Tyne Bridge. If the City Council had enough vision to adapt some of its Quayside premises into more flexible uses and with secure leases, then it is conceivable that a new generation of « Quaysider » might emerge. » Amber Associates, « Quayside », *Cat. Exp.* 1979.

La mobilisation organisée par Amber à travers le Quayside Action Group porte ses fruits. L'ensemble des monuments sont inventoriés en vue de les faire reconnaître comme patrimoine à préserver. La BBC s'intéresse au sujet et organise un débat auquel Martin prend part. Les photographies exploitées pour la campagne sont de Graham Smith, un photographe originaire de Middlesbrough qui s'est rapproché du groupe aux alentours de 1984. Il réalise des images qui soulignent la grandeur de ces réalisations, et, indirectement, le génie humain qui les as conçus. Cette approche rend compte d'une volonté d'inclure dans le patrimoine collectif ces réalisations qui ne trouvent plus leur usage dans une économie qui a délaissé le secteur industriel. Il ne s'agit donc pas d'un simple devoir de mémoire, mais bien d'un plaidoyer actuel pour la défense d'une région dont les ressources économiques ne sont plus exploitées dans une économie nationale de plus en plus tertiarisée. Les qualités esthétiques du lieu sont mises en valeur par des effets d'ombre et de lumière, par des nuances d'un gris vaporeux. Le photographe a voulu transmettre quelque chose de l'atmosphère particulière des espaces aux abords du pont. Une impression d'immobilité ressort de ces images traversées seulement de quelques rares passants. C'est le calme d'un quartier qui s'endort. Mais les photographies d'intérieurs, de bureaux et de boutiques livrent une autre image. L'antiquaire, l'équipementier de bateaux, l'opérateur de l'ascenseur de Tyne Bridge, le directeur d'une compagnie de marine marchande, la buraliste, les agents de la police fluviale signalent la diversité des activités qui continuent d'exister, en dépit du déclin économique de Quayside au profit d'autres quartiers modernisés de la ville. Finalement, le projet de démolition est abandonné, et le quartier est sauvé. Selon Martin, la photographie a joué un rôle dans la prise de conscience de la valeur des monuments.

> Cela a fait réfléchir les gens. Ce que nous avons toujours fait dès que nous étions impliqués dans une campagne, c'est de prendre le parti très tôt de célébrer [les lieux] et de proposer des images positives. [...] Pour faire changer les choses, il faut soulever des questions sur les usages d'un site, et faire prendre conscience du besoin de le préserver[1127].

En ce qui concerne la question de la relation entre le photographe et le sujet, qui pose finalement la question des rôles dans la production de représentations, Amber adopte une position originale. Celle-ci se démarque des conceptions classiques de la production artistique comme étant l'apanage de l'artiste qui exprime une vision supérieure et définitive

1127« It made people think about it. What we always did when we were involved in a campaign, is that we decided from very early on to celebrate [the places] and do things that were positive. [...] The way to shift things is to raise questions about the use of the site, to show the need to preserve it. » Murray Martin, Oral History of British Photography, National Sound Archive. 12 février 2002. C 459/156.

sur son sujet. Pour Amber, cette conception dominante de l'art, qui est alors en train d'absorber la photographie, est une aporie : elle reproduit une hiérarchisation des productions culturelles, et se fonde sur une conception individualiste et romantique de l'artiste qui n'a plus de raison d'être dans un projet politique socialiste. « Ce projet cherche à ré-examiner le rôle du photographe documentaire, non pas en tant que personnage dans le grand manège des Beaux-Arts, mais dans le tissu social, culturel et politique de la région[1128]. »

Le collectif d'artistes, de photographes, de réalisateurs conçoit son rôle artistique et politique au sein de la communauté en empruntant les termes de l'historien R. G. Collingwood. Dans son *Principles of Art*, publié en 1938, Collingwood oppose à la notion romantique et individualiste de l'artiste, une conception de l'art tournée vers la vie de la communauté. On trouve la citation suivante de l'auteur sur le site d'Amber : « l'artiste doit parler des problèmes de la communauté qu'il sert, et non des siens, car les gens s'intéressent à leurs propres problèmes, et non à ceux de l'artiste »[1129]. Dans un entretien avec Darren Newbury, *Murray Martin développe cette idée centrale.*

> Très tôt nous avons été influencés philosophiquement par la thèse de R. G. Collingwood selon laquelle l'artiste doit parler de la société dans laquelle il ou elle vit, doit parler de la communauté qu'il sert, que la communauté n'est pas intéressée par ce que les artistes ont à dire sur eux-mêmes, mais par ce que l'art a à dire sur la communauté. Dans ce sens, l'artiste est conçu comme le porte-parole de la communauté, une idée qui est aux antipodes des valeurs de l'art contemporain. C'est cette position qui nous a influencé, et c'est aussi ce qui fait que nous sommes un peu oubliés aujourd'hui[1130].

Dans chacune des productions photographiques et filmiques du collectif, les projets naissent de la volonté de toujours prendre comme point de départ la culture et la vie des

1128« This project is seeking to reexamine the role of the documentary photographer, not as a player in the art house merry-go-round, but in the social, cultural and political fabric of this region. » Side, « Unremembered Lives ». p. 2.

1129« The artist must talk of the problems of the community he serves, not his own, because they are interested in their own dilemmas, not those of the artist », R. G. Collingwood, *Principles of Art.* Oxford : Clarendon Press, 1938. [En ligne] http://www.amber-online.com/history_chapters/1989-present, consulté le 8 aout 2013.

1130« From early on of course we were influenced philosophically by R. G. Collingwood's thesis that the artist must deal with the society in which they live, must deal with the community they serve, and that the community is not interested in what artists have to say about themselves, but what art has to say about them. In that sense he believes that the artist is a spokesman of the community, which is the antithesis of contemporary art. That's the position that we were influenced by, and that's in a sense why we are bypassed now. » Murray Martin cité par Newbury. Darren Newburry, « Documentary Practices and Working-Class Culture : an Interview with Murray Martin (Amber Films and Side Photographic Gallery) », *Visual Studies*, Vol. 17, N° 2, 2002. pp. 117-8. Martin a un point de vue très critique par rapport aux conceptions élitistes de l'art. « Ninety-five per cent of contemporary art is about the artist, and the artist's signature – it generates itself from one vision of art, which is art as imagination, art as originality. [...] I think art is actually very much about fashion now, and not about anything to do with a statement about society. » Matin, cité dans « Forever Amber », Young, 2001. p. 68.

communautés ouvrières de la région et de produire un dialogue, un débat dans les communautés, en sollicitant leur participation.

> [Amber] a formé un engagement sur le long terme avec la classe ouvrière et les communautés marginalisées du Nord de l'Angleterre. Son travail est caractérisé par un réalisme social extrêmement fouillé, et par la force des relations qu'il a formé localement[1131].

C'est le cas par exemple dans le cadre du projet qui se noue avec les « charbonniers de la mer ». Ce projet est lié à la période de collaboration du photographe Chris Killip avec Amber, entre les années 1975 et 1978. En 1976, parcourant la région, Killip découvre la plage de Lynemouth, à une trentaine de kilomètres au Nord de Newcastle. Il y rencontre les « charbonniers de la mer », une communauté constituée d'anciens mineurs, de chômeurs ou de gens du voyage qui collectent chaque jour le charbon rejeté sur la plage depuis la mine voisine d'Ellington. Killip est fasciné par cette activité hors du temps, qui contraste par son caractère archaïque avec la modernité de la mine, et qui pourtant réapparaît alors que les exploitations minières entament une phase de déclin. Le contact est d'abord difficile : il lui faut six ans pour parvenir à se faire accepter de la communauté, méfiante à l'égard de tout photographe. La plage est une zone de survie[1132]. Killip passe en tout plusieurs mois sur une période de deux ans, au sein du groupe. La photographie intervient dans un processus de connaissance et de reconnaissance entre le photographe et ses sujets. Elle devient un médiateur, un outil pour se rapprocher de la réalité des gens qu'il photographie, en comprendre l'histoire, la culture, la vision du monde. Plusieurs des images sont publiées en 1988 dans l'ouvrage *In Flagrante*, mais la série en elle-même n'a fait l'objet d'une publication qu'en 2011[1133]. Les charbonniers de la mer, hommes, femmes et enfants, deviennent au fil des images des visages familiers. Killip les identifie par leurs noms : Trevor Critchlow, Brian Laidler, Rosie Laidler, « Rocker »... Des relations d'amitié se

1131 « [Amber] is committed to a long term engagement with working class and marginalized communities in the North of England, the work is characterized by a richly detailed social realism and the strength of the local relationships it has forged. Politically engaged, but never aligned, Amber has always tried to avoid dogma. » Amber Collective, « About Us », [En ligne], http://www.amber-online.com/history_chapters/1968-1974 Consulté le 7 aout 2013.

1132 Killip raconte que ses tentatives pour se rapprocher de cette communauté et s'en faire accepter lui ont pris six ans, entre 1976 et 1982. A chaque tentative, il se fait chasser violemment. Jusqu'au jour où il finit par rencontrer les hommes au pub, et l'un d'eux, Trevor Critchlow, « Critch », reconnaît ce photographe rencontré dans d'autres circonstances. A partir du moment où les hommes comprennent que Killip ne travaille par pour les services sociaux mais est bien photographe indépendant comme il le soutient, le lien s'établit et la confiance s'installe. Voir Chris Killip, *Seacoal.* Göttingen : Steidl, 2011 ; Dilnot, Clive. « The Gleaners », *New Left Review,* N°. 77, septembre-octobre 2012, pp. 145-149. Voir également un article à paraître : Mathilde Bertrand, « Killip et les charbonniers de la mer : photographier la marge, photographier en marge, interroger le documentaire », Actes de la journée d'étude « La marge, espace de transgression et de liberté », Université de Reims, novembre 2012. Parution prévue en 2014.

1133 Chris Killip, *In Flagrante.* Londres : Secker & Warburg, 1988 ; *Seacoal.* Göttingen : Steidl, 2011.

nouent. Mais la rencontre ne s'arrête pas là. Le collectif Amber décide de faire un film, une fiction basée de très près sur la vie de cette communauté, à partir des amitiés forgées[1134]. La famille Laidler y joue son propre rôle. L'anecdote raconte que les Laidler, férus de chevaux et de courses, ont transmis leur passion à Murray Martin. D'autres réalisations de Amber sont le fruit de rencontres, qui motivent à leur tour un film ou un projet photographique[1135].

Amber produit un documentaire social qui n'a plus rien à voir avec le registre réformiste du documentaire social conventionnel, ni dans une distance réputée objective avec le sujet. Il y a au contraire un attachement affectif fort avec les lieux et les gens, une conception très humaine et collective de la création artistique. Le documentaire pour Amber est œuvre de témoignage et de « célébration », un terme qui apparaît souvent dans les prises de parole du groupe, et dont l'un des sens en anglais renvoie au fait de « rendre célèbre, de faire l'éloge public, de chanter les louanges » de quelque chose ou de quelqu'un[1136]. Il s'agit de rendre hommage à un territoire et une culture que le collectif respecte profondément, d'apporter à la connaissance la réalité d'un groupe social, la classe ouvrière du Nord, et d'en souligner la richesse culturelle, d'en rappeler les exploits en termes d'ingénierie et de constructions, dans le contexte de transformations profondes des modes de vies qui ont modelé cette culture, et face à la réalité d'une évolution économique mettant en question l'avenir des régions industrielles traditionnelles[1137]. Le parti-pris du collectif incarne pleinement une posture politique et un système de valeurs qui rappelle en les reproduisant les types de solidarités centrales à la culture ouvrière. Nous citions plus avant une distinction que John Berger opère entre le photographe-reporter, qui fournit des images de réalités méconnues à des publics d'un autre contexte social, et le photographe-chroniqueur, qui met ses images au service de la mémoire des populations dont il

1134 Amber, *Seacoal,* 1985.

1135 *Mai,* l'un des premiers films réalisés par Amber à partir d'images produites lorsque le groupe était encore à Londres, est le portrait de Mai Finglass, une personnalité étonnante qui était la logeuse de deux membres du groupe à Portobello. « She was a collector. Her story really has yet to get told in other ways. We inherited all of her correspondence for instance. She was such an exceptional character. She wrote a lot of letters to a lot of interesting people. She knew people like Ghandi personally, Madame Montessori, she was an anarchist and a teacher in the Himalayan mountains. An inspiring character. So she was the first project for me as well, and the first personal exhibition I had on in Newcastle. In the library or some festival in Newcastle. My very first exhibition ever. » Selon Konttinen, les relations tissées avec différentes personnes et communautés caractérise l'approche d'Amber dans chacune de ses réalisations. « We are in dialogue, and even quite personal relationships with the communities that we work with. » Extraits de l'entretien avec la photographe.

1136 « celebration, n. ». « 3. Making famous, publicly praising, extolling » OED Online. December 2012. Oxford University Press. 21 February 2013 <https://www-oed-com.sargasses.biblio.msh-paris.fr/view/Entry/29415?redirectedFrom=celebration>.

1137 Voir la série des films regroupés sous le titre de « Tyne documentaries » : *Launch* (1973)*, Bowes Line* (1975), *Last Shift* (1976), *Glassworks* (1977). Amber, « The Tyne Documentaries », DVD, 2007.

photographie l'expérience et les luttes. Il nous semble qu'Amber concilie ces deux dimensions, même si la deuxième fonction a peut-être la précédence. Le style documentaire qu'Amber développe est un exemple de pratique de représentation indépendante : par rapport à l'iconographie traditionnelle du documentaire ; par rapport aux conceptions dominantes de l'art et du rôle de l'artiste ; par rapport à sa situation dans le champ de la production culturelle et aux conditions dominantes de production de contenus audiovisuels.

Nous voudrions illustrer la traduction de ces principes et valeurs en revenant sur le travail de Sirkka-Lisa Konttinen, qui prend pour sujet la vie du quartier de Byker, où celle-ci choisit de s'installer peu après l'arrivée de Amber à Newcastle. Les photographies qu'elle réalise au cours des années relèvent pleinement d'une esthétique documentaire assez classique à première vue. Nous voulons montrer que la démarche de la photographe, son attachement personnel pour Byker et ses habitants, sa méthode et ses intentions, l'enregistrement de la parole des résidents et l'inclusion du texte dans l'ouvrage de photographie publié livrent un portrait de Byker qui s'écarte des codes traditionnels du documentaire, et, tout en remplissant une certaine fonction anthropologique, se double d'une dimension d'hommage aux habitants du quartier et à leur histoire. C'est une « célébration » de la culture ouvrière du Nord.

Photographier Byker est pour Konttinen, dans les premiers temps, un moyen d'apprendre à connaître son environnement, dans lequel elle arrive comme une parfaite étrangère[1138]. Il y a une dimension certaine d'admiration pour ce quartier, fait de maisonnettes mitoyennes qui descendent Byker Hill.

> En descendant Janet Street en ce samedi matin de fin d'automne, je tombais sous le charme. Ce charme devait durer dix ans, après quoi, il n'y eut plus de femmes se tenant dans l'embrasure de leurs porte, ni de chiens somnolant sur le trottoir, et plus de rues dévalant les pentes raides[1139].

1138 Ellin Hare, réalisatrice au sein du collectif, tient ses propos qui nous semble être applicables à la démarche de Konttinen à Byker, à savoir, une volonté de comprendre un environnement qui la fascine et qui lui est au début étranger : « Every film is a voyage of discovery – that's why you make the film. It's not because you know the subject, it's because you want to know about it, you want to understand something, and that's why you set out on the voyage. The making of the film is the way of understanding it, and hopefully at the end of the day the product then gives other people some insight and understanding into that way of life. » Ellin Hare, citée par Young, 2001. p. 71.

1139 « Walking down Janet Street on that soft Saturday morning in the late autumn, I was put under a spell. That spell was to last for ten years ; after which there were no women to stand in the doorways and no dogs to doze on the pavements, and no streets to run down the steep hills. » Sirkka-Liisa Konttinen, *Byker.* Londres : Jonathan Cape, 1983. p. 5.

Un moteur important du travail qu'elle commence est le désir de se faire accepter comme membre à part entière de la communauté, de dépasser la barrière culturelle qui la sépare de ses nouveaux voisins. Le fait d'être étrangère, ainsi que son affection non feinte pour le quartier et ses habitants, lui attire une certaine sympathie[1140]. Konttinen obtient de Northern Arts la première bourse attribuée à un projet photographique délivrée par l'organisation. Elle l'utilise pour ouvrir un studio de photographie dans une rue centrale du quartier. Elle y réalise des portraits qu'elle offre, provoquant une certaine incompréhension de la part des habitants. La présence de la jeune photographe devient peu à peu familière dans le voisinage. L'expérience est de courte durée car le studio est cambriolé et Konttinen doit l'abandonner. Elle s'emploie ensuite à aller à la rencontre des gens en leur proposant de les photographier chez eux. Elle note également les histoires qu'on lui raconte, les anecdotes, qu'elle retranscrit en conservant les accents et le parler des gens. On lui apporte de vieilles photographies. Ces quelques années sont ainsi le temps d'un apprivoisement réciproque. Konttinen en est récompensée : « mes photographies commencèrent à apparaître dans mes photographies. Encadrées sur des murs, posée sur le rebord des cheminées, rangées dans les portefeuilles, envoyées à l'étranger[1141]. » Elles trouvent un usage et un sens dans la vie des gens.

Les photographies produites au fil des années rendent compte de la qualité de la relation qui s'instaure entre la photographe et les habitants. Les enfants, les personnes âgées, les adolescents, les artisans, les familles, se laissent approcher par l'appareil de la photographe, une complicité s'installe. Dans le livre *Byker*, qui n'apparaît qu'en 1983, Konttinen nomme les gens par leurs prénoms. Elle inclut dans la succession des images des extraits de conversations ordinaires entendues au coin de la rue, des confessions qu'on lui a faites. Ces paroles ne sont pas retranscrites par voyeurisme ; elles étoffent la complexité des personnes, rendent compte de leur histoire, que l'image seule ne peut transmettre[1142].

1140« Being a foreigner gave me one advantage : I could be nosy, and be forgiven. Many doors were opened for me that would possibly have remained closed to another photographer, and invitations extended to the kind of hospitality and intimacy that would normally be reserved for family only. An oddball, I was hurled into a peculiar net of relationships ; short-cutting into friendship and unquestioned loyalty while pining to be a native on equal ground. Adopted again and again with undeserved generosity, yet remaining outside, and not belonging. My relationships in the community grew and fumbled, got tender, tangled, and eventually established. » *Id.* p. 6.

1141« My photographs began to appear in my photographs. Framed on walls, standing on mantelpieces, carried in wallets - sent overseas. » *Id.* p. 8.

1142Sur le rapport texte et image, Konttinen explique qu'elle affectionne les deux types de témoignages : « Would you define yourself as a collector of stories ? - Yes. I suppose in a way. Actually one of the things that I did before I left school in Finland was... my dream was in a way to be a journalist combining written stories and photographs because both of them interested me a lot. » Entretien avec la photographe.

La série de photographies rassemblées dans *Byker* compose une étude anthropologique. Konttinen photographie les espaces de sociabilité, tels que les lavoirs où se rassemblent les femmes le jour de la lessive hebdomadaire, la salle de Bingo, le pub local. La rue elle-même est une espace de rencontre et de commérages, de jeux d'enfants qui l'investissent, en l'absence de voitures. Les générations s'y croisent et s'y mélangent. La vie des hommes et la vie des femmes apparaît toutefois comme n'étant pas organisée autour des mêmes espaces et des mêmes activités : aux unes le soin des enfants, la lessive et le nettoyage des pas de porte, aux autres la colombophilie, les paris et les jeux de boules. Les rapports de genre sont ainsi marqués dans l'espace et dans les activités de travail (non rémunéré pour les femmes) et de loisir de chacun. Les commerçants sont au cœur de la vie du quartier : le coiffeur pour hommes, le coiffeur pour dames, le cordonnier, le boucher, le bookmaker, le prêteur sur gage... Leurs boutiques jouent un rôle fondamental dans les pratiques quotidiennes. Les photographies de Konttinen présente la vie à Byker avec une grande humilité, un profond respect, voire une tendresse certaine. Son œil prête attention au détail des activités du quotidien, celles qui relèvent du trivial, et qui pourtant correspondent à une vision du monde, à des pratiques culturelles signifiantes. Sans avoir encore conscience de la destruction imminente de Byker, Konttinen le photographie comme un microcosme régi par ses propres codes, organisé autour de lieux incontournables, de temps de travail et de loisir. On l'invite à venir voir les salons aménagés avec soin, où chaque ménage imprime son style à travers la décoration. Le travail patient de collectes d'images et d'histoires, part des multiples suggestions qui lui viennent au cours des rencontres, et non d'une intrusion dans la vie des gens.

Byker touche ainsi à une certaine vérité de la vie de la communauté, qui s'écarte des méthodes des photographes de la grande époque du documentaire sociale, comme des modes de fonctionnement des photographes de presse envoyés dans les communautés ouvrières pour quelques jours. Konttinen parvient à donner une image sensible et riche de Byker et de ses habitants, transmettant quelque chose de l'atmosphère de ce quartier. Son travail illustre cette description que Amber donne du projet de la galerie Side, à l'occasion d'un cycle d'expositions rétrospectives en 1995 :

> Les photographes documentaires [associés à Amber] ont été attirés par des aspects particuliers du monde qu'ils ont rencontré. Leur travail ne prétend pas donner une sorte d'interprétation définitive de l'histoire de la région. En revanche, la politique constamment affirmée par Side, consistant à documenter la vie quotidienne, le banal, ce que les médias jugent sans intérêt, révèle certainement

> une interprétation de l'histoire de la période différente de celle qui a été produite par les organismes de relations publiques et les agences de presse[1143].

Les images de destruction et l'évocation de ce processus dans les propos rapportés des habitants ne sont introduites que progressivement dans le livre *Byker*. Ce choix éditorial reflète, un fois encore, le fait que la photographe elle-même n'en a pas eu connaissance immédiatement, et que ce n'est pas cette dimension-là qui a motivé sa démarche. Il est indéniable que ces images de démolition paraissent incompréhensibles d'un point de vue rationnel. Elles surgissent dans l'ouvrage après la construction au fil des pages de l'image d'une communauté vivante, attachée à son quartier parfois depuis des générations. Konttinen explique en postface la logique politicienne et d'un paternalisme assumé qui a conduit au choix de la destruction du quartier. Elle y voit l'illustration d'une lutte inégale entre la classe des dirigeants et celle des dominés.

> En 1963 la totalité de Byker fut l'objet d'un plan de réaménagement. Cette année là, Wilfred Burns, alors responsable municipal des chantiers urbains à Newcastle, expliquait dans un livre, *New Towns for Old*, que « dans une ville immense, on observe souvent que les habitants des taudis constituent pratiquement une race distincte de personnes, qui ont des valeurs, des aspirations et des modes de vie différents », et, poursuivait-il, « un résultat de l'élimination des taudis est le déplacement d'un nombre considérable de personnes, sur de longues distances, entraînant des effets dévastateurs sur les groupements sociaux établis de longue date. Mais, on peut avancer l'idée que cela est une bonne chose lorsque l'on a à faire à des gens qui n'ont ni initiative, ni fierté civique. Pour sûr, la tâche est de briser de tels groupements et ce, même si les gens paraissent satisfaits de leur environnement misérable et semblent apprécier la vie sociale extravertie de tels lieux. » Des années de négligence de la part des propriétaires privés et l'inaction du conseil municipal a transformé ce qui était autrefois un quartier vital en un environnement de plus en plus délabré, laissé à une population qui ne manquait pourtant pas d'initiative ni de fierté civique. Chassés de leurs maisons, les habitants de Byker exprimèrent une volonté ferme d'être relogés ensemble dans le nouveau Byker, et de garder intact l'esprit de leur communauté. Mais les Conservateurs choisirent Byker pour réaliser leur chantier de rénovation modèle en 1968, et afin de légitimer l'intervention du conseil municipal dans ce quartier, ce désir fut exaucé[1144].

1143« Documentary photographers [associated with Amber] have been drawn to selective aspects of the world they encounter. The work does not lay claim to delivering some kind of definitive interpretation of the history of the region. Yet Side's consistent policy of documenting everyday life, the unremarkable, the non-newsworthy, does reveal a different interpretation of the history of the period to, say, that which has been generated by public relations and news organisations. » Side, « Unremembered lives », p. 2.

1144« By 1963 the whole of Byker was scheduled for redevelopment. In that year Wilfred Burns, the then City Planning Officer in Newcastle, wrote in a book, *New Towns for Old*, that, "in a huge city, it is fairly common observation that the dwellers in a slum are almost a separate race of people, with different values, aspirations and ways of living", and he went on, "one result of slum clearance is that a considerable movement of people takes place over long distances with devastating effect on the social groupings built up over the years. But, one might argue, this is a good thing when we are dealing with people who have no initiative or civic pride. The task, surely, is to break up such groupings even though the people seem to be satisfied with their miserable environment and seem to enjoy an extrovert social life in this locality." Years of neglect by private landlords and prevarication by the city concil had turned a once vital neighbourhood into an increasingly miserable environment for a community who did not lack either initiative nor civic pride. Forced out of their homes, people in Byker expressed a firm desire to be rehoused together in the new Byker, and to have their community spirit left intact. The Conservatives selected Byker as their show-piece redevelopment project in 1968, and as a way of legitimising the council's intervention in the area, this wish was taken aboard. » *Byker*, p. 125.

Le discours tenu par Wilfred Burns, tout comme le projet qui semble s'en inspirer directement, traduit un mépris de classe non voilé. Le processus de démolition qui s'engage autour de l'année 1975, alors que le conseil municipal est désormais travailliste, est d'une grande violence. Il semble que la population n'ait été consultée à aucun moment. Les promesses de relogement de la totalité des habitants dans le nouveau Byker, à plusieurs kilomètres de l'ancien, ne se matérialisent pas[1145]. Les photographies de Konttinen montrent des maisons à moitié éventrées, jouxtant d'autres encore habitées. L'effet est celui d'une sorte de gangraine qui se propage inexorablement, sans que les habitants n'aient de prise sur l'avancée des machines de destruction. La violence du processus se traduit sur les maisons, mais aussi sur les corps. Un homme gesticule dans une rue déserte, sorte d'orateur exhortant une foule invisible, le corps sur le point de tomber. Un autre se tient recroquevillé devant un brasier sur un tas de gravas. Les détritus jonchent le sol. Le travail de la photographe, qui témoignait jusqu'alors de la vie de ce quartier ouvrier, avec tendresse mais aussi avec lucidité, prend alors une dimension politique. Ses images sont un rappel de l'absurdité coupable des élus de la ville. Leur seule préoccupation semble être celle d'une modernisation de la ville, coûte que coûte, au mépris de la vie de gens qui sont réduits au silence. La modernisation est envisagée comme devant nécessairement passer par l'élimination de ce qui constitue le rappel de l'identité ouvrière et industrielle de la ville, alors que celle-ci ressent les effets d'un ralentissement économique des activités qui ont fait son histoire. Dès son arrivée, Konttinen a réalisé des images qui montraient Byker comme un quartier vivant, digne d'intérêt, et non comme le taudis imaginé par le personnel politique de la ville. Elle s'est donné la peine de chercher à donner l'image la plus juste de la culture ordinaire de ce lieu, sans en masquer les défauts, les préjugés, les rapports de genre parfois problématiques, la tendance à la nostalgie d'un passé pourtant difficile en bien des aspects.

« Vous avez la responsabilité d'être précis », déclare Murray Martin[1146]. Pour Ellin Hare, les projets d'Amber se placent à contre-courant des logiques contemporaines qui sacrifient le patrimoine historique de la classe ouvrière ; leurs documentaire disent « Voici quelque chose qui a de la valeur, voici quelque chose qui est en train d'être balayé et

1145« Over 17,000 people lived in Byker at the start of the redevelopment. Fewer than twenty per cent of them were living in the New Byker by 1976. One is only left to speculate what would have happened had the policy *not* been to retain the community. » *Id.* p. 125.

1146« You have a responsibility to be accurate » Murray Martin, entretien avec Shirley Read, National Sound Archive.

déconsidéré[1147]. » Le travail de Konttinen démontre la conscience d'une telle responsabilité) ; il choisit ce registre de représentation pour faire advenir des prises de conscience sur la valeur de la culture ouvrière dans une décennie qui met celle-ci à mal.

L'exemple des travaux de Nick Hedges et de Amber tend à montrer que le documentaire reste dans les années soixante-dix un mode de représentation valide pour les photographes qui entreprennent un travail critique sur leur propre rôle ainsi que sur la fonction et les méthodes du documentaire. Le choix de ce registre de représentation se conçoit comme un acte de résistance aux processus par lesquels la réalité des conditions d'existence des groupes sociaux marginalisés est rendue invisible dans le flux des représentations dominantes. Les démarches de Hedges ou Konttinen se comprennent comme des réponses alternatives à la question de la représentation de la classe ouvrière. Elles cherchent à déjouer les mécanismes de domination qui se nouent au cœur de la logique même de la représentation : la verticalité des rapports entre le photographe et son sujet, la persistance d'une conception paternaliste du rôle du documentaire, le manque de contrôle des sujets sur l'utilisation qui est faite de leur image. Pour synthétiser ce qui fait la singularité de leur approche, on peut dire qu'elle se caractérise par l'exigence d'un dialogue constant entre le photographe et son sujet, la construction d'une relation de connaissance et de confiance sur des temporalités longues de plusieurs mois ou années, par la libre circulation des images dans les groupes sociaux concernés. Hedges et Konttinen voient, au-delà de la mise en œuvre de cette éthique documentaire, la fonction politique du travail qu'ils essaient d'engager. Il s'agit de combattre les idées préconçues sur la classe ouvrière et de transformer les iconographies dominantes, qui affirment plutôt qu'elles n'interrogent les états de faits. La dimension anthropologique de leurs travaux, qui se manifeste notamment par l'importance accordée aux pratiques symboliques signifiantes, est une manière de chercher à comprendre un sujet dans la complexité de ses déterminations subjectives, culturelles, économiques, politiques, sociales. Contre les représentations univoques et monolithiques d'un sujet, qui assignent les personnes à des identités et des rôles sociaux figés, ces photographes choisissent des modes de représentation qui interrogent les états de faits, qui présentent différentes facettes de leur sujet, qui s'appuient sur d'autres sources que

1147« It's saying, “Here's something that is valuable, something that's being swept away and disregarded”. » Ellin Hare évoque ici le film *Like Father*, réalisé par Amber, le comparant à Billy Elliot, film à grand budget au succès international. Les deux films sont sortis au même moment. Selon elle, *Like Father* porte un message beaucoup plus fort que *Billy Elliot,* qui semble dire que la seule issue pour un enfant de la classe ouvrière est de s'en échapper. Young, 2001. p. 63.

visuelles, et qui ne masquent pas les ambiguïtés et contradictions traversant l'organisation des groupes sociaux représentés.

3.6.2.2 *Survival Programmes*, Exit Photography Group.

Nous voudrions contraster le travail produit par Hedges ou Konttinen à un autre projet documentaire qui émane du collectif de photographes Exit. Il nous semble que *Survival Programmes,* dans sa méthode et ses intentions, présente une approche du documentaire qui ne nous paraît pas toujours politiquement cohérente. En 1974, Exit, un collectif de photographes basés à Londres, entreprend un projet documentaire d'envergure, sur le sujet de la pauvreté dans les « *inner cities* » du pays. Nous avons déjà eu l'occasion de parler du premier travail d'Exit, au sujet de la mobilisation de la population de Wapping pour préserver l'habitat ancien, les commerces et les emplois du quartier, de projets de démolition et de rénovation urbaine. *Down Wapping,* réalisé en 1973 en collaboration avec le East End Docklands Action Group, a pris la forme d'expositions dans le cadre du festival E1 et à Half Moon Gallery. Un livret rassemblant les photographies, un texte du porte-parole du groupe d'action, un poème d'enfant est publié[1148]. Ce travail attire l'attention de la Fondation Calouste Gulbenkian, une fondation philanthropique qui agit dans les domaines de l'art, de l'éducation et du travail social. Au niveau politique, la fondation Gulbenkian se place dans une perspective de gauche réformiste. Par les actions qu'elle soutient elle tente d'influencer une réflexion publique sur la nécessité d'une plus grande participation des individus dans l'arène politique[1149]. De nombreux projets *community arts* sont ainsi récipiendaires de financements de la Fondation[1150].

C'est la Fondation Gulbenkian qui est à l'origine du projet *Survival Programmes.* Elle propose un financement au groupe pour mener un travail de recherche portant sur ldes conditions de vie dans les centres urbains, les *inner cities*, qui concentrent traditionnellement une grande pauvreté. La Fondation est impliquée dans la question des politiques de développement des milieux urbains pauvres. D'après les témoignages de Paul

1148 Exit Photography Group. *Down Wapping.* Londres : The East End Docklands Action Group, 1974.

1149 Voir Robert Hewison et John, Holden. *Experience and Experiment; The UK Branch of the Calouste Gulbenkian Foundation, 1956-2006.* Londres : Calouste Gulbenkian Foundation, 2006.

1150 Rappelons que l'ouvrage de Su Braden, *Artists and People*, est une commande de la Fondation qui souhaite avoir une compte-rendu précis de l'impact des programmes d'artistes en résidence qu'elle a financés. Braden, *Artists and People.* Londres : Routledge, 1978.

Trevor, Exit est laissé libre de traiter le sujet comme il l'entend : aucune recommandation précise n'est faite par l'organisation sur la forme que doit prendre le travail de recherche[1151].

Il nous semble important d'inclure une analyse du travail réalisé par Exit dans le cadre de *Survival Programmes,* car le traitement d'un sujet rebattu de la tradition documentaire, à savoir, la vie dans les quartiers ouvriers touchés par des facteurs multiples de pauvreté, aboutit à une représentation documentaire somme toute très classique. L'ouvrage ne parvient pas, selon nous, à se défaire de certains écueils, en dépit d'efforts de la part du groupe pour s'éloigner des stéréotypes du genre. Nous voulons interroger les intentions qui président à ce projet, sa mise en œuvre et le résultat final, à savoir, l'ouvrage produit et l'iconographie qui s'y déploie. Si l'ouvrage retient notre attention, c'est également parce qu'il est produit par des photographes qui sont en contact étroit avec les réseaux de production et de diffusion de la photographie indépendante, notamment Half Moon Photography Workshop. La conception qu'ont les photographes d'Exit de leur travail nous paraît plus représentative d'une volonté de produire un reportage indépendant, hors des systèmes commerciaux de la presse, plutôt que d'une réelle ambition d'interroger de manière critique les usages du documentaire et le rôle du photographe.

3.6.2.2.1 *Un projet photographique indépendant*

Les membres d'Exit sont au nombre de quatre en 1974. Parmi eux, seul Chris Steele-Perkins vit de son travail en tant que photojournaliste indépendant, *freelance.* Paul Trevor est un photographe autodidacte qui s'est formé sur le tard et qui occupe un emploi de comptable à temps partiel ; Nick Battye est un photographe d'origine australienne qui travaille comme enseignant ; Diane Hank Olson travaille en tant que technicienne dans un laboratoire photographique. Cette dernière ne prend finalement pas part au projet, mais la photographe Val Wilmer le rejoint un temps, avant de se consacrer à ses propres projets personnels. Leur pratique de photographe est en cela caractéristique des conditions d'une pratique indépendante au cours des années soixante-dix : en l'absence de financements tels qu'une bourse de l'Arts Council ou d'une Regional Arts Association, tout projet photographique entrepris à titre personnel doit être financé par d'autres sources de revenus, que ce soit des commandes commerciales ou des emplois dans des domaines complètement différents de la photographie. Exit est proche de *Camerawork :* Trevor fait partie des

1151 Paul Trevor, entretien avec Val Williams. 1991. Oral History of British photography, National Sound Archive. C459/39/01 Pour des raisons de restrictions de droits, l'entretien ne peut être cité.

signataires de l'acte d'association de Half Moon Gallery Limited en 1975, il est proche des positions de Mike Goldwater et fait partie de ceux qui jugent trop théorique l'orientation impulsée par Spence et Dennett. Les photographes d'Exit sont au fait des débats critiques qui s'expriment dans *Camerawork,* leur conception d'une pratique photographique indépendante est largement inspirée de l'élan qui anime la création du collectif de l'East End.

Dans leur pratique photographique, les membres d'Exit travaillent dans le registre du photojournalisme, produisant des images d'actualité : Battye, Trevor et Steele-Perkins sont par exemple présents à la manifestation de Lewisham, qui oppose la marche du National Front au militant anti-racistes. Steele-Perkins publie quelques images dans *Paris Match* et *Le Nouvel Observateur*[1152]. Trevor est quant à lui très impliqué dans la vie des quartiers de l'East End. Il s'intéresse particulièrement à la question du racisme, dont la communauté bangladaise est victime[1153]. Le financement de la Fondation Gulbenkian permet aux photographes de se consacrer pleinement au nouveau projet et de subvenir aux coûts de leurs déplacements.

Le projet se définit comme un projet collectif, le travail de quatre photographes qui mettent en commun leurs images et leurs recherches. Pourtant, telles que les choses se mettent en place pragmatiquement, chacun décide de travailler dans des villes différentes. Il y a là un souci de couvrir le plus de villes possibles, mais ce choix traduit aussi un fort désir d'indépendance chez les différents membres[1154]. De même, chacun porte son intérêt sur des thèmes de prédilection. Steele-Perkins s'intéresse aux conditions de vie des personnes agées, Battye à la vie des familles diverses qu'il rencontre, tandis que le thème de l'enfance et de l'environnement de leurs jeux intéresse davantage Trevor[1155]. Très tôt dans le projet vient l'idée qu'il faut enregistrer la parole des personnes rencontrées, et que le livre associera le matériau visuel de l'image au matériau de la parole retranscrite. La justification de ce choix réside dans la notion selon laquelle la photographie ne peut rendre compte des situations vécues qu'en attestant leur existence, mais qu'elle n'explique rien du contexte, ni de la perspective des individus. Les témoignages rassemblés (plus de cent

1152 Voir l'article « What are You Taking Photographs For ? », *Camerawork*, N° 8, novembre 1977. pp. 10-15.

1153 Trevor produit les photographies de l'ouvrage intitulé *Blood on The Streets ; A Report by the Bethnal Green And Stepney Trades Council on Racial Attacks in East London.* Londres : Bethnal Green and Stepney Trades Council, 1978.

1154 Selon Trevor, la communication une fois le projet lancé a été difficile. Entretien avec Val Williams.

1155 Paul Trevor, entretien avec Val Williams, 1991. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/39.

heures d'enregistrements) sont envisagés comme une manière d'approfondir la représentation des expériences vécues des sujets. Cette méthode n'est pas nouvelle, Hedges et Konttinen utilisent également le discours rapporté dans leur travaux. Nous étudierons l'usage qu'en fait Exit.

Les photographes se lancent dans le projet en ayant en tête les grandes fresques sociales dans la tradition de Lewis Hine ou des photographes de la Farm Security Association. Ils conçoivent leur travail comme relevant pleinement d'une tradition de documentaire social, ce qui rappelle l'engagement similaire du collectif Amber pour la défense de la représentation documentaire.

> Les photographes documentaires se sont toujours traditionnellement intéressés à la « condition humaine ». Mais donner à voir une condition sous forme de document photographique n'est pas l'expliquer. Une condition est un symptôme, et non une cause ; plus précisément, elle est le résultat d'un processus. Aussi la manière dont nous présentons le matériau de cet ouvrage indique-t-elle combien nous sommes aussi attentifs à souligner les processus qu'à mettre en images les conditions. Ce livre traite de la vie dans les centres urbains des villes britanniques dans les années soixante-dix. Notre travail tente de rendre compte de cette expérience sous la forme d'un document photographique et verbal[1156].

Les photographes comprennent leur tâche comme celle de dresser l'état des lieux de la vie des classes ouvrières, blanches et immigrées, qui peuplent les *inner cities.* A la différence de Amber, qui produit une réflexion nourrie sur le rôle social du documentaire, sur la fonction du photographe dans la communauté, sur la nécessaire implication avec le groupe social représenté dans la production de l'image, il nous semble que les membres d'Exit se lancent dans leur projet avec des intentions très individuelles, et sans s'interroger outre mesure sur les questions critiques autour de la nature de cette représentation, de ses enjeux politiques, et du bien-fondé de la démarche. Ils l'entreprennent en ayant pour principe moteur de donner à voir la réalité des conditions de vie d'une classe sociale traditionnellement marginalisée. En dehors de cette intention, la question des effets politiques de la représentation documentaire fait défaut.

La conception de la photographie indépendante à laquelle adhère Exit est pensée principalement en termes de production et de liberté du photographe : il s'agit pour le

1156« Documentary photographers have traditionally been concerned with “the human condition”. But to document a condition is not to explain it. The condition is a symptom, not a cause ; more precisely, it is the outcome of a process. Therefore, in the way we present the material in this book, we are as much concerned to indicate processes as to record conditions. The book is about life in Britain's inner urban area in the late 1970s. Our work is an attempt to communicate that experience in the form of a photographic and verbal record. » Exit Photography Group, « Preface », *Survival Programmes ; In Britain's Inner Cities.* The Open University : Milton Keynes, 1982. p. 7.

groupe de rompre avec la sphère commerciale en affirmant le principe de contrôle sur l'image depuis sa production jusqu'à sa diffusion. Le projet *Survival Programme* est un projet long, qui s'étire entre 1974 et 1979. Lorsque le financement de la Fondation Gulbenkian s'épuise, Exit auto-finance la poursuite du projet. La publication du livre n'a lieu qu'en 1982, aux presses de l'Open University. La prise en charge par cet éditeur marque la volonté de produire un ouvrage qui soit accessible. Exit cherche à exposer le travail dans le pays. Seuls Half Moon Gallery et Side Gallery entreprennent de l'exposer. Side prend la responsabilité de la circulation de l'exposition[1157].

> Malgré la durée de réalisation de ce travail, le groupe a réussi à conserver le contrôle sur la production d'un livre et d'une exposition. Ils ont été impliqués dans toutes les étapes de la sélection, du séquençage et de la mise en page[1158].

Un commentaire de Don Slater dans le numéro 22 de *Camerawork* nous paraît tout à fait illustrer l'esprit dans lequel *Survival Programme* a été produit. Ce commentaire est issu d'une recension que l'auteur fait du livre *About Seventy Photographs*, édité par Chris Steele-Perkins lui-même[1159]. Slater se montre très critique par rapport à cet ouvrage, conçu comme une sorte d'anthologie illustrant la diversité de la photographie britannique, depuis la mise en place des financements de l'Arts Council en 1973. Slater suggère que l'ouvrage manque cruellement d'une réflexion sur la photographie en tant qu'instrument de pouvoir : Steele-Perkins la présente comme un type de produit qui se consomme. Dans la sélection qu'il opère, le photographe, membre d'Exit, évite la question des usages, des intentions, des contextes, des rapports de pouvoir présents dans toute pratique photographique, problématiques qui traversent pourtant les pages de *Camerawork, Ten.8, Photography / Politics 1* et sont au cœur des débats sur les enjeux politiques d'une photographie indépendante réellement alternative au système dominant[1160]. A partir de la critique de *About Seventy Photographs,* Slater propose une analyse de l'évolution du projet radical

1157 Selon Trevor, le climat politique du début des années quatre-vingt explique la réticence de toutes les autres galeries contactées dans le pays à programmer l'exposition. Le message de *Survival Programmes* était trop politique et à charge pour qu'une galerie, dépendante de financements publics, puisse librement choisir de l'exposer. Entretien avec Val Williams.

1158 « In spite of the time span the group have still managed to retain control over the production of a book and exhibition. They have been involved in all stages of editing, sequencing and design. » Ed Barber, « Survival Programmes », *Ten. 8,* N° 7/8, printemps 1982. p. 55.

1159 Chris Steele-Perkins, William Messer. *About 70 Photographs.* Londres : Arts Council of Great-Britain, 1980.

1160 « The point of the selection appears to be in demonstrating the breadth of photographic experience : not the range of photography's power or influence, nor how we can use it, but all the possible joys of *consuming* it. [...] We are not helped to understand the relation between experiencing cigarette advertisements, news photos and community photography work. Rather the enthusiasm on which the book is premised is the uncritical type founded on a great love of photographs. » Don Slater, « News, Reviews : *About Seventy Photographs* », *Camerawork,* N°22, printemps 1981. p. 19.

dans le champ de la photographie indépendante à la fin des années soixante-dix. Cette analyse résume très bien ce qui se passe avec *Survival Programmes*. Au-delà de ces ouvrages, l'argument de Slater met en lumière la polarisation croissante du champ de la photographie indépendante, entre une tendance radicalement politique dans le sillage des propositions de Spence, Dennett, Dewdney, Tagg, Burgin, pour une véritable photographie alternative, et une tendance plus modérée, plus réformiste que révolutionnaire.

> La superficialité et l'irresponsabilité démontrée par l'attitude de *About Seventy Photographs* par rapport à la photographie est historiquement et institutionnellement spécifique. Le livre et sa position idéologique sont le produit d'une génération particulière de photographes britanniques, une génération qui a émergé au milieu des années soixante-dix. C'était la période de l'expansion tous azimuts de la photographie en Grande-Bretagne, lorsque la photographie était un domaine de développement majeur dans le champ artistique. Le Photography Committee de l'Arts Council et son responsable venaient d'être mis en place, la Photographer's Gallery et *Creative Camera* étaient encore neufs et entraînaient dans leur sillage la formation de toutes une séries d'institutions dédiées à la photographie. Or l'atmosphère de cette époque était davantage radicale que politique : fortifier ce « nouveau » médium, passionner les gens pour la photographie, avoir simplement pour objectif d'être une photographe sérieux était en soi radical. Le nouvel espace institutionnel représentait un espace pour le développement d'une photographie non commerciale et en dehors du cadre des écoles d'art. Une telle position indépendante pouvait effectivement paraître radicale. Half Moon Photography Workshop et *Camerawork* apparurent dans cette phase optimiste : ils ouvraient un espace dans lequel un travail documentaire et photojournalistique, réalisé en dehors des publications et espaces établis, pouvait faire passer l'énergie peu critique de nouveaux photographes pour une posture socialement engagée, à défaut d'être véritablement politique[1161].

Le projet documentaire de *Survival Programmes* débute en 1974 dans le moment où la notion de photographie indépendante se conçoit avant tout dans le rejet des pratiques commerciales, et dans la revendication d'une reconnaissance de la photographie pour elle-même. Les modèles sont alors le photojournalisme de Philip Jones-Griffiths, de Eugene Smith, de Don McCullin, ou encore les projets personnels de Tony Ray-Jones ou Ian Berry. Les photographes d'Exit semblent délaisser le débat critique qui se lève autour du documentaire, et qui vient mettre en cause la notion d'une neutralité de ce registre documentaire. Lorsque paraît l'ouvrage en 1982, ce débat s'est approfondi, a donné lieu à la recherche de pratiques alternatives soucieuses de mettre en question les présupposés

1161« The shallowness and irresponsibility of *About Seventy Photographs*'s attitude to photography is a historically and institutionally specific one. The book and its ideological position are the product of a specific generation of British photography (sic), the generation of the mid-seventies. It was the time of photography's exuberant expansionism in Britain, when it was the growth area of the arts. The Arts Council's photography panel and photography officer were recently installed, the Photographer's Gallery and *Creative Camera* were still new and setting off a chain of new photographic institutions. The mood of this time was radical rather than political : to be building this 'new' medium, for people to catch the enthusiasm of its imagery, simply to be a serious photographer, was in itself radical. The new institutional space meant space for non-commercial photography and non-art-college-based work. This independent position was indeed radical. The Half Moon Photography Workshop and *Camerawork* for example were begun in this forward-looking phase : there, the space for documentary and photo-journalistic work outside the established publications and venues could give the uncritical energy of the new photographers a socially concerned – if not actually political – dimension. » *Id.* p. 19.

idéologiques de la représentation documentaire. Selon nous, *Born to Work* de Nick Hedges, ou *Byker* de Sirkka-Liisa Konttinen représentent des tentatives dans le sens d'un documentaire social critique. *Survival Programmes* apparaît donc dans un moment de polarisation pour la photographie indépendante, entre une orientation politiquement radicale, et une orientation plus politiquement modérée, inscrite dans une tradition libérale et humaniste ; il semble selon nous passer sous silence un certain nombre de questions sur la représentation documentaire elle-même. L'étude du paratexte de l'ouvrage est révélatrice d'un manque de recul critique par rapport à la perception que les photographes ont de leur propre rôle en tant qu'héritiers et continuateurs d'une tradition de représentation documentaire.

3.6.2.2.2 *« Histoire sociale » ou documentaire conventionnel ?*

Dans l'introduction au livre, Paul Trevor place la démarche de *Survival Programmes* dans l'histoire des études sociologiques, parlementaires, économiques, littéraires et photographiques qui ont pris pour sujet la pauvreté, chacune sondant les causes, les conséquences, les manifestations de ce phénomène, et les mesures pour y remédier.

> Il existe une vaste littérature sur le phénomène de la pauvreté urbaine et de l'indigence. L'origine et le développement de cette littérature correspond à l'origine et au développement du capitalisme industriel. [...] Les photographes tels que Thompson, Brandt, Whiffen, Hardy et McCullin, ont eux aussi exercé leurs talents au service de travaux documentaires rendant compte de manière vivante et avec compassion des aspects les moins acceptables du capitalisme. Des romanciers, des intellectuels, des dramaturges, des chroniqueurs, ont aussi mis à contribution leur perspicacité et leur compassion dans cette tâche[1162].

Le texte de l'introduction s'emploie à mettre en cause un certain nombres de mythes sur la pauvreté, soulignant le caractère structurel du phénomène et éliminant les explications moralistes attribuant la pauvreté à des failles individuelles. La pauvreté est comprise comme le produit des relations d'exploitation et de domination inhérentes au système capitaliste, et l'expérience de la pauvreté est définie comme le manque d'accès aux ressources matérielles, culturelles, éducatives, le manque de pouvoir, le manque de perspectives. Trevor étaye son exposé par des références aux études sociologiques les plus

1162« The literature on urban poverty and deprivation is vast. The origins and growth of that literature corresponds with the origins and growth of industrial capitalism. […] Photographers too, such as Thompson, Brandt, Whiffen, Hardy and Mc Cullin have used their talents to document vividly and with compassion the less acceptable faces of capitalism. Novelists, scholars, dramatists, and diarists have also proffered their share of insight and compassion. » Paul Trevor, « Preface », *Survival Programmes*. p. 9.

récentes, tels celles de J. K.Galbraith, auteur de *The Affluent Society* ou de Peter Townsend, pour l'ouvrage *Poverty in the United Kingdom*[1163]. En somme, Trevor cherche à présenter *Survival Programmes* comme un vaste enquête sur le phénomène de la pauvreté, comme un travail sociologique qui s'associe le concours de la photographie et de techniques d'enregistrement audio afin de présenter une perspective neuve sur la question et d'offrir de nouveaux outils de compréhension. Steele-Perkins corrobore cette idée en décrivant *Survival Programmes* comme un travail d'« histoire sociale »[1164]. Les photographes d'Exit envisagent l'époque comme la fin d'un cycle historique qui a commencé avec l'industrialisation et le phénomène de concentration de la classe ouvrière dans le cœur des villes. Alors que l'activité industrielle du pays reflue, cette population est encore laissée pour compte.

> Ce livre porte sur un moment historique spécifique et significatif. De la même manière que ces communautés apparurent il y a deux cent ans en réponse à l'industrialisation de notre société, marquant une nouvelle phase de son développement, aujourd'hui leur déclin représente une nouvelle étape, celle de la société post-industrielle[1165].

Cette lecture historique est intéressante, car elle souligne le fait que la classe ouvrière est la variable d'ajustement des fluctuations du capitalisme industriel ; de même, rétablir un certain nombre de vérités sur le phénomène de la pauvreté paraît nécessaire. Le discours politique de *Survival Programmes* s'installe au fil des photographies et des entretiens : le livre fait le récit du naufrage de l'État-providence. Il est constitué de quatre sections intitulées « croissance », « promesse », « providence », et « réaction ». Aussi la progression du livre conduit-elle à l'idée de faillite d'un système, et les images d'enfants jouant dans les rues donnent peu à peu place à un sentiment de désillusion et de fatalité, puis à la multiplication de scènes de révoltes. Dans les dernières pages se succèdent les images de marches contre la maltraitance des prisonniers politiques militants républicains à la prison de Long Kesh, des images de manifestations nationalistes et contre-manifestations anti-racistes, de rassemblements contre les violences racistes, de piquets de

1163J.K. Galbraith, *The Affluent Society.* Harmonsdworth : Penguin, 1962 ; Peter Townsend, *Poverty in the United Kingdom : a Study of Household Resources and Standards of Living*. Harmondsworth : Penguin, 1979.

1164« We started recording *Survival* as a piece of social history. The early idea was naïve : idea that you could change things by exposing them in photographs. But one book, a thousand books can't do that. » Chris Steele-Perkins, entretien avec Val Williams. Novembre 1990.Oral History of British photography, National Sound Archive.

1165« The book is about a specific and significant historical moment. In the same way that these communities first sprang up two hundred years ago in response to the industrialisation of our society and marked a new phase in its development, so their demise represents a new stage, that of a post-industrial society. » Paul Trevor, « Preface », *Survival Programmes*. p. 11.

grève brisés par la police, ou de pillages de magasins. C'est le portrait d'un pays en crise dans lequel la population est acculée à des actes inévitables de révolte, après des années de violence institutionnelle subie. Le système tel qu'il a persévéré au fil des années soixante et soixante-dix est incapable d'apporter des réponses autres que superficielles, temporaires et insuffisantes. Les pages du livre portent la promesse d'émeutes prochaines. Selon Exit, l'accroissement des inégalités sociales conduit à une nouvelle génération du conflit social : le franchissement d'un seuil critique conduira nécessairement à la révolte[1166].

> Tout comme les conditions d'existence à l'époque féodale ont forcé le peuple à lutter pour ses droits légaux, que les conditions de la société industrielle l'ont conduit à exiger des droits politiques, de même, la société post-industrielle semble générer les conditions des prochaines luttes, pour l'égalité des droits sociaux et économiques[1167].

Pourtant l'idée qu'une nouvelle lutte organisée pourrait naître depuis la base n'est pas corroborée dans les images mises en avant par Exit. Malgré les références, dans les entretiens, à des mobilisations d'associations de terrain qui se battent pour améliorer la vie des gens, le message général de l'ouvrage est assez fataliste. La classe ouvrière, qu'elle soit blanche ou immigrée, apparaît divisée, tournant parfois la violence contre elle-même et non contre le système.

Une dimension manque totalement dans l'introduction du livre, qui n'est pas mentionnée non plus dans le reste de l'ouvrage ni dans les entretiens qu'ont accordés les photographes. Il s'agit de la justification critique du choix du documentaire et des méthodes employées. Dans un document interne décrivant les intentions du projet, Exit énonce quatre objectifs.

> L'objectif de cette étude photographique est (1) d'aider les gens vivant dans ces quartiers à mieux comprendre leurs situations physiques et sociales, (2) de faire comprendre que la pauvreté est un problème grave, en fournissant un matériau exploitable dans des programmes d'éducation publique, (3) d'essayer de comprendre l'ampleur et la dimension complexe de la pauvreté, et de mettre en évidence son rapport avec d'autres secteurs de la société et (4) d'illustrer la diversité des

1166 Selon Stuart Hall, la notion du caractère inéluctable des luttes sociales dans les contextes d'aggravation des inégalités est un leurre auquel une partie de la gauche semble croire, mais qui ne prend pas en compte les conditions d'émergence et de convergence des luttes organisées, ni la recomposition du terrain politique en Grande-Bretagne dans les années soixante-dix. « Thus there are some who would still argue that "worse means better"—i.e. a sharpening of the contradictions. Such a position is often based on a belief in the inevitable rising tempo of class struggle and the guaranteed victory of "progressive forces everywhere". Those who hold it have short political memories. They forget how frequently in recent history a sharpening of the contradictions has led to "settlements" and solutions which favoured capital and the Right, rather than the reverse. » Stuart Hall, « The Moving Right Show », *Marxism Today,* Janvier 1979. p. 14.

1167 « Just as the conditions of feudalism forced people to struggle for legal rights, and the conditions of industrial society made them demand political rights, so it appears that a post-industrial society is generating the conditions for the next struggle, for equal social and economic rights. » Trevor, *Survival Programmes,* p. 11.

actions et des réponses que les individus et les groupes locaux mettent en œuvre pour améliorer leurs conditions[1168].

A aucun moment le registre de représentation documentaire en tant que tel ne fait l'objet d'une mise en question. Non seulement la représentation réaliste est acceptée comme un type non problématique d'information à la disposition du chercheur en science sociales, le propos laisse place à un paternalisme avéré. Dans l'intention d'« aider les gens à comprendre leurs situations physiques et sociales » transparaît l'idée selon laquelle l'intervention du photographe, en position de supériorité sociale et intellectuelle, serait nécessaire pour éveiller les consciences des membres d'une communauté rendue aveugle à ses conditions d'existence. Le principe reflète une conception très ancrée du sujet – ici, membre de la classe ouvrière – comme être passif, en attente de conseils et d'assistance, incapable de sortir de sa fausse conscience, de penser pour lui-même et d'agir en conséquence. Une large partie des images de *Survival Programmes* entérine le stéréotype d'une passivité de sujets qui appartiennent à la catégorie sociale des démunis. La représentation qui en est faite dans l'ouvrage leur retire encore la possibilité d'être perçus comme des sujets d'action : c'est le contraire des démarches contemporaines dans les pratiques photographiques alternatives, visant l'autonomisation des sujets, leur prise de pouvoir sur la représentation d'eux-mêmes.

Exit reconnaît que le thème des « *inner cities* » est galvaudé dans la presse, et qu'il est dans une certaine mesure un artefact des médias et des discours politiques dominants, traité systématiquement comme problème. *Survival Programmes* se présente davantage comme un long reportage approfondi, produit dans le temps long, plus fouillé que ne peut l'être un sujet publié dans la presse. Les photographes du groupe ont conscience que ce sujet est traversé de très nombreux stéréotypes et de réflexes méthodologiques qui reproduisent des formes d'intrusion. C'est pourquoi Trevor insiste souvent dans l'entretien accordé à Val Williams sur le fait que les photographies ont cherché à entrer en contact avec les familles, à désamorcer les stéréotypes, refusant de publier des images qui pourraient blesser la sensibilité et la dignité des personnes représentées sur l'image.

1168« [The purpose of this photographic study] is (1) to assist the people living in these areas to understand better their physical and social situations. (2) to create an awareness that poverty is an acute problem, by providing the raw materials for public educational programmes (3) to attempt an understanding of the scale and complex dimensions of deprivation and its relationship to other areas of society (4) to illustrate the variety of actions and responses which people and community groups are undertaking in order to improve their conditions. » Exit Photography Group, document non daté, Jo Spence Memorial Archive. Ces objectifs sont cités dans une formulation différente dans l'article de Paul Trevor et Ed Barber, « Survival Programmes », *Ten. 8.* N° 7/8 printemps 1982. p. 50-5.

Cependant nous voulons montrer que les codes et la rhétorique du photojournalisme sont bien présents dans l'ouvrage. Un certain nombre de signes dans le texte reflètent en effet la persistance de certaines attitudes professionnelles qui ne font pas suffisamment l'objet de remise en question de la part des photographes.

Le vocabulaire employé est en soi révélateur. Pour Steele-Perkins, *Survival Programmes* est un projet sur « la crise urbaine », terme de la langue journalistique ou politicienne qui ne dit rien des causes profondes et des protagonistes de cette crise[1169]. Ensuite, comme le souligne Neil Martinson dans sa critique de *Survival Programmes*, aucun des sujets des images n'est mentionné par son nom, dans les légendes des photographies[1170]. Les noms n'apparaissent que dans les témoignages écrits. Plutôt que de favoriser la reconnaissance de l'individualité des personnes, ces légendes ont au contraire pour effet de les catégoriser, les enfermant encore davantage dans des identités rigides : « jeune à la rue », « famille de chômeurs », « famille monoparentale », « ouvrier dans le textile », « enfant malade », « Mods », « romanichels », « veuve », « squatter expulsé », « ancien délinquant », « vandales », etc. Ce sont des désignations que l'on rencontre dans la presse. Quelle place laissent-elles à d'autres représentations possibles de ces sujets ? Ne confortent-elle pas un imaginaire social dans lequel les jeunes sont des vandales, des désaxés potentiellement violents, dans lequel les enfants de la classe ouvrière sont livrés à eux-mêmes ?

L'iconographie diffère finalement peu des représentations misérabilistes telles celles que privilégie Shelter pour ses campagnes. Les photographies de logements délabrés, d'enfants sales jouant dans des intérieurs encombrés ou des terrains vagues dangereux, de jeunes désœuvrés sans travail, de clochards enivrés sur la chaussée, de personnes âgées seules, dans le dénuement le plus complet, finissent par produire une accumulation d'images de misère, de décrépitude et de désillusion qui se répètent au fil des deux cent pages de l'ouvrage. Pour le lecteur l'effet est celui d'une saturation, qui confine à un sentiment d'impuissance.

La succession des images dans la fin de l'ouvrage laisse s'imposer le thème de la révolte et des mouvements de foule spontanés. L'ouvrage paraît alors plus convaincant dans le traitement du thème, malgré un style qui rappelle encore très fortement les codes

1169C'est l'expression qu'il utilise dans les pages de *Camerawork*, dans l'article « What are You Taking Photographs For ? », p. 10.

1170Neil Martinson, « Reviews : *Survival Programmes* », *Camerawork,* N° 29, hiver 1983-84. p. 10.

d'un photojournalisme classique. Les photographies de manifestations se multiplient, présentant des événements de nature différente les uns à la suite des autres sans que le lien soit toujours très clair entre eux. Il en résulte l'impression d'une irruption spontanée de violence à différents points de faille dans la société. Le fait de ne sélectionner qu'une seule image par événement ne permet pas cependant de mettre en perspective ce qui s'y joue profondément. Prenons quelques exemples. Une photographie des manifestations de Lewisham est sobrement intitulée « Des militants anti-racistes bloquent le passage de la marche du National Front, Lewisham, Londres, 1977 »[1171]. La photographie montre la confrontation, à un carrefour du quartier, entre d'un côté les militants anti-racistes identifiés par les bannières qu'ils portent, et de l'autre la police montée derrière laquelle se tient un autre groupe de manifestants, que l'on devine être les militants du National Front. L'image démontre bien l'idée, défendue par les militants contre le racisme, que la police a protégé les fascistes. Les membres du contre-rassemblement paraissent pacifiques, en position de résistance. Pour qui n'aurait pas connaissance de cet événement d'août 1977, et du contexte politique qui a conduit à cet affrontement, l'image soulève un certain nombre de questions importantes, sans pour autant pouvoir y répondre directement. Que venaient faire les militants xénophobes à Lewisham ? Qui sont les militants qui s'opposaient à eux ? Comment s'explique la montée du racisme à cette époque ? Deux pages plus loin, une photographie présente un très large sit-in de jeunes hommes immigrés et la légende indique qu'il s'agit d'un « rassemblement anti-raciste, à Bethnal Green, Londres, en 1978[1172] ». La colère de la foule se lit sur les visages des manifestants. Une affiche de l'organisation de la gauche radicale Socialist Worker en explique la cause ; elle porte l'inscription « chassez les assassins nazis ». L'image suggère que le racisme de l'extrême droite tue. Nous rejoignons la critique de Neil Martinson selon qui la légende de cette image en particulier, dans son caractère purement factuel, omet de dire que le rassemblement est effectivement né suite à trois meurtres racistes perpétrés dans l'East End[1173]. La formulation choisie dans la légende minimise donc le sens de ce rassemblement. Une autre photographie illustre encore le manque de contextualisation nécessaire pour comprendre le sens de l'événement. Elle montre une scène de bagarre lors du carnaval de Notting Hill en 1977. Sans mise en contexte, il est impossible de comprendre ce qui a provoqué cette scène. Le mouvement de

1171« Anti-racists blocking route of National Front march, Lewisham, London, 1977 », *Survival Programmes,* p. 197. Cette image fait la couverture du numéro de *Camerawork* dédié au sujet de la couverture médiatique de l'événément. *Camerawork* N° 8, novembre 1977.

1172« Anti-racism sit-down protest, Bethnal Green, London, 1978 ». p. 201.

1173« It was not just an anti-racist protest, it was a response to three racist murders in as many months in East London ». Martinson, *Camerawork,* N° 29, 1983-4. p. 10.

la foule, qui entoure une échauffourée dont on ne peut distinguer les protagonistes, rend compte de la tension latente au sein de ce rassemblement. L'origine de l'altercation reste indéterminée, une impression renforcée par le flou de l'image. Pour comprendre cette image, il faut savoir ce que représente le carnaval de Notting Hill pour les habitants du quartier, en termes d'affirmation de la culture caribéenne ; il faut également savoir que l'édition de l'année précédente avait déjà été marquée par des émeutes restées largement inexpliquées mais qui ont sans doute été exacerbées par la présence policière massive lors de l'événement. Or ces éléments de contexte ne sont pas présents dans le paratexte de l'image. Il faut aller chercher les indices de l'exaspération croissante de la population noire par rapport aux discriminations qu'elle subit, notamment du fait des abus de la police, dans les premières sections du livre. Ainsi, le texte et l'image se répondent : un lien de cause à effet émerge entre les témoignages livrés en début de l'ouvrage, qui évoquent la violence subie et la montée du racisme, et les conséquences de cette tension inter-raciale dans les images de rassemblements qui mettent en évidence le racisme profond de la société britannique. L'accumulation de ces quelques images prises en exemple sert à mettre en évidence le degré de tension au sein de la société britannique à la fin des années soixante-dix. Les derniers mots du livre sont ceux d'un responsable d'un centre d'accueil pour de jeunes fugueurs.

> Nous les caribéens sommes soumis à une pression très forte dans ce pays, et la situation est effectivement oppressante. Comment pouvez-vous ne pas voir la rancœur, l'indignation et le rejet que les caribéens comme moi ressentons ? Mais si vous vous trompez royalement si vous pensez que la rancœur de ma génération est moindre que l'indignation qui se manifeste chez nos jeunes et qui monte dans nos quartiers. La seule raison pour laquelle je vous parle c'est parce que j'espère que vous pourrez transmettre aux britanniques le sentiment de rancœur que nous ressentons en tant que groupe[1174].

Les émeutes qui éclatent à Brixton et Toxteth en 1981 donnent raison à ce message prédisant une irruption de violence si rien n'est fait. Situé à la toute fin du livre, ce témoignage revêt une tonalité d'avertissement adressé à l'ensemble de la société civile. C'est la seule fois à notre sens où perce la question de l'audience du livre, par une interpellation adressée à un public blanc, étranger à ces expériences. Cette interpellation met en évidence un aspect qui reste autrement masqué dans la démarche même de l'ouvrage, à savoir le fait que la parole des personnes interrogées est ailleurs encadrée et

1174« The West Indians in this country find ourselves under severe pressure, and find it oppressive indeed. How could you fail to appreciate the bitterness and the indignation and the rejection that West Indians like myself feel ? But if you think that the bitterness of my generation is any less than the indignation that manifests itself in our youngsters and it mounting up in our areas, you couldn't be further from the truth. And the only reason I'm talking to you is that maybe you will convey to the British people the bitterness we feel as a group. » Exit, 1982. p. 212.

contrôlée. La parole de cet homme s'échappe des formes de contrôle exercées ailleurs dans l'ouvrage sur les témoignages rapportés.

Les exemples suivants illustrent le fait que les auteurs de *Survival Programmes* ne mettent pas suffisamment en question la façon dont ils restituent la parole des personnes interrogées. De même que les photographies de l'ouvrage dressent un portrait très sombre et répétitif de conditions extrêmement difficiles, les récits de vie rassemblés par Exit sont une multiplication de situations toutes plus dramatiques les unes que les autres. Les témoignages sont à chaque fois présentés après une brève introduction sensée mettre en contexte la parole des individus.

> Gordon Powell a quarante-quatre ans et a passé quinze années de sa vie en prison. Il vit avec sa seconde femme, Peggy. Les trois enfants de son premier mariage sont placés dans des familles d'accueil[1175].

> Sandra Howard a la trentaine, elle vit avec ses deux enfants dans une maison qu'elle loue à un propriétaire privé à Winson Green, Birmingham. La famille vit des allocations de la sécurité sociale et des huit livres de loyer qu'un locataire non déclaré lui verse. Sandra a quitté son mari il y a un an[1176].

S'ensuit le récit d'une femme battue qui s'est enfuie avec ses enfants, et qui vit sous anti-dépresseurs. Le thème se répète dans l'ouvrage. Les entretiens donnent encore la parole à des jeunes fugueurs, à des retraités forcés de travailler encore, à des chômeurs, à des repris de justice, à une prostituée, c'est-à-dire à des personnes qui ne sont jamais entendues, encore moins écoutées. Il y a là une intention de laisser ces personnes s'exprimer, ce qui en soi est un parti-pris important, qui mériterait d'être approfondi. Cependant, la démarche émane des enquêteurs, qui orientent les entretiens, choisissent les questions, et éditent ensuite le matériau[1177]. Ces témoignages ne sont pas spontanés et certaines questions paraissent intrusives[1178]. Il ne semble pas que les personnes interrogées aient pu avoir un quelconque droit de regard sur les propos publiés, étant donné le temps

1175« Gordon Powell is forty-four and has spent a total of fifteen years in prison. He lives with his second wife, Peggy. His three children from his previous marriage are in care. », *Id.* p. 76.

1176« Sandra Howard is in her thirties and lives with her two children in a privately rented house in Winson Green, Birmingham. The family lives on social security benefits and an undeclared £8 per week from a lodger. Sandra left her husband one year ago. » *Id.* p. 138.

1177Nous sommes assez d'accord avec le commentaire de Neil Martinson : « Half the book consists of interviews selected, presumably, from those the photographers met. As such they represent a political statement. But we need to be clear that it is coming from the authors and not those who are the subject of the book. Interviews present problems when used exclusively for text especially when they become a portrayal of « reality ». [...] Some of the interviews are so banal that it is an insult to those interviewed. » Neil Martinson, *Op. Cit.* p. 10.

1178Dans le cas de l'entretien avec la femme qui se prostitue, les questions qui lui sont posées feraient presque penser à celles que lui poseraient un client !

qu'a pris le travail d'édition de ce matériau. L'idée est de rendre palpable l'expérience de ces personnes, sans pour autant qu'aucune mise en perspective réellement explicative ne soit faite, et qui permettrait d'insérer les propos recueillis dans un discours politique cohérent. Au lieu de cela, les entretiens s'enchaînent, passant de la situation d'une personne inconnue à celle d'une autre. En dehors de l'introduction, rédigée *a posteriori*, l'ouvrage ne semble pas chercher à faire le lien entre les conditions de vie décrites et le contexte politique d'une dislocation déterminée de l'État-providence. D'une manière générale, il semble que les auteurs choisissent de laisser s'exprimer une série de constats, sans les insérer dans une lecture critique globale.

Un dernier point de commentaire s'impose dans cette étude de *Survival Programmes*. Il corrobore notre impression d'un travail qui manque d'interroger de manière approfondie les présupposés de sa propre démarche. Il s'agit du rôle et des motivations des photographes. Il semble qu'Exit se place dans la lignée des grands photographes documentaires, sans mettre dans la balance les raisons qui poussent les photographes à aller voir pour eux-mêmes des réalités qui leur sont étrangères du fait de leur classe, de leur statut social, de leur culture, de leur région d'origine, de leur expérience. Exit reproduit ici assez classiquement un schéma conventionnel du documentaire réformiste, et qui a cours aussi dans les modes de production du photojournalisme, à savoir l'intrusion du photographe pour une période relativement courte dans une réalité dont il ignore tout et dont il ramène une collection d'images sensées représenter l'expérience des sujets[1179]. Il nous semble que le rapport qui s'engage entre le photographe et son sujet ne fait pas suffisamment l'objet d'une remise en question.

Survival Programmes se réclame de la représentation documentaire à une époque où ce registre visuel fait l'objet de critiques politiques de plus en plus approfondies mettant en cause l'objectivité et la neutralité qui lui sont traditionnellement associées. Exit n'est pas le seul à faire le choix du documentaire comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, mais ce choix apparaît moins problématisé, ce qui le conduit à certains écueils. Nous avons voulu souligner les ambiguïtés de ce projet, qui se manifestent autant dans les intentions énoncées que dans les méthodes employées et dans le résultat final. Si la critique sociale est très présente dans *Survival Programme*, à travers une série de constats et de

1179Dans l'entretien qu'il accorde à Val Williams, Trevor avoue qu'il n'avait jamais vécu en dehors de Londres auparavant, et qu'il a du faire face à un certain sentiment de malaise au début du projet. Cela n'est pas sans rappeler l'aveu de Humphrey Spender, photographe pour Mass Observation que sa classe sociale et sa culture rendait parfaitement étranger aux communautés ouvrières dont il cherchait à documenter la vie.

récits d'expérience, la critique de la représentation documentaire en tant que telle ne prend pas suffisamment compte des processus par lesquels la recherche d'une représentation réaliste selon les codes du documentaire peut conduire à la reproduction des effets de domination et de contrôle sur les sujets.

3.6.2.3 « Handsworth from the Inside » : représentation documentaire des communautés immigrées à la fin des années soixante-dix

La recherche d'une réappropriation de la représentation documentaire pour des usages politiques de résistance et de mise en question des états de faits se retrouve dans la production d'autres photographes au cours de la même époque. Une conception similaire des méthodes et de l'éthique du documentaire social critique, la même recherche d'un rôle politique pour le régime visuel du documentaire, se retrouvent ainsi chez des photographes comme Vanley Burke, Derek Bisthon ou John Reardon. Nous avons déjà rencontré le travail de ces photographes vivant et travaillant à Handsworth, lors de notre développement sur la *community photography*. Nous revenons vers leur travail, qui participe d'un effort de transformation des représentations dominantes des communautés immigrées ayant cours dans la société britannique des années soixante-dix.

Ces autres exemples d'une réflexion sur le rôle du documentaire dans le champ politique démontrent la persistance de ce mode de représentation, qui tout en étant l'objet de critiques issues des milieux de la photographie indépendante radicale, est réapproprié par des photographes politisés et engagés dans les communautés dont ils font partie et au sein desquelles ils travaillent.

3.6.2.3.1 *Vanley Burke, un photographe parmi les siens*

Né en 1951, Vanley Burke est arrivé à Handsworth depuis la Jamaïque en 1965. Le travail qu'il a réalisé depuis constitue une archive de plusieurs milliers de photographies qui documentent la vie des communautés noires installées à Handsworth[1180]. La

1180Cette archive est désormais conservée à la bibliothèque centrale de Birmingham, à l'initiative de Pete James, directeur du département des collections photographiques. Elle rassemble non seulement les photographies réalisées par Burke depuis la fin des années soixante à Handsworth, Liverpool, Manchester ou en Afrique du Sud, mais aussi l'ensemble des documents que celui-ci a collectés : affiches de rassemblements politiques ou de concerts, magazines, objets, documents de diverses nature.

photographie est chez lui une passion et une fascination nées dans l'enfance, lorsque sa mère déjà installée en Angleterre lui envoie un petit Kodak Brownie. Dès 1967, Burke utilise la photographie pour montrer à son ami resté en Jamaïque à quoi ressemble sa nouvelle vie à Handsworth. De ce premier usage privé, naît l'habitude de se servir de la photographie pour décrire la vie de la communauté noire, à travers le cercle de la famille, des amis, des voisins. Burke s'intéresse à la vie quotidienne des gens, aux activités des jeunes, aux commerces, aux pratiques spirituelles et religieuses mais aussi politiques.

> Le Handsworth de Vanley Burke est un endroit où les familles vivent, où les gens naissent, vont à l'école, travaillent (s'ils ont de la chance), jouent, vont à l'église, manifestent, sont baptisés, se marient, font des fêtes de famille, meurent et sont enterrés. Ses photographies rendent compte d'une dignité si souvent niée dans les portraits de la communauté noire. Le caractère réaliste et sensible des images saisies par l'appareil sont le résultat de sa longue association avec les habitants de Handsworth[1181].

La connaissance personnelle du photographe avec son environnement lui permet en effet de photographier ses sujets avec la complicité de ceux-ci. Sa présence est familière. Il photographie les enfants jouant dans les rues, les jeunes qui se rassemblent dans les rares espaces dont ils disposent, les ouvriers et les artisans, les réunions au pub, les femmes, qui sont peut-être encore plus invisibles que les hommes. Sa conception du documentaire prend ainsi une dimension d'étude anthropologique, mais une étude faite par un chroniqueur bienveillant, attentif aux diverses activités des groupes et des individus, et respectueux de chacun. Il est un observateur de l'intérieur, qui connaît chacun par son prénom. Il n'est pas erroné de dire que Burke est en quelque sorte un « *community photographer* » : il est un membre parfaitement intégré de la communauté qu'il photographie, il en est accepté. Les images qu'il produit sont appropriées par la population, qui les utilise et y reconnaît une transcription juste de son expérience et de sa réalité.

> Certains groupes de personnes en arrivent presque à revendiquer mon travail, ce n'est plus le mien, c'est plus grand que moi. Il appartient à une communauté de personnes, ça leur appartient. Ils revendiquent le travail que j'ai fait, ce qui est bien[1182].

1181« Vanley Burke's Handsworth is a place where families live, where people are born, go to school, work (if they are lucky), play, got to church, march on demonstrations, are baptised, get married, celebrate family events, die and are buried. His photographs project a dignity so often denied in the portrayal of the black community. The level of realism and sensitivity captured through the lens if the result of his long association with the people of Handsworth. » Kathy Williams, « Introduction » in Burke, Vanley; Cesar, Pogus. *Break in the Seal*. Cat. Exp. Herbert Art Gallery and Museum, Jordan Well, Coventry. 1986.

1182« It's almost like there is a certain group of people who claim the work, it's no longer mine, it's bigger than me, it belongs to a community of people, it belongs to them. They claim the work that I've been doing, which is good. » Vanley Burke, cité par Zhengmin Hu, « Community Photography in the West Midlands in the 1970s and 1980s: An Assessment of its ideas and practices. » Thèse non publiée, Birmingham Institute of Art and Design, Birmingham City University. 2008.

Burke s'est impliqué dans les activités de l'organisation WELD, étudiée plus haut, travaillant auprès de jeunes gens à l'utilisation critique de la photographie dans le cadre d'ateliers. S'il est convaincu de l'intérêt de ces démarches visant à l'autonomisation des personnes et à l'auto-représentation de soi, sa pratique personnelle est plus individuelle. Burke se fait reporter de sa communauté, concevant ses images comme participant de l'effort politique nécessaire de révéler la communauté à elle-même, à une époque où celle-ci tente de s'organiser pour résister.

> Ces photographies font partie intégrante d'un processus de documentation que nous, en tant que noirs, avons besoin de mener à bien ; le but n'est pas de montrer la communauté noire à la communauté plus large, c'est de ce qui se passe ici dont on parle, c'est une archive, ce qui est encore plus important[1183].

Car Burke prend conscience très rapidement de l'importance de montrer « Handsworth de l'intérieur », dans un contexte politique et social extrêmement tendu, fait de discriminations de toutes sortes contre la population noire, qu'elle soit caribéenne, indienne, pakistanaise ou bangladaise. Cette population, on l'a vu, est victime d'un racisme profondément ancré dans la société britannique. Les discours politiques, l'influence des idées d'Enoch Powell, et la montée du National Front, le traitement médiatique qui est réservé aux populations immigrées fait sentir à ces dernières que leur présence n'est pas la bienvenue et que leur légitimité sur le territoire est contestée. De tels processus de marginalisation et de domination passent également par l'image. Aussi Burke comprend-il son rôle comme devant être la production d'images positives, utiles aux besoins de la population. Celles-ci doivent contrecarrer les images négatives que véhiculent les médias et proposer des significations alternatives.

> Son [travail] était une réponse à l'absence d'images de noirs dans les médias dominants à l'époque, ainsi qu'une manière de mettre en images la présence et le processus d'installation de la communauté, processus qui n'avait jusqu'alors jamais fait l'objet d'un travail de représentation par qui que ce soit de la communauté[1184].

1183« The photographs are very much a part of a documentation process which we as black people need to go through, and it is not an attempt to show the black community to the wider community, this is where we are, it is more importantly a record! » Vanley Burke, The Vanley Burke Archive, Birmingham Central Library. [En ligne] http://www.birmingham.gov.uk/cs/Satellite?c=Page&childpagename=Lib-Central-Archives-and-Heritage%2FPageLayout&cid=1223092755510&pagename=BCC%2FCommon%2FWrapper%2FWrapper, consulté le 19 aout 2013.

1184« It was a response to the absence at the time of images of black people in the mainstream media and a way of documenting the presence and establishment of the community which was not previously being recorded by someone form within the community. » Document extrait de l'archive de Vanley Burke, Birmingham Central Library. MS2192/A/A « Handsworth from the inside 1979-1983 ». Consulté le 29 mai 2010.

Produire des images positives passe par la célébration des individus et des formes culturelles qu'ils produisent. Pour Burke, elles jouent un rôle car elles présentent des représentations alternatives et jusqu'alors inédites ; elles encouragent chacun à contester les images oppressantes imposées de l'extérieur. La manière dont Burke photographie les adolescents est à ce titre révélatrice. Les jeunes hommes de ses images ne sont pas des criminels agressifs que la presse condamne, mais des adolescents plein d'énergie qui font chaque jour l'expérience du racisme et qui n'ont que peu d'opportunités, ne serait-ce que pour se retrouver. Le parc de Handsworth est leur territoire. L'accès est d'ailleurs limité au cours des années quatre-vingt, considéré comme un lieu d'où les révoltes naissent. Burke photographie un groupe de jeunes qui n'a pas trouvé d'autre endroit pour se retrouver que le grand balancier réservé d'ordinaire aux enfants[1185]. Cette image semble suggérer que le destin de ces adolescents est en équilibre, incertain, mais aucune agressivité ni rancœur ne se lit dans les visages. Dans d'autres circonstances, ces jeunes gens sont pourtant victimes de suspicions et de harcèlements constants de la part de la police.

Le photographe a conscience que la population noire a besoin d'images d'elle-même qui soient porteuses de sens. La spiritualité des églises noires, dont les nouveaux arrivants se sont dotés en s'installant en Angleterre, occupe ainsi une grande place dans le quotidien des gens, tel que Burke le retranscrit. Il photographie les célébrations, les messes et les baptêmes qui représentent des temps forts dans lesquels la communauté se rappelle ses valeurs et les ritualise. Burke donne à voir ces moments de ferveur qu'un observateur extérieur ne comprend par forcément. Or ces rites sont rejetés par le dogme des églises chrétiennes établies en Angleterre. Les pratiques religieuses de la communauté afro-caribéenne revêtent donc un caractère identitaire marqué.

Au fil des années, Burke travaille sans interruption sur la problématique de la représentation de la communauté noire. Il remporte en 1979 une bourse Kodak qui l'encourage à persévérer dans sa collecte d'images du quotidien. Il envisage celle-ci comme un travail de conservation de la mémoire de la présence noire en Angleterre.

> Je sentais que j'occupais une position assez unique, car je voulais désespérément savoir ce qui c'était passé avant mon arrivée. Mais très peu de monde pouvait me renseigner. [...] Très peu de personnes avait gardé des images ou des souvenirs de ces expériences. J'étais très déterminé à conserver une trace de ces expériences pour les générations futures[1186].

1185« There were few places that existed for these boys to hang out. The place became a popular place although it did not provide much activities to occupy. » Commentaire de Vanley Burke sur cette image. Document extrait de l'archive du photographe.

Photographe de la communauté, Burke expose ces images dans des espaces du quotidien : celles-ci circulent ainsi au sein de la communauté, d'où elles sont nées. Il choisit les écoles, les pubs, les centres associatifs, les églises, les parcs, les boutiques des commerçants pour afficher ses images, afin qu'elles atteignent leur public : les habitants de Handsworth. Parallèlement aux expositions informelles qu'il organise, les images de Burke sont publiées dans la presse locale, ou dans le milieu associatif, auquel il participe lui-même activement[1187]. Pour reprendre les termes de John Berger, on observe donc dans la démarche de Burke le souci de conserver une continuité de contexte, entre le temps de la production et celui de la diffusion. Les images produites par le photographe fonctionnent comme des images privées qui font sens pour chacun des membres de la communauté.

Burke s'intéresse à tout ce que Handsworth offre en termes d'organisations politiques et culturelles, à une époque très marquée par le soutien, au sein de la population immigrée installée en Angleterre, aux mouvements de libération des populations victimes de l'impérialisme dans le monde. Le mouvement Black Power, qui tente de se développer en Angleterre malgré la surveillance policière souvent agressive à l'égard des individus identifiés comme leaders, essaie de relayer dans le pays les appels à la résistance contre l'oppression. Ces mobilisations apparaissent dans les images de Burke. Il photographie chaque année l'événement Africa Liberation Day, suivi par une très large partie de la population. C'est une journée internationale inspirée du mouvement panafricain qui apparaît dès la fin des années cinquante avec l'accès à l'indépendance de plusieurs pays africains. Chaque année, la journée est une manière de célébrer sur le plan international la libération des peuples africains. Elle prend une résonance particulière avec la montée du

1186« I felt I was in a pretty unique position, because I desperately wanted to know what had happened before I arrived here. But very few people had information. [...] very few people kept images or records of those experiences. I was quite determined that I would keep a record of those experiences for future generations. » Vanley Burke, cité par Zhengmin Hu, *Op. Cit*. Dans un autre entretien, Burke ajoute : « I take photographs which reflect various communities. In advance to taking photographs it is important for me to talk with, and, if possible, spend time with the subjects of my photos, in their environment. In spending time with people, I get to share in their hopes and frustrations. I share their ideas and gain further insights into their experiences. I hope that my photographs educate, stimulate, inform, report and sometimes entertain. Most of all I regard my photographs as historical documents. » Vanley Burke, in Sidey, Tessa (Ed.). *Sharp Voices, Still Lives; Birmingham Photography in the 1980s.* Manchester: Cornerhouse Publications, Birmingham Museum and Art Gallery, 1990. p. 7.

1187Le magazine *Youth in Society* utilise ses images, par exemple dans le numéro de novembre 1981, qui pose la question des jeunes en tant que sujet politique et sujet de politiques sociales, et s'interroge sur le racisme dans les attitudes politiques des jeunes blancs. « Youth, Race and Conflict », *Youth in Society*, N° 60, novembre 1981. Les associations font appel à ses images, un peu comme Sidelines, l'agence montée par Derek Bisthon, Brian Homer et John Reardon, que Burke connaît. Burke participe à la création en 1983 du West Midlands Ethnic Minority Arts Service, une association présidée par l'artiste Pogus Caesar originaire de Handsworth, qui milite pour la reconnaissance de la diversité des cultures et des formes artistiques présentes dans la région.

mouvement Black Power à la fin des années soixante. Les communautés afro-caribéennes installées en Angleterre se reconnaissent dans le message d'affirmation identitaire que porte cette mobilisation. A Handsworth, des marches s'organisent, des concerts et des animations culturelles sont programmés, et les slogans s'affichent dans les cortèges : « Brûlez l'impérialisme dans le feu de l'unité noire », « nous sommes nos libérateurs », « autonomie et organisation, si nous devons mourir, que ce ne soit pas comme des chiens ». Ces messages témoignent d'une colère accumulée et d'une radicalisation politique de la population suite à des années de relégation des populations immigrées au rang de citoyen de seconde zone. Ces marches et rassemblements sont l'expression massive d'une résistance collective aux dominations, discriminations et brimades que la population noire endure chaque jour. « Les noirs s'efforçaient de se donner une forme d'identité à cette époque-là, et il y avait énormément de harcèlement de la part de la police. Tout était beaucoup plus politique », se rappelle Burke dans un entretien de 2002[1188].

Au tournant des années quatre-vingt, son travail obtient une certaine reconnaissance régionale et nationale. Outre la bourse Kodak, Burke expose pour la première fois dans un lieu plus institutionnel en 1983. L'exposition « Handsworth from the Inside » rassemble cent photographies à la galerie Ikon de Birmingham. Les habitants de Handsworth avaient pu la voir dès 1979 dans une école primaire de Grove Lane. L'exposition apparaît ensuite à Londres au Commonwealth Institute. Le photographe de Handsworth a cherché à donner une autre image des populations immigrées installées en Angleterre, faisant mentir certaines représentations cherchant à rendre les populations immigrées responsable des problèmes sociaux et économiques du pays.

3.6.2.3.2 *Home Front : pour une photographie documentaire militante.*

La question des rapports de la population noire avec la police est un thème qui apparaît dans les images de Vanley Burke. Les policiers encadrent les manifestations, dressent des cordons pour contenir les foules en colère, sont pris à partie par les

1188« Black people were trying to string together some form of identity in those days, and there was a lot of police harassment. Everything was much more political then. » Vanley Burke. Chris Arnot, « Changing Focus », *The Guardian,* 25 septembre 2002. [En ligne] http://www.theguardian.com/society/2002/sep/25/guardiansocietysupplement10, consulté le 19 aout 2013.

habitants[1189]. Mais Burke photographie la présence policière comme un élément du quotidien. Ce n'est pas sa focalisation première.

> Le travail documentaire de Vanley Burke porte sur le quotidien : un garçon s'amusant à la fête foraine ; une femme nattant les cheveux de son enfant ; un cortège funèbre à un enterrement. Ce sont des images de personnes noires qui mènent leur vie. Elles ne passent pas leur temps à combattre le racisme de la police ou à manifester contre les coupes budgétaires : elles le font, mais pas au détriment de tout le reste[1190].

En revanche, ce thème est central dans le travail de Derek Bishton et John Reardon, qui produisent une étude, basée à la fois sur la photographie, sur une enquête journalistique (la formation de Bisthon) et sur leur connaissance intime de la vie de Handsworth. Ils forment le projet, suite à l'expérience de « *Handsworth Self-Portrait* », de documenter l'expérience de la communauté métissée de Handsworth, en exposant les freins à l'émancipation de sa population. La question des relations entre la police et la population noire est centrale. Cette relation est très conflictuelle. Mais ils soulèvent également d'autres sujets : la façon dont les médias représentent les communautés immigrées en se focalisant sur la question de la criminalité ; le chômage, le manque d'opportunités pour les jeunes ; les organisations de solidarité et d'entraide qui naissent des mobilisations des habitants. Rappelons que Bisthon, Reardon et Brian Homer ont déjà travaillé sur la production d'ouvrages en lien avec les sujets qui concernent les membres des communautés noires. *Movement of Jah People* cherche à mieux faire connaître la culture des jeunes Rastafaris, particulièrement incompris par la police, et *Talking Blues, The Black Community speaks about its relationship with the police* rassemble des témoignages de membres de la communauté noire. Les deux ouvrages paraissent en 1978.

Le projet *Home Front* prend forme entre 1980 et 1984. Mais il a mûri à partir des travaux menés auparavant au contact des associations de terrain à Handsworth, telles que AFFOR (All Faiths For One Race), WELD, Asian Resource Centre, avec lesquels l'agence

1189 Une image montre un cordon de police, formés d'agents dont certains se protègent avec des couvercles de poubelles. Des pavés jonchent le sol. Vanley explique que la scène se passe suite à un rassemblement de militants du National Front en soutien à un propriétaire blanc incarcéré après avoir déposé une annonce pour un logement dans lequel il précisait qu'il refusait un acheteur noir. « A line of police separate protesters. Robert Ralf, a white man, advertised his house for sale to a white family. This was illegal, so he was thrown in Winson Green prison. National Front protesters planned a march and other anti-racist groups organised theirs. The police facing the anti-racist groups raided local gardens for dustbin lids to protect them from missiles. » Vanley Burke Archive, MS2192/A/A/1/82.

1190 « Vanley Burke's documentation is of the everyday : a boy enjoying the fun of the fair ; a woman plaiting her child's hair ; grieving at a funeral. Here are photographs of black people going about their daily lives. They are not spending their time fighting against police racism or demonstrating against spending cut : they engage in these activities but not at the expense of all else. » Lola Young, « Identity, Realism and Black Photography », in Sealy, Mark (Ed.), *Vanley Burke: A Retrospective.* Londres : Lawrence & Wishart, 1993. p. 80.

Sidelines, créée par Bishton, Reardon et Homer, collabore activement et régulièrement. Issus à la fois du journalisme et de la photographie, les membres de Sidelines identifient la question des relations de la communauté noire avec la police comme le problème principal qui rend la vie des habitants impossible. Le problème de l'attitude de la police notamment envers les jeunes hommes noirs est symptomatique du racisme institutionnel des forces de l'ordre. Les photographes s'emploient à montrer comment la population lutte et s'organise pour faire face aux discriminations.

« *Home Front* », c'est le « front domestique » de la deuxième guerre mondiale, dans lequel l'ensemble de la population s'était mobilisée pour participer à l'effort de guerre et faire ainsi triompher les valeurs de liberté et de démocratie contre le fascisme. Le titre choisi par Bishton et Reardon réactive et actualise cette mémoire-là. La lutte qu'il dépeignent est une lutte pour la liberté et la reconnaissance de la pleine citoyenneté des immigrés. Mais la métaphore est également guerrière. Il existe bien un front, une ligne opposant deux camps opposés. L'image correspond à la perception qu'ont les habitants de Handsworth de l'hostilité dont ils font l'objet. Handsworth est une enclave[1191]. Le « front » symbolise l'obstacle que représentent le racisme, les discriminations, les brimades, le sentiment de ne finalement pas appartenir à la nation. Le « front », c'est aussi la résistance qui s'organise, la lutte pour mettre à bas les barrières empêchant la pleine participation des citoyens et pour faire advenir l'état de droit.

> Ce livre doit être vu comme faisant partie de la lutte. Son titre l'indique déjà, par ses évocations des privations de la guerre et de la vigilance populaire, mais en rappelant aussi la camaraderie et la solidarité du peuple – dans ce cas désormais les communautés noires. Il cherche à confronter les vieux mensonges par de nouvelles images plus vraies, pour faire en sorte que le monde et les attitudes bougent ne serait-ce que d'un ou deux millimètres[1192].

Le projet est réalisé au cours d'une période marquée par la montée des tensions qui culmine en 1981 avec une vague d'émeutes à Bristol, Brixton, Toxteth (Liverpool), Moss Side (Manchester) et Handsworth. La même année, le gouvernement conservateur fait

1191« When I try to put my finger on the zeitgeist of that moment I find myself always resorting to war metaphors: when John Reardon and I published our photo essay on Handsworth we called it *Home Front*, because the notion of wartime privations, of implied struggle against an enemy who was at the gates, seemed to reflect most accurately what many people felt. Handsworth was an enclave. It was often referred to as the Front Line - again, a direct reference to wartime - and indeed, it did sometimes feel like a war zone. » Bishton, « Handsworth Final Edit », article non publié.

1192« This book should be seen as part of the struggle. Its title implies as much with its echoes of wartime privations and vigilance, as well as the growing comradeship and solidarity of the people – in this case, the Black communities. It seeks to set new, truer images against the old falsehoods, so that the world and its attitudes may be enabled to move forward a millimetre or two » Salman Rushdie, « Introduction », *Home Front*. Londres : Jonathan Cape, 1984. p. 6.

passer le New Immigration Act, qui restreint l'accès à la nationalité pour les enfants d'immigrés nés sur le sol britannique. Dans son programme électoral de 1983, il se félicite de sa politique en matière d'immigration, qui a réduit le nombre d'entrées dans le pays à son plus bas niveau depuis 1948[1193]. Le nombre d'immigrants dans le pays est considéré comme la source des problèmes, et non le racisme blanc auquel se heurtent les nouveaux entrants de couleur.

Le travail de Bisthon et Reardon à Handsworth diffère selon nous de celui de Burke principalement dans ses intentions. Bisthon et Reardon sont avant tout des photojournalistes, impliqués, en tant que membres fondateur de *Ten. 8,* dans la réflexion critique sur les usages de la photographie documentaire dans la presse d'information. Ils sont également très engagés auprès des associations et organisations politiques militant sur le terrain pour la justice, l'égalité et le respect des droits des immigrés. Ils envisagent leur travail au fil des années comme participant aux luttes menées par les populations discriminées, en relayant celles-ci dans l'arène nationale. Là où Burke souhaite que ses images servent à leur premier public, c'est-à-dire, à la communauté elle-même, les deux photojournalistes visent un public plus large que les habitants de Handsworth. *Home Front* prend la forme d'un livre, mais aussi d'une exposition, dont *Ten.8* prend en charge la diffusion. Le magazine publie des photographies du travail en cours dans le numéro 7/8 au printemps 1982[1194]. Ces images sont faites pour informer, au-delà de l'« enclave », sur les réalités culturelles, économiques, matérielles et politiques de la plus grande communauté d'immigrés d'Angleterre. *Home Front* est une étude photojournalistique approfondie d'un sujet qui pourrait paraître dans la presse. Sur l'ensemble des images du livre, quatre ont d'ailleurs été publiées dans *The Observer* et *The Times.* Quelques légendes accompagnent les photographies, en plus de quelques textes courts, informatifs. Ceux-ci fournissent des éléments de contexte ou bien étoffent les images par les récits personnels d'habitants de Handsworth.

L'intention est de donner une autre vision de la communauté que celle véhiculée dans la presse. L'ouvrage semble répondre à une urgence, celle de susciter le dialogue et d'améliorer la connaissance de l'expérience des immigrés. L'objectif est de rétablir une autre vérité, de démystifier un certain nombre d'idées reçues. Bisthon et Reardon se

11931983 Conservative Election Manifesto, « The Challenge of Our Times ». [En ligne] http://www.conservative-party.net/manifestos/1983/1983-conservative-manifesto.shtml Consulté le 20 août 2013.

1194Voir Ed Barber, « Under the Skin », *Ten. 8.* N° 7/8, printemps 1982. p. 12-17.

montrent ainsi très critiques par rapport à la façon dont les médias contribuent à produire les paniques morales. Selon eux, les émeutes de 1981 n'ont pas eu à Handsworth l'ampleur qu'elles ont eu dans les autres villes. Ils évoquent plutôt l'été 1976 comme un moment de tension très forte, marquée par la montée des provocations du National Front, période au cours de laquelle les jeunes hommes noirs devinrent systématiquement dans les médias l'archétype du criminel :

> En 1976, [les « agresseurs »] étaient devenus la figure repoussoir préférée des médias, et les histoires d'agressions se multiplièrent. Les agresseurs semblaient toujours être des jeunes hommes, et surtout, de jeunes hommes noirs. Chaque gamin noir dans la rue devenait donc un agresseur potentiel. Il n'y avait qu'à voir la façon dont ils se tenaient, à regarder et scruter autour d'eux... La publicité incessante accordée aux crimes de rue nourrissait les préjugés et déformait les perceptions[1195].

Les deux photojournalistes envisagent leur travail comme un travail d'analyse, basé sur l'image photographique, visant la justesse de la présentation d'un événement ou d'un sujet. Ce sont des photographes insérés dans la communauté qu'ils s'efforcent de représenter sous un autre jour, pleinement engagés dans les questions politiques qui la traversent. Leur travail de photojournaliste est l'antithèse d'une conception classique de ce métier, entouré de l'aura de l'aventure et de l'héroïsme.

> Parcourir le monde, se mêler à la jet-set, produire des images choc n'est qu'une manière de travailler parmi d'autres. Parfois « être là », c'est être là où l'on vit et travaille. Réunir des documents visuels ne signifie pas forcément sauter dans un train ou un avion. Cela peut être documenter soigneusement et patiemment les événements autour de soi, tout en continuant à essayer de gagner sa vie[1196].

1195« In 1976, [the « muggers »] had become the media's favourite folk devil, and mugging stories multiplied. Muggers always seemed to be young, male, and most importantly, Black. Every Black kid on the street, therefore, was a potential mugger. Look at the way they stand around, watching, staring... The relentless publicity given to street crime fed prejudices and distorted perceptions. » *Home Front*, p. 100. Voir également ces éléments d'explication publiés dans *Ten.8* : « The summer of 1976 had seen the tension between young blacks and the police reach breaking point. The overt presence of the National Front in Handsworth had led to an increasing militancy on the part of many black organisations, while an increase in street crime, particularly mugging, had become the focus of interest for local newspapers. A sensational series entitled « Streets of Strife » had identified the problem as springing from the large numbers of unemployed black youths living in the area. The police reaction had been heavy-handed, and massive resentment had built up in all sections of black society about the way black youths were picked up indiscriminately and constantly harassed. This feeling of resentment was intensified by the way in which the police were seen to be supporting the National Front by allowing them to hold meetings in local schools and thereby spread racist propaganda. » Ed Barber, « Under the Skin », *Ten. 8.* N° 7/8, printemps 1982, pp. 12-13.

1196« The globe-trotting, jet-setting, hard-news approach is only one way of working. Sometimes “being there” can mean where you live and work. Gathering visual material doesn't mean getting on a train of plane. It means carefully and quietly documenting events around you as you continue to try and earn a living. » *Id*. p. 12.

Home Front décrit la vie des habitants de Handsworth, dans sa complexité, en s'attachant notamment aux activités collectives dans lesquelles la communauté se rassemble et se recrée. La religion est représentée dans la ville par un grand nombre d'églises et de confessions. La foi semble être une manière de transcender les difficultés du quotidien, de donner du sens à la vie, pour une population qui endure quotidiennement les injustices[1197]. Les événements religieux sont l'occasion de grands rassemblements, et revêtent un caractère politique fort. L'affirmation de la religion comme marqueur identitaire est évidente dans les images de marches et de manifestations revendiquant la tolérance envers la diversité religieuse. Le religieux n'est jamais loin du politique.

Les activités et productions culturelles des populations immigrées apparaissent largement dans les photographies de Reardon et Bishton. Les danses traditionnelles, la cuisine, mais surtout la musique sont encore des pratiques signifiantes qui fédèrent les différentes communautés. Ce type de sujets est absent des grands médias. Ils relèvent pourtant des pratiques du quotidien, riche de sens pour ceux qui y participent. Les photographes prêtent une grande attention au reggae, genre musical qu'ils connaissent bien. Soulignons que Handsworth a joué un rôle important dans l'apparition d'une scène musicale reggae dans la région des West Midlands. Reardon et Bishton insistent sur l'influence de ce genre musical entièrement inventé et produit par des musiciens noirs, dans l'émergence d'une conscience noire. C'est une musique ouvertement politique, comme on l'a vu à travers l'évocation du groupe Steele Pulse, mais qui pourtant est récupérée dans le système commercial dominé par les blancs. Dans l'ouvrage, Bisthon et Reardon rappellent l'histoire du club The Hummingbird, porté par Lloyd Blake. Le projet motivant l'ouverture de cet espace est d'accueillir des concerts de reggae et de produire des groupes, de donner un espace d'expression et de divertissement à une communauté qui en est largement dépourvue. Il s'agit en somme, de permettre à une culture entièrement produite par des noirs de s'épanouir. Le projet est pourtant mis en échec dès lors que les pouvoirs publics s'emparent de la question de sa gestion, et que les conservateurs décrient l'idée d'un soutien public à une organisation favorisant la culture afro-caribéenne. Le Hummingbird ne survit que huit mois.

1197« There are after all, so many people seeking salvation. And the desperate energy of this search has sustained Handsworth's most spectacular industry – church building. Pentecostal halls, Sikh *gurdwaras*, Rastafarian groundations, a Hindu temple, Buddhist centres, a Jain Ashram, Muslim prayer houses and a mosque have become the culture focus for the area. » *Id.* p. 130.

A cause de la marginalisation et de l'infériorisation que subit la population immigrée, l'affirmation des différentes pratiques culturelles et religieuses qui font vivre la communauté revêt forcément une dimension politique. L'ouvrage alterne la représentation des manifestations culturelles avec celles des manifestations plus ouvertement politiques. Il s'agit pour les auteurs de mettre en lumière les formes de mobilisation par la population pour la défense de ses intérêts. C'est une communauté qui résiste à l'oppression, qui affirme ses droits face aux abus de la police, qui lutte contre l'arbitraire d'un code de lois qui lèse les immigrés et détruit leurs vies. La représentation d'individus non plus passifs ou victimes, mais acteurs, en lutte, en résistance, est une alternative critique à l'approche traditionnelle d'un documentaire mû par des principes paternalistes.

Vanley Burke, Derek Bishton et John Reardon présentent des travaux complémentaires dans leurs conceptions. Au-delà de l'intention différente des photographes, de l'adresse des images visant des publics différents, plus ou moins éloignés des réalités de Handsworth, les deux démarches visent le même objectif : contribuer à une connaissance beaucoup plus fine, approfondie et authentique des expériences complexes vécues par les immigrés sur le sol anglais. Ces travaux sur la représentation des communautés noires au cours d'une période très marquée par un racisme institutionnel et quotidien, répondent à un besoin crucial d'images alternatives, à un désir de rompre avec les logiques dominantes qui poussent à la reproduction de représentations oppressantes, stéréotypées. Ces images veulent participer à l'émergence d'un discours d'émancipation émanant des bases populaires. Les ensembles d'images produits par ces trois photographes luttent contre les processus de catégorisation des personnes. Catégoriser les individus, c'est leur assigner un rôle ou une position sociale. C'est le pouvoir d'annuler toute notion d'une complexité des sujets dans leurs identités. Or ce processus de fixation des identités correspond pourtant à une inclination de la représentation documentaire. C'est l'une des critiques adressée dans les années soixante-dix à ce registre visuel. Contre cette tendance de l'image photographique, qui sert à asseoir les discours dominants en leur donnant la force d'un discours de vérité, il s'agit de mettre en œuvre d'autres modes de visualisation des réalités vécues par les populations discriminées. Donner à voir la complexité des relations au sein d'un groupe social, mettre les images en contexte, fournir des éléments chiffrés, travailler sur les séries d'images sont des méthodes qui permettent de rendre compte de manière critique des différentes facettes d'un sujet. Les démarches des photographes mises en évidence dans cette section illustrent la conscience de la nécessité

de procéder à un changement de paradigme dans l'utilisation de la photographie documentaire. Une réappropriation socialiste de ce registre de représentation passe par un changement de perspective, par des approches basées sur la connaissance et la confiance entre le photographe et son sujet, par l'inscription de ces projets photographiques dans le temps long, qui permet la réflexion, l'approfondissement, la nuance.

3.6.3 Le documentaire au tournant des années soixante-dix

Ce développement s'est concentré sur les débats qu'a suscité, au cours des années soixante-dix, la représentation documentaire dans le champ des usages sociaux de la photographie. Ce débat a été mené à la fois sur le terrain de la théorie critique et sur celui des pratiques. En effet, c'est dans ces deux espaces de recherche complémentaires que s'est nouée la critique de la représentation réaliste et des conventions classiques du registre de représentation documentaire.

Le documentaire a fait l'objet de nombreuses mises en cause. Son apparition dans le contexte de l'émergence de discours de vérité, fondés sur une conception positiviste de la connaissance ; sa participation aux discours et dispositifs accompagnant la croissance de l'État et de ses appareils institutionnels de contrôle et de discipline, ont été rendues suspectes par une critique s'employant à démontrer le caractère idéologique de la représentation documentaire. Les auteurs de cette critique sont apparus dans le champ nouveau des études culturelles, des études visuelles et de l'histoire de l'art, fourbissant leurs armes conceptuelles par la lecture des textes de Gramsci, de Foucault ou d'Althusser, penseurs des modes d'opération de l'idéologie.

Sous l'effet de la critique émergente, la croyance dans la capacité de la représentation documentaire à fournir des documents objectifs du réel a été mise à mal. Le régime visuel du documentaire a été désigné comme une construction s'appuyant sur un ensemble de critères, qui, jusqu'alors considérés comme assurant l'objectivité et la fiabilité de la représentation, ont pu être décrits comme des conventions esthétiques, historiquement situées. De même, l'inscription de ce régime de représentation dans des projets politiques est apparue comme problématique, dans le cadre d'une critique du caractère réformiste et paternaliste de tels projets.

Ainsi, le documentaire s'est révélé être un usage de la photographie parmi d'autres, tout aussi déterminé politiquement, historiquement et culturellement que d'autres usages du médium plus volontiers reconnus comme des constructions. La pratique et les utilisations du régime visuel documentaire dans le champ social et politique devaient être mises en cause et démystifiées. Les contextes d'exploitation du registre réaliste dans la presse d'information, dans la communication d'organisations ou de groupes politiques ne pouvaient plus être ignorés.

Le débat sur la représentation documentaire s'est développé dans les pages des revues universitaires telles que *Screen Education* ou *Block,* ainsi que dans les forums de discussion qu'ont ouvert, dans la deuxième moitié des années soixante-dix, les magazines *Camerawork* et *Ten. 8*, ainsi que l'ouvrage collectif *Photography / Politics 1*, à l'initiative du Photography Workshop. Des articles importants de critiques, de photographes ou d'experts en études visuelles y ont été publiés, dans un souci de faire progresser le chantier de réflexion qui s'ouvrait alors.

Certains photographes, comme Jo Spence, se sont progressivement détournés de la représentation documentaire, sensible aux arguments proposés par John Tagg ou Victor Burgin. Pour ces auteurs, le régime visuel du documentaire apparaît comme un dispositif qui produit, par son fonctionnement même, des relations de pouvoir : dans son rapport au monde, au sujet, dans la démarche d'« aller documenter » des conditions sociales, le regard documentaire semble être un instrument au service de la reproduction des états de faits, de leur naturalisation, et d'une position dominante du photographe. De plus, l'idée d'une naïveté politique inhérente à ce mode de représentation se répand : la représentation documentaire semble insuffisante pour mener à bien la transformation des régimes de représentation visuelle nécessaire à la transformation des représentations sociales ayant court dans le champ politique. Il est nécessaire de mener à bien une révolution radicale de la visualisation du réel.

En 1979, c'est-à-dire à l'époque de la publication de *Photography / Politics* 1, et suite à sa participation à l'exposition « Three Perspectives on Photography » où elle présente *Beyond the Family Album*, Jo Spence décide de s'inscrire à la Polytechnic of Central London, pour y suivre la formation universitaire en études visuelles. Victor Burgin et Simon Watney sont à la tête du département de photographie. Ce choix marque pour elle la confirmation d'une intuition, celle de la validité d'une mise en cause des pratiques

photographiques se présentant comme discours de vérité. Sa suspicion à l'égard de la supposée vérité du réalisme photographique, centrale dans son travail sur la photographie de famille, donne lieu à des pratiques plus conceptuelles qui s'éloignent largement du registre documentaire. Elle mène alors une recherche sur la manière dont la photographie peut aider dans la mise en question des subjectivités et dans la problématisation des identités.

> Je m'intéresse au collage et au montage, à l'idée de non-fixité, en relation avec l'identité et la photographie. La plupart des pratiques photographiques sont des pratiques qui fixent les choses. Elles sont utilisées pour répondre à des questions et pour affirmer des vérités particulières, au lieu de chercher à ouvrir les questions, et des zones de conflit et de crise[1198].

Le développement du collage et du montage, dans le travail de Peter Dunn et de Loraine Leeson, de Peter Kennard ou du Poster Film Collective, émane d'une prise de position similaire à celle de Jo Spence par rapport aux limites, conceptuelles mais aussi politiques, de la représentation réaliste documentaire. On retrouve également cette voie d'expérimentation dans les recherches visuelles des Hackney Flashers.

> Alors qu'une photographie peut être prise pour diverses raisons, la plus commune étant de produire un document, l'*intention* du photo-montage politique est de transmettre une idée ou un message. L'efficacité du photo-montage pour cette fonction a conduit à son utilisation constante comme propagande et comme un moyen de pousser les gens à s'engager dans l'action politique. La photographie, par contre, qui est pourtant fréquemment utilisée comme propagande, ne sert généralement pas pour servir un message politique. La photographie enregistre. Cet enregistrement est vulnérable aux interprétations tendancieuse et peut parfois être utilisée pour illustrer des points de vue opposés[1199].

Cette voie de recherche visuelle est une alternative aux apories de la représentation réaliste. Le photo-montage est une réponse à la recherche de modalités d'une utilisation politique de la photographie. Il rompt l'illusion de la vérité et de la neutralité de l'image photographique en en prenant le contre-pied. Le photo-montage expose sa propre construction : il fait apparaître les contradictions des systèmes de pouvoir existants, met à nu les forces économiques, politiques, idéologiques des sujets qu'il invoque, interpelle le

1198« I'm interested in collage and montage, in non-fixity, in relation to identity and to photography. Most photographic practices are fixing practices. They are used to answer questions and to tell particular truths instead of opening questions and areas of conflict and crisis. » Jo Spence ; « The Photographic Self », Stevie Bezencenet, Jo Spence, Simon Whatney, Institute of Contemporary Arts, 18 novembre 1986. National Sound Archive, British Library.

1199« While a photograph may be taken for a number of reasons, the most common one being to provide a record, the *intention* of political photo-montage is to convey an idea or message. The effectiveness of photo-montage in doing this has resulted in its constant use as propaganda and as a means to move people to political action. The photograph on the other hand, although frequently used as propaganda, is not generally created to make a political point. The photograph records. This record may be open to misinterpretation and can sometimes be used to illustrate opposed points of view. », Shirley Read, « On Photo-Montage », *Camerawork*, N° 10, juillet 1978. p. 6.

spectateur en le plaçant en position d'acteur dans la création du sens. Ces perspectives de recherche se poursuivent dans les années quatre-vingt. Le photo-montage s'inscrit alors dans le répertoire des outils critiques et militants chargés de dévoiler l'opération de déterminations politiques, économiques, et idéologique dans les questions qui font l'actualité.

Pourtant, le débat autour du documentaire n'a pas condamné celui-ci, ni fait cesser son utilisation. Les critiques qui se sont exprimées dans les années soixante-dix n'ont pas toutes éreinté ce mode de représentation, rappelant sa validité dans certains contextes politiques dans lesquels les question de visibilité étaient cruciales. C'est le cas de John Berger, dont la critique des usages dominants de la représentation réaliste a été influente. Berger, tout comme Sekula, ont engagé les photographes de conviction socialiste dans une réflexion sur leurs pratiques, sur les usages et les contexte d'utilisation de leurs images, sur les modes de diffusion, sur le rapport aux sujets et les intentions présidant au travail documentaire. Les exemples de pratiques photographiques se réclamant d'un registre de représentation documentaire ont illustré, on l'espère, la valeur de travaux engageant une utilisation critique de la photographie documentaire. Les démarches de Nick Hedges, de Sirkka-Liisa Konttinen, de Vanley Burke, de Derek Bisthon et John Reardon ne sont pas sourdes aux arguments contemporains. Elles ne sont pas non plus, nous semble-t-il, politiquement naïves, illusoires ou inefficaces. Les travaux documentaires produits par ces photographes naissent de la reconnaissance d'une faillite évidente des usages dominants du documentaire, récupéré au service de la reconduction des significations et états de faits dominants. Le documentaire tel qu'il est consommé dans la presse est soumis à des contraintes éditoriales, politiques, économiques qui en annulent toute dimension de contestation que l'image aurait pu avoir dans l'intention du photographe. Lorsque le documentaire est récupéré dans le champ de l'art institutionnel et se montre dans les galeries, ce sont l'image en tant qu'objet et le photographe en tant qu'auteur qui priment sur le sujet.

Les photographes que nous avons mis en avant dans cette section, et nous aurions pu multiplier les exemples, sont convaincus que, dans une société profondément inégalitaire, où exister visuellement c'est exister politiquement, il est crucial de contribuer à donner à voir l'expérience de groupes sociaux marginalisés, de mettre en images leurs luttes et de renverser les stéréotypes qui ne servent que des logiques d'oppression et de manipulation. Le documentaire ainsi redéfini selon des objectifs socialistes, émancipateurs

et égalitaires, cherche à mettre en œuvre ces principes fondamentaux dans ses propres méthodes, dans ses utilisations, dans le rapport au sujet. Le débat sur les usages et l'efficacité politiques de la représentation réaliste est loin d'être clos au tournant des années soixante-dix. On peut avancer pour l'instant l'idée qu'il se diffracte.

Conclusion partielle : La photographie indépendante radicale, tentative d'ouverture d'un espace politique démocratique d'expression culturelle

En 1972, John Berger posait la question de savoir s'il existait une pratique photographique alternative. Il prévenait qu'une telle pratique ne pourrait réellement advenir qu'après une transformation révolutionnaire du système économique, politique et idéologique permettant le dépassement du capitalisme. Cependant, la mise en œuvre dans le présent de principes et valeurs alternatifs, en opposition aux logiques capitalistes dominantes fondées sur l'exploitation et la domination, permettrait de préfigurer le modèle socialiste nouveau.

Dans cette partie, nous avons pu mettre en lumière un certain nombre de pratiques photographiques ainsi que de débats théoriques et critiques qui postulaient, dans le présent, la possibilité de faire de la photographie un véritable outil d'émancipation, de mise en question des états de faits, et d'ouverture d'expressions plurielles. L'impulsion présidant à la mise en œuvre de pratiques photographiques critiques, alternatives aux modes de fonctionnement dominants régissant la production et les utilisations de la photographie, nous apparaît maintenant plus clairement. Elle puise sa force dans la volonté, exprimée depuis plusieurs points du champ critique, culturel et artistique des années soixante et soixante-dix, de raviver un objectif politique présent en continu dans l'histoire des avant-gardes artistiques et intellectuelles : cet objectif est celui de placer le culturel au centre du champ politique. Les photographes du corpus que nous avons étudié, qui préfèrent se dire « travailleurs culturels » qu'« artistes », s'efforcent d'ouvrir un espace démocratique de création et d'expression, en prise avec les questions contemporaines, qui soit lieu de formulation de perspectives critiques sur la représentation photographique et ses enjeux politiques. Cet espace est voulu comme un lieu dans lequel les représentations dominantes, ainsi que les logiques institutionnelles, politiques et idéologiques qui les sous-tendent, sont

systématiquement analysées, démystifiées et remises en question. De ce processus naît la possibilité d'imaginer le dépassement de ces logiques, de sortir d'usages de la photographie comme instrument d'aliénation et d'oppression. L'espace à ouvrir et développer est un espace d'expérimentation pour des relations sociales et politiques nouvelles à l'intérieur des pratiques multiples de la photographie. Il s'agit de mettre à contribution l'outil convivial de la photographie dans le déploiement d'un nouvel imaginaire des relations sociales, dans la mise en œuvre d'un projet de société fondé sur les valeurs d'émancipation, de participation citoyenne, d'autonomisation des sujets, d'échange.

La critique politique et idéologique de la photographie, qui est formulée tant dans les discours théoriques naissants que dans l'expérimentation pragmatique de principes de production alternatifs, produit des perspectives fondamentales. C'est à elle que l'on doit la sortie du temps de l'innocence et l'entrée dans l'ère du soupçon sur la représentation photographique. La photographie ne peut plus, dans les années soixante-dix, apparaître comme une technologie socialement et politiquement neutre, dont l'utilisation dans les espaces privés ou publics serait sans effets politiques. Son origine, ses usages sociaux, les dispositifs de production des images, le statut social du photographe sont autant de paramètres qu'il s'agit dès lors de remettre en question systématiquement. L'apparition de la technologie d'enregistrement photographique est décrite comme liée à une conjoncture historique particulière, à la croisée d'un discours scientifique positiviste et de la croissance des appareils idéologiques d'État. La photographie est présentée comme un ensemble d'usages publics et privés traversés d'enjeux politiques complexes : elle détient le pouvoir de fixer les identités, de répertorier, de catégoriser et contrôler les individus ; elle informe puissamment les imaginaires sociaux collectifs en leur donnant une matérialité visuelle ; elle peut masquer, manipuler et déformer la vérité des expériences. Dès lors, l'acte même de photographier ne peut plus être vu comme innocent.

L'espace culturel, artistique et politique qu'il s'agit d'ouvrir prend matériellement forme, comme nous l'avons souligné au cours de ces pages, dans l'émergence de réseaux, séminaires et ateliers, de structures indépendantes, d'expérimentations pragmatiques très ancrées localement et de réalisations collectives, dans l'apparition de magazines voulus comme des forums de réflexion sur la théorie et la pratique de la photographie. La création de collectifs, l'ouverture de galeries et d'espaces dédiés à la promotion d'une conception critique de la photographie sont des initiatives qui ont un grand sens politiquement, dans un contexte institutionnel qui se tourne plutôt vers la promotion de la photographie

« créative », individualiste et apolitique. Ces structures émergent dans le champ social, en dehors du réseau établi des institutions artistiques, avec l'intention de devenir des lieux de diffusion relayant d'autres manières de faire de la photographie et de penser ses usages. Leur apparition dès la première moitié des années soixante-dix témoigne de la vitalité d'un mouvement social porté par un maillage associatif dense et politisé. Ce mouvement social est le terreau formateur des principes de la photographie indépendante radicale.

Nous avons cherché à établir que la photographie indépendante radicale est une photographie « d'opposition », dans le sens où elle se conçoit comme participant de la lutte contre les contenus, les pratiques et les valeurs de la production photographique dominante, de la remise en question du système économique, politique et idéologique dans lequel ces pratiques se déploient. La photographie indépendante se conçoit comme intervention politique dans les discours et dispositifs institutionnels qui étayent le système dominant. Elle cherche à débusquer et à mettre à bas les relations de pouvoir verticales qui se jouent dans chacun des usages sociaux de la photographie. Elle promeut à la place la participation de nouveaux publics et de nouveaux usagers de l'outil photographique, un ré-équilibrage horizontal de la relation entre photographe et photographié.

La photographie de presse, photographie professionnelle commerciale inscrite dans un système très hiérarchisé, est ainsi une cible récurrente de la critique radicale. C'est peut-être une de ces cibles les plus évidentes. La critique que dirigeaient les partisans d'une photographie « créative » à l'égard de ce domaine d'utilisation de la photographie se portait sur le manque de contrôle que les photographes retenaient sur leurs images, ainsi que sur la superficialité et les contradictions des discours construits dans les pages des magazines et journaux illustrés. La revendication était celle de pouvoir produire une photographie « sérieuse ». C'est une critique qui cherche à faire reconnaître le statut du photographe comme artiste. Cette tendance exerce une certaine influence dans les structures indépendantes qui apparaissent, et nous avons pu voir, dans le cadre de la discussion du travail du groupe Exit, l'attraction que représentait la notion d'une conception de la photographie indépendante entendue dans ces termes. Mais l'émergence d'une tendance critique plus radicale dans le milieu de la photographie indépendante au milieu des années soixante-dix inspire un courant beaucoup plus cohérent dans ses prises de positions politiques. Celui-ci formule une mise en cause plus profonde et systématique des usages de la photographie. En témoignent par exemple la pratique et les écrits de Jo Spence, de Terry Dennett, de John Tagg, de Victor Burgin, de Liz Heron et des autres membres des Hackney

Flashers, ceux de John Berger. Leurs différents travaux interrogent l'ensemble des pratiques et dispositifs qui font de la photographie un instrument reconduisant des logiques d'oppression. Par cela on entend des usages qui réduisent la prise de vue à une capture, qui annulent tout contrôle du sujet sur l'image qui est faite de lui, qui visent l'image-choc plutôt que l'effort de contextualisation, qui se présentent comme un discours de vérité. L'intention fondamentale qui anime l'ensemble des travaux cités est la recherche de pratiques photographiques rompant avec ce type d'usages prédateurs, qui réduisent le degré de contrôle et de liberté du sujet sur l'image, qui assignent des positions dans la hiérarchie sociale et fixent les identités.

La légitimation de la photographie dans le système institutionnel des Beaux-Arts, à laquelle aspirent les photographes réclamant la reconnaissance artistique de la photographie à partir de la fin des années soixante, apparaît comme une impasse, une fausse solution pour ceux qui s'engagent dans une remise en cause radicale de tous les systèmes de sanction fondés sur la distinction de certaines expressions au détriment d'autres. La critique des conceptions traditionnelles de l'art s'exprime dans l'ensemble des exemples que nous avons rassemblés dans ces pages. Cette critique se fonde sur de nouvelles définitions de la culture, qui mettent à mal la structuration hiérarchique des mondes de l'art et de la culture. Suite aux travaux pionniers des *Cultural Studies* ou des recherches en histoire populaire, la culture, comprise comme praxis, est l'ensemble des pratiques symboliques signifiantes qui permet à tout groupe social de donner du sens à ses conditions d'existence. La diffusion de cette conception anthropologique de la culture apparaît clairement dans le travail de Sirkka-Liisa Konttinen, qui témoigne d'un respect profond pour les formes et pratiques culturelles de la classe ouvrière, et plus largement dans les prises de position de Amber sur les fonctions sociales de l'art. Elle informe également les objectifs politiques des *community arts* d'une participation démocratique des sujets à la production culturelle. Car à partir de cette définition anthropologique de la culture, et non plus élitiste et bourgeoise, il devient possible de postuler l'égale valeur des productions culturelles et artistiques au regard de leur fonction sociale. Dès lors, les catégories historiquement établies séparant l'artiste de l'amateur, le professionnel du profane, le créateur du consommateur, la création de l'appréciation, apparaissent comme des constructions sociales servant les intérêts politiques de la classe dominante, celle qui détient le pouvoir de dire ce qui relève ou non de l'art et de la culture. La remise en question des conceptions et définitions bourgeoises de l'art est un cheval de bataille de

l'ensemble des photographes que nous avons évoqués dans ces pages. Que ce soit dans le projet d'un art politique, démocratique et émancipateur de la *community photography*, ou dans l'expression par une génération de photographes et d'artistes d'un rejet des modèles dominants de l'art tels qu'ils sont transmis dans les établissements de formation des artistes, les photographes de notre corpus font du rôle de l'art et de la création artistique dans la société un enjeu politique crucial, un terrain à partir duquel transformer les représentations sociales.

L'élan de contestation qui anime l'émergence d'une compréhension de la photographie comme un outil toujours déjà inscrit politiquement, socialement et idéologiquement ne se traduit pas seulement dans l'adoption d'une posture d'opposition. Les pratiques photographiques radicales et alternatives que nous étudions postulent la possibilité d'utilisations nouvelles, émancipatrices et égalitaires de l'outil photographique. Les pratiques féministes, le documentaire critique, la théorie de l'image photographique recherchent les modalités d'avènement de nouvelles relations sociales dans la production et la diffusion des images photographiques.

> [La nouvelle génération de photographes] considère que la responsabilité envers le sujet est une préoccupation absolument prioritaire par rapport au désir d'obtenir de « bonnes images » ; elle refuse la conception du photographe professionnel employé au service d'une cause (aussi « engagé » ou responsable soit-il) lui préférant la démarche de rendre le pouvoir de représenter à ceux qui sont l'objet de la représentation ; elle se méfie de l'image puissante, craignant tant la manipulation que les interprétations incontrôlées parfois erronées[1200].

La photographie est appelée à être un outil convivial permettant d'ouvrir le champ d'action et les capacités d'expression des individus. La relation entre le photographe et le sujet se comprend comme une participation et une co-création dans la construction de l'image. Le travail des Hackney Flashers, le documentaire de Vanley Burke, les projets de Arts and Action à Bootle ou du Cultural Studies Department de Cockpit Arts, la campagne pour sauver Quayside menée par Amber, sont autant de démarches qui font de la photographie un outil servant les mobilisations collectives issues de la base, pour l'autonomisation des individus et la remise en question des états de faits. Ces pratiques posent la question des usages et des modes de production autant que des contenus. Dans un

1200« [The new generation of photographers] takes responsibility to the subject as absolutely overriding any desire to get 'good pictures' ; it refuses the notion of the professional servicing photographer (however 'concerned' or responsible) in favour of turning over the power to represent to those represented ; it shies from the powerful image, fearing both manipulation and the uncontrollable (mis) reading, it concentrates on function and use above all rather than the 'good' photograph as an isolated achievement. » Don Slater, « New, Reviews : *About 70 Photographs* », *Camerawork,* N°22, printemps 1981, p. 19.

article de 1981 intitulé « les appareils photographiques comme outils conviviaux » Owen Kelly et Dermott Killip exposent des objectifs qui rappellent les termes de Jo Spence dans « The politics of Photography », publié cinq ans plus tôt. Ils formulent une synthèse de l'élan politique radical qui doit selon eux continuer d'animer la mise en œuvre de pratiques alternatives et de la théorie critique dans les années quatre-vingt.

> Nous exigeons un examen global des technologies photographique ainsi que le développement conscient d'un ensemble alternatif de relations sociales dans la production et la consommation de la photographie. S'opposer aux pratiques dominantes, c'est inventer un nouveau médium de communication, dont les méthodes s'efforcent de promouvoir le contrôle que les individus exercent sur leur propre vie[1201].

Pourtant, nous avons souligné les lignes de faille, les tensions et les contradictions au sein de ce mouvement. L'exemple de la rupture entre le Photography Workshop et Half Moon Gallery à l'été 1977 illustre une divergence révélatrice entre les deux groupes sur l'orientation politique du projet collectif. L'expérience des premières années de Half Moon Gallery Workshop démontrait un engagement dans des objectifs politiques potentiellement révolutionnaires. L'impulsion venait alors en grande partie de la réflexion très poussée de Jo Spence et Terry Dennett proposant une conception alternative des utilisations de la photographie. Ceux-ci maintiennent par la suite leur projet d'une transformation sociale radicale par la mobilisation d'une critique politique des pratiques photographiques et la recherche de modes de production et de diffusion alternatifs. Les réalisations du Photography Workshop et les collaborations qu'il forme indiquent la poursuite constante de ses objectifs initiaux. *Camerawork* adopte une position critique plus consensuelle, due en partie au fait que son statut de client de l'Arts Council lui impose une certaine retenue dans son discours politique. Entre 1977 et 1980, le magazine tente de rendre compte de la diversité des pratiques qui apparaissent dans une conception large des rapports de la photographie et du champ politique. Il relaie des textes importants, sans parvenir pourtant à approfondir les réflexions engagées et en évitant des perspectives critiques jugées trop théoriques. Il semble pourtant que la fin des années soixante-dix, marquée par le retour triomphal de la droite conservatrice au pouvoir, amorce un tournant pour *Camerawork,* qui revendique alors son appartenance au mouvement social. Le magazine aborde alors plus

1201« We are demanding a thorough review of photographic technology and the conscious development of a different set of social relationships in the production and consumption of photography. To oppose the dominant practice is to forge a new medium of communication, whose methods work towards furthering the control people may have over their lives. » Owen Kelly, Dermott Killip, « The Second Photography : Cameras as Convivial Tools », *Camerawork*, N°22, printemps 1981, p. 19.

ouvertement la question de la théorie de la représentation. En septembre 1980, dans le numéro 20, il se donne la définition suivante :

> Camerawork est un magazine qui traite des enjeux politiques de la photographie. Il veut être un forum pour l'analyse, la critique, la théorie et l'information fondamentales pour permettre l'utilisation de la photographie dans des pratiques socialistes et féministes, et pour développer et encourager des stratégies socialistes au sein d'une réflexion politique sur la représentation[1202].

La grande fragmentation des pratiques photographiques radicales évoquées au cours de cette partie constitue à la fois la force et la faiblesse de ce courant radical. L'exemple des projets *community photography* est là pour le rappeler. La mise en réseau, l'échange des compétences, le débat sur les pratiques mises en place a certainement manqué au développement du mouvement. La survie des projets a souvent été difficile, du fait d'une dépendance parfois très forte vis à vis des fonds publics de l'Arts Council alors que ceux-ci diminuent, d'un surmenage des photographes chargés de mener à bien la mise en œuvre de pratiques alternatives auprès de nouveaux publics, tout en assurant leur propre subsistance, souvent par le biais de commandes professionnelles ou d'un travail indépendant, en *free lance.*

L'émergence d'un mouvement radical dans le domaine de la photographie indépendante est liée à un ensemble de conditions conjoncturelles, sociales et politiques qui permettent la mise en pratique de nouvelles propositions culturelles. La vitalité des milieux associatifs, la force d'un discours alternatif d'opposition au système dominant, malgré ses divergences, la valorisation des expériences pragmatiques et spontanées, issues de la base forment ces conditions d'émergence. Dans la première moitié des années soixante-dix, le mouvement social est assez confiant dans ses forces. N'a-t-il pas fait tomber le gouvernement de Heath en 1974 ? L'idée d'une photographie politique, jouant un rôle dans la démystification du système dominant prend sens dans le contexte d'un mouvement social, associatif et syndical vigoureux. Au niveau local, les initiatives abondent[1203]. L'année 1975 marque en revanche la montée d'un nouveau discours

1202« *Camerawork* is a journal of the politics of photography. It is designed as a forum for analysis, critique, theory and information in order to provide the basis for using photography within socialist and feminist practices and to develop and encourage socialist strategies within the politics of representation. » *Camerawork,* N° 20, septembre 1980, p. 1.

1203Selon Jo Spence, les projets d'action culturelle et politique exploitant l'outil de la photographie étaient trop nombreux pour que les magazines comme *Camerawork* et plus tard *Ten. 8.* puissent tous les couvrir. « The journals could only show the tip of the iceberg. They did not show everything. » Jo Spence, entretien avec Marc Champeau. Londres : The Cockpit Gallery, 1979-80. Women's Audio Archive. [En ligne] http://www.marysialewandowska.com/waa/detail.php?id=4963 consulté le 23 août 2013.

conservateur très critique des corps intermédiaires, par l'aggravation de la situation économique et le discrédit croissant de la solution sociale-démocrate.

Le potentiel révolutionnaire du militantisme de la base se heurte aux résistances émanant des hiérarchies des organisations de gauche elles-mêmes. En effet, les perspectives émancipatrices d'une transformation sociale, politique et culturelle qui émanent depuis le chantier de réflexion critique sur la politique de la représentation, n'ont jamais recueilli le soutien constant et déterminé nécessaire à leur développement, de la part des institutions de gauche. L'orthodoxie des organisations syndicales les a empêché de reconnaître l'importance politique cruciale d'interventions politiques dans le domaine de la culture et des représentations. Les objectifs d'autonomisation, de libération des expressions depuis la base, de participation démocratique et citoyenne, dans le cadre d'une véritable démocratie culturelle, n'ont pas été reconnus comme prioritaires. La portée révolutionnaire des perspectives développées par les pratiques féministes, « communautaires », collectives et participatives n'a pas été assumée ni soutenue par les organisations de gauche. Les divergences au sein même du milieu de la photographie indépendante, les différences de degré d'analyse et d'engagement politique, la sous-théorisation de pratiques telles que la *community photography,* ont empêché la formulation d'objectifs politiques cohérents.

En dépit de la force de ses propositions politiques et de l'énergie de ses acteurs, le milieu de la photographie indépendante est très fragile. Il est fragmenté, hétérogène, minoritaire. Surtout, il manque cruellement de moyens. Le soutien financier de l'Arts Council n'a pas été à la hauteur des besoins des initiatives *community arts* et *community photography*, se montrant toujours un peu hésitant à financer des projets photographiques ne correspondant plus aux critères de l'art établi. L'objectif d'ouverture d'un espace alternatif de création culturelle, mettant à bas les frontières artificielles entre le champ de l'art et la champ du politique, ne pouvait que rester étranger à l'institution, car il était finalement antinomique par rapport à sa conception classique de la place et des fonctions sociales de l'art.

Si nous avons parlé au cours de cette partie d'un élan radical, c'est que le terme renvoyait de manière pertinente à l'émergence d'une force politique structurante dans le champ de la photographie indépendante. Ce terme apparaît plus problématique à la fin des années soixante-dix, alors que le milieu de la photographie indépendante s'est considérablement développé et que les processus d'institutionnalisation sont en marche. Il

semble qu'il devient plus approprié, dans un contexte politique qui amorce un très net virage à droite, d'avancer l'idée selon laquelle la tendance très politisée animant les pratiques photographiques alternatives et la théorie critique entrent dans une phase de résistance et de renforcement de ses analyses politiques. Pour reprendre l'image empruntée au début de cette conclusion partielle, l'espace alternatif que la photographie indépendante radicale a cherché à ouvrir au milieu des années soixante-dix est forcé de se contracter avec l'arrivée d'un nouveau système de valeurs, mais il devient une sorte de bastion de résistance d'où émerge un travail crucial sur les enjeux politiques et idéologiques de la représentation. Les luttes des années quatre-vingt se déplacent en effet très fortement sur le terrain idéologique. C'est un glissement que le thatchérisme a réussi à imposer par son « projet politique hégémonique », un programme visant une révolution conservatrice dans les domaines économiques, politiques et sociaux mais aussi culturels et idéologiques[1204]. Il nous semble que la puissance de l'appareil politique et idéologique du thatchérisme a paradoxalement pour effet de conforter, dans les milieux artistiques indépendants, la problématique fondamentale des enjeux politiques de la représentation, une question que posait Jo Spence dès 1976 et qui prend une place centrale dans les années quatre-vingt.

Nous proposons d'étudier dans la partie qui clôture ce mémoire de thèse, le développement et les inflexions des pratiques photographiques alternatives et de la théorie critique dans les années quatre-vingt, dans le contexte d'attaques extrêmement violentes du thatchérisme envers les valeurs qui en étaient le moteur.

1204Stuart Hall décrit le thatchérisme comme un « projet politique hégémonique » dans l'article « Thatcher's Lessons », *Marxism Today,* mars 1988, p. 23. Il y explique que l'un des avantages stratégiques du thatchérisme est d'avoir compris que la politique ne peut être conduite qu'idéologiquement.

4 LA PHOTOGRAPHIE INDÉPENDANTE RADICALE À L'HEURE DU THATCHÉRISME

Nous avons défini la formation et le développement d'une photographie indépendante radicale comme le projet, éminemment politique, d'ouverture d'espaces de production, de distribution, de réflexion sur les effets politiques et idéologiques de la photographie, d'interventions socialistes et féministes dans le champ culturel. Ces espaces, matériels, symboliques, intellectuels, se définissent par leur rejet des pratiques dominantes de l'industrie de l'information et de l'industrie culturelle, par le refus d'une récupération dans les dispositifs institutionnels reproduisant des définitions rigides et élitistes de l'art, et la recherche de principes d'action alternatifs à ces modèles établis, en accord avec des objectifs socialistes et féministes, égalitaires et émancipateurs. La photographie indépendante radicale s'est structurée au milieu des années soixante-dix, dans un contexte politique, économique et social extrêmement difficile, sur fond de montée du chômage, de désindustrialisation, d'inflation, d'endettement de l'État, de montée d'une extrême droite profondément raciste. Les gouvernements travaillistes de Wilson puis de Callaghan sont incapables de trouver d'autre solution que de s'en remettre aux termes du FMI imposant des politiques d'austérité. Les milieux artistiques indépendants sont au cœur de la contestation du modèle de la social-démocratie, qui a conduit à une telle impasse : ils portent le projet politique d'une transformation radicale du système, dans le sens d'une issue qui ancrée à gauche, en rupture avec le capitalisme.

Qu'advient-il de ces efforts, de la réflexion critique engagée et des structures alternatives mises en place à l'heure de la montée en puissance et de l'arrivée au pouvoir d'un conservatisme nouveau, radical, en contradiction complète avec le projet politique des milieux artistiques indépendants ?

Dans ce contexte qui les fragilise tant sur le plan matériel que sur le plan idéologique, l'affaiblissement des propositions émanant du champ de la photographie indépendante radicale est inévitable. Les conditions matérielles de développement de stratégies alternatives, largement dépendantes de subventions publiques et déjà fragiles à la fin des années soixante-dix dans un contexte de restrictions budgétaires, se restreignent fortement dans les années quatre-vingt. Sur le plan des valeurs, la photographie

indépendante radicale, qui se définit comme un ensemble de pratiques cherchant une alternative socialiste, féministe et égalitaire au modèle moribond de la social-démocratie, trouve un adversaire encore plus puissant dans l'idéologie déployée par le programme thatchérien. La tendance générale est à l'entrée dans une logique de résistance face aux attaques qui menacent la conception d'une photographie indépendante politiquement engagée. Dans le premier point de cette partie, nous revenons sur la nouvelle configuration du champ politique qu'impose la « droite radicale » de Margaret Thatcher, et ses effets notamment dans le champ de la production artistique et culturelle.

On peut se demander si les perspectives ouvertes dans les années soixante-dix, sur le rôle politique du photographe, sur la critique des usages de la photographie, sur la recherche de stratégies participatives, ne sont pas tombées en déshérence au cours des années quatre-vingt. Ces démarches critiques sont-elles repoussées dans la marginalité, rejoignent-elles le discours dominant, ou bien sont-elles amenées à se radicaliser ? Il semble que le champ de la photographie indépendante, dont on a vu qu'il était loin d'être politiquement homogène, ni suffisamment relié, est effectivement mis à mal. De nombreuses organisations doivent lutter pour survivre et se maintenir. On observe une certaine diffraction des pratiques, liée à cette nouvelle conjoncture. Cependant, si le programme de la droite thatchérienne force une contraction des possibilités de déploiement d'une scène artistique et photographique indépendantes, nous voulons montrer qu'elle favorise indirectement un approfondissement des théories critiques sur la politique de la représentation, qui avaient fait défaut au cours de la décennie précédente.

Nous abordons dans cette partie plusieurs axes de développement qui, selon nous, s'inscrivent dans la continuité d'efforts engagés dans les années soixante-dix. Ainsi par exemple, nous pouvons constater la poursuite d'un débat sur la représentation documentaire et ses enjeux politiques. De nombreux travaux documentaires se développent dans les années quatre-vingt, qui se conçoivent certainement comme la poursuite d'une tradition d'intervention militante de la photographie dans les luttes sociales. Une veine photo-journalistique indépendante prend forme avec l'apparition d'agences de photo-journalistes indépendantes tels que Network et Format. Ce dernier est formé uniquement de femmes. L'objectif de ces agences est de fournir des images alternatives à celles que les médias dominants diffusent. Dans une décennie d'intensification de la violence des conflits sociaux, la question de la représentation des intérêts de ceux qui subissent la force de l'État revêt une importance capitale.

Cette tendance, représentante d'une photographie de terrain, active sur les nombreux théâtres de luttes sociales dans l'Angleterre des années quatre-vingt, semble se développer de manière indépendante par rapport à la formulation d'une théorie de l'image, dont les lieux de production semblent se déplacer dans les Polytechnics et les universités les plus récentes. Les départements universitaires d'études visuelles, et notamment la Polytechnic of Central London ou celle de Middlesex, apparaissent effectivement comme des bastions dans lesquels se formulent des réponses très théoriques à la question de la politique de l'image. La critique de la représentation photographique se politise et se complexifie au contact de théories issues des études filmiques, des études post-coloniales, de la psychanalyse, du féminisme. Ces travaux approfondissent la recherche sur les modes d'opération de l'idéologie, et représentent en cela une résistance au projet hégémonique du thatchérisme. La rhétorique et l'imagerie militante de la gauche, jugées inefficaces et obsolètes deviennent à cette époque l'objet de critiques. L'enjeu est de créer de réelles alternatives pour repenser la production, la communication, la diffusion d'un message de contestation à gauche.

Quant à la *community photography,* elle doit résister à la tendance qui voudrait en faire une sorte de service artistique et culturel dépolitisé. Le projet politique collectif et émancipateur que portent ces pratiques est reconnu par ces praticiens comme plus que jamais valide dans le contexte d'une montée de l'individualisme. La création du Shelton Trust pour coordonner le mouvement au niveau national et la proposition d'un manifeste témoignent de tentatives pour former un mouvement cohérent et le doter d'un cadre politique. Sur le long terme pourtant, les principes originaux du mouvement rejoignent le giron des institutions culturelles.

L'approfondissement de problématiques explorant la relation entre photographie, représentation et identité est une donnée importante de la production photographique et artistique des années quatre-vingt. Les problématiques féministes, les questions de genre, de sexualité, et de race prennent une importance considérable. Ces axes de recherche et les pratiques qui posent ces questions représentent de nouvelles interventions dans le champ culturel et artistique marquant l'avènement d'une génération de producteurs culturels qui en étaient jusqu'alors exclus.

4.1 Radicalisme de droite contre radicalisme de gauche, des conceptions politiques et idéologiques diamétralement opposées.

4.1.1 Le projet politique de la droite radicale thatchérienne : quelques jalons

L'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en mai 1979 fait entrer la Grande-Bretagne dans une phase de transformation profonde et durable de son système politique, économique et social. Il ne s'agit pas d'un simple retour de la droite conservatrice au pouvoir, qui reprendrait les affaires là où Edward Heath les avait laissées à la fin de son mandat en 1974. Avec cette élection, c'est un nouveau courant conservateur qui s'impose en 1979, celui de la droite « radicale », qui s'est préparé depuis 1975 et l'élection de Thatcher à la présidence du parti conservateur. Le programme politique de Thatcher est radical au sens où il amorce tout autre chose qu'une simple alternance politique entre la droite et la gauche : il promet d'engager une sortie du système mis en place dans le pays depuis la fin de la guerre, c'est-à-dire de rompre avec le modèle économique et social de l'État Providence et les principes keynésiens qui le sous-tendent. Au-delà des transformations économiques et sociales, le programme de la droite radicale prend la dimension d'une révolution idéologique et culturelle. Il s'agit rien de moins que de mettre en place un nouvel ordre, un nouveau contrat social *a minima* basé sur les valeurs de libre choix des individus et d'accès à la propriété, sur les principes de retrait de l'État de ses obligations, d'autorité de la loi, et de réduction du pouvoir des syndicats dans le dialogue social. Contre les principes d'égalité fondant historiquement le projet socialiste, les conservateurs remportent les élections de 1979 sur la base d'un projet de société promouvant les valeurs de liberté individuelle mais aussi d'ordre et de retour de l'autorité.

Dès 1975, la rhétorique de Margaret Thatcher développe la notion d'une faillite inhérente au modèle de la social-démocratie. A la tête du parti conservateur, Thatcher s'appuie sur les signes de l'échec flagrant de ce système dans les dernières années du gouvernement travailliste de James Callaghan : en 1976 l'État est placé sous la tutelle du FMI et se voit contraint de réduire ses dépenses de manière drastique, le gouvernement de gauche doit exiger de sa base électorale traditionnelle l'acceptation de gels de salaires, et

l'inflation annuelle atteint la barre des dix pour cent. Pour la nouvelle droite radicale, le modèle économique et social du keynésianisme est en cause, c'est-à-dire le principe d'une intervention centralisée de l'État dans le domaine économique par des politiques d'endettement et de relance de la consommation. Il s'agit au contraire pour Thatcher, ses ministres et ses conseillers, de réduire les engagements de l'État, de renouer avec les principes du libéralisme en introduisant des logiques de concurrence du marché et de privatisation des entreprises nationales et du service public.

Dans cette même critique de l'échec du modèle social-démocrate, le syndicalisme est une cible privilégiée pour la Première Ministre. Dans les années d'opposition, entre 1974 et 1979, le camp conservateur construit une rhétorique anti-syndicat qui dépeint les organisations syndicales comme disposant d'un pouvoir disproportionné. Le souvenir des grèves de 1972 et 1974 engagées par le NUM, le syndicat des mineurs est celui d'un échec cuisant pour la droite, qui avait dû se plier aux demandes des grévistes et avait perdu l'élection de 1974, où la question posée était « qui gouverne la Grande-Bretagne ? ». Le pouvoir des syndicats de paralyser durablement l'activité économique du pays, démontré à nouveau à l'hiver 1978-1979, offre à la candidate aux élections un argumentaire pour une réforme de la législation syndicale, qui lui permet de s'attirer les faveurs de l'opinion publics et les votes d'une large partie de la population. La rhétorique anti-collectiviste de Thatcher, opposant le pouvoir des syndicats, présenté comme disproportionné et dictatorial, à la liberté des individus, contribue de manière déterminante à la victoire du camp conservateur. A droite, la position radicale engage donc, derrière Margaret Thatcher, une bataille idéologique visant à décrédibiliser le modèle social-démocrate de l'État, jugé contraire aux intérêts et aux libertés individuelles.

La « révolution conservatrice » qu'inaugure Margaret Thatcher vise à mettre à bas les piliers de l'État social mis en place après la guerre[1205]. Elle cherche à y substituer une conception très libérale de l'État : un État non-interventionniste dans le domaine économique impliquant une restriction drastique de ses dépenses budgétaires, une

1205La formule est tirée du titre de l'ouvrage de Guy Sorman, *La Révolution Conservatrice Américaine.* Paris : Fayard, 1983. Cet ouvrage décrit le retour des idées conservatrices et du moralisme aux États-Unis, un courant traversant la société et qui porte au pouvoir le conservateur ultra libéral Ronald Reagan en 1980. Ce que Sorman observe aux États-Unis se retrouve en grande partie dans le nouvel ordre Thatchérien : la critique des pouvoirs de l'État jugés trop étendus, la remise en cause du mouvement féministe et de ses avancées, le soutien des intellectuels au capitalisme, l'influence des économistes dans la mise en œuvre de politiques économiques visant à réduire l'inflation et à limiter au maximum les dépenses publiques, le démantèlement de la puissance des syndicats, le renforcement du pouvoir des médias, l'effacement de la critique de classe au profit d'un discours populiste et nationaliste.

ouverture du secteur des services publics au système du marché, une vision individualiste et concurrentielle de la société[1206]. Cette révolution est effectivement plus qu'une bataille contre un système économique et social. C'est un véritable « projet politique hégémonique », pour reprendre l'expression de Stuart Hall, qui parvient à imposer ses thèmes, à définir quelques problématiques fondamentales, avant de proposer ses réponses dans ses propres termes. « Le thatchérisme façonne les conceptions des gens dans le même temps qu'il restructure leur vie et qu'il entraîne la configuration des forces dans son camp[1207] .» Dès 1979 dans un article intitulé « La grande parade à droite », le critique met en garde contre une appréciation politique qui manquerait de considérer le thatchérisme comme le phénomène idéologique qu'il incarne et comme une recomposition inédite des idéologies politiques.

> La droite radicale n'est pas sortie de nulle part. Son émergence est directement liée à celle de certaines formations politiques alternatives, qui ont cherché à occuper et à dominer le même espace. Elle s'est engagée dans une lutte pour l'hégémonie, à l'intérieur du bloc dominant, à la fois contre la social-démocratie et contre l'aile modérée de son propre parti. Elle n'opère pas seulement sur le même espace : elle travaille directement sur les contradictions internes à ces deux positions concurrentes. La force de son intervention réside en partie dans le radicalisme de son engagement : elle vise à briser le moule des « philosophies » dominantes, et pas seulement à transformer leurs divers éléments. Pour ce faire, elle n'hésite pas à reprendre les éléments déjà en place, à les démanteler, à les reconstituer selon une logique nouvelle, puis à articuler l'espace politique de façon inédite, en le polarisant à droite. [...] [Le « Thatchérisme »] a gagné un espace considérable en détruisant activement la politique de consensus de la droite. Il aspire, bien entendu, à construire un consensus national de son cru. Ce à quoi il a mis fin, c'est à cette forme de consensus dont la social-démocratie constituait la tendance principale. L'évacuation du territoire centriste a libéré des forces politiques de droite qui avaient été contenues pendant toute la période d'après-guerre[1208].

1206Thatcher exprime clairement sa vision de la société individualiste dans un entretien qu'elle accorde suite à sa troisième victoire électorale en 1987. « I think we have gone through a period when too many children and people have been given to understand “I have a problem, it is the Government's job to cope with it!” or “I have a problem, I will go and get a grant to cope with it!” “I am homeless, the Government must house me!” and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first. » Thatcher, « Interview for *Woman's Own* (« No such thing as society ») », No.10 Downing Street, 23 septembre 1987. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/106689, consulté le 27 août 2013.

1207« [Thatcherism] moulds people's conceptions as it restructures their lives as it shifts the disposition of forces to its side » Stuart Hall, « Thatcher's Lessons », *Marxism Today,* mars 1988, p. 23.

1208« The radical Right does not appear out of thin air. It has to be understood in direct relation to alternative political formations attempting to occupy and command the same space. It is engaged in the struggle for hegemony, within the dominant bloc, against both social democracy and the moderate wing of its own party. Not only is it operating in the same space : it is working directly on the contradictions within these competing positions. The strength of its intervention lies partly in the radicalism of its commitment to break the mold, not simply to rework the elements of the prevailing “philosophies”. In doing so, it nevertheless takes the elements which are already constructed into place, dismantles them, reconstitutes them in a new logic, and articulates the space in a new way, polarising it to the Right. [...] [« Thatherism »] has won considerable space by the active destruction of consensus politics from the Right. Of course, it aims for a construction of a national consensus of its own. what it destroys is that form of consensus in which social democracy was the principal tendency. This evacuation of centrist territory has unleashed political forces on the Right kept in reign for most of the postwar period. » Stuart Hall, « The Great Moving Right Show », *Marxism Today*, janvier 1979, p. 16. La traduction est extraite de l'anthologie de textes de Stuart Hall, intitulé *Le Populisme autoritaire. Puissance de la droite et*

L'appropriation du terme '*radical*' pour désigner la droite forte, conservatrice, néo-libérale, autoritaire et moraliste qu'incarne le thatchérisme doit attirer notre attention. Cette utilisation du terme par la droite s'oppose au radicalisme de gauche dans lequel nous avons inscrit l'émergence de la photographie indépendante. C'est dans le projet d'une transformation radicale de la société par les objectifs de participation citoyenne, de démocratie locale et de réflexion critique sur la représentation (tant au sens visuelle et symbolique que politique) que naissent les pratiques photographiques alternatives que nous avons étudiées et qu'émerge une théorie politique de l'image photographique. Nous avons eu l'occasion de souligner le fait que le radicalisme populaire, issu de la base, est profondément critique de la forme centralisée et technocratique de l'État dans le système de la social-démocratie. L'objectif du radicalisme *grassroots* est de déverrouiller la concentration du pouvoir en promouvant la participation politique réelle à l'échelle locale, en rendant le pouvoir au peuple. Si le radicalisme de droite et le radicalisme de gauche font le même constat d'une faillite du modèle de la social-démocratie et d'une nécessité de son dépassement, les réponses qu'ils proposent sont en revanche diamétralement opposées. Alors que le radicalisme populaire, ravivé à la fin des années soixante et encore très influent dans les années soixante-dix, cherche à créer des espaces où développer et diffuser des conceptions participatives et collectives du politique, les années quatre-vingt laissent place au triomphe du radicalisme de droite, qui renverse ces objectifs en déplaçant vers ses propres positions la définition de l'exercice du politique, du rôle et du fonctionnement de l'État. Un changement axiologique fondamental se joue alors. Le basculement à droite soulève des enjeux fondamentaux concernant la conception du politique : l'anti-collectivisme et l'individualisme promu dans le nouveau discours conservateur vise à décrédibiliser la validité de l'action collective et à réaffirmer un modèle vertical de l'exercice du pouvoir. Ce nouvel autoritarisme est enrobé d'une rhétorique insistant sur le retour des libertés individuelles. Selon Stuart Hall, la droite radicale qu'incarne le thatchérisme est la formulation d'un « populisme autoritaire »[1209].

Il est essentiel de saisir la nature de la révolution des valeurs intervenue à la suite de l'élection de mai 1979 afin de mettre en perspective l'évolution de la photographie indépendante radicale dans les années quatre-vingt. Les milieux artistiques indépendants,

impuissance de la gauche au temps du thatchérisme et du blairisme. Paris : Editions Amsterdam, 2008. pp. 39-40.

1209« What we have to explain is a move toward "authoritarian populism"—an exceptional form of the capitalist state—which, unlike classical fascism, has retained most (though not all) of the formal representative institution in place, and which at the same time has been able to construct around itself an active popular consent. » Hall, 1979. p. 15.

dont le projet politique est en opposition totale à celui du thatchérisme, entrent dans une position de résistance. Le projet idéologique du thatchérisme met en péril le développement et la pérennisation des pratiques photographiques alternatives mises en œuvre dans les années soixante-dix en prenant le revers des principes fondamentaux de ce mouvement indépendant.

4.1.2 Le thatchérisme et la question politique de la culture

4.1.2.1 La culture sous Thatcher : entre restauration d'une conception conservatrice et ouverture de ce champ aux lois du marché

Dans leur posture d'opposition au système économique, politique et culturel dominant, les milieux artistiques et culturels indépendants, que ce soit dans le domaine du théâtre contestataire, de la musique, de la photographie indépendante, représentaient dans les années soixante-dix un champ minoritaire, face au système de l'industrie culturelle, et face à la pensée politique dominante. Les interventions politiques qu'ils ont produites ont cependant permis de mettre sur le devant de la scène la problématique des relations entre pouvoir, culture et représentation. En cherchant à transformer les modes de production et les usages des contenus culturels, les perspectives critiques développées par des artistes et photographes ont participé à la mise en cause de l'organisation politique de la culture contemporaine. Il s'agissait alors de mettre en lumière les processus de négociation, les forces et intérêts politiques et idéologiques qui déterminent la valorisation de certaines formes culturelles au détriment d'autres, en somme, de démystifier les mécanismes politiques et sociaux par lesquels un ordre idéologique hégémonique se reconduit par la mobilisation de significations culturelles. Dans cette mouvance, les pratiques photographiques alternatives se sont efforcées de mettre en œuvre une conception de la production artistique et culturelle comme *praxis*, comme travail de production de contenus agissant dans le champ politique des représentations culturelles et sociales. Il nous semble que l'exposition *Three Perspectives on Photography,* qui se tient à l'été 1979, et que nous avons étudiée dans la partie précédente, est à comprendre dans cette problématique.

Sur le plan idéologique, le projet politique d'émancipation et de participation au cœur de ces pratiques artistiques et culturelles indépendantes ne saurait être plus opposé au

nouvel ordre idéologique et axiologique du thatchérisme. Les perspectives critiques développées dans le cadre d'une réflexion politique sur les définitions et les usages sociaux de la culture entrent en conflit avec une nouvelle rhétorique condamnant les évolutions culturelles issues de la contestation des années soixante. L'idée même que des pratiques artistiques et culturelles puissent revendiquer des objectifs politiques affirmés est dénoncée comme une corruption idéologique du concept d'art. Le progressisme et le « communautarisme » des pratiques artistiques indépendantes des années soixante-dix sont décrédibilisés dans le nouveau discours de la droite, présentés comme les dernières scories de l'esprit de 1968, l'incarnation d'une vision partisane de la production artistique. La rhétorique thatchérienne cherche à rétablir une conception conservatrice, traditionnelle et extrêmement individualiste de l'art. Les discours de Margaret Thatcher sur l'art indiquent le retour en force d'une conception élitiste et hiérarchique de l'art, une conception dans laquelle l'artiste est un individu servant une fonction de prestige en tant que producteur de la grande culture nationale. On en revient donc à une définition de la culture qui la réduit à l'ensemble des grandes œuvres de l'esprit qui forment le patrimoine national.

> L'art est une dimension vitale de notre civilisation, de notre vision et de notre patrimoine. [...] La santé d'une société dépend autant de sa capacité à mettre à l'écart ce qui est à jeter, que de sa capacité à promouvoir l'excellence[1210].

Dans le schéma traditionnel qu'essaie d'imposer la droite radicale, la production culturelle et artistique se doit de rester extérieure au champ politique, économique et social. Thatcher développe une conception très limitée du rôle du gouvernement dans le soutien à la culture. Elle privilégie la défense du patrimoine par rapport au domaine de la création, et s'oppose à toute notion d'une participation active de l'État dans la production artistique, qui ferait courir le risque selon elle de produire un art d'État. Ce discours marque le retour vers la notion d'autonomie de la production artistique relativement au champ politique, c'est-à-dire précisément ce que combattent les théories critiques de la culture, qui se sont employées depuis la fin des années soixante à révéler la nature politique de toute production culturelle, et son inscription dans le champ non neutre des représentations symboliques.

1210« [Art] is a vital part of our civilisation, of our vision, and our heritage. […] The health of society depends as much on the discouragement of rubbish as on the fostering of excellence. » Margaret Thatcher, « Speech at the Royal Academy Banquet », 22 mars 1980. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/104370 consulté le 26 août 2013.

A cette conception très sélective et réductrice de l'art, qui renvoie à un imaginaire tourné vers le passé et vers la tradition, s'ajoute une dimension inédite dans le discours de la droite. Le champ culturel est envisagé sous un nouveau jour, celui de sa contribution économique dans le domaine de la production. Si Thatcher prône dans ses discours un retrait de l'État du domaine de l'art et de la culture, sous le prétexte que l'État se doit de conserver une position de neutralité par rapport à ce champ, la notion d'une ouverture de la culture aux logiques du marché lui apparaît comme une voie à encourager. Dans cette conception, la culture apparaît comme un domaine qui doit accueillir les capitaux privés et se faire à l'idée de devenir une sorte de producteurs de services, participant à l'activité économique du pays. Dans le discours de la droite néo-libérale incarnée par le thachérisme, l'accent se déplace de la notion de production à celle de consommation, comme le révèlent ces propos de William Rees-Mogg, à la direction de l'Arts Council entre 1982 et 1989.

> Les subventions dans le milieu de l'art devraient encourager la consommation et non la production. Le but d'une politique culturelle est d'offrir au public des possibilités élargies d'avoir accès à toutes les formes culturelles les plus importantes. [...] Au cours de mes années à la direction, certains membres de l'Arts Council auraient préféré une politique de subventions orientée plus directement vers l'artiste, et plus particulièrement vers l'artiste expérimental. C'est là un choix politique considérable, qui s'applique à tous les domaines où des subventions entrent en jeu. Le service de santé existe-t-il pour le personnel médical et administratif ou bien pour les patients ? Les subventions dans le domaine culturel doivent-elles profiter aux artistes, ou au public[1211] ?

Les thèmes clés du conservatisme thatchérien se retrouvent dans sa politique culturelle : dans la conception individualiste et libérale de la production artistique ; dans l'opposition à ce qu'elle dépeint comme un État commanditaire, en des termes qui rappellent son argumentaire en faveur d'un retrait de l'État[1212] ; dans sa préférence pour la solution du mécénat privé, qui doit soulager l'état. Car la politique mise en œuvre par le gouvernement conservateur, dans les arts et la culture comme dans les autres domaines d'intervention de l'État, est principalement orientée par l'objectif d'une réduction des dépenses. Dès 1978, Roy Shaw, Secrétaire-Général de l'Arts Council, était contraint de faire des économies du fait des restrictions budgétaires de la fin des années soixante-dix.

1211« [Arts grants should be primarily] a consumer not a producer subsidy. The aim of arts policy is to provide the public with ample opportunity to benefit from all the major arts forms. [...] Throughout my period, some members of the Council would have preferred a subsidy policy aimed more directly at the artist – and particularly the experimental artist. This is an important political choice, which applies in all areas of subsidy. Ought the health service to exist for the medical and administrative staff, or for the patients? Ought arts funding to be for the artists, or for the audience? » William Rees-Mogg, cité par Andrew Sinclair. *Arts and Cultures; The History of the Fifity years of the Arts Council of Great-Britain.* Londres : Sinclair-Stevenson, 1995. p. 252.

1212« We should not allow some huge artistic bureaucracy to develop charged with deciding what shall and what shall not be supported, and instructed to ensure that a high level of artistic productivity should be maintained ». *Id.* p. 252.

Cette tendance se confirme et s'accentue sous la nouvelle administration. En 1979, Norman St John-Stevas, nommé Ministre des Arts et de l'Education, assure qu'il n'y aura pas d'« économies de bouts de chandelle » dans le domaine de la culture[1213]. Pourtant, les premiers budgets alloués à l'Arts Council par le nouveau gouvernement ont précisément pour effet d'imposer la diminution des budgets réels dont l'Arts Council dispose : il n'y a effectivement pas de baisse dans le budget alloué à l'institution par le gouvernement, mais par le biais d'un subterfuge assez hypocrite, il n'est pas tenu compte du niveau d'inflation. Les besoins croissants des clients de l'Arts Council sont ignorés, et la diminution des subsides se répercute directement sur eux. Entre les grandes institutions nationales et les petites organisations proposant des pratiques artistiques innovantes, l'arbitrage est rapidement fait : en 1981, quarante et un clients, parmi les plus petits et donc les plus dépendants, sont rayés de la liste des récipiendaires de subventions de l'Arts Council, ce qui signe leur arrêt de mort. Comme le souligne D. Keith Peacock, il est extrêmement difficile pour ces artistes et les organisations jusqu'alors soutenus de l'Arts Council de trouver des financements ailleurs.

> Au début de la décennie, le mécénat représentait moins de deux pour cent du budget consacré à la culture en Grande-Bretagne ; il ne pouvait donc représenter une alternative solide sur le court terme permettant de faire face à ce manque à gagner impossible à anticiper[1214].

Dans la logique de réduction des dépenses dans le domaine culturel, le gouvernement impose dès le premier mandat des audits dans les dépenses des grands établissements soutenus par des fonds publics. C'est là une contradiction avec le principe de non-ingérence du gouvernement dans le fonctionnement des institutions artistiques. C'est la première fois qu'un gouvernement se mêle de la gestion des institutions. Parallèlement à l'objectif de réduction des dépenses dans le soutien public à la culture, Margaret Thatcher veut développer le mécénat privé[1215]. Dès 1979, Norman St John-Stevas avertissait que les temps avaient changé et que la question du financement de la culture évoluerait dans le sens d'une ouverture aux fonds privés des entreprises.

1213 Sinclair, 1995. Voir le chapitre dix, « Cuts and the changing of the guard ». p. 247-277, dans lequel nous puisons de nombreuses informations.

1214 « At the beginning of the decade British sponsorship represented under two per cent of of arts subsidy in Britain, and therefore, could not be relied upon in the short term to make up the unexpected shortfall. » D. Keith Peacock, *Thatchers' Theatre : British Theatre and Drama in the Eighties*. Westport, Conn. et Londres : Greenwood Press, 1999. p. 36.

1215 Au début de son mandat, il s'agit davantage de déclarations d'intention que de réelles avancées dans ce sens : aucune mesure incitative pour les entreprises, telle qu'une réduction fiscale sur les sommes engagées, n'est mise en place.

> Le monde de l'art doit comprendre que la politique du gouvernement en général a définitivement rompu avec la logique d'expansion du secteur public pour mettre davantage l'accent sur le secteur privé. Le gouvernement entend fermement honorer son engagement consistant à maintenir le soutien à la production artistique dans son programme politique, tout en s'intéressant à la manière dont le secteur privé peut contribuer à faire face à des situations de déficit voire à fournir des sources de financements supplémentaires[1216].

L'Association for Business Sponsorship of the Arts (ASBA) milite dans ce sens dès 1976. Son président, Luke Rittner, est récompensé en 1983 en étant nommé Secrétaire-Général de l'Arts Council. Il y remplace Sir Roy Shaw, opposé à l'idée de mécénat privé. Le poste de Président de l'Arts Council est confié au conservateur William Rees-Mogg, éditeur au *Times* et défenseur de l'introduction de financements privés dans les arts ; tandis que Lord Gowrie, Ministre des Arts entre 1983 et 1985 met en place des mesures dans ce sens, notamment avec le Business Sponsorship Incentive Scheme de 1984. Par ce programme, l'État s'engage à compléter des financements à hauteur de ce qu'avancent les financeurs privés[1217].

Enfin un dernier aspect des politiques de réduction des dépenses publiques mises en œuvre par le gouvernement a un impact direct sur l'économie de la production culturelle. Il s'agit de la réforme des collectivités locales. Depuis la loi sur les collectivités locales de 1948 (*Local Government Act*), celles-ci disposaient de compétences en matière de financements d'activités culturelles, en réservant une partie des taxes locales à ce domaine. Cette forme de redistribution était loin d'être homogène selon les territoires, et plusieurs mesures mises en place dans les années soixante-dix visaient à inciter les collectivités locales à consacrer des fonds à la culture. Certaines régions se sont très tôt dotées de Regional Arts Associations, financées en partie par les collectivités locales et en partie par l'Arts Council. Y siègent des élus ainsi que des membres représentants du monde des arts et de la culture au niveau local. Les collectivités locales peuvent décider des sommes qu'elles allouent aux Regional Arts Associations à partir des impôts locaux. Ce mode de fonctionnement décentralisé permet aux régions d'impulser des politiques culturelles ambitieuses et le système est efficace dans les régions où les RAA sont bien implantées et volontaristes. Cependant, il n'existe pas de mécanisme incitant toutes les collectivités à

1216« The arts world must come to terms with the fact that Government policy in general has decisively tilted away from the expansion of the public to the private sector. The Government fully intends to honour its pledge to maintain support for the arts as a major feature of its policy, but we look to the private sphere to meet any shortfall and to provide immediate means of increase. » Norman St John Stevas, cité par Sinclair. 1995. p. 248.

1217Sur la privatisation des financements dans le domaine de la culture, voir l'ouvrage de Chin-Tao Wu, *Privatisating Culture : Corporate Art Intervention since the 1980s.* Londres, New York : Verso, 2002.

réellement développer leurs politiques culturelles locales, et il existe des disparités entre les régions.

La réforme des collectivités locales voulue par le gouvernement de Margaret Thatcher, et visant notamment des grandes municipalités du pays (Londres, Manchester, Liverpool, Birmingham) est mise en œuvre dans un objectif d'économie. Sont mis en avant la complexité bureaucratique de cet échelon administratif ainsi que la part des budgets des collectivités locales dans les dépenses publiques de l'État. Selon le gouvernement, ces métropoles trop gourmandes doivent apprendre à maîtriser leurs dépenses. Le projet de réforme n'est pas sans calcul politique de la part du gouvernement, ces métropoles étant des bastions travaillistes traditionnels. Dès 1980, une loi, la *Local Government Planning and Land Act* s'attaque à la réforme : elle impose « une plus grande transparence des comptes, [limite] les dépenses d'investissement que [peuvent] engager les municipalités », et modifie le calcul des subventions qui leurs sont allouées[1218]. Conséquence de cette loi, plutôt que de sacrifier les services publics, les municipalités font le choix d'augmenter les impôts locaux, une prérogative sur laquelle le gouvernement central ne peut intervenir. Pour forcer les municipalités à réduire leur train de vie, le gouvernement répond par une nouvelle loi, la *Rates Act,* qui impose aux municipalités un plafonnement de l'augmentation annuelle des impôts. Il leur est enjoint de déléguer certains services municipaux à des prestataires privés, sensé être moins coûteux. Nous allons revenir sur le conflit qui oppose plus particulièrement l'entité du Greater London Council et le gouvernement. Ce qu'il faut souligner pour l'instant, c'est l'impact qu'a eu la réforme sur la capacité des collectivités locales à continuer de financer leurs politiques culturelles. De nombreux théâtres régionaux font par exemple les frais des réductions qui découlent des restrictions budgétaires imposées aux collectivités elles-mêmes[1219]. Dans le domaine de la photographie, seules les régions ayant développé de longue date des politiques culturelles ambitieuses sont suffisamment volontaristes pour résister aux pressions budgétaires. Northern Arts, West Midlands Arts, Greater London Arts Association (GLAA) font partie des ces organisations régionales qui ont montré une certain détermination dans l'encouragement de pratiques artistiques alternatives au cours des années soixante-dix. Dans la décennie suivante, les choix de financement réalisés par ces associations régionales jouent un rôle décisif dans le maintien et l'évolution des pratiques *community photography.*

1218 Voir « La réforme des collectivités locales », dans l'ouvrage de Jean-Claude Sargeant, *La Grande-Bretagne de Margaret Thatcher, 1979-1990.* Paris : Presses Universitaires de France, 1994. pp. 101-109.

1219 Voir *The Glory of the Garden : English Regional Theatre and the Arts Council 1984-2009*, Kate Dorney et Ros Merkin (Eds.) Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Voici donc les lignes directrices de la politique mise en œuvre par le gouvernement conservateur dès son arrivée au pouvoir. Il ne semble pas disproportionné de parler de réaction conservatrice dans le domaine de la culture et des arts. Les efforts des artistes, photographes, critiques et historiens d'art, spécialistes en études culturelles et visuelles, visant le décloisonnement des définitions dominantes de l'art et la participation citoyenne dans une définition collective de la culture commune, sont renvoyés dans une position encore plus minoritaire que lorsque les travaillistes étaient au pouvoir. Aux logiques de décloisonnement qui caractérisaient le projet radical de création d'un espace pluriel, participatif et démocratique pour repenser les fonctions et définitions de la culture, la nouvelle droite réaffirme une conception traditionnelle beaucoup plus rigide et restreinte, tournée vers la célébration des œuvres du passé et la valorisation de l'art comme nouveau marché d'échange augmentant le prestige national[1220]. Les préconceptions alimentant cette notion de la haute culture forment les critères non avoués de la « tradition sélective » dont parle Raymond Williams[1221]. On en revient à une définition « sûre » de l'art et de la culture, sûre car contrôlée, conventionnelle, intégrée à de nouvelles méthodes de management[1222]. Un des effets directs de la privatisation des modes de financements est de valoriser les projets artistiques les plus consensuels, et de délaisser les travaux présentant une forte dimension expérimentale et politique.

1220 Voir le discours que la Première Ministre prononce en septembre 1980 pour l'inauguration de la foire des antiquités de Burlington House : « Here we have the very best antiques, the very best porcelain, the very best jewellery, the very best furniture, the very best art and it is a source of very great pride to us in this country that we can say that London has become a market for the best. Indeed really in this country we've got a very special talent for creating markets of many kinds, commodity markets, capital markets, agricultural markets, import and export markets and arts markets. It's an international Fair and the import and export of works of art have over the centuries played a major part in the development of this nation's artistic achievement. » Thatcher, « Speech at the Burlington House Antiques Fair », 9 septembre 1980. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/104416 consulté le 26 août 2013.

1221 « At a philosophical level, at the true level of theory and at the level of the history of various practices, there is a process which I call the selective tradition : that which, within the terms of an effective dominant culture, is always passed off as 'the tradition', 'the significant past'. But always the selectivity is the point ; the way in which from a whole possible area of past and present certain meanings and practices are chosen for emphasis, certain other meanings and practices are neglected and excluded. » Raymond Williams, « Base and superstructure in Marxist Cultural Theory », *New Left Review,* N° 82, novembre-décembre 1973. p. 9.

1222 Nous empruntons cette idée à Jo Spence qui dans un entretien déclare que l'Arts Council dans les années quatre-vingt s'en retourna à une « notion sûre de l'art, sûre dans le sens que celui-ci n'était plus à la portée du peuple. » « The Arts Council went back to a safe notion of art, safe in the sense that it [was] not within the reach of people. » Jo Spence. Entretien avec Marc Champeau, *Op. Cit.*

4.1.2.2 Mise en péril du modèle économique de la photographie indépendante et résistances locales.

Observons plus précisément l'impact des nouvelles politiques culturelles dans le domaine de la photographie. Sur le plan matériel, la lutte s'engage : le développement des pratiques photographiques alternatives est fortement compromis par les transformations que le gouvernement conservateur veut impulser dans le domaine de la culture. Suite à un rapport remis fin 1979, l'Arts Council annonce que le Photography Sub-Committee, créé en 1973, doit être dissous et réapparaître dans la formation englobante du Panel Art. C'est une décision présentée comme une mesure d'économie de fonctionnement. Or elle a des effets directs sur le développement d'une réflexion approfondie sur la photographie au sein de l'Arts Council. La décision signifie concrètement une prise en charge moins précise des demandes de financements pour des projets en photographie, ainsi que des réunions beaucoup moins fréquentes au cours de l'année. Dans la formation du Panel Arts, beaucoup moins de spécialistes de photographie peuvent siéger. Le sous-comité jouissait d'une certaine indépendance de fonctionnement au sein de l'organisation, et s'était imposé comme un interlocuteur important pour le milieu photographique indépendant. Il avait su être, au fil des années, un espace de débat, qui, bien que fortement institutionnel, cherchait à soutenir différentes tendances et projets innovants dans le milieu de la photographie, dont les pratiques atypiques englobées sous le terme de *community photography*[1223]. Les bourses délivrées aux photographes, le soutien aux galeries indépendantes, le financement, en partie, des magazines *Creative Camera* et *Camerawork*, la publication d'ouvrages et la circulation d'expositions ont été largement rendus possibles dans les années soixante-dix grâce à l'utilisation des fonds du Photography Sub-Committee[1224].

L'analyse que propose Robert Hutchinson dans son histoire de l'Arts Council offre une interprétation intéressante par rapport à l'abolition de Photography Sub-Committee.

1223 Des personnalités aussi variées dans leur approche de la photographie que Stevie Bezencenet, Victor Burgin, Bryn Campbell, Paul Carter, Mark Haworth-Booth, Paul Hill, Angela Kelly et Chris Steele-Perkins siègent au Photography Committee pour l'année 1979, y animant un débat riche sur les pratiques photographiques contemporaines. Document interne extrait de l'archive de l'Arts Council, information sur les bourses daté de 1979.

1224 On peut faire le parallèle entre la situation de la photographie et celle du théâtre, au sein de l'Arts Council. « The Arts Council had, since 1946, rigorously maintained an « arms length principle of awarding subsidy for the arts and for artists on the basis of qualitative judgements made by panels of appropriate experts. Even during the 1970s, when the political theatre movement was at its height, it saw no difficulty in supporting left-wing companies, such as Red Ladder or 7:84, who actively sought the overthrow of the capitalist system that provided their resources. » Peacock, 1999. p. 36.

> En 1979 l'Arts Council abolit son sous-comité à la photographie et refusa de le réinstaurer malgré les recommandations unanimes du Panel Art dans ce sens. La lutte pour obtenir un comité ou un panel spécifique, un forum séparé pour la photographie, peut être compris en partie comme une lutte contre la tradition sélective, une lutte affirmant le fait que la photographie représente un ensemble d'objectifs, d'usages et de potentialités qui, s'ils justifient en eux-mêmes des subventions des institutions artistiques, résident en partie en dehors du domaine strict des beaux-arts selon la définition officielle des politiques en matière d'arts visuels[1225].

Hutchinson pointe une problématique fondamentale, que nous avons retrouvée au cours de ces pages, à savoir le fait que la photographie brouille les frontières entre l'art et le non-art, entre l'art légitime et les pratiques amateur, entre le faire artistique et le geste technologisé du photographe. Elle n'entre pas confortablement dans les notions officiellement reçues de l'art. Il n'est ainsi pas étonnant que le choix d'abolir le Photography Sub-Committee intervienne dans un moment où se réaffirme une conception conservatrice des arts et de la culture. Les membres du Photography Sub-Committee ont déployé une grande énergie entre 1973 et 1979, et ce travail a contribué au développement d'une diversité de pratiques photographiques indépendantes. Le groupe rassemblé au sein de cette structure a soutenu le dynamisme de la scène photographique indépendante. Les débats et les pratiques qui s'y sont développés ont engagé une remise en question des conceptions dominantes de l'art, et notamment la distinction et la hiérarchisation des différentes pratiques culturelles signifiantes. Aussi l'abolition de ce groupe marque-t-il ne serait-ce que symboliquement un coup d'arrêt pour les tentatives de décloisonnement des catégories esthétiques établies.

Dans une logique similaire de désengagement vis-à-vis des pratiques artistiques brouillant les frontières de l'art et de l'amateurisme, mais aussi de l'art et du politique, et dans un souci de ne pas prêter le flanc aux accusations de soutenir des projets artistiques dont la dimension politique est très prégnante, l'Arts Council accélère la transition déjà entamée consistant à transférer la prise en charge des dossiers *community arts* et *community photography* aux associations régionales, les *Regional Arts Associations*[1226].

1225« In 1979 the Council axed its photography sub-committee and refuse to reinstate it despite unanimous recommendations of its Arts Panel that it should do so. The struggle for a separate photography committee or panel, a separate forum for photo, can be seen in part as a struggle against the selective tradition, a struggle to assert that photography has a breadth of aims, uses and potential, that, while having a legitimate claim on funds for the arts, partly lie outside the fine art concern that predominate in official visual arts policy. » Hutchinson, *The Politics of the Arts Council.* Londres : Sinclair Browne, 1982. p. 89.

1226« The Council has been worried about its image for some time – about not letting itself in for public criticism by supporting performance art and community arts. It is now devolving community arts to the Regional Arts Associations. By taking on social aspects of the medium photography had made itself more vulnerable than it realised. » C'est l'avis de Mike Weaver, Président du *Photography Sub-Committee* à l'Arts Council au moment où la décision est prise de supprimer l'entité. Voir « The Arts Council and Photography ; Photography Sub-Committee Chairman's Statement », *Camerawork*, N° 18,

Nous avons signalé que le pays en est variablement doté, à travers son territoire. Les directives dans le sens d'une plus grande décentralisation ne sont pas forcément accompagnées de mesures incitatives pour les collectivités locales[1227].

L'exemple de l'association Bootle Art and Action, dont nous avons étudié l'action dans la partie précédente, illustre ce qu'il arrive lorsqu'une collectivité locale s'oppose à la poursuite d'un projet artistique pour des raisons politiques. Rappelons que l'organisation, qui utilise les moyens de la photographie dans ses actions de sensibilisation et dans ses activités éducatives, s'est constituée en réponse à l'identification d'un besoin très fort de la part de la population de faire entendre sa voix sur des problèmes locaux. Bootle Art and Action produit un livret de photographies, *Bootle, A pictorial Study of the Dockland Community*, dans lequel les problématiques soulevées par les habitants sont mises en images[1228]. Le document vise à encourager les habitants de la municipalité à se regrouper pour débattre des problèmes rencontrés au quotidien. L'inaction de la municipalité est largement mise en cause. Le livret est distribué dans la collectivité de Sefton, dont dépend Bootle. Or le conseil municipal de Sefton est conservateur. En 1980, celui-ci s'oppose à la proposition de subvention faite à Bootle Art and Action par la Merseyside Arts Association, au motif que l'organisation promeut « des activités caractérisées par leur position politique extrême et leur nature antisociale, ce qui fait d'eux une organisation qu'il n'est pas souhaitable d'aider financièrement sur des fonds publics[1229]. » Dans les années quatre-vingt, le financement de projets photographiques engageant les principes subversifs (au regard de conceptions traditionnelles de la culture) de création collective, de participation citoyenne, d'engagement de pratiques artistiques dans des questions politiques devient extrêmement problématique. Dans les faits, seules les collectivités de gauche suffisamment dotées de moyens continuent à soutenir des tels projets. Dans le cas de Bootle, les allégations d'extrémisme sont balayées et le financement de la Merseyside Arts Association lui est versé. L'organisation trouve également d'autres sources de revenus auprès des syndicats.

---

mars 1980. p. 15. Voir également dans le numéro suivant « The Arts Council and Photography », *Camerawork*, N° 19, juillet 1980. p. 13.

1227« The devolution of responsibility for community arts from the Arts Council to Regional Arts Associations means community arts policy is more uneven throughout the country – and in some areas its support is distinctly precarious. Without any national guiding policy, local authorities who do not wish to see social and environmental improvements in their areas will use any power they can exert over RAAs to stifle effective work by community groups. » Greg Khan, « Community Arts under Attack », *Camerawork*, N° 19, juillet 1980. p. 6.

1228Bootle Arts and Action. *Bootle – A Pictorial Study of the Dockland Community.* Bootle : Bootle Art and Action Publication, 1978.

1229« Bootle Arts and Action (…) have indulged in activities of an extreme political and/or anti-social nature which render [them] as an undesirable body to assist financially out of public funds. » Bootle Arts and Action, *Art in Action.* Bootle : Bootle Art and Action Publication, 1980. p. 5.

Nous avons évoqué la réforme des collectivités locales impulsée par le nouveau gouvernement. Cette législation est l'occasion d'un bras de fer entre le gouvernement et certaines municipalités, dont l'entité du Greater London Council (GLC), présidée par le travailliste Ken Livingstone devient le symbole de la résistance aux politiques menées par le gouvernement de Margaret Thatcher. Livingstone appartient à la mouvance de gauche au sein du parti travailliste, qui milite en interne depuis les années soixante-dix pour une démocratisation et une plus grande transparence au sein du parti, ainsi que pour un socialisme militant, proche de la base[1230]. Il est élu à la tête du GLC en 1981, sur la base d'un projet socialiste aux ambitions radicales. Les années 1981-1986 du GLC sont celles du renouveau d'un « socialisme municipal », un socialisme cherchant à introduire une dimension de démocratie participative et à rompre avec la structuration hiérarchique et très figée du parti travailliste parlementaire[1231]. Ou peut-être s'agit-il d'un repli davantage que d'un renouveau, la gauche britannique des années quatre-vingt étant profondément divisée : la mouvance radicale à laquelle Livingstone appartient milite pour une politique centrée sur le local, et voit dans l'approche municipale la possibilité d'une redéfinition du politique partant des mobilisations de la base. Ken « le Rouge », tel que les médias s'empressent de le nommer, mène une politique sociale et culturelle très indépendante, finançant de très nombreuses associations et organisations engagées dans des causes politiques. Les droits des femmes, des homosexuels, des groupes ethniques deviennent des priorités, et les associations luttant sur ces questions d'égalité bénéficient d'un soutien constant du GLC.

> La politique de taxation forte/dépenses fortes menée par le GLC était un défi à la droite. [...] Mais c'était également un message adressé à la gauche traditionnelle. Cela démontrait jusqu'où pouvait aller le socialisme municipal dans l'intégration d'éléments issus des mouvements de libération. Une fois élus, les socialistes municipaux du GLC continuèrent à développer leurs propres relations avec les organisations de la base, les groupes identitaires, et les survivants des mouvements de libération. [...] Le GLC tira de chez eux quelques leçons en matière d'organisation[1232].

1230 Livingstone est actif dans la Campaign for Labour Party Democracy, qui conteste la direction traditionnelle du parti.

1231 L'expression se trouve sous la plume de nombreux journalistes, comme dans des articles et ouvrages universitaires. Un ouvrage comme celui de Lucy Robinson, *Gay Men and the Left in Post-War Britain: How the Personal Got Political*, tente de définir le style et le programme politique de Ken Livingstone entre 1981 et 1986, insistant sur les connexions tissées par son administration avec le réseau associatif et militant londonien. Lucy Robinson, *Gay Men and the Left in Post-War Britain : How the Personal Got Political.* Manchester : Manchester University Press. 2007. Voir le chapitre cinq « The Next Big Thing : From Gay Collective to the Greater London Council ».

1232 « [The GLC's] high taxation/ high expenditure challenged the Right. [...] But the GLC also sent a message to the traditional left. It showed how far municipal socialism would integrate parts of the liberation movements. Once successfully elected, the GLC municipal socialists continued to build their own connections with grass-roots groups, identity groups and the survivors of liberation movements. [...] The GLC also learnt organising lessons from these groups. » Robinson. p. 143.

Le GLC permet le développement d'une politique artistique et culturelle ambitieuse. Il développe son propre département en charge de la culture et des loisirs.

> L'administration travailliste qui arriva au pouvoir en 1981 avec Ken Livingstone utilisa [le GLC] comme un organe par lequel mettre en œuvre des ruptures radicales en termes d'administration locale. L'un de ses engagements fut de ré-évaluer ses politiques culturelles, et cela eût un effet très fort sur la façon dont les activités artistiques étaient envisagées et financées[1233].

Cette administration est particulièrement engagée dans le soutien aux projets artistiques et culturels innovants, cherchant à infléchir les conceptions élitistes de l'art et à développer des pratiques participatives. « Le GLC politisa la culture de manière délibérée, l'utilisant comme moyen de résistance idéologique aux programmes politiques et culturels contemporains[1234]. » Dans la première moitié des années quatre-vingt, le GLC représente une source de financements très importante permettant la poursuite des pratiques *community arts* dans l'agglomération londonienne.

> Un sous-comité pour les *community arts* fut promptement créé dans la première année du mandat, disposant d'un budget relativement faible d'un million de livres. [Il fût créé] avec pour mission d'élargir les conceptions reçues des fonctionnaires sur la notion de culture, et, de proche en proche, d'élargir les financements à d'autres types de projets. Les idées généralement admises sur les *community arts* ainsi que la position dominante du théâtre furent mises en question, tandis que la photographie, le film, la vidéo et le domaine de l'édition prenaient davantage d'importance. Derrière la mise en œuvre de cette évolution se développait des conceptions nouvelles sur la popularité de la photographie, et une prise de conscience générale que ce potentiel critique et cette popularité devait être pleinement développés[1235].

La Greater London Arts Association (GLAA), entité régionale financée à la fois par l'Arts Council et le GLC fait également preuve à la même époque d'un dynamisme comparable. Parmi les clients du GLC et de la GLAA, on trouve ainsi, pour ne citer que les quelques organisations que nous avons étudiées, Half Moon Gallery, Tower Hamlets Arts Project, E1 Festival, la Photographers' Gallery, la Cockpit Gallery, Blackfriars Settlement,

---

1233« The Labour administration which came to power in 1981 under Ken Livingstone used [the GLC] as a vehicle for radical departures in local government. One of its commitments was to re-evaluate its arts policies and this was to have a profound effect on how arts activities were conceived and funded. » Chris Boot et Gina Glover, « The South London Photo Co-Op », in Bezencenet, Corrigan, 1986. p. 159.

1234« The GLC consciously politicised the arts, employing them as a means of ideological resistance to current political and cultural policies. » Peacock, 1999. p. 40.

1235« A community art sub-committee was swiftly created in its first year with a comparatively small, £1 million budget. [It was created] with a brief to expand the currently conceived concepts of culture used by officers and, by implication, the type of projects which were funded. Existing understandings about community art, and the dominant position of theatre, were to be challenged, with photography, film, video and publishing projects gaining higher priority. Behind the planning of this shift lay a theory of photography's broad appeal, and a general awareness that its popular and critical potential was yet to be realised. » Boot et Glover, in Bezencenet, Corrigan. p. 160.

le Basement Project, le Poster Film Collective, etc[1236]. Des photographes reçoivent également des subventions à titre individuel.

Le GLC est particulièrement déterminé dans sa résistance aux politiques culturelles et sociales du gouvernement. Le bras de fer est pourtant inégal. Dès 1983, le gouvernement annonce sa volonté d'abolir purement et simplement l'échelon des *metropolitan councils,* dont le GLC. Il inscrit cette résolution dans son manifeste électoral de 1983. Celle-ci est actée dans la nouvelle loi sur les collectivités territoriales de 1985, et le GLC est abolit en mars 1986.

L'une des organisations soutenues par le GLC est le Cultural Studies Department du Cockpit Workshop. Nous avons étudié le travail de cette structure basée à Londres et qui travaille auprès d'un public jeune sur les questions de représentation, à travers la mise en œuvre de pratiques photographiques alternatives et critiques. Le Cockpit travaille aussi bien dans les établissements scolaires qu'en dehors, et cherche à promouvoir une culture de l'égalité des chances ainsi qu'une conception selon laquelle ce sont les adolescents qui sont les premiers acteurs des projets. L'organisation dépend de l'Inner London Educational Authority, l'autorité locale responsable des politiques éducatives sur ce territoire. L'ILEA soutient activement le Cockpit. Or non seulement l'ILEA se trouve elle aussi menacée par la perspective de l'abolition du GLC, mais le progressisme des initiatives mises en œuvre est également fortement compromis. Dewdney parle d'un « énorme virage à droite sur les débats autour de la culture » à cette époque : « le projet libéral dû passer en position défensive. Tout devenait beaucoup plus défensif.[1237] » Il analyse les politiques de Thatcher en matière d'éducation comme le retour vers un modèle qui pousse à la reproduction sociale, c'est-à-dire à l'orientation des enfants de la classe ouvrière dans des formations techniques et professionnalisantes[1238]. « Les dernières six années ont vu l'érosion graduelle

1236« A whole groundswell of community, single-interest campaigns all saw that here was a council that valued what they were doing. [...] The GLC was radical in so far as it saw the link between a cultural politics and the idea that group could engage in developing itself and relating to the local population. » Dewdney, entretien avec Shirley Read.

1237« There was a huge lurch to the right on debates about culture. [...] The liberal agenda had to go into defensive mode. Everything was much more defensive. » *Id.*

1238« The liberal comprehensive school of the seventies was characterised by a high degree of local autonomy and related, teacher-based curriculum initiatives. This came under attack early on in the period of our project. [...] This new tory “realism” has now established more than a foundation for the reintroduction of selective schooling in the public sector. A reformed educational elitism has once again replaced the liberal model of equality of opportunity. This sectional educational ideology has been interlocked with and reinforced by equally ideological claims that all services in the public services are too expensive. […] A spurious order of specialism, merit, and classification now directs education and is being extended further and further downwards, to the point where inequality is enshrined as the natural foundation of the system. » Dewdney, Lister. *Youth, Culture and Photography.* Londres : MacMillan

mais continue des avancées matérielles et sociales des cinquante précédentes », concluent Dewdney et Lister[1239].

A travers ces quelques pages, nous avons voulu montrer que l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher n'augurait rien de bon pour le développement de pratiques artistiques indépendantes et politisées, attaquées dans leurs ressources matérielles et mises en minorité dans un champ idéologique recomposé et nettement déplacé à droite. Le démantèlement de l'État social programmé par la droite radicale est d'une grande violence, et la traduction de ces principes dans le domaine de la production culturelle met à mal les structures et réseaux indépendants apparus dans les années soixante-dix dans un contexte qui accordait une place à la contestation.

La réaction est à l'œuvre sur le terrain idéologique, culturel et sociétal dès 1979. Elle est sensible dans les attaques contre le mouvement social, à travers la volonté délibérée d'affaiblir le pouvoir des syndicats et de décrédibiliser le sens de l'action collective par l'affirmation de l'individualisme et de logiques de concurrence. L'ensemble des luttes politiques développées dans les années soixante-dix qui militaient pour une ouverture, une démocratisation des pratiques politiques, pour une définition plus large d'égalité et de justice sociale englobant les luttes des femmes, des homosexuels et des minorités ethniques, sont des cibles récurrentes de la droite conservatrice. Les années quatre-vingt sont celles d'un « *backlash* », c'est-à-dire d'un recul par rapport aux avancées gagnées collectivement pour l'égalité et la justice sociale.

4.2 Représentation politique et politique de la représentation : les batailles idéologiques des années quatre-vingt

Dans cette dernière partie, nous nous intéressons à la confrontation, sur le champ idéologique et symbolique, entre les pratiques et représentations visuelles que tentent d'y opposer les photographes engagés dans une résistance politique au nouvel ordre thatchérien. La représentation des questions politiques est en elle-même un sujet politique

Press, 1988. p. 8.

1239« The last six years has seen the gradual, uneven but ceaseless erosion of the material and social gains of the last fifty », *Id.* p. 8.

déterminant. A ce jeu, la droite radicale semble avoir pris l'avantage sur les discours de la gauche. Dans les années quatre-vingt, les photographes, artistes, critiques et universitaires politisés sont amenés à prendre à bras-le-corps la question des relations entre culture et pouvoir et la question de leurs propres rôle et position dans ce champ idéologique particulièrement conflictuel.

Stuart Hall en avertit la gauche dès 1979 : la nouvelle droite radicale a parfaitement compris que la domination politique passe par la capacité du groupe dominant à forger et à diffuser les représentations collectives qui ont cours dans la société. L'emploi constant, dans les discours de la droite des termes de peuple, de « nation », la réappropriation des connotations positives du terme de « communauté » est une manière de réaffirmer un ordre social d'où est effacée toute notion de conflit social au sein de la société. La notion de classe, tout comme celle de genre, disparaît des discours de la droite, afin de ne donner aucune prise aux contestations fondées sur la lutte contre ces discriminations. L'invocation du peuple et de la nation est une manière de désamorcer la thèse marxiste de la lutte des classes en créant le mythe d'une unité stable et immuable. La représentation thatchérienne de la société correspond à un modèle ordonné, dans lesquels les rôles et les identités sont figés. Là où le radicalisme de gauche cherche sans cesse à « démystifier » les grands récits, à lever le voile sur les opérations et processus idéologiques, la rhétorique de la droite radicale ravive des anciens mythes et en recrée de nouveaux, avec une grande efficacité. De même, c'est encore par le langage que passe la diabolisation de ceux qui s'opposent à cette vision de la société. La droite parvient à imposer les termes du débat. On sait par exemple combien les mots de « socialisme » ou de « communisme » sont des repoussoirs pour la droite, qui s'en sert pour jeter l'opprobre sur ses adversaires. Les « ennemis de l'intérieur » sont tous désignés, ce sont les syndicats les plus mobilisés, les grévistes « irresponsables », les « *pickets* » qui entraînent les autres dans leur mouvement de grève. Il s'agit de les représenter comme des groupes sociaux aux intérêts contraires à ceux de la collectivité, de les désigner comme problème, afin de mieux justifier la mise en œuvre de législation répressive à leur encontre[1240].

Le travail idéologique des représentations se produit dans la sphère symbolique du langage, dans les choix rhétoriques et dans le vocabulaire, et bien sûr, dans le champ de la

1240Marc Lenormand met cela en évidence dans le discours anti-collectiviste qui apparaît dès 1970 sous le gouvernement conservateur de Heath, dans son article qui analyse l'évolution des termes « picket », « picketting ». Marc Lenormand, « “Pickets”: from the symbolic condemnation to the outlawing of trade union practices in Britain, 1972-1980”, article non publié présenté à l'Atelier CRECIB, Congrès SAES 2013.

production visuelle, que ce soit dans les relais médiatiques de la télévision, de la presse, des affiches de campagne. Le nouveau pouvoir fait un usage constant et extrêmement efficace de l'image, à commencer par l'appareil de communication mobilisé pour la campagne électorale de 1979, produit par l'agence de communication privée Saatchi et Saatchi. L'image d'une file interminable de chômeurs devant un centre d'emploi associé au slogan « Le travaillisme ne marche pas » (« *Labour isn't Working* ») est d'une efficacité redoutable. La plupart des grands médias privés sont des alliés de la nouvelle droite en pleine ascension. Comme le souligne Renée Dickason, « Dans la configuration médiatique de la fin des années 1970 et des années 1980, les journaux nationaux britanniques sont, pour l'essentiel, en faveur des « tories ». D'après Colin Seymour-Ure, sur les huit quotidiens publiés en 1979, cinq (l'*Express*, le *Mail*, le *Telegraph*, le *Financial Times* et le *Sun*) étaient pro-conservateurs et un (le *Star*) affirmait sa neutralité. Seuls le *Mirror* et le *Guardian* insistaient sur leur attachement au parti travailliste[1241]. »

Les photographes dont nous avons étudié le travail sur la question de la représentation, et dont nous avons mis en évidence les recherches en termes de production et d'usages alternatifs de la photographie font donc face à un adversaire de taille. Dans cette section, nous voulons évoquer deux grands types de réponse. Ils renvoient aux débats engagés à la fin des années soixante-dix, notamment sur la question de la représentation réaliste. La première est celle privilégiée par des photographes qui travaillent dans un registre documentaire et par des photojournalistes. Pour ceux-ci, l'opposition au programme thatchérien passe par un travail sur le terrain de la production des représentations, en fournissant, depuis l'intérieur des systèmes d'information et de communication, des contenus alternatifs, qui présentent un autre point de vue sur les questions de société et d'actualité que le point de vue dominant. Cette voie correspond à une tendance militante, attachée à la représentation documentaire tout en étant consciente des enjeux politiques liés aux conditions de production et de diffusion des images documentaires. Il s'agit de produire un documentaire social critique, selon d'autres termes que ceux de l'industrie de l'information.

Le deuxième type de réponse, plus fondé sur une théorie critique post-moderniste, consiste à mettre en question la notion même de représentation, d'interroger ce régime de vérité par la production d'autres types d'images. Elles approfondissent la question des

1241Renée Dickason, « Margaret Thatcher en campagne et les médias britanniques (1979-1987) », *Le temps des médias*, 2006, vol. 2, N° 7. p. 128.

enjeux politiques de la représentation en proposant des concepts critiques et des pratiques alternatives qui rejettent la représentation réaliste et se tournent vers des usages plus complexes de l'image, dans la recherche d'autres modes de représentation plus analytiques, tels que le collage, le photomontage, l'association de plusieurs sources visuelles. Cette tendance se produit davantage dans les milieux intellectuels et universitaires et rompt avec le documentaire.

Ces deux réponses apportées à la problématique de la représentation et de ses enjeux politiques inspirent, selon nous, le développement d'une photographie indépendante politiquement engagée à l'ère du thatchérisme.

4.2.1 Photographie documentaire et photojournalisme sur le terrain politique de la production des représentations.

La mise en œuvre du programme politique, social et idéologique de la droite radicale, qui vise rien de moins que le démantèlement du contrat social établi après la guerre, est d'une grande brutalité. Elle engage une bataille politique et idéologique très clivante. Les milieux artistiques et culturels indépendants, issus du radicalisme populaire de la gauche extra-parlementaire, s'engagent dans la résistance au nouvel ordre idéologique. Nous voulons mettre ici en évidence les modalités de cet engagement chez des photographes documentaires et des photojournalistes pour qui la résistance passe par des pratiques de terrain, c'est-à-dire par la recherche de modalités alternatives de production et de diffusion d'images, mais aussi par la recherche d'iconographies rendant compte d'un changement de point de vue.

4.2.1.1 « Restricted Practices » : conditions et limites d'une pratique documentaire indépendante.

Au printemps 1982, le magazine *Ten. 8* consacre un numéro à l'état des lieux du documentaire en Angleterre au début des années quatre-vingt. La parution de ce numéro 7/8 est prévue pour coïncider avec la tenue d'une exposition à l'Institute of Contemporary Art qui reprend le même titre : « Restricted Practices, Aspects of Documentary Photography in Britain »[1242]. Les travaux de Nick Hedges sur la représentation du travail

1242« Restricted Practices, Aspects of Documentary Photography in Britain », Institute of Contemporary Art, 13 février - 14 mars 1982; *Ten. 8.* N° 7/8, printemps 1982.

dans différentes usines, les images de Derek Bishton et John Reardon en vue de la publication de *Home Front,* un sujet sur les actions des squatters par Mike Goldwater, David Hoffman, Tony Sleep et William Wise, ainsi que les images de *Survival Programmes* font partie des photographies exposées à l'ICA et relayées dans *Ten. 8.* Nous y retrouvons donc des projets documentaires commencés à la fin des années soixante-dix et qui aboutissent au début des années quatre-vingt à des expositions ou bien à la publication d'ouvrages. Le parti-pris de *Ten. 8,* qui se confirme dans les numéros suivants, est de mettre en avant le travail de photographes qui cherchent à mettre en œuvre des pratiques photographiques à la croisée du champ esthétique du documentaire et du domaine de la sociologie et de l'anthropologie. Ces photographes veulent démontrer la validité d'enquêtes fondées sur des usages critiques de la photographie documentaire, pour l'investigation des sujets de société qui font l'Angleterre contemporaine.

Rappelons que *Ten.8* compte parmi ses fondateurs trois photojournalistes, Bisthon, Homer et Reardon. Le magazine ne se place pas dans la perspective d'une critique définitive du documentaire, qui conduirait à son dépassement, comme certains photographes et critiques ont commencé à le faire à la fin des années soixante-dix. Nous devons davantage considérer *Ten. 8* comme un magazine ouvert à la critique contemporaine qui émerge dans le champ des études visuelles, qui cherche à relayer et approfondir des débats contemporains sur l'avenir de pratiques photographiques documentaires. Le magazine maintient la validité de la représentation documentaire, et défend celle-ci en tant qu'outil de questionnement des réalités sociales contemporaines. Le documentaire tel que *Ten.8* l'entend est une pratique inscrite dans une critique sociale et permettant des formes d'engagement politique. Le débat que *Ten. 8* cherche à susciter se veut accessible, s'adressant non seulement aux producteurs d'images mais à toute personne intéressée par les questions contemporaines sur la culture visuelle et ses enjeux politiques, dans une période de remises en question des modalités d'une pratique photographique indépendante. Le constat général est celui d'une transformation des conditions de la pratique documentaire.

> La photographie documentaire en 1982 est en état de siège. Elle a connu un grand élan au début du vingtième siècle, s'est épanouie dans la période faste des magazines illustrées, et a bénéficié de nouvelles formes de financements, tels que ceux de l'Arts Council, dans les années 1970. Mais de nombreuses initiatives initiées dans la décennie passé sont maintenant menacés : l'argent n'est plus disponible. Au même moment, le développement de débats théoriques de plus en plus sophistiqués ont remis en question les notions de *vérité* et d'*objectivité* qui étaient jusqu'alors associées sans recul critique aux photographies documentaires. Ces deux questions, du financement et de la crise de confiance dans le pouvoir de l'image documentaire, se posent alors que le besoin de documenter

> la vie en Grande-Bretagne est devenu crucial. Le maintien, au niveau structurel, d'un taux de chômage élevé ; les coupes dans les dépenses budgétaires dans les secteurs de l'éducation, du logement et des services de santé ; le développement du racisme, et les tensions croissantes dans les *inner cities* ; ainsi que la menace d'une guerre nucléaire au niveau international, toutes ces questions sont des sujets complexes qui se jouent de manière invisible et non visuelle. [...] L'objectif de ce numéro de *Ten. 8.* est de soulever des questions sur le rôle et la pratique du documentaire en Grande-Bretagne aujourd'hui. Il ne cherche pas à présenter un état des lieux complet, mais plutôt à souligner certaines stratégies. Il est impératif que les photographes impliqués dans cette pratique aient conscience des problèmes pratiques et théoriques auxquels ils doivent faire face[1243].

Les sujets soulevés lors de l'événement à l'ICA reprennent ces problématiques. Sur le plan des conditions matérielles, les discussions qui s'y déroulent mettent en avant les questions liées au financement des projets documentaires et à l'avenir des subventions de l'Arts Council. La création d'agences de photographe est évoquée comme une solution permettant à des photographes de mutualiser leurs ressources et de maintenir une position indépendante dans le marché. La distribution, mais également le pouvoir des éditeurs d'images font partie des sujets abordés. L'exemple des agences Network ou Format, dont nous allons reparler à l'instant, ou le développement de l'édition auto-produite pour la publication de livres de photographies sont présentés comme des perspectives intéressantes pour la photographie indépendante. Le problème des restrictions légales entravant de plus en plus l'exercice de la profession de photographe dans l'arène publique est un sujet développé lors de ces journées par Andrew Wiard, photojournaliste de l'agence Report. Des aspects plus déontologiques de la pratique sont abordés : quelles intentions motivent la photographie documentaire ? En quoi la démarche du photographe est-elle toujours déjà politique ?

> La photographie documentaire peut-elle jamais être autre chose qu'une vision subjective de la réalité, dépendante du point de vue du photographe, de la manière dont il compose ou cadre l'image, et dépendante de la sélection de l'éditeur, du contexte dans laquelle il l'insère et de son propre jugement ? Quelles sont les restrictions en termes d'accès imposées au photographe

1243« Documentary photography in 1982 is under siege. It gained momentum in the early part of the century, flourished in the era of the picture magazines, and was nurtured by new forms of sponsorship, such as the Arts Council, in the seventies. But many of the initiatives taken in the past decade have come under threat: money is no longer available. At the same time, the development of increasingly sophisticated theoretical debates has thrown into question notions of *truth* and *objectivity* which were often unquestioningly associated with documentary photographs. These two issues - cash and the crisis of confidence in the power of the documentary image - converge at a time when the need to document life in Britain is most acute. the creation of a structured, permanent level of high unemployment; the cuts in public expenditure in education, housing and health services; the spread of racism, and the growing tension in the inner cities; and on an international level, the threat of a nuclear war - these are all complex issues involving the invisible or unvisual. [...] This issue of *TEN.8* has been produced to raise questions about the role and practice of documentary photography in Britain today. It does not attempt to present a complete survey, rather a range of different strategies. It is imperative that photographers involved in this area of activity are aware of the practical and theoretical problems confronting them. » Editorial, *Ten. 8.* N° 7/8, printemps 1982, p. 5.

> travaillant dans un contexte institutionnel, communautaire ou politique ? Qui contrôle les systèmes de financement et de distribution[1244]?

Au début des années quatre-vingt, la représentation documentaire et les conditions de sa production sont indéniablement en question. Selon Terry Morden, le documentaire traverse une période confuse[1245]. Son analyse, qui paraît dans *Photography / Politics II,* publié en 1986, nous paraît pertinente par rapport à l'évolution du champ de la photographie indépendante dans les années quatre-vingt, et plus particulièrement, par rapport à l'évolution de la photographie documentaire. La disparition ou du moins l'amenuisement des sources de financement a un impact direct sur le développement de pratiques documentaires motivées par une critique politique.

> Le monde de l'art s'était toujours montré réticent à prendre en charge la photographie, d'autant plus lorsque celle-ci manifestait une conscience sociale et que l'ascendant d'un conservatisme politique à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt trouvait de l'écho à l'Arts Council[1246].

Au-delà de cet aspect, Morden pointe les processus de réappropriation du documentaire en tant que genre formel dans de nombreux travaux photographiques des années quatre-vingt, comme un élément de la confusion autour du documentaire. Il souligne le fait qu'une large partie de la production photographique des années quatre-vingt, qui accède à l'institution en revendiquant une légitimité artistique, s'inspire de l'esthétique du documentaire en le formalisant en tant que style, et en délaissant la dimension politique. La tendance est à la valorisation de travaux photographiques d'inspiration documentaire, dans lesquels la dimension fondamentale devient la notion de style personnel et d'expression subjective, prenant le pas sur la notion de commentaire politique.

> Le documentaire était alors directement confronté à une contradiction. Tout en conservant sa pertinence sociale et politique ainsi que l'impératif de se donner comme un enregistrement objectif, cette conception était de plus en plus incompatible avec l'émergence d'une diversité croissante de

---

1244« Can the documentary photograph ever be more than a subjective view of reality, dependent on the photographer's viewpoint, composition and framing or the editors' selection, context or bias? What are the restrictions on access for a photographer working in the institutional, community or political field? Who controls the systems of funding and distribution? » Documents préparatoires de l'exposition, Archives de l'Institute of Contemporary Arts. Consultées en mars 2011.

1245« The survey [undertaken by « Restricted Practices »] confirmed the confused state of documentary. » Terry Morden, « Documentary. Past. Future ? », in Holland, Patricia ; Spence, Jo ; Whatney, Simon (Eds.) *Photography / Politics II.* Londres : Comedia, 1986. p. 173.

1246« The art-world had always been reluctant to take on photography, especially a socially aware photography, and the ever-increasing political conservatism of the late 1970s and early 1980s was echoed in the Arts Council ». *Id.* p. 173.

styles et d'approches motivées par l'impératif d'exprimer la « signature » personnelle du photographe[1247].

Un aperçu des expositions et publications d'ouvrages apparus au cours des années quatre-vingt confirme le glissement, que Morden évoque, vers une conception artistique de la représentation documentaire. Le « nouveau documentaire » des années quatre-vingt est avant tout porté par des noms, selon un processus de valorisation de l'artiste individuel. Ces noms sont ceux de Chris Killip, de John Davies, de Martin Parr, de Steele-Perkins, de Paul Graham, de Brian Griffin, de Graham Smith, ceux que la critique internationale a commencé à reconnaître à cette époque et dont elle se souvient encore aujourd'hui. Martin Parr, Brian Griffin, John Davies figurent déjà dans l'exposition *Three Perspectives on Photography* en 1979, tandis que John Myers, Bryn Campbell, Daniel Meadows, Homer Syles sont présentés dans les ouvrages publiés par l'Arts Council, *British Photography 1* et 2, qui rassemble les images de photographes ayant reçu les premières bourses de l'Arts Council. Les expositions des années quatre-vingt mettent essentiellement en évidence ces photographes qui optent pour un registre documentaire et des travaux inscrits dans le temps long, tout en revendiquant une démarche personnelle et l'expression d'un style individuel. Chris Killip, Martin Parr et Ian Berry sont particulièrement bien représentés dans les expositions nationales et internationales des années quatre-vingt[1248]. Cette tendance est celle qui l'a emporté sur le long terme, au regard de sa postérité. Elle a consacré le travail de photographes qui ont toujours considéré la galerie ou le livre de photographie comme leur horizon.

Face à cette tendance, qui conduit à l'institutionnalisation de pratiques photographiques artistiques empruntant aux codes du documentaire, il semble qu'il y ait donc un besoin de réaffirmer les intentions politiques du documentaire, d'en redire la dimension de discours critique utile dans le champ de la connaissance, et utile

1247« Documentary now openly embraced a contradiction. While it retained its social and political relevance and the concomitant need for an objective record, this sat increasingly uneasily with the growing range of styles and approaches prompted by the need for some sort of personal “signature” from the photographer. » *Id.* p. 173.

1248Citons *British Photography : Towards a Bigger Picture,* qui apparaît d'abord sous forme de publication dans le magazine américain *Aperture* en 1988, puis en tant qu'exposition au Victoria and Albert Museum en 1989. *British Photography : Towards a Bigger Picture.* New York : Aperture, 1988. L'exposition *Through the Looking Glass - Photographic Art in Britain* est exposée en 1989 au Barbican. Gerry Badger, John Benton-Harris, Michael Harris. *Through the Looking Glass - Photographic Art in Britain.* Londres : Barbican, 1989. Voir encore *British Contemporary Photography,* à la biennale Fotofest, Houston, Texas, en 1986 ou l'exposition *British Photography from the Thatcher Years*, organisée par la commissaire américaine Susan Kismaric en 1990. Susan Kismaric, *British Photography from the Thatcher Years.* New York : Museum of Modern Art, 1990.

politiquement dans les luttes sociales. Les photographes documentaires et les photojournalistes que *Ten. 8,* mais aussi *Camerawork* à la même époque, mettent en évidence, sont des photographes qui envisagent leur arène comme étant davantage celle de la presse de gauche, du mouvement social, des associations politiques, des syndicats, ou encore de la recherche en sciences sociales, que l'arène de l'art établi. Ces photographes, que nous avons pour la plupart étudiés au cours de ce travail, tels que Nick Hedges, Derek Bishton, Brian Homer, Paul Trevor, David Hoffman, cherchent à produire des travaux photographiques qui reflètent une attitude critique par rapports aux usages dominants de la photographie et qui s'inscrivent dans une démarche de mise en question des expériences et des conditions sociales contemporaines en vue de leur transformation. Leur horizon n'est donc pas la galerie d'art, et leurs prétentions ne sont pas artistiques. En partie pour cette raison, peu d'entre eux restent aujourd'hui connus sur le plan international mais aussi national.

A travers les questions mises en avant par l'événement « Restricted Practices », nous pouvons poser la question de la place de la théorie dans ces pratiques documentaires. Ce documentaire se conçoit comme adoptant une posture critique, que ce soit par rapport aux modes dominants de production de la photographie documentaire ou photojournalistique, par rapport aux relations qui engagent le photographe et son sujet, par rapport aux conditions de diffusion et de réception de ces images, par rapport aux usages qui en sont faits par le spectateur. Les photographes qui revendiquent une méthode et des contenus documentaires n'abandonnent par l'idée d'une efficacité politique de ce mode de représentation, tant que certaines conditions sont rassemblées. Dans la posture critique que ces photographes démontrent dans leur pratique documentaire, être « critique » c'est se montrer conscient que tout forme d'expression publique est toujours déjà inscrite dans des enjeux politiques, c'est reconnaître que la photographie est un type d'image facile à manipuler et à intégrer à des discours contradictoires, c'est donc rester vigilant face aux usages dans lesquels les images sont insérés. L'exigence directrice de ces pratiques qui se veulent indépendantes peut se résumer à la notion de *contrôle*, que ce soit le contrôle par le photographe des contextes et modalités de diffusion de ses images, le contrôle des sujets sur la représentation qui est donnée d'eux-mêmes, le contrôle contre les utilisations contraires à l'intention du photographe et contraires aux intérêts du sujet de l'image. C'est là, nous semble-t-il un point de définition majeur pour les photographes qui poursuivent dans les années quatre-vingt la voie d'une photographie documentaire ou du

photojournalisme dans une perspective militante, engagée sur le terrain des luttes sociales. Il s'agit en quelque sorte davantage d'une déontologie, d'une éthique, que d'une théorie critique cohérente et accomplie qui porterait un regard systématiquement critique sur les justifications politiques de la représentation réaliste. De cette tâche-là, les photographes documentaires se dissocient, considérant que l'urgence politique est du côté de la production d'images photographiques contestant le nouvel ordre idéologique du thatchérisme.

4.2.1.2 Network et Format : la formation d'agences indépendantes de photographes

Deux agences de photographie, Network et Format, se forment au début des années quatre-vingt, avec l'intention de produire et diffuser des photographies d'actualité à l'usage d'une presse généraliste et d'une presse de gauche, mais aussi d'organisations syndicales ou d'associations. Ces agences sont mises en place par des photographes professionnels, qui adoptent une posture critique par rapport aux conditions de production et de diffusion des images de presse, et par rapport aux iconographies dominantes véhiculées par la presse. Ils souhaitent chercher des alternatives aux modèles dominants qui déterminent les codes de la pratique du photojournalisme. Ils cherchent à créer les conditions d'une pratique fondée sur d'autres valeurs et d'autres logiques que celles qui ont généralement cours dans la presse, et notamment les logiques de concurrence qui dominent la profession. Nous les mettons ici en évidence car les motivations présidant à leur création ainsi que le travail produit au cours des années quatre-vingt rendent compte de prises de positions très intéressantes dans le champ critique contemporain sur les question de pratique indépendante, de production d'images alternatives, de rôle social du photographe documentaire.

L'agence Network se forme à Londres en 1980, tandis que Format, composée uniquement de femmes, apparaît en mai 1983, après une année de discussions et de préparation entre ses membres. Ces agences de photographes indépendants, ayant chacun derrière eux des carrières en *free lance*, naissent d'une volonté de mutualiser les forces et les ressources dans une profession traditionnellement soumise à la concurrence, à la pression des conditions de production, à des hiérarchies dans la chaîne de traitement de l'image qui ont pour effet de limiter le contrôle que le photographe peut avoir sur son utilisation. L'organisation collective donne à chaque photographe davantage de poids dans

le cadre de négociation avec un client et donc de capacité à travailler selon ses propres termes. Elle offre également une forme de stabilité financière à chacun des membres, en leur permettant ainsi de se consacrer à des sujets de fond. Le principe de l'agence est de vendre les images de ses membres dans des publications, de répartir les commandes de presse entre les photographes. L'agence a un rôle de représentation de ses membres, c'est-à-dire qu'elle leur donne une visibilité. Ces tâches, indispensables mais chronophages pour un photographe isolé, sont déléguées à un administrateur (Martin Slavin pour Network, Amanda Hopkinson puis Jane Harper pour Format). L'agence et le photographe se partagent les bénéfices tirés des ventes réalisées.

Network et Format essaient d'apporter des réponses alternatives, fondées sur les principes de contrôle et d'indépendance du photographe, aux principaux problèmes que pose l'industrie de l'information : comment produire et diffuser des images de manière à dépasser les logiques de concurrence qui affaiblissent la profession ? Quels types d'images promouvoir afin de remettre en question celles qui perpétuent stéréotypes et discriminations dans les représentations collectives ? Comment présenter l'information visuelle de manière différente, non autoritaire ou définitive ? Comment attirer les publics vers d'autres sujets, d'autres codes de représentation qui rendent compte de réalités ignorées ? Les membres de Format sont particulièrement sensibles à ces questions : leur objectif principal est d'agir sur la représentation des femmes et des groupes minoritaires en produisant des images qui combattent les stéréotypes associés à la visualisation de ces groupes. La question des effets politiques de la représentation est également centrale pour les photographes de Network, qui entendent lutter contre les stéréotypes par la production et la diffusion d'images alternatives[1249]. Network et Format veulent agir sur deux niveaux : celui de la représentation, par la promotion d'images alternatives aux iconographies dominantes ; et celui des codes professionnels ayant cours dans le photojournalisme. Pour Format, il s'agit également de remettre en question les logiques d'exclusion des femmes photographes dans le milieu du photojournalisme. Brenda Prince travaille quelques temps avec Network, et Maggie Murray reçoit une proposition pour rejoindre l'agence, mais Prince choisit de quitter l'organisation et Murray décline, chacune refusant d'être la représentante féminine d'une organisation qu'elles perçoivent comme un « club de

1249Mike Abrahams exprime ainsi ce principe : « I've always been conscious of what a picture says. If you take this picture from this angle and use it in that context it will say that thing ; if you take it from that angle and use it in that context, it will say another. I've been always very conscious of that. And the need to break stereotypes. » Entretien avec le photographe, Londres, mars 2011.

garçons »[1250]. Elles reconnaissent que le photojournalisme est « un champ de la pratique et de la connaissance qui a jusqu'alors été un domaine masculin », et entendent ouvrir un espace dans lequel des photographes femmes puissent trouver de l'aide, des conseils, des discussions critiques, un orientation politique commune[1251]. C'est un parti-pris correspondant à « la reconnaissance d'un désir commun de créer un espace de travail qui ne soit pas défini par les hommes »[1252]. Ainsi ces agences cherchent-elles à transformer les relations et conventions professionnelles dominantes, depuis l'intérieur du système hiérarchique complexe qu'est le monde de l'information, tout en étant conscientes des limites posées par cette industrie dominante et de la force des schémas établis.

Soulignons que pour son lancement, Format est soutenu par une subvention du Greater London Council. La politique de la ville est alors favorable à ce type d'initiative menée par des femmes pour transformer la manière dont les femmes et les minorités sont représentées. Le GLC comporte effectivement plusieurs services dont le travail est consacré à l'action publique dans les domaines des droits des femmes et des droits des minorités ethniques. L'administration est dotée d'une politique très progressiste de lutte contre les inégalités. A ce titre, Format reçoit une aide financière au cours de ces deux premières années. Le GLC lui fournit également une quantité non négligeable de clients parmi les autres organisations qu'il soutient. Les membres de Format veillent cependant à ne pas devenir dépendantes de ce financement dont elles savent qu'il n'est pas pérenne. Elles décident de se servir de cette subvention pour mener à bien les travaux de commandes émanant des organisations du milieu associatif ou syndical qui n'ont pas les moyens de se procurer les services de professionnels aux prix du marché[1253]. La proximité et l'accessibilité sont des principes fondamentaux de l'agence.

1250L'expression est de Brenda Prince. Entretien avec Michael-Ann Mullen, décembre 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C 459/48.

1251« [Photojournalism] was a field of practice and knowledge which had hitherto been a man's province. » Val Wilmer. Entretien avec Michael-Ann Mullen, octobre 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C 459/46.

1252« An acknowledgement of a communal desire to create a working space which was not defined by men » *Ibid.* p. 72.

1253« [Format have only requested] a relatively small amount [from the GLC] to cover that part of the market which is not commercially lucrative. If they were to charge proper NUJ rates for all who contact them, then they would be unable to reach a part of the public sector which they consider significant – this means the small groups, community work and education, rather than the established outlets of magazines, publishers, and the mainstream media. This policy of subsidy allows access to their material and ideas for clients who are unable to afford standard market prices. » Stevie Bezencenet, « Photography, Power and Responsibility : the Format Picture Agency », in Bezencenet, Corrigan, 1986. p.73.

Les neuf membres du groupe initial composant Network sont Mike Abrahams, Steve Benbow, Chris Davies, Mike Goldwater, Barry Lewis, Judah Passow, Laurie Sparham et John Sturrock. Martin Slavin, ancien éditeur d'images pour le magazine illustré *Now !*, apporte son expertise au groupe. La sensibilité politique du groupe est très nettement à gauche. Certains d'entre eux étaient déjà membres de l'agence Report, comme John Sturrock, Laurie Sparham ou Judah Passow. Sturrock travaille pour le journal *Socialist Worker*, un journal de la gauche révolutionnaire anti-capitaliste. Mike Goldwater a été directeur de Half Moon Gallery entre 1975 et 1979. Quant à Mike Abrahams, il a cherché, dans les années soixante-dix, à développer une pratique engagée dans la vie politique et sociale de son quartier, à Kentish Town[1254].

> Nous étions tous plus ou moins des gauchistes. John Sturrock était le plus radical. Mais nous étions tous de gauche, socialistes d'une tendance ou d'une autre. Nous nous tous sentions concernés par les sujets d'actualité. Il n'y avait pas de modèle. Les agences qui existaient étaient de grosses agences. Notre modèle était certainement Magnum, à la différence que nous refusions de travailler pour d'autres personnes. Nous pensions avoir une chance de réussir, et que le fait de joindre nos ressources, de rassembler nos collections d'images et de travailler ensemble, serait une solution bien meilleure que de travailler chacun de notre côté ; nous pourrions nous entraider. Nous pourrions ainsi faire ce que nous voulions et couvrir l'ensemble des sujets qui nous tenaient à cœur et dans lesquels nous croyions. Nous pouvions générer des revenus grâce au marché, car tout vient du marché, afin de produire ce travail-là. D'une manière générale cela a fonctionné pendant vingt ans, puis les temps changèrent. [...] Nous voulions notre agence à nous. Pour être en mesure de couvrir ce que nous voulions sans rendre de compte à personne. Être indépendants[1255].

Les entretiens menés avec Mike Goldwater et John Sturrock confirment les dires de Mike Abrahams. Les deux motivations essentielles sont, d'une part, la logique économique, qui rend plus rentable la mutualisation des commandes et des ventes que la vente en tant que photographe seul et, d'autre part, la reconnaissance d'une vision commune par rapport au rôle social du photojournalisme. La volonté de travailler ensemble, dans un esprit

1254 Dans le cadre de son projet de fin d'étude, Abrahams s'est intéressé à la possibilité d'utiliser la photographie comme un outil d'émancipation pour des populations éloignées du champ de l'action politique, à savoir les personnes âgées. *The Alienated* est d'abord un projet visant à faire participer cette catégorie de la société au débat public. Abrahams utilise la photographie mais aussi un dictaphone pour recueillir la voix de chacun. Ces intentions ainsi que les procédés employés rappellent évidemment les principes participatifs et collectifs de la *community photography*. Selon le photographe, ce travail correspond effectivement à des conceptions contemporaines sur les usages de la photographie dans l'action sociale. Voir en annexe l'entretien conduit avec lui, mars 2011.

1255 « We were kind of Lefties, in varying degrees. John Sturrock was the hardest core. but we were all lefties, socialists of one kind or another. We cared about issues, all of us. There was no model. The agencies that existed were big agencies. I suppose our model was Magnum but we didn't want to work for some other guys. We thought we had a chance by pulling our resources together, putting our collections of pictures together and working together, it would be a much better solution than working on our own, we could support each other. We could do what we wanted and cover the range of issues we believed in and cared about. We could generate the funding from the market, because it all came from the market, to do that work. By and large it was successful for about twenty years, and then times changed. [...] We wanted our own thing. To be able to do the things that we wanted to cover and do our own thing. Be independent. » Mike Abrahams. Entretien avec le photographe, Londres, mars 2011.

indépendant, selon des valeurs collectives, non concurrentielles et selon l'objectif de transformer les représentations dominantes, est un principe structurant. L'agence devient un outil permettant à chacun de produire un travail critique dégagé d'un certain nombre de pressions.

> Nous venions tous du reportage, sous une forme ou sous une autre, nous avions une expérience dans le photojournalisme. Nous ne voulions pas travailler directement pour les journaux, nous voulions couvrir des sujets plus larges, plutôt que de traiter des sujets courts par-ci par-là. Il y avait aussi une dimension de soutien moral, nous voulions nous soutenir les uns les autres en travaillant ensemble. [...] C'était une manière de déjouer les logiques d'isolement, de nous associer et de produire quelque chose[1256].

Les membres fondateurs de Format sont Anita Corbin, Sheila Gray, Pam Isherwood, Jenny Matthews, Maggie Murray, Joanne O'Brien, Raissa Page et Val Wilmer. Brenda Prince rejoint Format en 1984. L'idée est au départ celle de Maggie Murray et Val Wilmer, qui ont jusqu'alors travaillé en *freelance*. Elles se connaissent depuis leur formation à la Polytechnic of Central London, de l'époque avant l'arrivée de Victor Burgin. Toutes deux sont très impliquées dans le mouvement de libération des femmes, qui les as profondément politisées. Elles sont actives dans l'émergence d'un réseau de femmes photographes à Londres, et nous avons déjà eu l'occasion de mentionner les expositions organisées par ces femmes à la galerie Half Moon. Toutes ces photographes ont conscience de travailler dans un domaine très masculin, qui même s'il se dit socialiste et égalitaire, semble ne pas avoir été fondamentalement transformé par les interventions critique du féminisme. La création de Format apparaît comme l'aboutissement de plusieurs années de parcours professionnels au cours desquels ces photographes se forment politiquement et prennent conscience de la nécessité de mener collectivement un travail politique sur la représentation des femmes. Non seulement les femmes sont très peu visibles dans les médias, mais lorsqu'elles le sont, ce n'est jamais en tant que productrices et créatrices. Elles sont de manière systématique représentées en tant que sujet passifs jugés relativement à une norme masculine. Format veut donner à voir des femmes en position de contrôle, des femmes ordinaires, actrices dans la vie sociale. « La plupart de ses [quatorze] membres partagent une perspective féministe sur la question de la place des femmes dans la société et la façon dont [elles] sont représentées[1257]. » Les photographes travaillent toutes selon la

1256« We'd all come from one form or another of reportage, photojournalist background. We didn't want to work directly for newspapers, we wanted to do broader stories, rather than one hit-picture story. And there was also an element of moral support, we would all be supportive of each other as we worked. [...] It was a way to fend off isolation, to come together and make something. » John Sturrock, entretien avec le photographe, Londres, mars 2011.

1257« Most [fourteen] members share feminist concerns for the place of women today and the biased way in which [they] are represented. » Stevie Bezencenet, « Photography, Power and Responsibility : the

même motivation : transformer les représentations des femmes, mais aussi de l'ensemble des minorités sociales. Il s'agit de lutter contre les processus qui rendent ces populations invisibles ou qui reproduisent des stéréotypes discriminants. Par exemple, l'un des sujets dans lesquels Brenda Prince s'investit avant même d'intégrer Format est la place des femmes dans des emplois traditionnellement considérés comme masculins. Au fil des années, le catalogue d'images de Format s'enrichit de ce type de photographies. Sa collection iconographique renvoie des images de la société dans laquelle la participation des femmes et des membres des minorités ethniques dans la vie politique, économique, culturelle et sociale est une réalité. L'existence même de cette collection constitue une résistance aux logiques dominantes qui discriminent ces acteurs ou les rendent invisibles.

> La préoccupation principale [de Format] est de corriger, là où cela est possible, le déséquilibre habituel lié aux discriminations fondées sur genre ou la race. Par exemple les photographes tentent de proposer des images fortes et positives, là où une image passive et stéréotypée serait ailleurs la norme, elles mettent en avant des images de femmes accomplissant un travail donné, alors qu'une agence habituelle fournirait l'image d'un homme ; ou des images de personnes noires lorsque l'image d'une personne âgée est requise. La section du catalogue qui porte sur les femmes dans les emplois manuels est très développée, car le groupe est convaincu que le fait de diffuser de telles images est très important dans le cadre des luttes féministes. [...] Les photographies ont toujours été partie prenante dans des mécanismes d'oppression mais elles sont ici envisagées comme une manière de redresser la balance, de créer des images publiques fortes dans lesquelles les femmes puissent s'identifier, et qui puissent les aider à se constituer une image positive d'elles-mêmes[1258].

La force du collectif donne aux photographes de ces agences atypiques un certain pouvoir dans le milieu de la presse d'information, qui peut faire défaut au photographe isolé en raison des pressions matérielles qui pèsent sur lui. Grâce au modèle économique qu'elles mettent en œuvre, les agences permettent à leurs membres de refuser certains sujets qu'ils ne souhaitent pas traiter pour des raisons politiques ou déontologiques, ou de refuser la publication de leurs images s'ils jugent que le contexte de publication n'est pas pertinent, voire préjudiciable au sujet de l'image. Voici ce qu'en dit Maggie Murray :

> Nous avons créé Format au départ pour donner un espace aux femmes et pour faire en sorte d'exercer une forme de contrôle sur la manière dont nos photographies sont utilisées. Personne n'a un contrôle total. Mais la première protection que l'on peut au moins avoir c'est de demander aux gens comment ils comptent utiliser les images. Vous pouvez toujours dire non[1259].

Format Picture Agency », Bezencenet, Corrigan (Ed.) *Photographic Practices*. p. 71.

1258« [Format's] main concern is to correct the usual gender and racial imbalance wherever possible – for example they will try to send out strong and positive images, when a passive or stereotyped one might be the norm, and offer images of women doing a particular job, when traditionally an agency would supply a picture of a man, or a black person when an image of someone elderly is requested. The section on women in manual trades is substantial, for the group believes that circulating such images is very important for women's struggles. [...] Photographs have been part of the oppression and are here considered to be one of the ways of redressing the balance, of creating a strong external image with which women can identify, in order to create a strong « self-image ». » Bezencenet, p. 74.

Le pouvoir de refuser telle ou telle utilisation d'une image pour des raisons politiques est une étape essentielle dans l'affirmation de l'autonomie des photographes. Il les met en mesure de refuser de participer à un marché dont le fonds de commerce est l'image sensationnaliste ou reproductrice de stéréotypes éculés. Comme l'explique Stevie Bezencenet pour le cas de Format, une discussion critique peut même parfois s'engager entre le client et l'agence, amorçant une réflexion sur les enjeux politiques de la représentation.

> Un aspect du travail de Format est la négociation avec les clients sur la manières dont une image peut être utilisée, ou la manière dont on peut la mettre en scène pour qu'elle corresponde à leurs besoins. [...] Format considère que ce rôle est primordial : cela ne sert à rien de créer des images alternatives si c'est pour que celles-ci soient utilisées dans des contextes qui en restreignent ou en contredisent le sens. C'est en partie une question d'éducation. [...] Format s'est rendu compte que de nombreux clients pouvaient avoir des idées conceptuelles beaucoup plus poussées que leur capacité à les visualiser ; les photographes utilisent cet « espace » pour faire des suggestions dans le but d'imaginer une approche plus intéressante du sujet et de créer un « terrain » plus propice pour leurs photographies[1260].

La question du contexte de publication est primordiale. Les photographies de ces agences publient dans un gamme assez variée de périodiques, des plus institutionnels, comme *The Times, The Economist, The Observer, The Sunday Telegraph*, *New Statesman,* à une presse de gauche, comme *New Society* ou *Socialist Worker.* Le magazine féministe *Spare Rib* est également un client régulier. Ce n'est pas le même type d'image qui est vendu à ces différents périodiques. Les premiers fournissent des commandes classiques, permettant de rapporter de l'argent à l'agence, tandis que les seconds sont un espace où des images plus militantes trouvent leur place. John Sturrock est l'un des plus intransigeants dans son attention aux contextes de publication : il se méfie de l'angle politique caractéristique de certaines publications réputées conservatrices dans leur point de vue.

> Je suis difficile. Je ne photographie que des sujets dont je sais que je peux en sortir un travail intéressant. Il y a certaines images que je ne ferai tout simplement jamais. Je pourrai envisager de faire certain types d'images, mais dans ce cas je ne les laisserai pas apparaître dans n'importe quelle publication. J'ai eu l'occasion de travailler pour le *Sunday Telegraph,* mais c'est parce que l'éditeur d'images, que je connaissais, m'avait donné à faire des portraits et des commandes que je

1259« We set up originally to give some space to women and so that we had some sort of control over the way our photographs are used. Nobody has total control. But the least safeguard is to ask people how they're going to do it. You can always say no. » Maggie Murray, entretien avec Michael-Ann Mullen, janvier 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C 459/29.

1260« One aspect of Format's work is to negotiate with clients about how a picture might be used, or how one might be « set up » to meet their needs. [...] Format sees this role as crucial ; it is no good creating alternative images if they are going to be used in restrictive and contradictory contexts. It is partly a matter of education. [...] Format have discovered that many clients have conceptual ideas which are far in advance of their ability to visualise them ; they use this « space » to make suggestions which will create a more useful approach to the subject and a better « ground » for their photographs. » Bezencenet, p. 75.

> pouvais accepter. S'ils m'avaient demandé de couvrir une grève, j'aurais refusé. C'est pourquoi il ne me l'ont d'ailleurs jamais demandé[1261].

La marge de liberté que les photographes gagnent grâce à la structure collective leur permet de se tourner vers le traitement de sujets que la presse dominante délaisse, ou qu'elle traite de manière superficielle et caricaturale. A Network, Mike Goldwater et Judah Passow se tournent davantage vers des sujets de l'actualité internationale ; Mike Abrahams et Laurie Sparham s'invertissent dans un projet sur plusieurs mois en Irlande du Nord, puis sur le sujet de l'infection VIH qui les conduit en Afrique. John Sturrock se focalise quant à lui sur le mouvement social et ses évolutions en Grande-Bretagne, un sujet qui l'a toujours préoccupé depuis les années soixante-dix, lorsqu'il était membre de l'agence Report.

> Le mouvement social britannique était mon thème central. J'ai fait quelques sujets sur les ouvriers des aciéries en France, et sur les grèves qui y ont eu lieu. Mais la majorité de mon travail, de loin, portait sur le mouvement ouvrier britannique. Jusqu'à la grève des mineurs. Après ça je n'ai plus voulu revenir sur ce sujet. Au moment des débats sur la *Poll Tax*, je ne travaillais plus sur ce sujet. J'en avais eu assez[1262].

La question du traitement par les photographes indépendants de la grève des mineurs de 1984 est un sujet qui va nous occuper dans la section suivante. Cet événement central de l'histoire sociale britannique est le moment paroxystique d'une lutte frontale entre deux visions politiques, économiques et sociales diamétralement opposées. Les attaques contre les mineurs grévistes, ces « ennemis de l'intérieur », font partie de la mise à exécution extrêmement brutale du programme thatchérien de mise à bas du syndicalisme en Grande-Bretagne. La désillusion exprimée par Sturrock dans la citation précédente renvoie certainement à la prise de conscience par le photographe du fait que le mouvement ouvrier, entré dans une phase défensive depuis le milieu des années soixante-dix, est bel et bien mis à genoux à l'issue de la grève des mineurs en 1975. L'expression de Sturrock traduit son découragement et une forme de fatalité face à la victoire écrasante des valeurs de la droite ultra-libérale menée par Thatcher[1263].

1261« I'm choosy. I only photograph issues I feel I can work around. Certain pictures I simply wouldn't take. Some pictures I *might* take, but then I wouldn't let them appear in certain publications. I've done work for the *Sunday Telegraph*, but that was because the picture editor then, someone I knew well, gave me portrait work and other assignments I would not object to. If they'd asked me to cover a strike I would have said no. That's why they never asked me. » John Sturrock cité par Richard Ehrlich. « John Sturrock ; Right Way, Right Time, Right Context », *Creative Camera,* N° 7, 1988. p. 20.

1262« The British labour movement was my key theme. I did a little bit of work with steel workers in France, and strikes there. But by far the majority of what I did was about the British labour movement. Until the end of the miners' strike. And then I didn't want to go back to such issues. By the time it went to the Poll Tax, I wasn't doing it anymore, I had had enough. » Sturrock, entretien avec le photographe.

1263Sturrock rajoute dans l'entretien des éléments qui confirment sa vision de la fin orchestrée du collectivisme en Grande-Bretagne. « My era has been that of the decrease of power [of the labour movement]. I came in just after the Tories had been... after Ted Heath had been knocked out by the miners. I really came into it after that. It was a downright spiral. It informed everything that happened

Nous nous intéressons dans les pages qui suivent à la question des modes d'engagement des photographes de presse dans certaines luttes emblématiques des années quatre-vingt. Nous ne limitons pas l'analyse au travail des photographes des agences Network et Format, qui représentent une possibilité de produire un travail indépendant. Nous intégrons le travail d'autres photographes qui ont pu bénéficier de financements, notamment auprès de certaines *Regional Arts Associations*. La production photographique mais aussi audiovisuelle de Amber Associates incarne également une conception très engagée du documentaire. Le travail des photographes étudiés dans la section qui suit révèle une détermination à produire des documents visuels capables de contrer les représentations dominantes des conflits sociaux en se plaçant du côté des groupes sociaux qui résistent au projet politique conservateur et libéral. Ces travaux, entrepris par des photographes convaincus par les causes qu'ils défendent, opposent les principes d'indépendance et de contrôle de l'utilisation politique de leurs images aux logiques dominantes de la presse et des médias.

4.2.1.3 Greenham Common et la grève des mineurs : d'une photographie de contestation à une photographie de combat.

La mise en œuvre du programme de la droite radicale de Thatcher, en matière de sécurité et de défense ainsi que dans le domaine économique et social, est caractérisée par des passages en force, au mépris du dialogue social et de la concertation avec les bases directement concernées par ces décisions. La politique menée par Thatcher incarne une ligne dure et sans concession, impulsée par le haut, et qui vise à imposer des changements structurels à la société britannique. La méthode correspond au discours du gouvernement, qui, sûr de son fait, balaye toute alternative à son programme[1264]. Les changements sont violents. Ainsi, par exemple, les mesures visant à redresser l'économie et à combattre l'inflation se font-elles au détriment de l'emploi[1265]. La décennie est marquée par des

next. » Entretien avec le photographe.

1264 L'expression « *there is no alternative* », caractéristique dans les interventions de la Première Ministre pour justifier sa politique, est devenue une sorte de slogan résumant sa méthode de gouvernance et sa vision idéologique. Il n'y aurait pas d'alternative à un système économique et social fondé sur le marché et le secteur privé, soutenu par l'État.

1265 Le parcours professionnel de l'industriel Ian MacGregor illustre la conception brutale des méthodes d'assainissement des comptes publics que Thatcher veut promouvoir en vue de la privatisation des entreprises nationales. MacGregor a d'abord été nommé directeur de British Leyland, sous le gouvernement de Callaghan, avec pour mission de ramener l'entreprise en faillite à la solvabilité. Thatcher le place à la direction de la compagnie nationale de l'acier, British Steel, afin de mettre en pratique ses méthodes de réduction des dépenses de ces entreprises. Ces méthodes consistent en la

confrontations violentes entre, d'une part, le gouvernement et la police, et, d'autre part, les membres de la société civile qui luttent pour la sauvegarde des droits sociaux et pour la défense des valeurs d'égalité et de démocratie, contre les logiques ultra-libérales imposées par le gouvernement et contre ses méthodes autoritaires.

Les photographes de notre corpus s'engagent dans ces confrontations en prenant le parti de donner à voir les luttes depuis la perspective des militants, syndicalistes, membres de la société civile, dont ils partagent les convictions. Le travail dont nous parlons est donc celui de photographes personnellement opposés au thatchérisme et qui sont favorables à une alternative politique radicale, socialiste et féministe. C'est là une dimension essentielle et caractéristique. Le travail de ces photographes remplit plusieurs fonctions. Il s'agit en premier lieu d'informer, au niveau local et national, sur les motivations, les principes et les leviers des mobilisations, sur les conditions dans lesquelles se déroulent les luttes, sur l'attitude des forces de l'ordre. Pour cela, les photographes essaient de relayer leurs images dans les publications qui adoptent une position de centre-gauche, critiques du programme de Thatcher. Ils savent de toutes façons que leurs images n'ont aucune chance d'être publiées dans la plupart des titres de presse ralliés à la position du gouvernement. Comme nous l'indiquions plus haut, le gouvernement dispose en effet du soutien d'une large partie de la presse et des médias. L'enjeu est de faire nombre dans les rangs de l'opposition. Le rôle du photographe documentaire, la nature de ses images, ainsi que la façon dont elles sont produites et le contrôle sur les conditions de leur diffusion, sont donc des problématiques fondamentales, qui soulèvent des enjeux politiques extrêmement importants. Mais les images produites servent également une fonction de soutien à l'effort de mobilisation. Elles sont vendues au profit des luttes engagées, elles servent à collecter des fonds. Elles constituent enfin une mémoire indispensable de ces mouvements sociaux. Les acteurs des mouvements d'opposition ont conscience de de vivre des moments historiques, d'assister au démantèlement, inédit dans l'après-guerre, d'un système politique et social appelé l'État-providence. Les images sont la chronique de ce processus et des luttes qu'il génère. Nous nous intéressons dans cette section à la mobilisation des photographes indépendants autour de l'occupation de Greenham Common à partir de l'automne 1981, avant de nous focaliser sur la grève des mineurs.

fermeture de sites de production et à la réduction de la force de travail. Sa nomination en 1983 à la tête du National Coal Board, l'entreprise publique en charge du charbon, fait craindre les mêmes coupes franches dans la main d'œuvre et la fermeture de mines.

4.2.1.3.1 *Greenham Common*

En août 1981, plusieurs centaines de femmes quittent Cardiff pour rejoindre le site de Greenham Common, à Newbury dans le comté du Berkshire. Leur point de départ est un site de stockage de déchets nucléaires, au pays de Galles. Leur point d'arrivée est Greenham Common, une base aérienne de défense stratégique destinée à produire et stocker des missiles nucléaires américains, les ogives Tomahawk[1266]. La décision remonte au gouvernement Callaghan, qui a engagé la Grande-Bretagne dans le cadre d'un accord stratégique avec les États-Unis. En matière de défense, la Grande-Bretagne est, par son appartenance à l'OTAN, institutionnellement lié aux États-Unis. Il s'agit ici d'une relation particulièrement personnalisée autour des figures de Margaret Thatcher et du président américain Ronald Reagan, selon la posture affichée d'une « relation spéciale » entre les deux États. Le programme mis en œuvre va dans le sens d'une poursuite de l'armement nucléaire, sans discussion avec le Parlement[1267]. Si la question de l'acceptation de la dissuasion nucléaire fait partie du consensus entre les Travaillistes et les Conservateurs, le début des années quatre-vingt voit le retour des débats au sein du parti travailliste. La tendance de Tony Benn prend position contre.

Ces femmes veulent protester contre les raisonnements militaristes qui conduisent à la prolifération de l'arme nucléaires. Le mouvement fait renaître une question tombée dans l'oubli suite au déclin de la *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND). En décembre 1981, la mobilisation monte à près de trente-cinq mille participantes grâce aux capacités de mise en réseau déployées par les femmes. Elles encerclent la base et accrochent, tout autour des neuf kilomètres de grillages, des objets, images et photographies qui symbolisent ce qu'elles ont de plus cher au monde. C'est le début d'une mobilisation nationale et internationale qui dure dix ans, et qui prend fin avec la signature d'accords de désarmement entre les États-Unis et l'URSS. L'emblème de la lutte est le « camp de la

1266L'histoire de l'occupation du site de Greenham Common et le mouvement qu'elle a généré est l'objet d'ouvrages parus dans les années 2000. Voir Sasha Roseneil, *Common Women, Uncommon Practices ; the Queer Feminism of Greenham.* Londres, New York : Cassel, 2000 ; David Fairhall, *Common ground : the Story of Greenham.* Londres : I.B. Tauris, 2006 ; Ann Pettitt, *Walking to Greenham : How the Peace Camp Began and the Cold War Ended*. Aberystwyth : Honno Welsh Women's Press, 2006.

1267Un article de *New Statesman* du 2 juillet 1982 s'interroge sur la façon dont les question de défense sont traitées par l'exécutif en l'absence de débat au Parlement. Il prend l'exemple de la centrale d'Aldermaston, site symbolique d'où est parti le mouvement de la CND à la fin des années cinquante. « An entirely new nuclear weapons manufacturing complex is being built at the Atomic Weapons Research Establishment at Aldermaston in Berkshire. Without public debate or Parliamentary discussion, the Ministry of Defence has persuaded the multi-million pound programme that will restore Aldermaston as a nuclear warhead manufacturing factory, equipped to operate well into the next century. » Duncan Campbell, « Back in the Bomb Business », *New Statesman,* Vol. 104, N° 2675, 2 juillet 1982. p. 6.

paix » (« *peace camp* ») que les femmes occupent sans interruption au fil des mois. Tout à tour détruit, éparpillé, reconstruit, c'est le symbole d'une résistance déterminée à des stratégies géopolitiques décidées en haut lieu. Greenham Common marque non seulement le renouveau, à l'ère du thatchérisme, des campagnes pour le désarmement nucléaire, mais également un moment très particulier de l'histoire du féminisme britannique. La réflexion va au-delà de la lutte contre les armes nucléaires. La mobilisation est partie de femmes, et celles-ci parviennent à conserver cette dimension. Le mouvement anti-militariste et anti-impérialiste initial devient un espace de réflexion sur les logiques patriarcales, sexistes et racistes qui ont cours dans la société britannique. Certaines méthodes des militantes font penser à celles des suffragettes du début du vingtième siècle : les femmes de Greenham s'enchaînent aux grilles, ou préfèrent des peines de prison plutôt que la liberté sous caution leur interdisant l'accès au site.

L'occupation de l'entrée du site et la présence policière venue déloger les femmes représentent concrètement, mais aussi symboliquement, le point de confrontation entre une partie de la société civile qui conteste le pouvoir de l'État et les pouvoirs politiques, qui utilisent les forces de l'ordre et criminalisent les militantes[1268]. La réponse répressive du gouvernement à Greenham produit un schéma qui sera répété en 1984 avec encore plus de force lors de la grève des mineurs. Mike Goldwater, Jenny Matthews, Maggie Murray, Brenda Prince, Raissa Page, John Sturrock, John Reardon ou encore Belinda Whiting se rendent à Greenham Common pour témoigner en images de la mobilisation sans précédent qui s'y déroule. Le 10e numéro de *Ten. 8* est consacré au rôle de la photographie dans l'histoire des campagnes pour le désarmement nucléaire en Grande-Bretagne. La « réponse photographique » à la mobilisation de Greenham Common fait l'objet d'une section du magazine. Les images publiées ont été prises en décembre 1982 par les photographes que l'on vient de mentionner. Il semble que ceux-ci aient avant tout tenté de décrire l'intensité du mouvement tel qu'il est vécu par les militantes, la force des symboles qu'elles opposent à la violence des interpellations par la police.

> Une grande partie des photographes qui sont allés à Greenham ce jour-là, et il y en avait des centaines, l'ont fait car ils se sentaient très concernés par les questions en jeu. Ils se sont trouvés confrontés au problème de montrer *dans une photographie* l'importance d'un événement qui a pris la forme d'un fin cordon autour d'une morne base aérienne, par un après-midi d'hiver. *Ten. 8* a essayé de proposer un reportage en images qui puisse non seulement dire quelque chose de ce qui

1268Les lois sur l'accès aux terrains privés sont révisées, ce qui rend possible l'arrestation de nombreuses militantes de Greenham. Celles-ci contestent la légalité de ces amendements et n'obtiennent satisfaction que des années plus tard.

> s'est passé ce week-end là, mais également analyser les problématiques liées au traitement photographique que l'événement a soulevé[1269].

Comment effectivement mettre en images un mouvement complexe, qui rassemble autant de personnes et qui a su créer des modes d'action directe ainsi que des symboles qui lui sont propres ? Comment rendre compte de la profondeur du message que portent les femmes de Greenham ? Interrogeons-nous sur les aspects de la manifestation mis en avant dans la sélection d'images présentées. Les photographies font bien sûr partie d'une sélection restreinte par rapport aux centaines d'images réalisées. Le parti-pris de *Ten. 8* nous semble cependant assez représentatif des intentions des photographes, dont certains sont membres de Network et de Format. Il y transparaît une attention portée aux individus engagés dans le mouvement, à travers des portraits de femmes de tous âges. Ce sont en effet les femmes qui sont les plus mises en avant dans les photographies, alors que les forces de police sont représentées d'une manière qui les anonymise. L'impression générée est celle d'une familiarité avec les militantes, tandis que toute communication semble impossible avec un pouvoir sans visage et sans individualité. C'est le motif de David contre Goliath. Une journaliste de *New Statesman* feint de s'étonner de la réponse policière aux occupations.

> Une simple bande de femmes ? Le gouvernement, l'armée et la police ont l'air déterminé à aller particulièrement loin pour s'en débarrasser. Serait-ce parce qu'ils redoutent les conséquences que la présence de ces femmes peut entraîner[1270] ?

Les femmes chantent, s'assoient par terre ou se couchent pour faire bloc contre la police, elles s'organisent pour coordonner leurs actions autour du site. Une image de Raissa Page (Format) est parvenue à conserver la trace d'un moment fort, survenu le jour de l'an 1983. A l'aube, une quarantaine de femmes ont réussi à passer par dessus les grillages et les barbelés puis à escalader l'un des silos prévu pour la construction des missiles. Page photographie la ronde des femmes dansant sur les silos, « au nez et à la barbe » des forces de l'ordre, symbolisées dans l'image par les voitures de police au premier plan[1271]. D'autres

1269« Many of the photographers who went to Greenham that day – and there were hundreds – did so because they felt strongly about the issues involved. What they confronted was the problem of showing *in a photograph* the significance of an event which was taking place in a thin line around a desolate airbase on a cold winter afternoon. *Ten. 8* has therefore tried to build up a photo essay which not only tells something of the story of that weekend, but also examines some of the photographic issues raised by it. » « A Photographic Response », *Ten. 8*. N° 10, 1982. p. 25.

1270« Just a bunch of women ? It seems that government, military and police will go to extraordinary lenghts to be rid of them. Could it be that they are worried about the impact their presence creates ? » Janey Hulme, « Protest : Greenham Common », *New Statesman*, Vol. 104, N° 2696, 19 novembre 1982. p. 14.

1271Cette image a depuis été utilisée dans de nombreux articles de presse, elle fait la couverture de l'ouvrage de David Fairhall, *Common ground : the Story of Greenham*. Londres : I.B. Tauris, 2006

images mettent en évidence les symboles de paix que les femmes accrochent sur les grillages, ainsi que les messages qu'elles impriment sur leurs panneaux. Le grillage, orné de tous les symboles qu'elles y ont accroché, est devenu un élément caractéristique de la mobilisation. Pourtant, la photographie ne peut qu'en retenir des fragments.

> Le grillage de Greenham devint l'un de ses signes visuels distinctifs, au fur et à mesure que les femmes l'ornèrent d'objets personnels. [...] La dynamique de ce type de propagande anti-nucléaire va à l'encontre de l'imagerie classique fondée sur la mort, la destruction et la souffrance. [...] Ici l'attention est focalisée sur des détails ordinaires et personnels, dans le but de susciter une réponse émotionnelle devant conduire à l'action, plutôt qu'à un sentiment d'impuissance. Martin Slavin, l'éditeur de Network, remarque qu'il aurait aimé que quelque photographe déterminé fasse le parcours de neuf kilomètres autour de la base pour photographier chaque centimètre du grillage. Ce que sa remarque souligne, c'est le fait que, tout comme les chaînes humaines, c'est l'événement dans son ensemble qui a suscité des réponses, davantage que des images isolées. [...] L'une des raisons mises en avant pour expliquer le manque apparent de représentations satisfaisantes du grillage c'est qu'on se trouvait peut-être ici face à une nouvelle forme de contestation et que les photographes ne sont pas parvenus à trouver de nouvelles formes de représentation correspondantes. Le même problème s'est posé pour les portraits des femmes, face à la nécessité de créer des images qui puissent d'une manière ou d'une autre rendre compte des caractéristiques essentielles, et de la force de leur contestation et de leur unité[1272].

Les photographies publiées par *Ten. 8* parviennent dans l'ensemble à transmettre quelque chose du mouvement, en donnant à voir différentes facettes de la mobilisation, de la sociologie des militantes, des différentes situations auxquelles est sont confrontées. La photographie a ses limites, elle ne peut transmettre la sensation de froid, d'humidité constante, la peur. Elle ne peut restituer les chants ou les débats du groupe. Mais elle a un pouvoir de figuration du sens profond des événements par sa capacité à faire apparaître symboles et métaphores, à les proposer à la réflexion. La publication d'une série de photographies plutôt que d'images isolées est reconnue comme un élément essentiel dans la construction d'un sens complexe des événements représentés. Au fil des mois, les arrestations de militantes se poursuivent, et les femmes de Greenham Common continuent d'être présentes médiatiquement malgré les efforts pour les réduire au silence. Format, et particulièrement Pam Isherwood, membre de l'agence, diffusent leurs images régulièrement dans dans la presse de gauche, notamment *New Statesman.*

1272« The fence at Greenham became one of its most interesting visual features as the women decorated it with personal artifacts [...]. The whole trust of this kind of anti-nuclear propaganda runs counter ot the imagery involving death, destruction and suffering. [...] The concentration of attention on ordinary, personal details was designed to evoke an emotional response which would lead to action rather than a feeling of helplessness. Martin Slavin, the editor at Network, remarked that he wished an enterprising photographer had gone round the entire nine-mile perimeter photographing every inch. What his remark hints at is the fact that, like the linking of arms, it was the totality of the event which evoked a response, rather than any single instance of it. [...] One of the reasons put forward for the apparent lack of really successful representations of the fence was that perhaps here was an instance of a new form of protest failing to elicit a fresh means of representation from the photographers. The same problem applied to photographs of women, and the need to create images of them which could in some way reflect the essential elements and strengths of their protest and unified presence. » *Ten. 8*, N° 10. p. 28.

L'occupation du site de Greenham a donné lieu à une réflexion sur le rôle de la photographie dans les luttes sociales qui ont éclaté dans les premières années du mandat de Margaret Thatcher. Nous aurions pu évoquer le traitement médiatique d'une autre série d'événements de cette période, à savoir les émeutes de Brixton et Toxteth en 1981. Ce thème a toutefois été évoqué précédemment. La mobilisation des militantes de Greenham nous paraît importante à plusieurs titres dans le cadre d'une discussion sur l'évolution des pratiques photographiques indépendantes dans l'Angleterre du début des années quatre-vingt. Greenham concentre les problématiques du féminisme, de la place des mouvements citoyens dans le contexte d'une réaction conservatrice et des tentatives par le pouvoir de mettre un terme à toute forme de contestation. Le défi qui se pose au photographe face à la représentation de ce type de mouvement est indissociable de la problématique de l'expression publique de la contestation dans les années quatre-vingt. Donner à voir Greenham, c'est aussi résister contre son oblitération et contre les représentations mensongères et caricaturales du mouvement. Le photographe engagé participe à l'effort de résistance pour maintenir un espace dans lequel puisse s'exprimer une opposition. Il suffit de considérer la différence de traitement qu'ont pu faire les photographes de cet événement avec l'autre fait marquant de l'année 1982, à savoir la guerre des Malouines. Dans le cas de la guerre menée par Thatcher pour réaffirmer la souveraineté britannique sur cet archipel au large de l'Argentine, la presse et les photographes ont du se contenter des images rapportées par les quelques photographes embarqués. Le contrôle exercé par le gouvernement et l'armée sur les images produites au cours de ce conflit est à la mesure de la manière dont le débat sur cette guerre a été étouffé[1273]. Les photographes indépendants que nous mettons en avant au cours de cette section ont fait le choix de résister, par leur travail de reportage, aux logiques cherchant à restreindre leur pratique et à verrouiller l'information. Ces perspectives critiques alimentent l'engagement des photographes indépendants au cours du conflit social extrêmement violent qu'a été la grève des mineurs de 1984.

1273 Voir le travail de Michael Parsons sur la représentation de la guerre des Malouines dans la presse britannique. « The Falklands conflict of 1982 was an event that generated intense interest, although very few people were able to witness anything that went on in the South Atlantic. [...] Representations of developments [there] was further hampered by the difficulty in obtaining pictures, even still photographs, that said anything really significant to a general public which had become used to the idea that modern news-gathering technology would provide a steady stream of television reports. The absence of television footage or graphic photographs to illustrate events as they occurred fuelled a sense of frustration that the public was being deprived of information, even when the bare facts were announced by the authorities. » Michael Parsons, « Representing the Falklands Conflict in Words and Pictures », *Revue française de civilisation britannique,* Vol. 15, N° 4, printemps 2006. p. 113.

4.2.1.3.2 *La grève des mineurs*

> Mes images ont eu un impact direct à l'époque, car elles ont été utilisées pour collecter de l'argent et je pense qu'elles portaient une dimension de soutien moral. Elles ont été utilisées [au cours du conflit], pour contrebalancer ce qui était montré dans la presse. C'était une guerre médiatique. Thatcher a été pragmatique. Elle n'a avancé ses pions que lorsqu'elle a compris qu'elle pourrait gagner. C'était une guerre stratégique, et tactique du point de vue de la police, mais c'était une guerre perdue dès les premiers mois du conflit. [...] Je suis resté un an. Je connaissais les gens, j'étais lié à eux. J'avais travaillé toutes ces années auparavant sur le mouvement social, et tout ce que j'avais construit était en relation direct avec ce sujet[1274].

Ces mots de Sturrock résument de manière assez synthétique les enjeux liés à la représentation de la grève des mineurs, au rôle et à l'implication du photographe dans ce que l'on peut correctement qualifier de guerre médiatique. Deux visions antagonistes de la société se sont affrontées, dans un conflit social particulièrement déséquilibré et qui a été stratégiquement anticipé et orchestré par le pouvoir en place[1275]. Le conflit s'est étiré du mois de mars 1984 au mois de mars de l'année suivante. Margaret Thatcher s'est montrée résolue à en finir avec le pouvoir du syndicat des mineurs, dirigé par Arthur Scargill. Le NUM (*National Union of Miners*), historiquement l'un des syndicats les plus solidaires et puissants, était trop puissant selon elle. La dimension politique du travail de représentation incombant au photographe est apparue de manière saillante dans ce conflit. Le rôle du documentaire et du photojournalisme indépendant ont pris une importance d'autant plus grande que les représentations visuelles et les discours véhiculés par les médias (presse, radio et télévision), ont largement relayé le point de vue du gouvernement et du National Coal Board (NCB) dirigé par Ian MacGregor. Les métiers de l'information ont joué un rôle déterminant dans une issue du conflit favorable au gouvernement et à sa politique de privatisations, de fermetures de mines et de licenciements. Le contrôle du traitement de l'information par le pouvoir, grâce à ses relais institutionnels dans les médias, lui a fourni

1274« [My pictures] obviously had an impact at the time, as they were used to raise money and I guess there was an element of moral support. They were certainly used [during the conflict] as a counterbalance to what was in the press. It was a mediatic war. Thatcher was pragmatic. She only really put her foot down when she knew there was any good chance of winning. It was a strategic war, and obviously tactical from the point of view of the police, but it was one that was also lost within the first months of the conflict. [...] I stayed for a whole year. I knew people, I was connected to them. I had worked all those years before and everything I had built was [in connection with the labour movement]. » John Sturrock, entretien avec le photographe.

1275Plusieurs mois avant de lancer l'offensive début mars 1984, en annonçant par la voix d'Ian MacGregor la suppression de vingt puits et de près de vingt mille emplois, le gouvernement avait accumulé suffisamment de tonnes de charbon et commandé la production d'autres sources d'énergie afin d'endiguer les effets de pénurie qu'un blocage des sites de production ne manquerait pas de créer. Ainsi le principal moyen de pression sur le gouvernement et la direction du NCB dont disposait les mineurs était considérablement affaibli.

un atout considérable pour la diffusion de ses perspectives dans l'opinion. Il n'est pas exagéré de parler de manipulation systématique de la part d'une large partie des médias.

C'est ce que révèle une étude publiée en 1985 par l'organisation « Campaign for Press and Broadcasting Freedom » (CPBF). Analysant avec des outils statistiques la rhétorique employée par les journalistes de la presse écrite et audiovisuelle, examinant le choix des sujets et les angles d'approche privilégiés par les différents médias, l'étude conclut a un profond déséquilibre dans le traitement des positions de chaque camp.

> On peut prendre la mesure de la manière dont le traitement des thèmes centraux du conflit a servi favorablement les intérêts du gouvernement et du NCB, à travers l'examen rapide de cinq sujets : le vote, la violence, le retour au travail, la personnalité de Scargill, et la question des mines « non rentables »[1276].

Et les auteurs de conclure :

> L'acceptation systématique des interprétations du gouvernement et du NCB sur ces sujets majeurs est clairement visible. Les thèmes du NUM étaient les suivants : la défense des mines et des communautés contre à un monétarisme hostile ; la défense du droit au travail pour les générations futures ; le fait que la défaite du NUM ouvrirait la voie à une offensive plus générale de l'État contre les libertés civiles. Or cette interprétation du conflit n'est jamais apparue que comme secondaire dans les médias par rapport aux arguments du gouvernement et du NCB, à savoir : la nécessité de fermer les puits non rentables, permettre aux mineurs non-grévistes de travailler sans être intimidés, et réaffirmer les principes de la loi et de l'ordre contre la violence[1277].

Il ne faut pas généraliser la couverture de la grève des mineurs dans la presse, et réduire le milieu de l'information à un bloc monolithique. Le syndicat des journalistes (le NUJ- *National Union of Journalists*) ainsi que le travail de la CPBF ont alerté sur le traitement médiatique de la grève et tenté d'imposer à leur rédaction une représentation équitable des perspectives de chaque camp. Dans la presse locale, des accords sont signés entre le NUM et le NUJ sur le principe d'un « droit de réponse » face aux manipulations grossières de l'information dans des publications partiales à l'endroit du gouvernement et

1276« The extent to which the central issues in the dispute were favourably steered towards the Government/NCB can be glimpsed with a brief look at five topics : the ballot, violence, the return to work movement, the personality of Scargill and « uneconomic » pits. » David Jones, Julian Petley, Mike Power, Lesley Wood, « Media Hits the Pits ; the Media and the Coal Dispute », Campaign for Press and Broadcasting Freedom, 1985. p. 32.

1277« The unerring acceptance of the Government/NCB's interpretation of the main issues can readily be seen. The main NUM themes were : defending pits and communities against hostile monetarist economics ; defending the right to work for future generations ; and that defeat for the NUM would open the way for a state offensive against civil liberties. This interpretation of the dispute came a poor second in the media to the Government/NCB's arguments : the need to close down uneconomic pits, getting strike-breakers to work without intimidation and upholding law and order against violence. » *Id.* p. 34.

du NCB[1278]. La question de la représentation est très rapidement comprise comme une question cruciale par les mineurs, comme un des domaines de la lutte dans lesquels ils partent désavantagés[1279]. Aussi la mobilisation de journalistes et de photographes en leur faveur a-t-elle été un contribution essentielle dans la lutte.

Dans un contexte de tensions particulièrement exacerbées et d'enjeux politiques très lourds, les photographes de Network, de Format, de Amber, de Report, de International Freelance Library (IFL) et d'autres photographes indépendants réagissent en prenant fait et cause pour la grève des mineurs. Ils choisissent de rendre compte, de la manière la plus authentique, la plus complexe et exhaustive, du point de vue des grévistes et de l'ensemble des communautés ouvrières engagées dans le conflit. Nous voulons traiter de différents types de réponses que les photographes indépendants ont produit par rapport à la grève. Chacune d'entre elles s'est développée selon des principes que nous avons vu mûrir et mettre en pratique au cours des années soixante-dix. Ces principes sont l'exigence de contrôle sur les utilisations et contextes de diffusion de l'image, que ce soit par les producteurs-photographes ou par les sujets représentés dans la photographie ; la nécessité d'une forme de validation ou d'appropriation par les membres du groupe faisant l'objet de l'image, en les incluant dans le travail de la représentation. L'implication des photographes dans le soutien qui se développe à travers le pays se mesure également dans leur engagement durant des mois voire l'année entière dans les villages miniers. La grève des mineurs et la question éminemment politique de sa représentation visuelle et médiatique a donc été la manifestation la plus évidente et la plus concrète de la problématique de la politique de la représentation. Elle a été le moment où la question de la fonction sociale du documentaire et du photojournalisme dans le champ social et politique, ainsi que la question des conditions de sa production et de sa diffusion, ont été mises sur le devant de la scène de la manière la plus immédiate.

1278« Many local support committees for the miners made links with local media workers during the dispute, and the Newcastle Trades Council went so far as to establish a specific media committee to combat bias against the NUM in the North East. The NUJ agreed to ay for a journalist to work for the Durham area NUM during the dispute. » *Id.* p. 35. La même enquête rapporte que certains journalistes de la presse généraliste basée à Londres (*Fleet Street Press*) ont rassemblé des fonds considérables pour le soutien aux mineurs, et produit deux publications spéciales intitulées « Right of Reply », montrant ce que les médias auraient pu choisir de dire. Voir p. 39.

1279« They've got all the necessary resources to counteract this strike – the media, television, press, police and judiciary are all on their side. » David Miller, Secrétaire de section NUM, Kellingley, cité par Sue Green, « Picture This », *Ten. 8.* N°20, automne 1985, p. 15. Arthur Scargill avait lui aussi identifié cette coalition des intérêts des pouvoirs en place : « We face not an employer but a government aided and abetted by the judiciary, the police and you people in the media ». Cité par John Harris, « The Miners' Strike 1984/5 », document produit par Report Digital et Coldtype. [En ligne] www.coldtype.net/Assets.07/.../0507.MinersFinal.pdf Consulté le 13 septembre 2013.

> Notre compréhension de la grève des mineurs de 1984/85 a été principalement formée par l'image qu'en ont donné les médias. Notre mémoire visuelle de la grève est fait d'images de violence, de victimes, de victoires et de défaites. Comme cela s'est produit lors des récentes émeutes à Handsworth, la photographie de presse s'est révélée très influente et pourtant extrêmement bornée et inefficace dans la transmission d'informations sur ce qui était vraiment en train de se passer. [...] La grève de douze mois est devenue un point de ralliement pour de nombreuses personnes, elle a offert une base pour des collaborations actives entre les communautés minières et toutes sortes de professionnels des médias, depuis les photographes de presse aux artistes engagés dans les communautés. Il s'est développé une prise de conscience, dans une large partie de la population, sur les questions de production, de contrôle et de distribution des images. Cette conscience est maintenant explorée et approfondie par différents groupes et individus travaillant dans les communautés ouvrières pour mettre en place des expositions, des livres, des films et des posters[1280].

Nous reconnaissons dans cette analyse des principes que nous avons vu apparaître dans le moment de définition de la photographie indépendante radicale dans les années soixante-dix. On reconnaît notamment la problématique du rôle politique de la photographie, ainsi que la recherche des pratiques dans lesquelles la photographie est utilisée de manière critique, comme outil convivial au service du groupe social. Le moment de mobilisation historique des bases ouvrières et des producteurs culturels auquel la grève a donné lieu, aura donc apporté la démonstration directe de la puissance d'une utilisation pleinement politique, participative et démocratique, de la photographie.

Nous voulons mettre en évidence dans ces pages les formes de mobilisations de la part des photographes, ainsi que les procédures visuelles qu'ils ont développées. En quoi peut-on considérer que celles-ci forment des iconographies alternatives à celles relayées dans les médias de tendance conservatrice ? Nous nous intéressons aux photographies produites par des photojournalistes et publiées dans une presse locale et la presse de gauche, mais nous porterons aussi notre attention sur les mobilisations du collectif Amber, ancré dans la vie de la région minière du Northumberland et de County Durham depuis plus de dix ans. Autre aspect intéressant, les pratiques développées par le mouvement *community photography* ont également eu une influence dans la mise en place de projets dans les communautés ouvrières poussant très loin la réflexion sur la représentation des mineurs par eux-mêmes.

1280« Our understanding of the 1984/85 miners' strike has been primarily formed by the media. Our visual memory of the strike is one of violence and victims, victory and defeat. Like the recent Handsworth riots, photography as news proved to be influential and yet restrictively inefficient at providing information about what was really going on. [...] The twelve months' strike was a rallying point for many, it has provided a basis for active collaborations between mining communities and a host of media workers, from press photographers to community artists. [There has been] developing an awareness amongst a large section of the population about image production, control and distribution. The awareness is being explored and fostered further by a variety of groups and individuals working with mining communities on a range of exhibitions, books, videos and posters. » Sue Green, « Editorial », *Ten. 8,* N° 20, automne 1985. p. 2.

Dès le début de la grève en mars 1984, les photographes de diverses agences (Network, Format, Report, IFL) saisissent toute l'importance qu'il y a à produire des images de la grève qui viennent contredire les contenus écrits comme visuels que diffuse la presse dominante, majoritairement hostile aux grévistes. John Sturrock, John Harris de l'agence Report, Brenda Prince, Raissa Page, Imogen Young, Izabela Jedrzejczyk, Martin Jenkinson, Ron Richardson, Martin Shakeshaft produisent chacun des corpus d'images très fournis. Leur photographies sont publiées dans *Socialist Worker, The Guardian, Morning Star, Sheffield Morning Telegraph, New Statesman*, pour n'en citer que quelques-uns[1281]. Elles sont également utilisées dans les journaux des sections régionales du NUM.

Quelles sont les utilisations des images produites ? La plupart des photographes travaillent de manière indépendante et vivent des images qu'ils vendent à la presse. C'est le cas de Sturrock ou de Harris par exemple, ce qui explique qu'ils aient produit beaucoup d'images. Leur images sont principalement des images de temps d'action. Nous reviendrons sur la question de la représentation de la violence, et de la valeur de preuve des images qu'ils réalisent. Sturrock, Harris, Richardson s'inscrivent dans un registre photojournalistique. Il s'agit pour eux de produire des images informatives, en veillant à ce qu'elles soient correctement titrées et légendées lors de leur publication. C'est un photojournalisme « sérieux », qui maîtrise la complexité des situations et qui cherche à donner des clés permettant de comprendre celles-ci.

La presse d'information est également le débouché que recherchent les photographes Prince, Young, Page et Jedrzejczyk. Les trois premières sont membres de Format, tandis que Jedrzejczyk est proche des travaux de Amber dans la région de Newcastle depuis 1977. Le thème qui s'impose à chacune de manière spontanée est celui de l'implication des femmes dans la mobilisation. Le rôle fondamental joué par les femmes, épouses, mères et sœurs de grévistes est en effet une caractéristique distinctive de l'organisation du conflit, du côté des grévistes. C'est un sujet que tous les photographes nommés ici ont pris en compte, mais il est vrai que les quatre femmes photographes sont celles qui traitent ce sujet de la manière la plus systématique. Les comités de soutien mis en place par les femmes, leurs campagnes de collecte, leur organisation de la dimension logistique de la grève ont indubitablement permis aux communautés impliquées dans la

1281L'ouvrage *Blood, Sweat and Tears ; Photographs from the Great Miners' Strike 1984-1985* rassemble plus d'une centaine de photographies de ces différents photographes, et qui sont parues dans les journaux cités. Il présente de manière utile l'ensemble des aspects de la grève. Roger Huddle, Angela Phillips, Mike Simons et John Sturrock. *Blood, Sweat and Tears ; Photographs from the Great Miners' Strike 1984-1985*. Londres : Artworker Books, 1985.

grève de faire front aussi longtemps face aux pressions du gouvernement et du NCB. L'implication essentielle des femmes a donné lieu à des prises de conscience défiant la répartition traditionnelle des rôles sociaux dans les communautés minières. Pour Prince, la motivation d'aller sur le terrain à la rencontre des femmes qui luttent aux cotés des grévistes lui vient d'une conception ancrée de la solidarité de classe.

> En tant que femme issue de la classe ouvrière, je me sentais très concernée par ce qui était en train de se passer dans les communautés ouvrières, et je décidai de photographier les femmes. Ce sont les femmes, et la force de leur soutien qui ont permis à la grève de persévérer[1282].

Pour Imogen Young ce sont également des motivations politiques personnelles qui l'entraînent auprès des grévistes.

> Quand la grève des mineurs a commencé en 1984, j'ai compris qu'il était important, en tant que féministe, de photographier les femmes. J'ai été accueillie chaleureusement dans les communautés où j'ai travaillé. Il était parfois difficile de ne pas laisser mon appareil de côté pour me joindre aux mobilisations. J'ai pris conscience, pourtant, que le fait d'être là en tant que photographe, m'amenait à me focaliser sur l'importance du rôle joué par les femmes[1283].

Les photographes cherchent à rendre compte des transformations qui s'opèrent dans les relations entre les hommes et les femmes, au sein des groupes de soutien[1284]. Elles ont conscience que la remise en cause de la structuration genrée des sphères d'action est un processus qui n'est pas toujours allé de soi, là où il s'est produit. Ce processus ne semble pas d'ailleurs avoir été mené jusqu'à son terme, puisque la répartition des rôles dans le quotidien de la grève correspond encore très largement à l'association des hommes à l'action, et des femmes à la maintenance. Des brouillages de ces lignes ont lieu, dont les photographes tentent de rendre compte et d'encourager. Le féminisme qui anime les photographes de Format les porte naturellement vers une perspective solidaire avec les femmes qu'elles rencontrent et dont elles gagnent la confiance. Elles soutiennent leurs efforts pour aller encore plus loin, après la grève. Beatrix Campbell et Gloria Chalmers,

---

1282« As a working class woman, I felt very strongly about what was happening to the mining communities and decided that I would photograph the women. It was the women and the strength of support of the women that kept the strike going. » Brenda Prince. Entretien avec Michael Ann Mullen.

1283« When the miner's strike started in 1984, I felt it was important, as a feminist, to take photographs of the women. I was warmly welcomed in the communities I worked in. Sometimes it was hard not to put my camera down and join in. I realised, however, that by being present as a photographer I was stressing the importance of the women's role. », Imogen Young, citée dans *Striking Women. Id.* p. 95.

1284« In the strike it was women's work which *created* the community. It didn't exist prior to the work that was carried out which brought people together. [...] The fact that you have pictures of women in rooms talking to each other are examples of “community” - they weren't there before. The fact that they are worth photographing bears witness to the fact that they were absent. [...] Women generated the emotional infrastructure that we recognise as “community”. » Beatrix Campbell, Gloria Chalmers. « Striking Women » *Ten. 8.* N° 20, 1985. p. 38.

commentant les images produites, soulignent un point sensible de la position des photographes : le soutien à la cause des mineurs et des familles impose de mettre en évidence l'unité des communautés, mais la lutte des femmes pour participer pleinement à la grève révèle la persistance de formes de domination exercées par les hommes. C'est un aspect qu'il est difficile de mettre en perspective sans nuire au mouvement. Ce sont là des problématiques qui touchent à la place du féminisme dans le socialisme, mais aussi à la question du rapport entre elles de femmes aux histoires et aux situations sociales différentes[1285].

En ce qui concerne la diffusion de ces photographies de la lutte, vue du point de vue des femmes, elles paraissent dans la presse, mais pas tant que les photographes l'auraient souhaité.

> C'est l'une des ironies que ces photographies, qui étaient disponibles pour une utilisation par les médias au cours de la grève, n'ont été utilisées de manière significative qu'après celle-ci. Les photographes de Format en particulier se rendirent compte qu'il n'y avait pas de marché très large pour leurs images durant la grève, et que même les magazines de gauche recherchaient des images d'« action » sur les piquets de grève. Ce n'est qu'après la grève qu'elles reçurent des demandes pour des images montrant les conditions sociales[1286].

Comme le soulignent Campbell et Chalmers, le contenu de ces images n'est pas considéré comme relevant de l'information[1287]. Alors que le conflit social touche à sa fin, la Photographers' Gallery décide en janvier 1985, de rassembler les images de ces quatre photographes dans une exposition, qui se tient courant 1985[1288]. Prince semble assez réservée quant aux intentions qui ont motivé la Photographers' Gallery à programmer une exposition sur le sujet. La galerie n'est pas particulièrement réputée pour ses engagements politiques. Selon Prince, il semble que cela soit dû à une réorientation de sa politique

---

1285« In the interests of unity, those conflicts between miners and their wives have been suppressed, even by feminist photographers, who have shown only the more « public » side of « private » life. [...] As feminist photographers, they would want to support the women and that would meant taking pictures which the women would condone and the strength of that is that it is respectful of the subject. [...] The relationship between the photographers and the women of the mining communities may be a difficult one, but as feminists there is no way you couldn't feel a criticism of the conduct of the strike being a 'macho » mess. The women were strong, but still subordinated. » *Id.* p. 38.

1286« It is ironic that these photographs, which were available for use by the media during the miners' strike, have only been used to any extent since the strike ended. The Format photographers in particular found that there was no great market for their photography during the strike and that even the Left magazines wanted “action” shots from picket lines. Only after the strike were there requests for photographs showing social conditions. » *Id*. p. 31.

1287« It seems the photographs were not news. Fleet Street would consider that women's work, whether in home or not, would not be of “news value”. » *Id.* p. 31.

1288The Photographer's Gallery, *Striking Women ; Communities and Coal.* Londres : The Photographers' Gallery, c.1986. Postscript de Angela V. John.

d'exposition à la demande des entités qui la subventionnent[1289]. Elle choisit de se rendre dans la région du Nottinghamshire, où l'opposition entre grévistes et non-grévistes est très forte.

> Le genre de photographies que je faisais était publié dans des magazines et des livres, visibles par tout le monde. Je voulais que mes images soient vues par les gens ordinaires. La Photographers' Gallery était peut-être trop élitiste de ce point de vue[1290].

Keith Pattison est, quant à lui, soutenu par une organisation qui promeut les résidences d'artistes, nommée Artists Agency in Sunderland. Il est financé pour passer un mois dans le village minier d'Easington, mais il reste finalement jusqu'à la fin de la grève. La collection de photographies qu'il produit est achetée par Amber, qui la fait circuler dans le cadre d'une exposition intitulée « Easington : August 1984 »[1291]. Amber produit également un livret utilisant ces photographies assorties d'un texte de Huw Beynon. Le profit des ventes réalisées revient aux comités de soutien des grévistes de la région. Les photographies de Pattison, ainsi prises en charge par le collectif Amber, entrent dans un usage qui n'est plus commercial ou simplement informatif, mais militant. Les photographies deviennent un maillon de la chaîne de soutien. Les images de Pattison composent un portrait du village d'Easington, transformé par l'organisation de la grève mais aussi par l'irruption d'un nombre considérable d'officiers de police. La présence des forces de l'ordre dans le quotidien de la population est un élément saillant de ces photographies. Le parti-pris d'un séjour long dans l'un des foyers de la grève crée les conditions d'un rapport de confiance entre le photographe et les habitants d'Easington. Ici encore, les images de Pattison rendent compte de l'émergence d'un sens collectif au sein de la communauté, ainsi que d'une participation des femmes dans la mobilisation. Les photographies rassemblées dans « Easington : August 1984 » composent un document de la lutte telle qu'elle est vécue par la communauté minière de ce village.

Nigel Dickinson accomplit lui aussi la démarche de partager l'expérience de la grève sur le temps long. Cependant il cherche à produire un travail qui ne soit plus simplement un documentaire produit par un photographe témoignant d'un événement : il

1289« I felt that the Photographers' Gallery was being pressured by the GLC to be more accessible to the public. That's maybe one reason why the Photographers' Gallery got more political. I felt ambivalent about this. » *Id.*

1290« The kind of photo I did was published in magazines and books that all could see. I wanted my pictures to be seen by ordinary people. Maybe the Photographers' Gallery was too elitist for that. » *Id.*

1291Keith Pattison, Huw Beynon, « Easington, August '84 », Side Publication, 1985. Les photographies de Keith Pattison sont rassemblées dans un ouvrage paru en 2010. Keith Pattison, David Peace. *No Redemption ; The 1984-85 Miners' Strike in the Durham Coalfield.* Newcastle upon Tyne : Flambart Press, 2010.

souhaite aller plus loin dans la recherche d'une mise en images collective de ce moment, que chacun reconnaît très tôt comme un tournant historique. Ce photographe basé à Birmingham décide de s'impliquer dans la grève des mineurs, dans le village minier de Lea Hall, dans le Staffordshire. Il finit par rester plusieurs années auprès des grévistes. Lea Hall a la particularité d'être l'un des sites dans lesquels les mineurs grévistes sont en minorité par rapport à ceux qui continuent à travailler. Aux difficultés matérielles que traversent les grévistes s'ajoute ainsi le problème de maintenir la détermination morale à poursuivre l'action. Dickinson s'associe pour ce travail à deux écrivains, Jon Williams et Liliane Jaddou. La collaboration donne lieu à la publication de « *Hanging on by your Fingernails, The Struggle at Lea Hall 1984-87* » dont les profits tirés des ventes sont reversés aux « mineurs criminalisés » (« *victimized miners* »)[1292]. L'expression désigne les grévistes qui ont fait l'objet d'interpellations ou d'arrestations permises dans le cadre des lois répressives mises en place par le gouvernement, et dont la légalité est contestée par le NUM. Une exposition des photographies de Dickinson est confiée au comité d'organisation de la grève à Lea Hall. Dickinson, Jaddou et Williams restent trois ans parmi les grévistes, car le travail engagé avec les acteurs de la lutte prend une ampleur qui dépasse la seule période de la grève pour prendre en compte la question de son impact sur le long terme sur la vie de cette communauté minière[1293].

> L'organisation actuelle de la société rend très difficile de faire connaître ces histoires. D'une part, très peu de personnes ont accès à l'acquisition de compétences en photographie, en recherche ou en journalisme. D'une autre part, les exigences d'une situation de grève, ou bien les tâches de la routine quotidienne et les contraintes du soin aux enfants ne laissent pas le temps pour le travail exigé [par la production d'un document de la lutte]. Certaines questions, pourtant parmi les plus importantes, sont donc laissées de côté. Des questions du type : comment des écrivains et des photographes peuvent-ils collaborer de telle sorte que le contrôle éditorial final revienne à ceux dont l'histoire est racontée ? Comment de telles histoires peuvent-elles être diffusées alors que la plupart des médias est soit entre les mains de personnes comme Rupert Murdoch, soit contrôlée par le gouvernement ? Nigel a commencé à prendre des photos presque au début de la grève. Celles-ci étaient exposées telles quelles sur les murs du *Strike Centre,* ou bien passées de main en main et commentées. Les gens pouvaient dire « ça c'est bien, c'est important », ou « oui, mais pourquoi ne montres-tu pas cela aussi ? ». Finalement, les photographies de Nigel ne représentaient plus seulement le point de vue collectif, elles jouèrent également un rôle dans la construction de ce point de vue collectif. A la fin de la grève, tout le monde savait qu'un document photographique était en cours, et que c'était là peut-être un travail unique dans l'histoire du mouvement social. Le comité d'organisation ainsi que le groupe de soutien des femmes firent de la production de l'exposition, puis du livre, des priorités. Le texte fût construit d'une manière très similaire aux photographies, c'est-à-dire, sous le contrôle éditorial reposant en dernier lieu entre les mains de ceux qui avaient participé à la grève[1294].

1292 Nigel Dickinson, Jon Williams et Liliane Jadou, « *Hanging on by your Fingernails, The Struggle at Lea Hall 1984-87* », Birmingham : Spokesman Press, 1987.

1293 « This book is the result of a close collaboration between ourselves and the miners, wives, girlfirends, families and supporters of the « minority » at Lea Hall. A collaboration which has now lasted more than three years. », *Id.* « Introduction » p. v.

1294 The present organisation of society makes it very difficult for such stories to be told. On the one hand very few people have access to training in skills such as photography, research and journalism. On the

Des points très importants sont ici soulevés. La démarche de Dickinson, Jadou et Williams place au cœur du groupe social que représentent les mineurs, leurs familles et leurs soutiens, la question de la production du discours sur la grève et ses enjeux, ainsi que la question de l'utilisation des images par le groupe. La notion de contrôle de l'utilisation de la photographie, des contenus et des contextes de diffusion est reconnue comme cruciale. La photographie participe à la formulation de l'expérience des grévistes, elle est un outil de la narration du conflit. Ainsi ces images n'ont-elles peut-être pas comme vocation première l'information, mais plutôt l'affirmation d'une expression, par les mineurs en grève et leurs proches, d'un discours de l'ensemble du groupe, construit et concerté, qui resterait sans cela inaudible. Dans cette démarche, le photographe met ses compétences au service du groupe, dans le sens de l'effort collectif.

La problématique de la représentation photographique de la lutte des mineurs par eux-mêmes se retrouve également dans le travail que met en marche l'organisation Jubilee Arts. Basé à West Bromwich, dans la conurbation de Birmingham depuis 1974, Jubilee Arts est une organisation qui se définit comme relevant des *community arts*. Brendan Jackson et Sylvia King sont deux de ses membres actifs. L'organisation est invitée par la troupe du Banner Theatre of Actuality à participer à la mobilisation auprès des mineurs de Knottingley, dans le nord du Yorkshire. Banner Theatre produit des concerts et des pièces inspirées de la mobilisation, et Jubilee s'associe à cette démarche qui vise à soutenir l'effort des grévistes. Il s'agit de mettre en scène l'expérience de la grève et ses enjeux politiques de manière créative, en mêlant production artistique et discours politique, avec et pour la communauté de Knottingley. Jubilee travaille en étroite collaboration avec le comité de soutien de la grève dans la production de photographies : un groupe spécifique prend forme, consacré à la mise en valeur des images de la mobilisation. Une exposition est présentée alors que les grévistes sont retournés au travail au printemps 1985.

other hand either the demands of a dispute, or the daily grind of work and the demands of child-rearing, leave no time for the months of work involved [in the production of a book which is part of the struggle]. So that leaves some of the most difficult questions of all. Questions such as : how can writers and photographers collaborate in such a way which gives the ultimate editorial control to those whose story it is ; and how can such stories then be got across when much of the media is either owned by the likes of Rupert Murdoch, or controlled by the government ? From almost the start of the strike Nigel began taking photographs. They were exhibited as such on the walls of the Strike Centre, or regularly passed around and discussed. People would say, “That's good, that's important”, or, “Yes, but you should really be taking pictures of this as well”. As a result Nigel's pictures came to not only represent a collective point of view, they also played a part in building that collective point of view. By the end of the strike everyone was aware that a photographic record had been produced which was perhaps unique in Labour Movement history. As a result both the Strike Committee and the Women's Support Group made producing exhibition, and then the book, priorities. The text was constructed in much the same way as the photographs, with the work taking place under the ultimate editorial control of those who had been involved in the strike. » *Id.* p. v.

> Les membres du Knottingley Editorial Group cherchent davantage que le « droit de réponse » par rapport à ce qu'ils considèrent comme la représentation grossièrement déformée d'eux-mêmes, de leur communauté et de leurs valeurs dans les médias au long de la grève. Ils exercent leur droit à se représenter, à leur manière et selon leurs propres termes. Le projet est collaboratif au sens où ils mettent à profit les compétences, l'expérience, les aptitudes visuelles et la connaissance des enjeux politiques de la culture, des artistes qui travaillent à leurs côtés. [...] Le projet mobilise les questions de représentation et de contrôle, il sollicite des compétences pratiques en matière de mise en forme, de discussion et de prise de décision sur la façon de se présenter leur point de vue[1295].

Jubilee Arts propose à l'ensemble des personnes impliquées dans l'effort de la grève de réaliser des auto-portraits, selon la méthode employée dans le cadre de Handsworth self-portraits.

> Le processus de création des images, ainsi que le fait que le développement et l'impression des images étaient faits in situ, [a permis aux gens] d'être à la fois participants dans la production et consommateurs des résultats. Le décor des auto-portraits était l'environnement dans lequel se trouvaient les sujets, ou dans lequel ils choisissaient de se montrer, c'est-à-dire, sur le piquet de grève, au *strike centre*, dans les cuisines, à toute heure du jour et de la nuit[1296].

Le procédé, laissant aux sujets le contrôle du moment de la prise de vue, s'avère être très efficace dans le développement de débats critiques collectifs sur l'auto-représentation, et engage au-delà la question du contrôle des contextes d'utilisation des images produites. La critique politique des médias dominants est l'une des prises de conscience nées de l'expérience de la grève, au même titre que la prise de conscience du rôle des femmes, ainsi que de la force des initiatives collectives de solidarité et de résistance. Une grande bannière est réalisée par le groupe, pour laquelle certaines des photographies réalisées sont utilisées. La bannière, sur laquelle apparaît le message « *Kellingley Strikers ; Fighting for the Future* », est en soi un document mettant en évidence la pluralité des mobilisations issues de la communauté. Elle est un emblème de la lutte et de la solidarité, dans la tradition des bannières des sections régionales des syndicats, ainsi qu'un symbole de fierté. Pour Brendan Jackson, qui participe à la réalisation du projet à Knottingley, les principes fondamentaux des *community arts*

1295« Knottingley Editorial Group are interested in more than « the right to reply » to what they regard as gross misrepresentation of themselves, their community and their values by the media during the strike. They are exercising their right to present themselves, in their own way and on their own terms. The project is collaborative in that they are using the skills, experience, visual literacy and cultural politics of the professional community artists they are working alongside. [...] It is about questions of representation and control, practical editing skills and discussion and decision-making about how to present their views. » Sue Green, « Picture This », *Ten. 8.* N° 20, 1985, p. 15.

1296« The process by which the images were produced, with the all the processing and printing done in situ [enabled people] to be both participants in the production and consumers of the results. The background for the self-portraits was the environment the sitter found themselves in or chose to be seen in – on the picket line, in the strike centre, in the kitchen, and throughout the day and night. » Brendan Jackson, entretien avec Sue Green, *Id.* p. 17.

trouvent un sens particulièrement pertinent dans le contexte des stratégies de résistance provoquées par la grève.

> L'idée de la démocratie culturelle est d'organiser la production et la distribution des idées et des images de manière à permettre la participation, la réaction et la formulation de réponses par le collectif ; c'est un processus qui permet à l'activité culturelle d'être insérée dans des échanges réciproques. Les *community artists* se sont toujours impliqués dans la recherche d'une production collective de la culture, qui ne soit pas imposée par le haut, mais qui soit au contraire décentralisée et locale. Dans ce sens, le fait d'être locale signifie souvent qu'elle est cachée. [...] Si notre objectif est le contrôle autonome des moyens de production et de diffusion des mots et des images, ainsi que le développement d'un niveau de compétences techniques suffisant au sein des groupes de manière à rendre ce contrôle effectif, alors nous ne pouvons pas nous contenter des compétences de quelques individus : il nous faut remettre en question le monopole de la production culturelle. La possibilité d'être co-auteurs ainsi que la participation sont des dimensions vitales dans le travail des *community arts*[1297].

Le travail du collectif Amber dans la région de Newcastle se conçoit également dans les termes d'une participation de la population dans la production de contenus politiques, par les moyens des technologies audiovisuelles. L'attachement que le collectif voue à la région et à sa culture se traduit par le financement de projets, dès avant le début de la grève. Le photographe Bruce Rae est ainsi invité par Amber à photographier le village minier d'Easington au mois de février 1984, alors que la perspective d'une grève de grande ampleur est dans tous les esprits. Le travail du photographe est associé à celui de l'auteur Paul Rutishauser. L'exposition « *A Place like Easington ; a Portrait of a Durham Mining Village* » est diffusée par Amber en 1984[1298]. Les photographies s'attachent à décrire la vie de la communauté sous ses aspects culturels. Le thème des loisirs est très présent. La colombophilie et le soin des jardins potagers sont présentées comme des pratiques symboliques très fortes, dans une communauté dont l'activité économique principale vient de sous la terre. Dans l'attention portée à la dimension culturelle des vies ouvrières ainsi qu'à l'environnement, le travail produit est caractéristique de l'approche et des thèmes favorisés par Amber. La conscience des menaces qui pèsent sur la vie économique des villages miniers est un moteur des initiatives visant à en préserver la trace,

1297« The idea of cultural democracy is to organise the production and distribution of ideas and images which allows for collective participation, reaction and response, a way in which all cultural activity is capable of being reciprocated. Community artists have always been involved with the collective production of culture which is not imposed from above but which is decentralised and localised. In that sense, because it is localised, it's often hidden. [...] If we aim for the autonomous control of the means of producing and disseminating words and images, and the development of a sufficient level of skill in groups of people in order to make this effective, then we can't rely on existing skilled individuals – we need to challenge the cultural closed-shop – co-authorship and participation in the process and the product, these are the vital elements in community arts work. » Brendan Jackson, *Id.* pp. 20-21.

1298Bruce Rae, Paul Rutishauser. « *A Place like Easington ; a Portrait of a Durham Mining Village* ». Amber, 1984. [En ligne] http://www.amber-online.com/exhibitions/easington-a-mining-village/detail consulté le 16 septembre 2013.

à en rappeler la richesse. Un tel travail est une lutte contre l'amnésie collective. La même logique anime la commande faite par Amber à John Davies, photographe spécialisé dans le paysage, de photographier les sites miniers encore en activité, dans le contexte d'un processus de désindustrialisation du Nord de l'Angleterre[1299]. On se rappelle ici de la formule de Darren Newburry évoquant la fonction du travail de Amber comme la production d'un « documentaire de sauvetage ». A l'aube de la grève, la question de l'avenir des communautés minières fondées sur l'exploitation historique du charbon est plus que jamais en suspens. Les photographies de Keith Pattison, associées au texte de Huw Beynon se focalise sur le conflit tel qu'il est vécu à Easington au cours de l'année 1984-85.

Amber s'implique encore très fortement dans la grève des mineurs dans le domaine de la production audiovisuelle indépendante. Le collectif participe à la production des témoignages de mineurs, *The Miners' Tapes,* une série d'enregistrements vidéos destinés à promouvoir le point de vue des grévistes au-delà des cercles de soutiens immédiats. La production est collective, elle prend forme dans le cadre d'une convention passée entre des journalistes affiliés au syndicat NUJ, entre les techniciens de l'audiovisuel affiliés à l'ACTT (*Association of Cinematograph Television and allied Technicians*) et le NUM. Amber avait déjà joué un grand rôle dans l'organisation du mouvement pour la défense de la production cinématographique indépendante qui prend forme avec la signature en 1982 du « *Workshop Agreement* ». Cet accord permet aux membres des petites structures indépendantes comme Amber de travailler dans différentes branches techniques de la production audiovisuelle, sans nécessairement faire appel à des techniciens spécialisés, et selon des termes reconnus par les syndicats de ces professions. Ce système permet une plus grande flexibilité pour des structures qui n'auraient sans cela pas les moyens de produire des films ou des vidéos ni de les diffuser. Le *Workshop Agreement* est signé par la chaîne Channel 4, le British Film Institute, les Regional Arts Associations et l'ACTT[1300]. Sur ce principe, Amber est en mesure de produire de nombreux films dans le cadre de la campagne de soutien aux mineurs contre la fermeture des mines. Le collectif crée dès 1983 sa propre unité de production, la *Current Affair Unit.* Elaine Drainville et Richard Grassick en sont les deux principaux acteurs, mais chacun des membres de Amber est intervenu régulièrement dans la production des différents films courts. Les vidéos sont diffusées sur

1299 John Davies, Graeme Rigby. « Durham Coalfield », Amber, 1983 et 1984. Le collectif rappelle que « près de soixante-dix puits ont été fermés dans les années soixante » dans la région de County Durham, et qu'il n'en reste plus que treize. Voir l'exposition en ligne. http://www.amber-online.com/exhibitions/durham-coalfield/detail consulté le 16 septembre 2013.

1300 Voir l'article sur le site de Amber, [En ligne] http://www.amber-online.com/sections/about-us/pages/the-workshop-agreement consulté le 16 septembre 2013.

des chaînes locales ainsi que dans les comités de soutien, et même à l'étranger. Les titres sont révélateurs de la position prise par Amber : « *Why* S*upport the Miners ?* », « *Can't Beat it Alone* », ou « *News from Durham* ». Amber n'est que l'une des organisations qui se mobilise de la sorte dans le milieu du film indépendant. Un réseau national et international de distribution se met en place, et plusieurs milliers de films courts sont diffusés[1301].

> Ces vidéos ont été réalisées selon deux objectifs spécifiques : premièrement, pour consolider et accroître le soutien aux grévistes, et deuxièmement, pour fournir une source de revenus devant aider les femmes, les hommes, les enfants engagés dans la lutte pour leurs communautés et leur avenir[1302].

Ces quelques exemples rendent compte de diverses formes d'implication de la part de photographes engagés aux cotés des grévistes et des communautés en lutte. Comme nous l'avons souligné, les fonctions de l'image vont au-delà de la riposte aux représentations mensongères véhiculées par les médias. A travers des processus qui encouragent la participation des sujets de l'image, les photographes inventent avec les communautés dans lesquelles ils travaillent des pratiques militantes, politiques, conviviales, au sens illichien du terme. Les prises de conscience quant aux enjeux politiques de la représentation, de la production et de la diffusion, font partie de l'expérience du conflit de l'année 1984-85. Comme l'écrit Paul Foot, journaliste d'investigation et membre du Socialist Worker Party, en introduction du livre de photographies *Blood, Sweat and Tears ; Photographs from the Great Miners' Strike* :

> Nous *devons nous souvenir* du potentiel que la grande grève a représenté en terme de changements sociaux. [...] Ce livre de photographies préserve cette mémoire, non pas comme des souvenirs qui alimentent notre nostalgie, mais comme des inspirations et des guides pour l'avenir. [...] Leur objectif va plus loin. Il est de garder vivant le feu allumé par les mineurs, et de renforcer la détermination des socialistes et des syndicalistes afin de nous assurer que, lorsque les flammes se raviveront, elles ne seront pas éteintes immédiatement[1303].

L'iconographie produite par ces photographes sur la grève des mineurs par ces photographes diffère des représentations dominantes de ce sujet, principalement centrées sur les thèmes de la violence et le nombre de blessés. Les moments très médiatisés des

1301 Northern Film and Television Archive. *A Catalogue of Films and Videotapes Produced during the 1984-85 Miners' Strike.* Northern Film and Television Archive, 1986.

1302 « The tapes were made with two specific purposes in mind : firstly, to win and consolidate further support for the strike, and secondly, to provide a tangible fund-raiser to help the women, men and children who were prepared to fight for their communities and future. » *Id.* p. 8.

1303 « We *must remember* the potential for change which the great strike represented. [...] This book of photographs preserves those memories, not as mementoes to satisfy our nostalgia, but as inspirations and guides for the future. [...] Their purpose goes further. It is to keep alive the fire the miners lit, and to harden the determination of socialists and trade unionists to make sure that when the flames light up again, they will not be put out. » Paul Foot in Huddle *et al.* 1985 p. 9.

confrontations avec la police ne sont qu'une dimension de la grève, peut-être la plus classique en termes de contenus d'une mise en image. Cette dimension est certes centrale et il y a une nécessité de couvrir les mobilisations massives, ne serait-ce que pour contrer les images prises du point de vue de la police, derrière leurs boucliers, en confrontation avec les mineurs. Le traitement médiatique de la « bataille d'Orgreave », qui oppose très violemment les deux camps le 18 juin 1984, est un exemple devenu classique du parti-pris des médias dominants, dans lequel la responsabilité de la police a été minimisée[1304]. Sturrock, Harris, Richardson produisent des images qui révèlent au contraire le degré d'organisation des forces de l'ordre, leur nombre, les charges de la police montée, leur sur-équipement face à des grévistes en tenues ordinaires. Leurs images montrent une violence disproportionnée de la part de la police. Leur approche est celle de photojournalistes soucieux de mettre en lumière une autre vérité des événements que celle diffusée dans les médias dominants.

L'approche documentaire, focalisée sur un thème ou un territoire en celle préférée par les photographes qui, impliqués dans les communautés où ils vivent et travaillent, s'efforcent de donner à voir l'ensemble des aspects de la lutte[1305]. La mise en place des comités de soutien et l'acheminement des vivres et des dons, les cantines tenues par les femmes, les collectes et les rassemblements, la solidarité des commerçants, les célébrations de Noël 1984, tous ces éléments ne font pas la une des grands médias. Et pour cause, car ces images composent le portrait complexe d'une mobilisation globale à l'échelle de communautés particulièrement organisées et capables de tenir en échec pendant des mois les intentions du gouvernement. Ces images alternatives de la grève de 1984-5, produites dans différents foyers de la contestation, donnent à voir des sujets actifs, politisés, hommes et femmes de tous âges qui mettent en œuvre de manière cohérente et consciente des valeurs qui ont fait l'histoire du mouvement social.

Ces aspects, qui plus culturels dans la mesure où ils concernent les pratiques signifiantes inventées par les acteurs de la lutte, ne sont pas une « matière » reconnue comme suffisamment intéressante par la presse dans son ensemble. Il est ainsi révélateur

1304David Jones, Julian Petley, Mike Power et Lesley Wood rappellent ainsi l'étude de Len Masterman sur la couverture médiatique de l'événement par la BBC1 ainsi que l'émission de radio *The World at One* d'une part, et par la chaîne ITV d'autre part. Il conclut à un montage de la séquence filmée par la BBC, qui laisse penser que la police a été en situation défensive face aux agressions des mineurs. Il rassemble des preuves de la minimisation par la BBC de la violence policière. Voir Jones *et al.* pp. 26-31.

1305La même question concernant la responsabilité de la police ou des manifestants se posait également dans le traitement par les grands titres de presse de la manifestation et de la contre-manifestation de Lewisham, en août 1977.

de constater qu'en dépit des efforts pour diffuser ces images, les vecteurs les plus importants n'ont pas été ceux de la presse, mais davantage ceux de l'exposition, des posters, des journaux militants, des publications d'ouvrages postérieurs à la grève. Comme le notent Campbell et Chalmers, une problématique qui est apparue dans le traitement médiatique de la grève a été celle du rôle de la presse de gauche dans la reconduction de certaines conventions de représentation. Elles constatent que cette presse n'est pas parvenue à saisir l'occasion d'une remise en cause des iconographies traditionnellement privilégiées dans ses pages. Ainsi, la question de l'intégration de perspectives féministes n'a-t-elle pas été systématiquement prise en considération. Un débat autour de la rhétorique et de l'utilisation de l'image dans les discours de la presse de gauche naît alors dans la phase de bilan de la grève.

Nous l'avons indiqué plus haut, selon nous le moment de la grève a été le catalyseur de nombreux principes et valeurs issus de la formulation, au cours des années soixante-dix, d'une conception politiquement radicale, émancipatrice et collective des pratiques photographiques. La mobilisation des photographes animés par des convictions de gauche a été en elle-même considérable. Elle a été plurielle, signe d'une absence de conceptions pré-établie sur la manière d'appréhender le conflit en images. À l'issue de la grève, la question des effets des différentes pratiques photographiques fait apparaître un bilan contrasté. Des initiatives très intéressantes sont nées de la collaboration étroite de photographes avec les membres des communautés dans lesquels ils ont travaillé. La question de la formulation d'un langage et d'une iconographie de la mobilisation, la problématique du contrôle des images, de leur diffusion et de leurs usages sont devenues centrales, et ont donné lieu à des transformations profondes du rôle du photographe et de son rapport aux sujets. Des perspectives féministes ont percé, notamment dans le travail des photographes femmes, mais dans les limites que l'on a vues. D'autres représentations de la grève ont correspondu plus classiquement aux conventions du photojournalisme, qui certes engagé, n'a pas fait pas des principes de participation à la production de l'image une priorité. Or ce sont les images produites par les photojournalistes tels que John Sturrock, Martin Jenkinson, Don McPhee, John Harris qui sont devenues par la suite les plus emblématiques. Leurs photographies sont aujourd'hui le plus largement utilisées dans les évocations visuelles de la grève. Ce sont des images qui se focalisent sur la confrontation entre les mineurs grévistes et les forces de l'ordre. Or nous espérons avoir montré qu'il ne s'agit là que d'un aspect du conflit de 1984-85. Les projets photographiques qui ont cherché

à donner une représentation plus complète, plus authentique et complexe mais aussi plus innovante du conflit ont été plus facilement oubliés.

4.2.2 Critique de l'impasse des discours de la gauche et développement d'une théorie postmoderniste de l'image et de la représentation.

Nous voulons dans cette section finale poser quelques éléments saillants qui permettent de mettre en perspective les polarisations qui apparaissent dans le champ de la la photographie indépendante et politiquement radicale, dans le contexte de transformations idéologiques profondes se manifestant dans la société britannique. Ces polarisations ont partie liée avec les évolutions du champ politique et l'état de la gauche au cours des années quatre-vingt, ainsi qu'avec les analyses qui en sont faites, au sein même du milieu de la photographie. L'idée de photographie indépendante, engagée dans le projet d'une transformation politique par le bas, se diffracte dans différentes pratiques et dans le développement d'un discours théorique complexe.

L'une de ces voies correspond à ce qui a été précédemment décrit, à savoir la poursuite d'une photographie inscrite dans des pratiques militantes. Elle engage la photographie dans des processus de participation collective et de réciprocité des rôles dans la production culturelle. Elle cherche à prendre part à l'émergence de nouveaux sujets dans le travail de la production de représentations signifiantes. Ces pratiques sont adossées à un discours critique solide, mais l'essentiel de leur énergie est consacré à la mise en œuvre de la photographie dans les réalités concrètes et singulières d'un territoire, d'un groupe social ou d'une communauté d'intérêt (les femmes, les minorités ethniques, les handicapés, par exemple). Ce sont des pratiques qui essayent d'être le plus proches possible de l'expérience, et le plus éloignées possible des modèles dominants de la production médiatique et culturelle commerciale. Selon cette perspective, un accent trop fort placé sur la théorie rendrait impossible un contact immédiat avec les membres de la société civile qui sont les acteurs de ces pratiques.

Une autre voie qui se développe assez tôt dans les années quatre-vingt est dans les établissements tels qu'un polytechnique, et non dans les bastions de la tradition intellectuelle que sont les universités légitime comme Oxford et Cambridge.

Le champ de la photographie indépendante radicale donne l'impression d'un champ fragmenté, dans lequel une tendance militante portée sur l'action se développe de manière

assez indépendante d'une tendance plus avant-gardiste et intellectuelle. Nous proposons de voir comment se manifeste et comment est perçue la montée d'une théorie critique souvent ardue dans le champ de la photographie indépendante et politisée. Elle est liée à la critique de la rhétorique classique de la gauche et à la volonté de faire émerger de nouveaux discours capables d'intégrer des expressions nouvelles dans le champ culturel et social. La photographie est associée à la recherche de pratiques artistiques, culturelles et politiques qui cherchent à mettre en sens les expériences contemporaines et la montée de nouvelles représentations du corps politique.

4.2.2.1 « La question idéologique de la rhétorique de la gauche »

Dans le numéro 29 de *Camerawork,* qui paraît à l'hiver 1983-84, soit après la deuxième victoire électorale de Margaret Thatcher, un entretien entre Stuart Hall et Kathy Myers évoque le problème de la rhétorique de la gauche parlementaire, dont le caractère désuet et passéiste tranche avec la communication des conservateurs, qui trouve quant à elle davantage d'écho auprès des électeurs. Les idées avancées dans cet article nous semblent pertinentes par rapport au bilan critique de la représentation de la grève des mineurs dans la presse de gauche. Selon Hall, la campagne électorale du parti travailliste, mené en 1983 par Michael Foot, n'a pas su renouveler son discours et son langage visuel. L'effet d'un tel défaut de communication donne l'image d'un parti incapable d'incarner une alternative moderne, portée par des idées en phase avec leur temps.

> Nous venons de vivre une explosion dans le domaine de la communication et des expressions culturelles, mais la gauche semble ne pas s'en être rendue compte. [...] Les éléments sont là, dans les fragments qui attendent d'être utilisés. Les gens ont beaucoup de talents et veulent les mettre en pratique. Ces compétences doivent être mises à contribution. [...] Il suffit de se rendre au quartier-général du parti travailliste pour comprendre instantanément qu'ils ne sont pas à la page. Or il y a des personnes disponibles qui ont les compétences nécessaires, et qui travaillent pour le socialisme. On peut le voir dans le film, le journalisme, dans les *community arts,* partout. Mais ils ne sont pas associés au mouvement social traditionnel. Et le mouvement se montre hostile par rapport à ces forces. [...] Ses membres pensent que la modernisation des moyens de communication n'est qu'un cosmétique. Or nous devons nous attaquer à un sérieux problème, celui de savoir comment atteindre les gens, et donc la question idéologique de la rhétorique de la gauche n'est pas du tout marginale. Elle est centrale[1306].

1306« We've witnessed an explosion in communication and cultural language and the left seems unaware of that. [...] The elements are around in the fragments waiting to be used. People have a lot of skills and want to use them. These skills need to be harnessed. [...] You just have to walk into the Labour Party headquarters and you instantly know that they're just not tuned in. People with the necessary skills are available and do work in for socialism. You see it in film, in journalism, in community arts, all over the place. They're divorced from the traditional labour movement. And the movement is hostile to those forces. [...] They think that updating the means of communication is just a frill. We have to get down to the nitty-gritty problem, which is how to reach the people, so the ideological question about left rhetoric

Hall pointe un problème global, qui affecte les capacités de mobilisation de la gauche britannique dans les années quatre-vingt. Ce problème est en grande partie lié au parti lui-même. Les remarques de Hall nous invitent à faire le lien entre la faiblesse de la communication du parti travailliste lors des élections de 1983 et le traitement dominant de la grève dans la presse de gauche en 1984-85. Celle-ci peine à intégrer de nouvelles perspectives en dehors des conventions et styles du photojournalisme. Aussi bien intentionnés qu'aient pu être les photojournalistes et les publications soutenant la perspective travailliste, ils n'ont pas su relayer une véritable iconographie alternative dans leurs pages, une iconographie qui aurait pourtant pu atteindre d'autres publics que les rangs des convertis, en diffusant par exemple beaucoup plus massivement les images du quotidien de la grève et des pratiques signifiantes qui ont porté le mouvement. Il nous semble que les représentations produites par les photographes de Format, par Jubilee Arts, Keith Pattison ou Nigel Dickinson offrent des procédures iconographiques innovantes et riches, car produites selon des méthodes collaboratives et selon des conceptions plus ouvertes du rôle du photographe. Les compétences de ces photographes et des personnes qui se sont formées auprès d'eux représentaient certainement des talents et des idées nouvelles sur la production culturelle collective qui n'ont pas été suffisamment reconnues par le mouvement social. Les perspectives féministes, le combat de la démocratie culturelle dont parle Brendan Jackson, incarnent des luttes issues de la base, capables de transformer le socialisme et de l'offrir comme projet pour les années quatre-vingt. L'iconographie présentée n'est pas tournée vers le passé. Elle dit la nécessité d'inscrire les combats du présent dans la continuité des luttes du passé, mais elle témoigne de l'émergence de nouvelles forces capables de renouveler le projet socialiste. Or ces énergies, compétences et idées ne sont pas soutenues ou intégrées dans le mouvement social tel que le parti travailliste et les syndicats l'incarnent. *Camerawork* formulait une mise en garde sur ce sujet dans le numéro 24 de mars 1982.

> Le bilan du soutien apporté par le mouvement social, de manière directe ou indirecte, au travail réalisé dans le domaine de la production culturelle, est notoirement faible. Malgré l'exclusion dont les idées, les revendications et les pratiques socialistes font l'objet sur la scène publique comme dans la sphère privée, le mouvement travailliste n'a jusqu'à présent montré aucune détermination ni à réfléchir à la possibilité d'un média national (par exemple, la création d'un quotidien), ni à soutenir les nombreuses initiatives locales qui pourraient s'employer à la construction d'une culture socialiste plutôt que de perdre leur précieuse énergie dans la lutte constante avec les organisations publiques qui les subventionnent[1307].

is not marginal at all. It's central. » Start Hall, Kathy Myers, « Left in Sight », *Camerawork,* N° 29, hiver 1983-84. p. 18.

1307« The record of the labour movement in supporting cultural work – whether directly or indirectly – is notoriously poor. Despite the continuing exclusion of socialist ideas, demands and attitudes from the

On touche ici à un point que nous avions déjà esquissé en nous interrogeant sur le bilan de la fin des années soixante-dix. Il s'agit du manque de soutien franc, de la part des institutions de la gauche, aux nombreuses initiatives émergeant de la base et mettant en œuvre de nouvelles pratiques politiques *et* culturelles nées de mobilisations locales. Or, malgré les efforts de la mouvance de Tony Benn et de Ken Livingstone au sein du parti pour encourager ce type de politique locale et décentralisée, les divisions notoires entre les cadres historiques du parti l'empêchent d'embrasser cette vision. On ne peut que faire le constat d'une grande désorientation du parti travailliste, qui paraît déconnecté de sa base. Les divisions du camp travailliste sont le symptôme d'un profond désarroi, face à la puissance d'adhésion démontrée par la droite radicale de Thatcher à son projet politique visant à détruire le modèle social hérité de 1945. L'une des conséquences de la division des forces à gauche est d'empêcher la formulation d'une véritable alternative ambitieuse, capable d'intégrer les éléments d'un renouveau par le bas.

Face à ces réticences, une problématique de recherche se développe qui vise à rapprocher les milieux artistiques et culturels et des universitaires du domaine des études culturelles et visuelles. La question posée est celle de la capacité de la gauche à produire un discours moderne, en mesure de promouvoir des valeurs égalitaires tout en les mettant en pratique. Ce discours doit intégrer les expressions issues d'une société devenue multiculturelle, il doit prendre acte des remises en questions qu'opère le féminisme par rapport aux schémas de pensée dominants, et se nourrir des perspectives ouvertes par les études de genre. Ce chantier exige un important travail de déconstruction, par les moyens de la théorie et de l'expérimentation artistique, de l'ensemble des postulats dominants dans la société. La problématique principale sur laquelle se concentrent les photographes et artistes de gauche est celle de la critique politique de la représentation, et de ses relations avec les questions d'identité et de distribution du pouvoir. De manière beaucoup plus systématique que dans les années soixante-dix où, selon nous, seules les féministes et quelques community photographers et artistes conceptuels avaient véritablement commencé à interroger la question de la représentation en tant que telle, dans les années quatre-vingt ce chantier théorique prend de l'ampleur dans les milieux artistiques,

public stage and private experience, the labour movement has so far proved unwilling either to organise effective national media work (eg. a daily newspaper), or to support the many local initiatives which could be building a socialist culture rather than draining their energies in the constant struggle with their state-funding bodies. » Jovan Djordjevic, « The People's March for Jobs », *Camerawork,* N°24, mars 1982. p. 12.

intellectuels et universitaires. Il participe d'une volonté de renouveler radicalement les idées, les institutions, et l'imaginaire de la gauche.

4.2.2.2 *Camerawork, Ten. 8* : le tournant théorique

Le numéro de *Camerawork* dans lequel paraît l'entretien avec Stuart Hall cité précédemment est un numéro pour lequel la maquette traditionnelle du magazine, un format A3 dépliant, est revisitée. Le numéro 29 se présente sous un format magazine plus classique. Le fond noir caractéristique de la publication disparaît au profit d'une mise en page plus aérée et dynamique. Le changement correspond également à une période de crise dans l'orientation éditoriale du magazine. Le magazine, qui bénéficiait d'une aide de l'Arts Council perd des abonnés en 1983, et une nouvelle équipe éditoriale est installée, chaperonnée par l'Arts Council. Kathy Myers en fait partie. L'analyse qu'elle fait de la perte de vitesse de *Camerawork* désigne comme problème la faiblesse générale d'une rhétorique de qui peine à se renouveler. Elle inclut une critique de la position politique du magazine dans cette remise en question.

> La victoire du gouvernement Tory en remportant un nouveau mandat au printemps 1983 plaça la gauche dans une situation de désarroi, et cette dissension se reproduisit dans le secteur de la photographie alternative, qui avait perdu la foi dans ses efforts et semblait déroutée par le fossé croissant entre les pratiques alternatives ancrées dans le local et la rhétorique populiste de la droite. [...] La nouvelle maquette de *Camerawork* émergea de ce hiatus politique. En tant que magazine, il avait jusqu'alors fourni un foyer dans lequel une culture photographique et politique alternative pouvait survivre. Il ne pouvait, cependant, prendre à bras le corps la question de la culture de l'image contemporaine. [...] Le temps où *Camerawork* pouvait faire office de pépinière pour les *community photographers* de la gauche était révolu. Le magazine cherchait à mettre en crise toutes les idées communément reçues qui guidaient la rhétorique complaisante de la gauche[1308].

L'analyse présentée est assez personnelle. Myers fait partie de ceux qui veulent entraîner le magazine dans le chantier, très complexe et théorique, de la refondation d'un discours politique alternatif à gauche, qui se confronte aux changements idéologiques et culturels impulsés par une droite très puissante, convaincante et populiste dans les années quatre-vingt. Les éditeurs du numéro 29 veulent ouvrir la réflexion sur la politique de la

1308« The second term success of the Tory government in the spring of 1983 put the political left in a state of disarray, and this dissension reproduced itself in the alternative photographic sector which had lost faith in its endeavours and was confused by the widening gulf between alternative community practices and the populistic rhetoric of the right. [...] The relaunched *Camerawork* arose out of this political hiatus. As a magazine it had previously provided an umbrella under which an 'alternative' photographic political culture could survive. It could not, however, tackle head on contemporary image culture. [...] The time had passed for *Camerawork* to act as a safe in-house journal for the left's community photographers. The magazine wanted to put into crisis all the commonsense assumptions which governed the rhetoric and complacency of the left. » Kathy Myers, « Camerawork », in Bezenet, Corrigan, 1986. p. 91.

représentation dans la culture visuelle à d'autres types de médias dans lesquels des débats similaires se déploient. L'éditorial de ce numéro met en quelque sorte ces lecteurs devant le fait accompli.

> L'intérêt de *Camerawork* pour la photographie s'est étendu de manière à inclure d'autres aspects relatifs aux médias. Par exemple, nous avons commandé des articles sur le film, la vidéo, la diapositive et la télévision. L'équipe éditoriale considère que cela est nécessaire, étant donné la position centrale de la photographie dans de très nombreuses pratiques. Les frontières entre les médias deviennent nécessairement floues. D'une côté, de nombreux photographes travaillent aujourd'hui avec la vidéo ou le graphisme, et d'un autre côté, des débats qui sont nés autour du film paraissent aujourd'hui pertinents par rapport au futur de la photographie alternative. Nous voulons que *Camerawork* soit le lieu d'un échange d'idées autour de la photographie et de son rapport aux autres médias[1309].

Avec ce numéro, Camerawork confirme un tournant théorique qui semblait déjà bien engagé depuis le début des années quatre-vingt. On constate effectivement dans les pages du magazine une volonté accrue d'intégrer à la présentation et à l'analyse des pratiques photographiques alternatives un discours plus solide sur le plan de la théorie critique. Dès 1980 l'ours du magazine fait apparaître un nouveau message :

> Camerawork est un magazine qui traite des enjeux politiques de la photographie. Il veut être un forum d'analyse, de critique, de théorie et d'information devant servir de base pour penser l'utilisation de la photographie dans le cadre de pratiques socialistes et féministes, et pour développer des stratégies socialistes dans la problématique des enjeux politiques de la représentation[1310].

Le vocabulaire employé indique la volonté d'un ancrage plus ferme des perspectives critiques sur la photographie dans une conception plus intégrée du champ de la production visuelle. Pour Myers, ce changement était motivé par l'intention de se défaire de ce qui retenait *Camerawork* dans une approche jugée trop naïve (c'est-à-dire pas

1309« *Camerawork's* interest in photography has expanded to include other aspects of the media. For example, we have have commissioned pieces on film, video, tape-slide and television. The editorial group felt this was necessary because photography is central to so many practices. The boundaries between the mediums are necessarily blurred. On the one hand, many photographers now work within video and graphics and, on the other, debates originally fostered around film have proved relevant to the future of alternative photography. We want *Camerawork* to provide an exchange of ideas about photography and its relation to other media. » Kathy Myers, « Editorial », *Camerawork,* N° 29, hiver 1983-84. p. 3.

1310« *Camerawork* is a journal of the politics of photography. It is designed as a forum for analysis, critique, theory and information in order to provide the basis for using photography within socialist and feminist practices and to develop and encourage socialist strategies within the politics of representation. » *Camerawork,* N°20, septembre 1980. p. 20 Le mot « théorie » n'apparaissait pas dans les précédents ours des numéros 1 à 19. Pour rappel, le magazine se présentait ainsi : « *Camerawork* is designed to provide a forum for the exchange of ideas, views and information on photography and other forms of communication. By exploring the application, scope and content of photography, we intend to demystify the process. We see this as part of the struggle to learn, to describe and to share experience and so contribute to the process by which we grow in capacity and power over our own lives. »

suffisamment théorisée) de la politique de la représentation[1311]. Selon cette vision, le temps des pratiques expérimentales rapprochant la photographie du terrain du seul activisme culturel n'est plus. Il s'agit de repenser les modalités d'une intervention socialiste dans le domaine critique des médias, à une époque où un nouveau populisme semble avoir pris l'ascendant dans la production audiovisuelle. Cela doit passer, selon l'équipe éditoriale, par le développement d'analyses de fond sur la question de la représentation, par des mises en perspectives historiques, et la convocation de la théorie féministe, psychanalytique, et post-coloniale. Il s'agit de faire évoluer les habitudes critiques en contestant la prédominance du seul discours marxiste. La préoccupation au sujet des évolutions contemporaines du champ de la production culturelle est ce qui motive la refondation du magazine *Camerawork.* Les éditeurs invitent leurs lecteurs à diversifier les approches et les points de vue sur les déterminations, les usages et les effets politiques de la représentation.

Cette évolution n'est pas limitée à *Camerawork.* La même tendance est observable dans le magazine *Ten. 8.* L'une des manifestations les plus visibles de l'évolution du discours critique de ces magazines est l'exploitation de manière très régulière des thèses et concepts de la pensée de Michel Foucault. Celle ci vient nourrir la réflexion sur les enjeux politiques des usages sociaux de la photographie. L'influence de la pensée foucaldienne dans le milieu de la photographie est principalement l'effet de la diffusion de ces thèses dans les études filmiques, et notamment dans la revue *Screen Education.* Elle affecte également la revue *Block* publiée par la Polytechnic du Middlesex, qui cherche également à développer la problématique des déterminations politiques opérant sur les modes de production, de diffusion, d'enseignement et de consommation de l'art, et notamment du design. L'ouvrage édité par Victor Burgin en 1982, intitulé *Thinking Photography* signale encore le développement très net de l'intérêt critique et théorique de la photographie, en tant qu'image, objet et pratique, au regard de la théorie critique émergente[1312]. Burgin rassemble des articles de John Tagg, Simon Watney, Alan Sekula, mais aussi de Walter Benjamin et d'Umberto Eco. Il est révélateur de constater que le nom de certains collaborateurs, tels que John Tagg, David Green, Stuart Hall, Simon Watney, apparaissent dans ces ouvrages et magazines, ainsi que de constater le développement de thématiques

1311« The political shift from “access” community photography to the evolution of a forum for debate about the “politics of representation” alienated a vast slice of the alternative photographic sector, who firmly believed that photographic strategy should exclusively concern itself with “putting cameras into the hands of the people”. [...] *Camerawork*'s decision to divorce itself from the community sector went hand in hand with the creation of a new alliance with film theory. » Myers, 1986. p. 89.

1312Victor Burgin (Ed.). *Thinking Photography.* Londres : Macmillan Press, 1982.

très proches[1313]. *Screen Education* dédie le numéro d'automne 1980 au sujet de la politique de la représentation et le suivant à la mise en images et en récit de « l'État et de la loi »[1314]. *Ten. 8.* choisit également de procéder par numéros thématiques, et des thèmes très foucaldiens émergent : « *Consent and control* » (1984), « *Rule Britannia* » (1985, sur la représentation de la royauté et des institutions régaliennes) ou « *The Body Politic* » (1987). « *Consent and Control* » est un numéro qui est particulièrement informé par les idées de Foucault mais aussi de Gramsci[1315]. Il rassemble l'essai de John Tagg, « *The Burden of Representation* », que nous avons eu l'occasion d'exploiter dans la partie précédente ; un article de Colin Mercer, intitulé « *Generating Consent* », sur le rôle de la photographie dans la fabrique du consentement à l'idée d'identité britannique ; ainsi que des articles qui analysent les processus de normalisation ou d'exclusion de l'anormal dans les utilisations scientifiques mais aussi privées de la photographie[1316]. La diffusion des thèses de Foucault dans la pensée critique sur la photographie est également visible dans les écrits du photographe américain Alan Sekula. Celui-ci publie à l'hiver 1986 l'article « *The Body and the Archive* », dans lequel il décrit la photographie, et notamment le portrait, en termes foucaldiens, c'est-à-dire, comme un système de représentation sur lequel se fondent des imaginaires collectifs qui reproduisent et consolident des hiérarchies sociales.

Foucault, dans *Surveiller et punir* ainsi que *Les mots et les choses,* permet de penser le domaine du visuel comme un champ d'intersection de la technique, de l'esthétique, du politique et de l'épistémique[1317]. Il analyse l'intrication des relations entre le perfectionnement des techniques de captation visuelle et d'enregistrement, le développement de l'archive, et les processus de diffusion du pouvoir dans la société.

1313Nous pouvons citer les articles suivants : David Green, « On Foucault : Disciplinary Power and Photography », *Camerawork,* N° 32, été 1985. pp. 6-9. Reproduit dans Evans, 1997. pp. 121-131 ; David Green, « Classified Subjects », *Ten. 8,* N° 14, 1984, pp. 31-7 ; Roberta McGrath, « Medical Police », *Ten. 8,* N° 14, 1984. pp. 14-18 ; David Green, « A Map of Depravity », *Ten. 8.* N° 18, 1984. pp. 37-43 ; John Tagg, « Power and Photography », *Screen Education*, N° 36, automne 1980. pp. 44-5.

1314The politics of Representation », *Screen Education,* N° 36, automne 1980 ; « The State and the Law : Images and Narrativity », *Screen Education,* N° 37, hiver 1980-1.

1315« Photography plays a part in the representation of citizens as the docile bodies of the state. [...] If we are to understand photography today we must look into its history as a technology, as a tool of the various repressive and benign institutions that make up the state. [...] Social control is in our midst, a microcosm of power within each of us which makes us more obedient as we become more useful, and conversely. [...] [Society] is the site of coercion and consent. One of the system it uses to reproduce itself is photography – so old, so ordinary, so pervasive that its significance is concealed. » John Taylor, « Consent and Control », *Ten. 8.* N° 18, 1984. p. 2.

1316John Tagg, « The Burden of Representation », *Ten. 8,* N° 14, 1984. pp. 10-13 ; Colin Mercer, « Generating Consent », *Id.* pp. 3-9 ; Roberta McGrath, « Medical Police », *Id.* pp. 14-8 ;Judith Williamson, « Family, Education and Photography », *Id.* pp. 20-2 ; Mike Abrahams, « “Seeing inside": Photographs of Pentonville Prison », *Id.* pp. 26-9.

1317Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines.* Paris : Gallimard, 1966 ; *Surveiller et punir. Naissance de la prison.* Paris : Gallimard, 1975.

Foucault décrit le pouvoir non plus comme un modèle pyramidal et massif, mais comme l'effet d'une multitude d'opérations imperceptibles, capillaires, relayées par un ensemble d'appareils techniques très fins employés à la surveillance et à la discipline des corps. Les techniques du visuel sont parmi les procédés servant la reconduction du pouvoir dans le corps social. Ainsi, la relation entre vision, connaissance et pouvoir fait-elle apparaître la dimension éminemment politique et non neutre des « régimes de vérité » que produit la photographie, associée à des méthodologies scientifiques. L'application des thèses de Foucault entraîne la critique des régimes visuels fondés sur l'association de la représentation réaliste à des discours de connaissance et de la vérité. La représentation documentaire est dès lors l'objet de critiques : elle apparaît comme l'un des champs de la connaissance permettant la reproduction et la légitimation du pouvoir. Elle serait l'un des processus par lesquels le système dominant est conforté.

Ten. 8. est particulièrement actif dans la diffusion d'analyses qui mettent en perspective la mobilisation de la photographie dans les discours scientifiques historiques : photographie et anthropologie ; photographie et médecine ; photographie et criminologie ; photographie et sociologie sont des thèmes régulièrement abordés dans des articles de fond. La photographie, technologie de surveillance et de discipline, sert la formulation de discours puissamment normatifs sur les corps déviants, exotiques, primitifs, pathologiques. Les années quatre-vingt marquent le temps d'un chantier de remise en question systématique des utilisations de la photographie, des discours auxquels elle a été associée et qu'elle a contribué à légitimer en les présentant comme discours rationnels et universels.

Ces perspectives critiques s'avèrent très fécondes. Elles donnent lieu à des écrits fouillés qui apportent des éclairages importants sur des objets tels que l'archive, la photo de famille, la photographie de presse, le portrait, et sur les usages sociaux de ces images inscrites dans des traditions anciennes de représentation du corps social. La pertinence de Foucault et de Gramsci apparaît clairement à des photographes et critiques qui reconnaissent dans la diffusion de l'idéologie thatchérienne des processus relevant clairement de la fabrique du consentement à un nouvel ordre politique, social et idéologique, selon les processus décrits par ces deux théoriciens de l'idéologie. La couverture du numéro 14 de *Ten. 8,* « *Consent and Control* », met en parallèle ce titre avec une image de Judah Passow (de l'agence Network) prise en 1983. Celle-ci présente un groupe familial, composé de trois enfants et d'adultes en retrait, qui font vraisemblablement partie d'un rassemblement politique de soutien à Margaret Thatcher. L'un des trois enfants

tient fièrement un portrait de la candidate. La légende indique que la situation dépeinte s'est produite dans le Yorkshire, une région industrielle dont l'économie repose fortement sur l'exploitation du charbon. C'est également l'un des bastions du travaillisme. Une telle couverture invite immédiatement la question des intérêts de classe et de la capacité des partis politiques, et notamment du parti conservateur, à susciter l'adhésion à ses valeurs et son programme. Elle signale le succès du populisme de la droite, qui a su déplacer l'opinion publique vers ses propres positions, et renverser les équilibres politiques traditionnels, tandis que la gauche continue à se diviser.

Dans les années quatre-vingt, la récurrence de problématiques autour des relations entre identité, pouvoir et représentation, signale le déploiement de la critique postmoderniste dans les discours critiques autour de la photographie, de ses usages, des genres photographiques et de leur légitimation institutionnelle. Les pages de *Ten. 8.* et de *Camerawork* s'allongent et s'étoffent à partir de 1982 d'articles plus historiques et plus analytiques, souvent plus exigeants en termes de connaissance des enjeux théoriques relatifs aux débats politiques et critiques sur la question de la représentation. Ces contributions tranchent par leur complexité théorique avec les numéros précédents. La proportion du texte l'emporte sur la proportion des images, et les principes d'accessibilité des premières années de ces publications sont abandonnés en faveur d'un discours très rigoureux et pointu, beaucoup moins immédiatement accessible. Ces articles indiquent le dépassement du cadre théorique qui avait prévalu jusqu'alors, à savoir une critique principalement marxiste de la photographie, qui considère celle-ci comme mode de production de signification ancrées dans différents champs sociaux et politiques. Les apports théoriques de Foucault, du féminisme, de la psychanalyse font bouger ce cadre hérité du marxisme culturel. S'il est très important et intellectuellement essentiel dans la logique d'une critique radicale de la représentation, le tournant théorique est un phénomène porté presque essentiellement dans les années quatre-vingt par des universitaires et une avant-garde artistique.

4.2.2.3 Photographie et postmodernisme : les limites de la théorie marxiste

La polytechnic of Central London est, à partir du début des années quatre-vingt, un lieu actif dans le développement des théories de l'image. Elle propose un Bachelor of Arts

en photographie, dirigé par Victor Burgin et Simon Watney. Ces derniers entraînent les étudiants dans des perspectives critiques sur l'image photographique, en puisant dans les domaines des études filmiques, de la psychanalyse et du féminisme, les ressources permettant de comprendre la subjectivité, un thème sur lequel la pensée marxiste fait notoirement défaut.

> Le marxisme offre une image sociale qui ressemble à une « machine vide », vide dans le sens où elle n'est pas habitée par des êtres humains désirants et motivés. Ceux-ci ont été expliqués par la théorie comme étant essentiellement des agents de la lutte des classes. Ceci ne signifie pas qu'il faille remettre en cause la place centrale du conflit social dans notre société. Il s'agit plutôt de suggérer que les façons dont nous nous pensons, ainsi que nos relations interpersonnelles, exigent davantage d'explication que celle que propose la sagesse conventionnelle qui déclare que la classe est le facteur central et déterminant dans la formation de toutes les formes de conscience politique et de classe. Nous devons plutôt analyser la façon dont la conscience de classe entre en relation avec d'autre domaines de la croyance personnelle, et de nous confronter aux divisions ainsi qu'aux conflits qui se déroulent en nous-mêmes[1318].

Watney et Burgin insistent sur la nécessité de prendre en considération non plus la seule question de la production des images, qui s'inscrit dans un discours puissamment matérialiste et qui sous-entend toujours déjà une fonction auteur, pour aller vers la question de leur réception et des formations idéologiques, psychanalytiques, inconscientes et subjectives qui agissent au niveau de la réception[1319].

C'est là un axe fort de la pensée critique des années quatre-vingt. Il s'inscrit dans la remise en question de la représentation réaliste ainsi que de l'idée qui la sous-tend, celle d'une possibilité de saisir le sujet dans sa complexité et sa totalité par l'image photographique. Nous avons indiqué combien cette notion doit largement à Michel Foucault. Ces questions ne sont pas inédites, et nous avons pu voir qu'elles apparaissent dans les discours critiques de la fin des années soixante-dix. Le féminisme et le structuralisme ont dirigé leurs attaques contre les croyances essentialistes ayant court jusque dans les conceptions généralement admises des capacités de la photographie. Contre

1318« Marxism offers a social picture of what amounts to an « empty machine », empty, that is, because uninhabited by desiring, motivated human beings, who have been theorised away as no more than agents of class struggle. This is not to question the centrality of class conflict in our society. It is, however, to suggest that the ways in which we think of ourselves, and our relations with one another, require more explanation than that offered by the conventional wisdom which insists that class is the central and all-determining factor in the formation of all forms of political and class-consciousness. Rather, we need to consider how class awareness relates to other areas of individual belief, and to face up to the divisions and conflicts within each of us. » Simon Watney, « On the Institutions of Photography », in Patricia Holland, Jo Spence, Simon Watney (Eds.). *Photography / Politics II.* Londres : Comedia Publishing Group, 1986. p. 188.

1319« It is therefore of crucial importance to be able to address both the institutions of production *and* reception in such a way that the former is not over-privileged in the misleading name of “the real”, as if ideological and psychological factors which bear down relentlessly on the used of photography were somehow less substantial or concre, and thus of secondary importance, if considered at all. » *Id.* p. 189.

l'idée d'une correspondance naturelle entre l'image et le référent, la pensée moderniste convoque les notions de fragment, de diffraction, de copie et de pastiche. L'image devient l'image d'une image.

> Les photographies ne sont ni plus ni moins que des fragments d'idéologie, activés par les mécanismes du fantasme et du désir. […] Dans cette situation, nous ne devrions pas regretter la perte d'une subjectivité unifiée qui n'était pas autre chose qu'une espèce d'auto-aveuglement et de fausse conscience[1320].

Les notions d'affirmation de l'identité et de production d'images positives, centrales dans le discours de la *community photography* par exemple, sont remises en question par l'émergence de discours insistant sur le caractère complexe, multiple et fragmentaire du sujet. La recherche de « l'image positive » serait une scorie d'une quête de l'identité pleine. Or les féministes interrogent les intentions et relations de pouvoir qui se logent au cœur de toute démarche photographique visant à fixer les identités, à les présenter comme solides et unifiées. C'est le sujet d'un article du numéro 25 intitulé « *Behind the Fragments* », qui met en confrontation les images sous-tendues par une conception essentialiste de la représentation et des images qui, par le choix du fragment, exposent une conception plus complexe de l'identité, en symbolisant par cette esthétique les limites de la représentation globalisante[1321]. Cette esthétique du fragment est elle-même mise en question dans l'article cité, car elle peut donner lieu à de nouvelles formes de domination et de fétichisation.

Les notions d'indétermination de la représentation, de fragmentation des identités, d'avènement de nouveaux modèles de vision plus instables que ne le postule une conception du visuel comme connaissance, ces thèmes que l'on retrouve dans les pages de *Camerawork* et de *Ten. 8.* marquent la diffusion d'une nouvelle conscience postmoderniste dans le champ de la critique du visuel. L'éditorial du numéro 26 de *Camerawork*, paru en avril 1983, nous paraît assez révélateur de cette transition.

> Une photographie est-elle un forme de connaissance ? Une série de signaux électroniques dépourvue de sens ? Une gamme de styles marchandisés qui ne renvoient à rien d'autre qu'à un jeu ? Une forme de preuve et de témoignage sur le monde ? Un objet de ce monde ? Une figure dans le théâtre de l'imaginaire ? Les différentes formes de production de l'image documentaire [...] sont généralement sous-tendues par un modèle du visible qui le constitue comme connaissance, comme accès à l'objet de la quête urgente du photographe. Un tel modèle est historiquement et institutionnellement construit. Il contraste avec un modèle de vision assez différent et qui correspond à la transformation majeure d'une société orientée vers la production vers une société

1320« Photographs are no more, and no less than fragments of ideology, activated by the mechanisms of fantasy and desire. [...] In this situation, we should not lament the loss of a unified subjectivity which was itself no more than a species of self-deception and false consciousness. » *Id.* p. 197.

1321Ros Coward, Yve Lomax, Kathy Myers, « Behind the Fragments », *Camerawork,* N° 25, novembre 1982. pp. 2-3.

> orientée vers la consommation. La première produisait la représentation d'objets (en mettant au jour le monde « réel » en vue de le maîtriser) ; le second produit l'objet en tant que représentation (en libérant les signes de tout ancrage stable dans la référence, en vue de les manipuler)[1322].

Ce passage est révélateur des interrogations que l'on trouve dans les pages de Camerawork et *Ten. 8*. Il relie les transformations des conceptions contemporaines du visuel et du culturel aux transformations du champ social et politique. Les années quatre-vingt correspondent à ce que le critique Fredric Jameson nomment le stade du « capitalisme avancé »[1323]. Que se passe-t-il dans cette période, dans les pays occidentaux, sinon la transition d'une société de production à une société de consommation, et même à une société post-industrielle reposant sur le développement du secteur des services ? Le postmodernisme est pour Jameson l'expression culturelle de cette « logique du capitalisme avancé »[1324]. Là où le modernisme s'intéressait à la « chose en soi », à l'essence, le postmodernisme est une réaction face au principe de la possibilité d'une connaissance pleine, entière et stable des choses et des êtres. Il sème le doute sur l'idée même de connaissance, sur la correspondance entre vérité et réalité. Le postmodernisme met en faillite les grands récits structurants sur lequel s'est construit une idée de la modernité, et qui ont permis la définition de l'individu bourgeois. Ces grands récits sont ceux qui ont jusqu'alors sous-tendu les discours de la rationalité, du progrès, de la connaissance et de l'émancipation. Les conceptions dominantes du champ social, mais aussi artistique et culturel en découlent. On peut considérer les dichotomies opposant culture noble/culture populaire, auteur/lecteur, artiste/modèle, centre/périphérie comme corrélées à un discours de la modernité. Or le postmodernisme postule l'indétermination des positions : il détache les significations d'un ancrage dans l'histoire et privilégie l'idée de flottement et de non-fixité des identités. Ces propositions opposent à la cohérence des schémas historiques structurants, l'idée que la perception du monde ne peut être que fragmentaire et

---

1322« Is the photograph a form of knowledge ? A meaningless series of electronic impulses ? A range of commodified styles which signify nothing but a game ? A form of evidence and witness on the world ? An object in the world ? A figure in the theatre of the imaginary ? The various forms of documentary image making [...] are generally backed by a model of the visible as knowledge, as providing access to the urgent object of the photographer's concern. Such a model is historically and institutionally constructed. [It contrasts] with a quite different model of vision : vision as limitless and anchorless signification. This shift from one model of vision to another is related to a major change from a society geared to production to one oriented to consumption : the first produced the representation of objects (a bringing to light of the “real” world in order to control it) ; the second produces the object as representation (an unleashing of signs from any stable reference in order to manipulate them). » Editorial. « Moments of Vision – Moments of Representation », *Camerawork,* N° 26, avril 1983. p.1.

1323Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Cultural Capitalism.* Londres, New York : Verso, 1991.

1324« The new postmodernism expresses the inner truth of that newly emergent social order of late capitalism. », Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », *The Cultural Turn ; Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998.* Londres, New York : Verso, 1998. p. 3.

indéterminée. Ces perspectives remettent donc en question l'idée-même de mouvement social historique.

De telles perspectives conduisent à l'impossibilité théorique de continuer à soutenir les démarches de représentation telles que le documentaire, fondé sur un « modèle du visible historiquement et institutionnellement construit » et sur la croyance dans la possibilité de connaître le monde par son enregistrement dans des techniques de représentation réaliste.

> Le postmodernisme inquiète certaines attitudes par rapport à la photographie : tout ce que la photographie cherchait à fixer dans sa croyance en l'objectivité, en la possible capture de la réalité. Les certitudes, les autorités, de la photographie sont remises en question... La photographie comme preuve, comme connaissance, comme vérité[1325].

Ce qui est également remis en question est l'ensemble des pratiques photographiques motivées par la recherche des modalités d'avènement du sujet acteur, émancipé, en position de contrôle. On voit ce qu'une telle logique comporte d'éléments polémiques. La fragilisation du paradigme humaniste auxquels sont attachés des photographes tels que Nick Hedges, mais aussi les membres du collectif Amber, constitue une rupture dans l'idée structurante d'une photographie indépendante dialectiquement inscrite dans le chantier du changement social.

Ainsi le tournant théorique est-il loin d'être unanimement suivi dans les milieux de la photographie indépendante radicale. On constate une fragmentation et une complexification des débats autour de la photographie. Le paradigme prévalent dans les années soixante-dix qui permettait de penser la photographie indépendante radicale comme un ensemble de pratiques et de positions critiques diverses mais unifiées par une même orientation, celle d'une transformation socialiste de la société, est mis à mal.

L'émergence, dans le champ critique, politique et culturel, de problématiques liées à la représentation de groupes sociaux catégoriels, à savoir les minorités noires et les minorités sexuelles, contribue à la fragmentation du projet politique plus homogène de la décennie précédente. Ces problématiques bousculent le domaine de la photographie indépendante. La création en 1988 de l'association de photographes noirs, Autograph, « *the*

1325« [Postmodernism] disquiets a certain attitude towards photography – all that which photography sought to fix in its belief of objectivity, the capturing of reality. The certainties – the authority – of the photograph is (*sic*) questioned... The photograph as evidence, as knowledge, as truth. » Yve Lomax. Yve Lomax, Carl Gardner, « Postmodernism : Truth Falls Apart », *Camerawork,* N°32, été 1985. p. 16.

Association of British Photographers », marque la volonté d'inscrire la problématique de la participation des producteurs culturels noirs dans le champ photographique. La formation de ce groupe est la conséquence d'un processus qui a vu l'émergence et l'affirmation d'une génération de photographes issus de la seconde génération d'immigrés noirs en Grande-Bretagne. Le soutien du Greater London Council, à travers son *Racial Equality Unit,* a fourni une base pour la mise en réseau de nombreux artistes et photographes. Une exposition, « *Reflections of the Black Experience* » se tient en 1983 à Brixton, puis circule dans le pays grâce à des financements de l'Arts Council[1326].

> Autograph, The Association of Black Photographers, est une organisation nationale établie dans le but de créer un forum pour les photographes britanniques d'origine africaine, caribéenne ou asiatique, ainsi que pour éduquer et informer leurs publics. Notre objectif premier est de faire du travail des photographes noirs un sujet central[1327].

L'affirmation des photographes noirs comme producteurs, l'organisation d'une structure leur permettant de créer, d'échanger, de se soutenir et de développer leurs travaux constitue une intervention dans le champ de la photographie. Elle est aussi le signe de la persistance des mécanismes d'exclusion de ce champ, et d'une faiblesse du projet socialiste sur la question des discriminations fondées sur la race.

> Nous ne voulons pas simplement émuler les styles visuels déjà établis, mais prendre l'initiative et impulser une direction en termes de production d'image, dans un pays qui a constamment nié aux producteurs noirs l'accès aux espaces soit-disant démocratiques des ressources collectives dans le champ des arts visuels[1328].

Dans les années quatre-vingt, *Ten. 8.* représente un forum de discussion très important dans le débat critique sur la représentation des sujets noirs et homosexuels, sur leur participation dans le champ culturel et sur les obstacles qui entravent la

1326 Voir la lettre de diffusion de Autograph ABP, *Autograph* octobre 2007. [En ligne] http://www.autograph-abp-shop.co.uk/files/Newspapers/Autograph_newspaper-Rivington_Place.pdf consulté le 20 septembre 2013.

1327 « Autograph, the Association of Black Photographers, a national organisation, has been established to create a forum for photographers in Britain, who are of African, Caribbean and South Asian origin, and also to educate and inform their audience. Our primary goal is to make Black Photography a central issue of photographic practice. » Brochure non datée, archives de Vanley Burke, Birmingham Central Library.

1328 « We do not want to merely emulate the visual styles already established, but to take the lead and direction in image making in a country that has consistently denied Black image-makers access to the supposedly democratic spaces of shared resources in the visual arts. » David A. Bailey, « Photography, Black Arts & the Burden of Representation(s) », *Autograph,* août- septembre 1991.

reconnaissance de leur travail[1329]. Les analyses qui s'y développent pointent les blocages d'un champ artistique de plus en plus dominé par des financements privés.

Le dernier numéro de *Ten. 8.* intitulé *Critical Decade* paraît en 1992 après une interruption. Il est consacré à la thématique de l'émergence d'une « photographie noire ». Il reconnaît cette évolution comme un fait majeur dans l'histoire de la photographie indépendante au début des années quatre-vingt-dix.

> *Critical Decade* parle de la capacité des noirs à se réinventer historiquement, en tant que sujets modernes, et à entrer dans le domaine le plus moderne, celui des représentations. Non pas en tant que porte-drapeaux du discours de quelqu'un d'autre, mais de leur propre droit, en tant que sujets historiques.[1330]

Conclusion partielle – La photographie indépendante radicale à l'heure du thatchérisme : un champ fragmenté et incertain

Les remises en cause catégoriques du documentaire, la suspicion à l'égard de toute forme de représentation réaliste, la remise en question des démarches cherchant à associer la photographie à un idéal progressiste, le morcellement des luttes, antagonise une large partie des photographes attachés à la croyance dans la validité politique du documentaire, et s'efforçant de faire de la photographie un outil du changement social dans une perspective globale. Nombreux sont les photographes qui ne se reconnaissent pas dans une discussion trop abstraite et théorique des sujets concernant la politique de la représentation, et qui rejettent les implications de la théorie postmoderniste sur la conception du mouvement social comme mouvement cohérent et unifié.

> [Ten. 8.] suivit la voie classique de toute organisation de gauche, c'est-à-dire à mon sens, le problème de la fragmentation. Il me semble que pendant un certain temps, tout ce qui les intéressait c'était de débattre sur la représentation de sujets uniques, tels que la photographie gay ou lesbienne, le travail de photographes noirs... Tous ces thèmes sont importants et ont une grande importance, mais le fait de les considérer de manière isolée n'est pas pertinent. Ce n'est pas ainsi

1329 Voir les numéros suivants : « Black Image », *Ten. 8,* N° 16, 1984 ; « Men in Camera », *Ten. 8*. N° 17, 1985 « Black Experiences », *Ten. 8.* N° 22, 1986 ; « Evidence and New Light on Afro-American Images », *Ten. 8.* N° 24, 1987 ; « Independence Days », *Ten. 8.* N° 27, 1987, « Rage and Desire », *Ten. 8.* N° 28, 1988, et le dernier numéro du magazine : « Critical Decade », *Ten. 8.* vol.2, N° 3, printemps 1992.

1330 « *Critical Decade* tells us about the capacity of black people to remake themselves historically – to become modern people – and to enter the most modern of all domains, the domain of representations, not as the bearers of somebody else's discourse, but in their own right, as historical subjects. » « Critical Decade », *Ten. 8.* vol.2, N° 3, printemps 1992. p. 4.

> que je comprends le socialisme. Je crois dans une approche intégrée de ces sujets. Ten. 8. ne se ressemblait plus. Et il est devenu extrêmement théorique[1331].

Ce témoignage de Nick Hedges rend compte des orientations divergentes qu'a pris la notion de photographie indépendante radicale dans les années quatre-vingt. Sa remarque sur l'apparition de nouveaux sujets critiques, qui viennent fragmenter et compartimenter le projet historique du socialisme, est symptomatique d'une position défensive par rapport à la crainte d'un dépassement de l'idéal universel que celui-ci représente.

La comparaison entre les premiers et derniers numéros de *Camerawork* et *Ten. 8.* met en exergue le cheminement parcouru au cours des années soixante-dix et quatre-vingt par la problématique de l'inscription de la photographie dans le champ politique et critique. Alors que les premiers numéros étaient empreints d'une détermination à développer les bases d'une critique politique et matérialiste des usages, des pratiques et des contextes d'utilisation de la photographie, en rupture avec les processus d'institutionnalisation artistique, la théorie critique et les pratiques photographiques des années quatre-vingt témoignent d'un déplacement très net vers la problématique de la photographie comme image flottante, détachée d'un référent aisément identifiable, investies de différentes significations. La relation entre photographie, identité, pouvoir, subjectivité et représentation ouvre un champ critique beaucoup plus complexe que ne le permettait la seule perspective critique du marxisme.

1331« [*Ten. 8.*] went down the route which I think is the problem of left wing organisations, it is fragmented. It seems to me that for some time all they were interested in was discussing the representation of single issue topics, like gay and lesbian photo, black photography... all of these things are important and are very significant, but to actually just isolate them is wrong. It's not my version of socialism. I believe in integrated approaches to these things. It seems to go way of being *Ten. 8*. And also it got heavily theoretical too. » Nick Hedges, entretien avec le photographe.

CONCLUSION

> [Au cours des] vingt dernières années, (…) l'objet « photographie » a été disséqué, critiqué et recomposé, par le biais d'un processus qui a impliqué critiques et universitaires, photographes et publics. Ce processus a pris la forme d'un examen des institutions dominantes de la culture et des modes de production culturelle. Les objets de ces remises en question ont été : le rôle de légitimation des institutions dans la définition de ce qui relève ou non de la culture noble ; l'idéologie faisant de l'artiste/du photographe la seule source et le seul arbitre du sens ; le pouvoir des industries de la photographie ainsi que des « experts » professionnels à déterminer l'organisation, le contenu, et l'assignation à un statut inférieur des pratiques, artefacts et expressions issues de producteurs que leur classe sociale, genre ou appartenance ethnique exclut. (…) Cette photographie, ainsi que tous ceux qui y contribuent, n'est pas l'affluent d'un courant principal, mais une voie qui traverse les diverses institutions de la photographie, de l'industrie, de l'éducation et des arts[1332].

L'auteur de cette pertinente synthèse est la commissaire d'exposition Philippa Goodhall, qui identifie ici les développements qui ont marqué l'histoire de la photographie indépendante dans la région des West Midlands, au cours de la période allant du début des années soixante-dix à la fin des années quatre-vingt. Sa remarque intervient dans le cadre d'une exposition rassemblant en 1990 les travaux de différents photographes dont la variété des approches a fait la richesse de la production photographique et de la réflexion théorique sur ce mode de représentation dans l'agglomération de Birmingham. L'exposition fait la part belle à des photographes dont la formation, l'activité et la production visuelle manifestent une posture critique par rapport aux institutions dominantes qui structurent le champ contemporain de la photographie. Leurs parcours reflètent les interrogations qui ont jalonné le développement d'une photographie indépendante politiquement critique. Le travail de ces photographes (dont Vanley Burke, Pogus Caesar, Roshini Kempadoo, Ming de Nasty), et des organisations collectives (tels que WELD ou Building Sites) est profondément ancré dans les sujets politiques et culturels que connaît la région. Leurs propositions artistiques peuvent être considérées comme la recherche de réponses, par une utilisation politique de la photographie, à des problématiques locales, principalement

1332« [Over] the last twenty years (…) “photography” has been dissected, criticised and re-formed, a process involving critics and academics as well as photographers and audiences. This process has been an investigation of the dominant institutions of culture and modes of cultural production. In question has been the legitimising role of institutions, vis à vis high culture for instance ; the ideology of the artist/photographer as sole originator and arbiter of meaning ; the power of the photographic and related industries and of professional « experts » to determine organisation and content and the marking of popular, non-european and female cultural acts, artifacts and statements as inferior. (…) This photography, and those who contribute to it, is not a tributary of a mainstream, but straddles the various institutions of photography, industry, education and the arts. » Philippa Goodhall, « The Birmingham Context », in Goodhall, Philippa ; Hallett, Michael ; Morden, Terry (Eds.). *Sharp Voices, Still Lives, Birmingham Photography in the Eighties.* Manchester : Cornerhouse Publications, 1990. p. 51.

centrées sur la question du multiculturalisme, et qui font écho, au-delà de la sphère locale, aux évolutions globales de la société britannique.

Ce qu'établit Goodhall peut, selon nous, être étendu aux évolutions et débats qui ont donné lieu en Angleterre à l'ouverture de ce que nous avons identifié, au cours de ce travail, comme l'espace critique et politique de la photographie indépendante. En reprenant les caractéristiques que Goodhall isole, on ne peut que souscrire à son analyse : la pensée critique qui a émergé au début des années soixante-dix au sujet de la photographie, de ses pratiques, de ses institutions, de ses producteurs et de ses publics, de ses effets politiques et de ses histoires sociales, a lancé un processus de remise en question fondamentale des modes de conceptualisation, idéologiques et historiquement construits, des rapports entre culture et politique. L'indiscipline de l'image photographique, dont on ne peut décider simplement et définitivement du statut artistique, a été le déclencheur d'un grand bouleversement des institutions et des discours dominants dans le champ artistique et culturel. Dans le même temps, l'utilisation de la photographie comme outil convivial, dans les pratiques militantes de mouvements de gauche issus de la base, a contribué à répandre les valeurs de participation collective et démocratique dans le champ de la production culturelle. La photographie indépendante politiquement radicale a été l'un des espaces symboliques et matériels dans lequel l'invention d'un autre modèle social, culturel et politique a été expérimenté.

Cette thèse s'est donné pour objectif de retracer l'histoire des discours théoriques, des dispositifs institutionnels, des structures alternatives, mais surtout des pratiques photographiques, des acteurs et des publics de la photographie dans l'Angleterre de l'après-guerre. La conclusion qui en ressort, est celle d'une dialectique constante entre, d'une part, les développements dans, avec et autour de la photographie, et, d'autre part, les évolutions culturelles, politiques et idéologiques de la société anglaise de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt. Ce travail a fait apparaître la présence récurrente de la photographie, que celle-ci soit associée à la sphère de l'industrie culturelle, revendiquée en tant qu'art, ou qu'elle soit utilisée comme instrument politique dans les luttes sociales, dans la problématique des relations entre le champ culturel et le champ politique.

Au cours de cette période, la photographie n'a de cesse de jouer le rôle de trublion. La photographie dérange. Elle est au centre de controverses sur la définition et l'étendue du champ de la culture. Entre art et non art, elle s'emploie à brouiller les frontières esthétiques

établies. Omniprésente tant dans la sphère privée que sur la scène publique, la photographie est un instrument puissant de production et de diffusion de représentations. La supposée vérité et transparence de l'image photographique permet de renforcer les idées dominantes, tout en masquant les ressorts de sa création et l'artifice de la technique. On la suppose neutre, alors que la photographie constitue un type d'image dont le sens est singulièrement vulnérable et dépendant des usages qui en sont faits. Les contextes entre lesquels circule l'image en rechargent le sens à chaque fois différemment. Entre fixité et flottement, la photographie est au cœur de contradictions. La photographie génère des discours complexes, et c'est au cours de la période étudiée que naît une véritable théorie de l'image photographique. Nous avons montré que c'est à l'apparition d'une posture critique politique, dans le champ émergent de la photographie indépendante, que l'on doit le développement de cette problématique de recherche. L'analyse systématique des enjeux politiques logés au cœur de chacun des usages sociaux et des institutions de la photographie, ainsi que des pratiques et contextes privés ou publics qui lui sont associés, correspond à une entreprise de démystification des discours essentialistes et moderniste dominants. On rencontre une telle prise de position, formulée pour la première fois de manière cohérente et concertée, dans les écrits et les débats qui se jouent au sein du collectif Half Moon Photography Workshop.

Revenons sur les étapes qui marquent l'évolution des discours critiques et des pratiques photographiques. Nous voyons que cette évolution prend sens relativement à la façon dont les relations entre le champ de la culture et le champ du politique sont pensées à différentes époques.

L'ordre culturel réaffirmé dans l'après-guerre est, en dépit des valeurs démocratiques et égalitaires qui ont influencé les politiques de reconstruction, un ordre qui reste profondément hiérarchique et traditionnel. Les craintes d'un nivellement de l'ensemble des productions culturelles sont apaisées pendant un temps, grâce à la réaffirmation de conceptions élitistes selon lesquelles la culture correspond au domaine très minoritaire des beaux-arts. Dans les années cinquante, la seule traduction du principe démocratique dans le milieux de l'art se trouve dans les politiques d'élargissement de l'accès aux œuvres. Or dans cette perspective, la photographie est tenue à l'écart. Du fait de son caractère technologique, de sa reproductibilité, de son association étroite au domaine de la culture populaire et des artefacts relevant du kitsch, la photographie est exclue du strict champ de l'art et de la culture noble. Des interventions très sporadiques en faveur de

la reconnaissance de la photographie dans ce champ ont lieu au tout début des années soixante. La démarche artistique de l'Independent Group, qui utilise l'image photographique dans l'optique de convoquer, dans les œuvres d'art, la matérialité du monde profane, constitue l'une des premières brèches ouvertes dans la conception hiérarchique des formes culturelles. La photographie apparaît comme le liant d'un continuum entre art noble et art populaire. Elle fluidifie la circulation des signes visuels. Elle incarne la modernité ainsi qu'un idéal démocratique.

L'entrée dans la société de l'abondance et de la consommation se traduit par l'accessibilité accrue à de nouveaux produits de consommation, et induit de nouvelles pratiques culturelles. La photographie est centrale en tant qu'objet de consommation et mode de production des nouvelles représentations associées à cette évolution. Le photographe devient lui-même l'une des figures émergentes dans le personnel du vedettariat. Dans l'optimisme d'une époque qui croit voir poindre une société sans classe, l'État s'implique dans un processus de modernisation de ses propres attitudes par rapport au champ culturel. C'est dans les années soixante qu'émerge la notion selon laquelle l'État a un rôle directeur à jouer en matière de culture. Cela se traduit, avec le premier gouvernement d'Harold Wilson, par la mise en œuvre de politiques culturelles favorables aux pratiques artistiques jusqu'alors déconsidérées. En 1967, la photographie fait son entrée dans le domaine de compétences de l'Arts Council. Dès lors, se met en marche un processus d'institutionnalisation de la photographie, dans lequel s'engage une génération de photographes, de critiques et d'historiens qui y voient la possibilité de faire reconnaître la photographie comme un art à part entière, dégagé de la sphère commerciale. C'est dans ce temps qu'est formulée pour la première fois en Angleterre l'idée d'une photographie indépendante soutenue par les pouvoirs publics. La revendication repose sur la notion selon laquelle la photographie, embrassée en tant que pratique sérieuse et noble, doit se défaire des usages utilitaires et subalternes dans laquelle l'industrie culturelle la maintient. La légitimation de la photographie et sa prise en charge, certes modérée, par l'État, ne peut se produire que sur la base d'une reformulation de ce mode de production visuelle en des termes correspondant aux critères esthétiques établis, à savoir, ceux du modernisme. Ce processus se déroule entre la fin des années soixante et le milieu des années soixante-dix.

La montée d'une gauche contestataire et extraparlementaire au cours des années soixante se manifeste dans le développement de mobilisations politiques multiples, qui cherchent à inventer et mettre en pratique un modèle politique alternatif. Cette dynamique

est caractérisée par l'affirmation, en tant qu'acteurs dans la scène politique, de groupes sociaux jusqu'alors maintenus dans des rôles passifs ou rendus invisibles : la jeunesse, les femmes, les minorités ethniques et sexuelles. Ces nouveaux sujets politiques réinventent l'exercice du politique autour des principes de la participation collective, de la décentralisation du pouvoir et de son partage démocratique. L'élan radical qui se lève dans des courants divers, issus du socialisme, du trotskisme, du féminisme, de l'anti-impérialisme, de la contre-culture, des milieux libertaires, écologiques et pacifistes, est unifié par l'idée selon laquelle le politique est inscrit dans le champ d'expérience le plus ordinaire et le plus quotidien, dans le champ culturel des pratiques signifiantes. La gauche radicale reconnaît que la transformation de la société dans le sens de l'égalité et de la démocratie réelle ne peut passer que par une transformation des pratiques, des représentations collectives et des relations sociales. Cette idée coïncide avec l'apparition, dans les périphéries du monde universitaire, à la croisée de la production intellectuelle et de l'engagement politique, d'une conception beaucoup plus horizontale, démocratique et déconcentrée des modes de production, de diffusion, et de consommation de la culture.

L'émergence de l'idée de photographie indépendante politiquement radicale est l'une des traductions concrètes de cette vision politique adossée à une compréhension large de la culture et associée à la revendication de participation par de nouveaux acteurs de la vie politique. Le cœur de ce travail de thèse a été consacré à la mise en lumière de ce pan méconnu de l'histoire de la photographie indépendante. Nous avons cherché à rendre compte de l'intrication entre, d'une part, les débats critiques se déployant dans le champ de la culture et de la politique, et, d'autre part, l'invention et la mise en œuvre d'une grande diversité de pratiques photographiques qui revendiquent leur appartenance aux mouvements contemporains de rénovation de la gauche, dans le contexte d'une crise du modèle de la social-démocratie. Ces pratiques sont intimement associées à une réflexion théorique interrogeant de manière inédite et systématique l'ensemble des enjeux politiques de la production, de la diffusion, de la réception des images photographiques dans la société. Cette problématique a engagé un chantier critique portant sur les institutions et les discours de la photographie et autour de la photographie, ainsi que sur le rôle social de ce type d'image dans la reconduction d'un sens commun confortant le système dominant. La photographie indépendante radicale s'est manifestée de manière cohérente à partir de 1975, guidée par les principes politiques de l'action collective, de l'autonomisation des sujets, et par la recherche d'une transformation des relations sociales au sein même des dispositifs de

production de l'image photographique. Elle s'est fondée sur deux grandes oppositions : une opposition au système du marché se manifestant par la recherche de modes économiques alternatifs, en termes de production et de diffusion, et par l'encouragement à la participation collective à la création en lieu et place de la valorisation du travail des seuls professionnels. Elle s'est aussi opposée au système dominant de l'art, en affirmant, contre les fondements esthétiques du modernisme, une pensée politique des fonctions sociales de l'art, ainsi qu'une vision désacralisée du rôle de l'artiste dans la société. La photographie indépendante radicale doit être envisagée comme un ensemble d'interventions politiques dans le champ des représentations, ainsi que dans le champ des institutions, des dispositifs et des discours dominants de la photographie. Ces interventions sont menées depuis des positions féministes, socialistes, minoritaires, locales ; elles se manifestent à travers des pratiques innovantes et des débats critiques qui bousculent les conceptions dominantes sur les relations entre production artistique et pouvoir.

Les conditions de développement des pratiques photographiques alternatives sont menacées dans les années quatre-vingt par la mise en œuvre du programme de la droite néolibérale mené par Margaret Thatcher. Les choix de la nouvelle administration remettent en question la notion d'un rôle directeur de la puissance publique dans le domaine de la culture. Thatcher défend une conception très restreinte de l'État et procède à des réductions des dépenses publiques, dont l'effet principal est de porter un coup d'arrêt au développement d'une scène artistique et culturelle indépendante du champ commercial. C'est même l'intention contraire qui est encouragée par le gouvernement conservateur : celui-ci souhaite l'intégration des domaines de la production artistique et de la production économique. Le gouvernement incite les artistes et les institutions culturelles à se tourner vers des formes de financements issus du secteur privé. Ce programme n'est pas sans arrière-pensées politiques de la part de Margaret Thatcher. Elle sait qu'elle peut, par ses mesures, durablement affaiblir le secteur des organisations culturelles et associatives, qu'elle identifie à juste titre comme le foyer d'une contestation politique.

On se trouve face à un paradoxe : la photographie indépendante radicale s'est construite dans les années soixante-dix sur un modèle qui la maintient dans une certaine dépendance vis-à-vis de l'État, ou du bon vouloir des autorités locales, et ce, en dépit de la détermination, chez les acteurs directement engagés, à transformer les cadres institutionnels de cette forme-État dans le sens d'une décentralisation du pouvoir permettant son appropriation collective, locale et horizontale. Dans les années quatre-vingt,

la détermination de la droite à désengager l'État de ses responsabilités sociales au nom d'une liberté de la création artistique, a pour effet de jeter les milieux artistiques, dont la photographie, dans le dilemme suivant : accepter des financements privés, au risque de perdre le contrôle sur la teneur politique des pratiques et des productions, ou bien persévérer dans une résistance politique, économique et idéologique, au risque cependant de s'épuiser ou de n'avoir qu'un impact limité. Nous voulons citer ici la photographe Sunil Gupta, membre d'Autograph, qui s'exprime en 1990 sur la situation de la photographie indépendante en Angleterre et qui propose une analyse synthétique intéressante. Elle parle depuis sa perspective de photographe femme, indienne et homosexuelle, constatant la persistance de freins à la reconnaissance du travail des producteurs culturels issus des minorités dans le milieu artistique au début des années quatre-vingt-dix.

> La photographie, comme toute activité de production artistique, est chère à produire. Le coût croissant du matériel, de l'équipement, ainsi que de l'ensemble du processus de recherche et de production signifient que, sans un niveau minimal et raisonnable de financements, les projets individuels comme collectifs sont condamnés, si ce n'est à la faillite, du moins à des situations précaires, les conduisant de crise financière en crise financière. Il ne reste dans ces conditions que peu d'énergie pour se consacrer à de nouveaux travaux. Au cours des années quatre-vingt, nous avons pu voir le développement tardif d'un intérêt pour l'idée d'exposer et, dans une moindre mesure, d'intégrer les œuvres contemporaines au circuit commercial. L'hégémonie du modernisme, tel qu'il est dicté par le Musée d'Art Moderne de New York et émulé par nos institutions, a été remis en question à travers le Royaume-Uni de différentes manières : à travers l'éducation, les associations locales, et d'autres groupes de pression fondés sur la lutte contre les discriminations liées au genre, à la race, à la sexualité ou au handicap (cette croix de l'égalité des chances que certains trouvent dure à porter). Ceux d'entre nous qui ont vécu les quelques années exaltantes au cours desquelles des métropoles dirigées par des autorités travaillistes consacraient de l'argent à l'art tel qu'il était pratiqué par des groupes en dehors du système dominant, ont vu l'expansion d'organisations locales et l'émergence de groupes radicaux tels que les Hackney Flashers, et ont connu la publication de magazines comme *Camerawork* ou le début d'un autre type de publication avec *Ten. 8.* Le mélange de perspectives issues des *Cultural Studies* et d'un discours postmoderniste émergeant nous a entraîné dans une période de déconstruction, qui semble nous amener aujourd'hui à l'aube de la reconstruction. Certains soulignent que la déconstruction n'a pas été assez loin, et que nos institutions sont à peine ébranlées. En effet, *Creative Camera* peut bien avoir changé de couverture et troqué le gris argenté du modernisme pour le brillant multicolore de la postmodernité, il semble incapable de prendre en compte le multiculturalisme. Si l'un des principaux objectifs du postmodernisme est la re-présentation de la culture populaire, alors nous faisons face à une nouvelle crise, puisque la culture des noirs n'est pas populaire, et se voit de nouveau exclue. (…) Les politiques d'égalité des chances ont a peine eu le temps d'être mises en place qu'arrivent les années quatre-vingt-dix et le nouvel accent placé sur le marketing. (…) Pour l'artiste ou le photographe, le marketing n'offre pas de perspective réjouissantes en termes de choix : le travail sera-t-il financé, exposé, vendu, si jamais celui-ci ne plaît pas à la majeure partie du public[1333] ?

1333« Photography, indeed any art making activity, is expensive to ressource. The ever increasing price of materials, equipment, in fact, the whole process of research and production has meant that without a reasonable base level of funding, both individuals and group projects are doomed, if not to failure, then to limp along from crisis to financial crisis. Little energy us left to actually make new works. In the 1980s we've experienced a belated growth of interest in the notion of exhibiting and to a lesser extent marketing contemporary work. The hegemony of modernism as dictated by the Museum of Modern Art in New York and taken up by our own institutions has been challenged up and down the UK in a variety of ways : formal education, community groups and other pressure groups based upon gender, race, sexuality, disability ; the cross of equal opportunities that some people find hard to bear. Those of us

Ces remarques résument les enjeux auxquels font face, à la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix, les photographes et les artistes s'efforçant de préserver les conditions d'une pratique artistique indépendante et politique. Il devient très difficile de défendre l'idée d'un art libre, compris comme la production d'un discours social qui ne soit pas orienté vers la gratification d'un public conditionné, et qui ne soit pas vidé de son sens par les restrictions découlant de l'inféodation à un financeur privé. Le problématique de l'indépendance du champ de la production culturelle par rapport au système commercial est posée en des termes différents au tournant des années quatre-vingt que dans les années soixante et soixante-dix. Les conditions d'un renouveau des milieux artistiques au sein d'un radicalisme de gauche ont disparu. Les bases économiques et idéologiques qui le sous-tendaient se sont effritées. La transformation idéologique qu'a menée Thatcher, axée sur l'individualisme et la mise en concurrence, ainsi que ses attaques à l'encontre des valeurs du collectivisme, ont détruit la possibilité même d'une réorganisation des milieux artistiques indépendants. D'autre part, la désunion des forces de gauche dans les années quatre-vingt, puis l'avènement, avec le *New Labour* de Tony Blair, d'une gauche centriste adhérant largement aux principes du libéralisme, ont fini d'enterrer la possibilité d'une résurrection d'un grand mouvement artistique et politique à gauche.

Ainsi les années soixante-dix ont-elle été le dernier moment où la formulation de grands projets de changement global de la société a pu avoir lieu. C'est dans les espaces discursifs ouverts par la problématique de la politique de la représentation qu'ont émergé des compréhensions de la photographie qui apparaissent aujourd'hui fondamentales. Si les conditions de développement d'une photographie indépendante politiquement radicale, orientée vers les objectifs d'une démocratie réelle, n'existent plus dans l'Angleterre de la fin des années quatre-vingt-dix, les contributions essentielles de ce mouvement artistique et politique ont formé une critique des relations entre le champ de la culture et du politique,

who lived through the heady years of metropolitan Labour Authorities who invested some money in the arts as practised by a variety of non-mainstream groups saw the expansion of local workshops and the emergence of radical groups like Hackney Flashers, the publication of magazines like *Camerawork* and beginnings of a different kind of magazine like *Ten. 8.* A combination of cultural studies and the arrival of post-modernist discourse has taken us through a period of deconstruction, so that now we seem to be standing on the threshold of reconstruction. Some might argue that not enough deconstruction has been done, our institutions are barely dented. Indeed although *Creative Camera* has changed its colours from teh Silvery grey of modernism to the mutli-fujicolours of postmodernity, it seems unable to cope with multiculturism. If one of postmodernism's central quests is a re-presentation of poular culture then we have a crisis, since for Blacks their culture isn't popular, so they get left out again. (…) So barely have the equal opportunities practices settled in when hard on their heels the 1990s are ushered in with an exagerated emphasis on marketing. (…) For the artist/photographer marketing is rearing its ugly head in the choices that confront her/him ; is the work going to be funded, shown, sold if the largest number of audience aren't appealed to. » Sunil Gupta, « National Photography Discussion Document ; Notes for Keynote Address », *Autograph,* janvier 1990. pp. 3-4.

dont les principes fondamentaux sont aujourd'hui généralement admis. Depuis une position marginale dans les années soixante-dix, puis plus offensive dans la décennie suivante, les perspectives critiques sur le rôle politique de la photographie dans le champ visuel ont rejoint le discours dominant.

Nous laissons Mike Abrahams, photojournaliste membre de Format, conclure cette recherche.

> Il y a aussi autre chose qui est apparu dans les années soixante-dix, les gens se sont mis à penser... il y a eu cette nouvelle idée de la politique de la photographie, qui a pris fin d'une certaine manière dans les années quatre-vingt-dix ; dans un sens je qualifierai ce processus de pré-Thatcher et post-Thatcher[1334].

1334« That was another thing that happened in the seventies, people were thinking... a new thinking, of the politics of photography, which finished in a way in the nineties ; in a way I would characterise it as pre-Thatcher and post-Thatcher. » Mike Abraham, entretien avec le photographe.

BIBLIOGRAPHIE

I – Sources Primaires

Sources orales

Bezencenet, Stevie ; Spence, Jo ; Watney, Simon. « The Photographic Self », ICA Lectures, 18 novembre 1986. National Sound Archive.

Carter, Paul. Entretien avec Shirley Read, 13 novembre 2006 et 8 janvier 2007. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/192.

Davies, Sue. Entretien avec Val Williams, novembre 1990. Oral History of Photography, National Sound Archive », C459/7.

Dennett, Terry. Entretien avec Michael Ann Mullen, décembre 1995. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/76

Dewdney, Andrew. Entretien avec Shirley Read, 3 avril 2000, Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/114.

Ewald, Wendy. Entretien avec Shirley Read, octobre 2006. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/191

Fletcher, Jane. « Changes in Perception of the Royal Photographic Society Collection 1970-80 », journée d'étude de la Royal Photographic Society Historical Group, « The Rise of British PhotoHistory in the Seventies », Birmingham Central Library, 14 mars 2009.

Goldwater, Mike. Entretien avec Val Williams, 1991. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/40

Hill, Paul. Entretien avec David Brittain, février 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/26.

James, Pete. « Re-discovering Sir Benjamin Stone », journée d'étude de la Royal Photographic Society Historical Group, « The Rise of British PhotoHistory in the Seventies », Birmingham Central Library, 14 mars 2009.

Jay, Bill. Entretien avec Val Williams, 1992. Oral History of British photography, National Sound Archive, C459/23.

Konttinen, Sirkka-Liisa. Entretien avec Shirley Read, février 2002. Oral History of British photography, National Sound Archive, C459/155

Lane, Barry. Entretien avec Shirley Read, décembre 1999. Oral History of British photography, National Sound Archive, C459/113.

Martin, Murray. Entretien avec Shirley Read, 12 février 2002. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/156.

Meadows, Daniel. Entretien avec Val Williams. Oral History of British Photography, National
Sound Archive, mars 1995. C 459/68.

Murray, Maggie. Entretien avec Michael-Ann Mullen, janvier 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C 459/29.

Prince, Brenda. Entretien avec Michael-Ann Mullen, décembre 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C 459/48.

Reas, Paul. Entretien avec Val Williams, 1993. Oral History of British photography, National Sound Archive, C459/27.

Smith, Steve. Communication dans le cadre du séminaire du PRI Îles Britanniques (EHESS) « Historiographies comparées. France et Grande-Bretagne au prisme des revues. » 1er juin 2012.

Spence, Jo. Entretien Marc Champeau, The Cockpit Gallery, Londres, 1979-80. [En ligne] http://www.marysialewandowska.com/waa/detail.php?id=4963

Taylor, Barbara. Communication dans le cadre du séminaire du PRI Îles Britanniques (EHESS) « Historiographies comparées. France et Grande-Bretagne au prisme des revues. » 1er juin 2012.

Trevor, Paul. Entretien avec Val Williams, 1991. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/39.

Wilmer, Val. Entretien avec Michael Ann Mullen, octobre 1993. Oral History of British Photography, National Sound Archive. C459/46

Archives

« Art for Whom ? » document de préparation. Whitechapel Gallery archives, WAG/EXH/2/276/1.

Atkinson, Conrad. Lettre à « David », « Papers relating to Conrad Atkinson' "Strike at Brannan's" exhibition at the ICA », Archives de l'ICA, Tate Gallery. TGA 955/7/2/36.

Atkinson, Conrad. « Approaches to an ideology of art and some parallels with science », article non daté, « Papers relating to Conrad Atkinson' "Strike at Brannan's" exhibition at the ICA », Archives de l'ICA, Tate Gallery. TGA 955/7/2/36.

Bishton, Derek. Lettre de Bisthon à Adrian Welch, Arts Administrator au Centre For the Arts, Costa Green, Birmingham. 25 septembre 1979. Archive de Derek Bisthon, Bibliothèque centrale de Birmingham, MS 2478 A/1/11/2. Consulté le 25 mai 2010.

Dennett, Terry ; Heron, Liz ; Spence, Jo. « A Statement on the Question of *Camerawork* », 14 octobre 1977. Jo Spence Memorial Archive.

Half Moon Gallery Ltd. *Memorandum of Association,* 10 mai 1975. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres. ACGB/29/41

Half Moon Photography Workshop, « Newsletter », novembre 1975. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres. ACGB/29/41

Half Moon Photography Workshop, « Women... Work in Hackney », juin 1976. Archives de lArts Council, Blythe House, Londres. ACGB/29/41

Half Moon Photography Workshop, « General Policy Statement », 23 juillet 1976. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres. ACGB/29/41

Half Moon Photography Workshop, « The Role of the Galery within the Workshop », juillet 1976. Archives de l'Arts Council, Blythe House, Londres. ACGB/29/41

Hill, Paul. « Three Perspectives on Photography », communiqué de presse de l'Arts Council, 25 mai 1979, Archives de Paul Hill, Birmingham Central Library.

Lane, Barry. « Photography estimates 1976-77 ». Archives de l'Arts Council oF Great Britain, Blythe House, Londres. ACGB/29/41.

Lane, Barry. « Photography Grants 1973-74; Report on Grants Recommended by the Photography Committee 1973-74 », avril 1974. Archives de l'Arts Council, ACGB 32/107, Blythe House, Londres.

Photography Workshop, « Feminism and Photography », document du Photography Workshop daté de novembre 1978, conservé dans l'archive de Paul Hill à la Birmingham Central Library. MS2294/2/11.

Photography Workshop, « The Hackney Flashers Collective », document non paginé non daté conservé à la Jo Spence Memorial Archive.

Richard, Margaret. Exposition « Art for Society », document de préparation. Whitechapel Gallery archives, WAG/EXH/2/276/1. Consultée en mars 2011.

Sidelines. Asian Resource Centre, *Progress Report 1979.*Archive de Derek Bishton, Bibliothèque central de Birmingham, MS 2478/B/3/5. Consulté en mai 2010.

Sidelines, Archive de Derek Bishton, lettre de présentation du projet « Handsworth Photo Project » auprès de West Midlands Arts. 22 février 1983. MS2478/A/1/14/13 Consulté en mai 2010.

Tagg, John. correspondance avec Janet Hall datée du 5 septembre 1996, copie conservée dans l'archive de Paul Hill, à la Birmingham Central Library. MS2294/2/1.

WELD, Dossier de demande de subvention conservées dans les archives de l'Arts Council, c. 1977. Londres, Blythe House.

Articles

Articles parus dans *Camerawork*

Burgin, Victor. « Art, Common Sense and Photography » *Camerawork,* N°3, juillet 1976. p. 1.

Carter, Paul. « Doing Photography », *Camerawork*, N° 2, avril-mai 1976. pp. 4-6.

Carter, Paul. « Photography for the Community », *Camerawork*, N° 13, mars 1979. pp. 2-3.

Coward, Rox ; Lomax, Yve ; Myers, Kathy. « Behind the Fragments », *Camerawork,* N° 25, novembre 1982. pp. 2-3.

Cox, Roger. « Letters », *Camerawork*, N° 5, février 1977. p. 5.

Dennett, Terry. « Alternative Technology », *Camerawork*, N°1, février 1976. p. 2.

———— « We also use Film to Take Pictures », *Camerawork* N°3, juillet 1976. p. 10.

———— « Print that Neg », *Camerawork* N°5, février 1977. pp. 6-7.

Djordjevic, Jovan. « The People's March for Jobs », *Camerawork,* N°24, mars 1982. pp. 12-13.

Francis, Errol ; Mercer, Kobena. « Black People, Culture and Resistance », *Camerawork,* N°25, novembre 1982. pp. 6-8.

Gibson, Ralph. « Driving Down Park Avenue with Robert Frank », *Camerawork*, N°3, juillet 1976. p. 6.

Golden, Robert. « Response to Roger Mayne », *Camerawork,* N°7, juillet 1977. p. 8.

Green, David. « On Foucault : Disciplinary Power and Photography », *Camerawork,* N° 32, été 1985. pp. 6-9. Reproduit dans Evans, 1997. pp. 121-131.

Half Moon Photography Workshop, « Statement of Aims », *Camerawork,* N°1, févier 1976. p. 8.

Hall, Kathy Myers, « Left in Sight », *Camerawork,* N° 29, hiver 1983-84. pp. 17-19.

Hedges, Nick. « Factory Fantasies ? », *Camerawork*, N°6, avril 1977. pp. 2-3.

———— « Born to Work », *Camerawork*, N°10, juillet 1978, p. 5.

Herman, Larry. « Letters », *Camerawork*, N° 5, février 1977. p. 5.

Hoare, Steve. « Pinholing : From here to infinity », *Camerawork*, N°6, avril 1977, p. 4.

Hoffman, David. « Portable Darkroom », *Camerawork*, N°13, mars 1979. p. 11.

Hoffman, David ; Spence, Jo. « Thoughts on THAP », *Camerawork,* N°5, février 1977. pp. 10-11.

Kelly, Owen ; Killip, Dermott. « The Second Photography : Cameras as Convivial Tools », *Camerawork*, N°22, printemps 1981, pp. 16-71 et 19.

Khan, Greg. « Community Arts under Attack », *Camerawork*, N° 19, juillet 1980. p. 6.

Lomax, Yve ; Gardner, Carl. « Postmodernism : Truth Falls Apart », *Camerawork,* N°32, été 1985. pp. 16-20.

Martinson, Neil. « Reviews : *Survival Programmes* », *Camerawork,* N° 29, hiver 1983-84. p. 10.

Mayne, Roger. « Letters », *Camerawork,* N°4, novembre 1976. p. 10.

———— « An Unfashionable Opinion », *Camerawork,* N° 6, avril 1977, p. 11.

Murray, Margaret. « More... Politics of Photography », *Camerawork*, N°2, avril-mai 1976. p. 2.

Myers, Kathy. « Editorial », *Camerawork,* N° 29, hiver 1983-84. p. 3.

Picton, Tom ; Barry Lane. « If it's art we can support it », *Camerawork.* N°5, février 1977. pp.1-2.

Picton, Tom; Bert Hardy, « Four Penn'orth of Hope », *Camerawork*, N° 5, février 1977, p. 9.

Picton, Tom. « What the Papers Said », *Camerawork,* N°8, novembre 1977. p. 8.

Read, Shirley. « On Photo-Montage », *Camerawork*, N° 10, juillet 1978. p. 6.

Slater, Don. « The Politics of Community Photography », *Camerawork,* N° 20, septembre 1980, pp. 8-9.

——————— « News, Reviews : *About Seventy Photographs* », *Camerawork,* N°22, printemps 1981. p. 19.

Spence, Jo. « The Politics of Photography », *Camerawork*, N°1, février 1976, p. 1.

Spence, Jo ; Golden, Robert. « Golden Rules OK ? », *Camerawork,* N°3, juillet 1976, p. 4.

Spence, Jo : Dennet, Terry. « The Unpolitical Photograph ? », *Camerawork,* N°7, juillet 1977. p. 6.

Tagg, John. « The World of Photography or Photography of the World ? », *Camerawork,* N° 6, avril 1977, pp. 8-9.

« The Arts Council and Photography », *Camerawork*, N° 19, juillet 1980. p. 13.

Trevor, Paul. « The Price of Self-Expression, an Article on Self-Publication », *Camerawork,* N°1, février 1976, p. 7.

Weaver, Mike. « The Arts Council and Photography ; Photography Sub-Committee Chairman's Statement », *Camerawork*, N° 18, mars 1980. p. 15.

Webster, Frank. « Every Picture Tells a Lie », *Camerawork,* N°5, février 1977. pp. 4-5.

Wolmuth, Philip. « Photography in Opposition », *Camerawork,* N°18, mars 1980, p. 12.

Articles parus dans *Ten. 8.*

Abrahams, Mike. « “Seeing inside” : Photographs of Pentonville Prison », *Ten. 8,* N° 14, 1984. pp. 26-9.

Barber, Ed. « Survival Programmes », *Ten. 8,* N° 7/8, printemps 1982. p. 55.

———— « Under the Skin », *Ten. 8.* N° 7/8, printemps 1982, pp. 12-13.

Bishton, Derek. « Handsworth Self-Portrait », *Ten 8*, N° 4, printemps 1980. pp. 2-3 et 14.

Bisthon, Derek ; Homer, Brian. « People Power ? », *Ten 8.* N° 1, février 1979, pp. 7-9.

Campbell, Beatrix ; Chalmers, Gloria. « Striking Women » *Ten. 8.* N° 20, automne 1985. pp. 23-38.

Editorial, *Ten. 8*. N° 7/8, printemps 1982, p. 5.

Green, David. « Classified Subjects », *Ten. 8,* N° 14, 1984, pp. 31-7.

———— « A Map of Depravity », *Ten. 8.* N° 18, 1984. pp. 37-43.

Green, Sue. « Editorial », *Ten. 8,* N° 20, automne 1985. p. 2.

———— « Picture This », *Ten. 8.* N°20, automne 1985, pp. 14-22.
« Greenham Common ; A Photographic Response », *Ten. 8.* N° 10, 1982. pp. 25-32.

McGrath, Roberta. « Medical Police », *Ten. 8,* N° 14, 1984. pp. 14-18.

Mercer, Colin. « Generating Consent », *Ten. 8,* N° 14, 1984. pp. 3-9.

Tagg, John. « The Burden of Representation », *Ten. 8,* N° 14, 1984. pp. 10-13.

Taylor, John. « Consent and Control », *Ten. 8.* N° 18, 1984. p. 2.

Williamson, Judith. « Family, Education and Photography », *Ten. 8,* N° 14, 1984. pp. 20-2.

Articles parus dans *Creative Camera*

Badger,Gerry. « Voices in the Wilderness, British Photography in the 60s », *Creative Camera* Vol 2. 1988, p. 10.

Brittain, David. « Life After Twenty », *Creative Camera*, N°341, août- septembre 1996. pp. 6-8.

Davies, Sue. « The Photographer's Gallery », *Creative Camera*, N°8/9, 1987. pp 32-3.

Ehrlich, Richard. « John Sturrock ; Right Way, Right Time, Right Context », *Creative Camera,* N° 7, 1988. p. 20-32.

Hill, Paul; Cooper, Thomas. « Can British Photography emerge from the dark ages? », *Creative Camera*, N°123, septembre 1974. pp. 294-95.

Holborn, Mark. « Victoria and Albert – From Henry Cole to the Eighties. Mark Haworth-Booth, Assistant Keeper of Photographs at the Victoria and Albert Museum, interviewed by Mark Holborn », *Creative Camera.* N°220, avril 1983. pp. 902-907.

Jay, Bill. « Back to the Future », *Creative Camera.* N°2, 1998. pp. 16-19.

Jeffrey, Ian. « Robert Frank, Photographs from London and Wales, 1951 », *Creative Camera International Yearbook*, 1975. p.10

Osman, Colin. « Editorial », *Creative Camera,* N°67, Janvier 1970. p. 2.

———— « Foreword », *Creative Camera International Yearbook*, 1975.

Ray-Jones, Tony. « Pictures from America and England », *Creative Camera,* N°52, octobre 1968.

Szarkowski, John. « Photography and the Mass Media », *Creative Camera*, février 1969, in Brittain, David (Ed.). *Creative Camera: Thirty Years of Writing*. Manchester et New York: Manchester University Press, 1999.

Turner, Peter. « British Photography Now », *Creative Camera,* 1981, N°195/196.

Williams, Val. « Crowned with Thorns ; *Creative Camera* 1965-1978 », *Creative Camera.* N°321, avril- mai 1993. pp. 24-31.

Articles paru dans d'autres périodiques

Alexander, Sally ; Davin, Anna. « Feminist History », *History Workshop*, N°1, février 1976. pp. 4-6.

Ali, Tariq. « A vanguard paper of the revolutionary left », « Permanent Revolution ? », *The Black Dwarf*, Vol 14, n°18, 1er juin 1969. p. 2.

Amber, « About Us ; Amber History - 1968 to 1974 », [En ligne] http://www.amber-online.com/history_chapters/1968-1974

Anon. « Michael Rand – Art director, *Sunday Times* », *Professional Photographer.* 9 août 2010. [En ligne] http://www.professionalphotographer.co.uk/Frontline/Art-Directors/Michael-Rand

Atkinson, Terry. « Image of the People », allocution donnée dans le cadre du colloque « The State of British Art ». Verbatim publié dans *Studio International*, Vol. 194, N° 989, 2/1978, p. 125.

Autograph ABP, *Autograph* octobre 2007. [En ligne] http://www.autograph-abp-shop.co.uk/files/Newspapers/Autograph_newspaper-Rivington_Place.pdf

Bailey, David A. « Photography, Black Arts & the Burden of Representation(s) », *Autograph,* août- septembre 1991.

Braybon, Anne. « About *Town* : A Case Study from Research in Progress on Photographic Networks in Britain, 1952-1969 », *Photography and Culture.* Vol 1, Issue 1, Juillet 2008, pp. 95-106.

Burgin, Victor. « Looking at photographs », *Screen* N°24, automne 1977. pp. 17-24.

Campbell, Beatrix ; Charlton, Val. « Grunwick Women », *Spare Rib*, N°61, août 1977. p. 6-8 et 46.

Campbell, Bryn. « Jeunes photographes Britanniques », *Camera, Revue Mensuelle Internationale de la Photo et du Film*, N°6, juin 1963.

Campbell, Bryn. « How the great British photographic revival created its own momentum », *The Times,* 5 novembre 1976. p 13.

Campbell, Duncan. « Back in the Bomb Business », *New Statesman,* Vol. 104, N° 2675, 2 juillet 1982. pp. 6-7.

Davies, John ; Rigby, Graeme. « Durham Coalfield », Amber, 1983 et 1984. [En ligne] http://www.amber-online.com/exhibitions/durham-coalfield/detail consulté le 16 septembre 2013.

Delmar, Rosalind. « Women and Work », *Spare Rib,* N° 40, octobre 1975. pp. 32-3.

« Editorial », *Art History*, Vol. 1. N°1, mars 1978. p. 1.

Ellis, Ainslie. « On view », *British Journal of Photography*, 9 mai 1975, p. 388.

Fisher, T.L. « The WELD Experiment », *New Society*, 14 aout 1975.

Gupta, Sunil. « National Photography Discussion Document ; Notes for Keynote Address », *Autograph*, janvier 1990. pp. 2-4.

Harker, Margaret. « The Royal Photographic Society permanent collection », *Album,* N°11, décembre 1970. p. 2.

Harris, John. « The Miners' Strike 1984/5 », Report Digital et Coldtype. [En ligne] www.coldtype.net/Assets.07/.../0507.MinersFinal.pdf Consulté le 13 septembre 2013.

Harrison, Margaret. « Notes on Feminist Art in Britain 1970-77 », *Studio International.* Numéro spécial « Women's Issue », N° 987, vol. 193. pp. 212-19.

Hill, Paul. « Photo-journalism, a British Obsession », *The Photographic Journal*, vol 113, N°11, novembre 1973.

———— « A propos : l'Angleterre », *Camera.* N° 8, août 1976.

History Workshop Editorial Collective, « Editorial », *History Workshop Journal*, N°1, printemps 1976, p. 3.

Hughes, George. « The Rising Moon ; Inside the Half Moon Gallery », *Amateur Photographer*, 5 juillet 1978, p. 126.

Hulme, Janey. « Protest : Greenham Common », *New Statesman*, Vol. 104, N° 2696, 19 novembre 1982. p. 14.

James, Pete. « Laminated in Time; A brief History Of Community Photography in Birmingham », *Source,* N°33, hiver 2002, pp. 46-8.

Jay, Bill. « Editorial », *Album* N°3, avril 1970.

Jay, Bill. « Editorial », *Album*, N°7, août 1970.

Jay, Bill. *Customs and Faces: Sir Benjamin Stone 1818-1914*. Londres : Academy Editions, 1972.

Jay, Bill. « The romantic Machine, Towards a Definition of Humanism in Photography », in Liebling, Jerome (Ed.). *Photography, Current Perspectives.* New York : Light Impressions, 1978.

Jay, Bill. «*Album*: A Memoir», *History of Photography,* in Weaver, Mark; Hammond, Anne (Eds.). Londres Taylor & Francis, Vol 17, N°1, printemps 1993. pp. 1-9.

Jay, Bill. « Magazine Memoirs : Reminiscences of *Creative Camera* and *Album* magazines » conférence « What Happened Here ? Photography in Britain since 1968 », National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, England, 14 octobre 2004. [En ligne] http://www.billjayonphotography.com/writings.html

Messer, William. « The British Obsession : About to Pay Off ? », *U.S. Camera Annual 1977; Major Report on British Photography.* 1977. pp. 48-93.

« News », *Spare Rib,* N°47, juin 1976, p. 23.

« Nightcleaners », *Shrew*, Vol. 3, N°9, décembre 1971.

Read, Shirley. « 'Talking 'bout my generation...'; A view from East London of the Community Photography Movement », *Source* N°33. Hiver 2002. pp. 42-45.

Rigby, Graeme. « Murray Martin », *The Guardian,* Samedi 8 septembre 2007, [En ligne] http://www.guardian.co.uk/news/2007/sep/08/guardianobituaries.artsobituaries

« Snap, Crackle, Boom, The Youngest, Dizziest, Boldest Clothes Ever », *The Queen*, 31 août 1960.

« The State of British Art ». *Studio International*, Vol. 194, N° 989, 2/1978.

Tagg, John. « The Currency of the Photograph », *Screen Education*, N° 28, automne 1978, pp. 45-67 ; *Thinking Photography*, Ed. Victor Burgin. Londres : Macmillan, 1982. pp. 110-141.

Tagg, John. « Notes on Photography, History and Representation », in Dennett, Terry; Spence, Jo (Eds.), *Photography/Politics I.* Londres : Comedia Publishing Group, 1979.

Tagg, John. « Power and Photography », *Screen Education*, N° 36, automne 1980. pp. 44-5.

The Photographer's Gallery, *Striking Women ; Communities and Coal.* Londres : The Photographers' Gallery, c.1986. Postscript de Angela V. John.

Trevor, Paul. « The *Camerawork* Essays », 1998. [En ligne] http://www.buildingsoflondon.co.uk/pm/lip/mar98/ptrev.htm

Wiard, Andrew. « About Report Photos », 21 mai 2012. [En ligne] http://www.reportphotos.com/about/ consulté le 5 mars 2013.

Windham, Francis. « The Modelmakers », *Sunday Times Colour Section,* 10 mai 1964. pp. 17-9.

Young, Neil. « Forever Amber ; An Interview with Ellin Hare and Murray Martin of the Amber Film Collective », *Critical Quarterly,* Vol. 43, N° 4. 2001. pp. 61-80.

Ouvrages et documents relatifs au corpus

Amber Associates. « Unremembered Lives; North-East Communities and the Documentary Photographer », Side Gallery, Newcastle upon Tyne, 1995.Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres : Verso, Revised edition, 1991.

Bezencenet, Stevie ; Corrigan, Philip. *Photographic Practices: Towards a Different Image.* Londres : Comedia Publishing Group, 1986.

Boot, Chris; Glover, Gina. « The South London Photo Co-Op », in Bezencenet, Corrigan, *Photographic Practices ; Towards a Different Image.* Londres : Comedia, 1986. pp. 159-65.

Bootle Arts and Action. *Bootle – A Pictorial Study of the Dockland Community.* Bootle : Bootle Art and Action Publication, 1978.

Bootle Arts and Action. *Art in Action, A Community Photographic Project on Merseyside.* Bootle : Bootle Art and Action Publication, 1980.

Dennett, Terry ; Spence, Jo. « Photography, Ideology, Education », *Screen Education.* N° 21, hiver 1976-1977, pp. 42-70.

Dennett, Terry ; Spence, Jo (Eds). *Photography/Politics I.* Londres : Comedia Publishing Group, 1979.

Dewdney, Andrew ; Lister, Martin. *Youth, Culture and Photography.* Basingstoke : MacMillan, 1988.

Dewdney, Andrew ; Gray, Claire ; Minnion, Andy. *Down but not Out, Young People, Photography and Images of Homelessness*. Stoke-on-Trent : Trentham Books, 1994.

Dickinson, Nigel ; Jadou, Lilian ; Williams, Jon. *Hanging on by your Fingernails, The Struggle at Lea Hall 1984-87*, Birmingham : Heartlands Production, 1987.

Golden, Robert. « Notes towards the Practice of Socialist Photography », Arts Council of Great Britain. *Three Perspectives on Photography.* Londres : Arts Council, 1979.

Greenhill, Robert ; Murray, Maggie ; Spence, Jo. *Photography.* Londres : Macdonald Educational, 1977.

Hackney Flashers Collective, « The Hackney Flashers Collective », *Three Perspectives on Photography.* Cat. Exp. Londres : Arts Council of Great Britain, 1979.

Hedges, Nick. *From the Centre, Living through Change in an Industrial Society 1965-1990*. Wolverhampton : Light House Media Centre, 1991.

Hedges, Nick ; Beynon, Huw. *Born to Work; Images of Factory Life.* Londres : Pluto Press, 1982.

Heron, Liz. « Hackney Flashers Collective : Who's Still Holding the Camera ? » in Dennett, Terry ; Spence, Jo (Eds.). *Photography / Politics 1.* Londres : Comedia, 1979. pp. 125-132.

Holland, Patricia ; Spence, Jo ; Watney, Simon (Eds.). *Photography/Politics II*. Londres : Comedia Publishing Group, 1986.

Huddle, Roger ; Phillips, Angela ; Simons, Mike ; Sturrock, John. *Blood, Sweat and Tears ; Photographs from the Great Miners' Strike 1984-1985.* Londres : Artworker Books, 1985.

Killip, Chris. *In Flagrante*. Londres : Secker & Warburg Ltd, 1988.

———— *Seacoal.* Göttingen : Steidl, 2011.

Konttinen, Sirkka-Liisa. *Byker.* Londres : Jonathan Cape, 1983.

Morden, Terry. « Documentary. Past. Future ? », in Holland, Patricia ; Spence, Jo ; Whatney, Simon (Eds.) *Photography / Politics II.* Londres : Comedia, 1986. pp. 169-175.

———— « Documentary Photography : Some Background Notes », in Philippa Goodhall (Ed), *Sharp Voices, Still Lives ; Birmingham Photography in the 1980s*. Manchester : Cornerhouse Publication, 1990. pp. 5-11.

Pattison, Keith ; Beynon, Huw. « Easington, August '84 », Side Publication, 1985.

Pattison, Keith ; Peace, David. *No Redemption ; The 1984-85 Miners' Strike in the Durham Coalfield.* Newcastle upon Tyne : Flambart Press, 2010.

Rae, Bruce; Rutishauser, Paul. « A Place like Easington ; a Portrait of a Durham Mining Village ». Amber, 1984. [En ligne] http://www.amber-online.com/exhibitions/easington-a-mining-village/detail

Side Gallery, « Unremembered Lives; North-East Communities and the Documentary Photographer », document non-paginé, Side Gallery, Newcastle upon Tyne, 1995.

Spence, Jo. « What Do People Do All Day ? Class and Gender in Images of Women », *Screen Education,* N° 29, hiver 1978. pp. 29-45.

Spence, Jo. « Facing up to Myself », *Spare Rib,* N°68, mars 1978. pp. 6-9.

Spence, Jo. « Beyond the Family Album, Public Images, Private Conventions », *Three Perspectives on Photography.* Londres : Arts Council of Great Britain, 1979.

Spence, Jo. « The Sign as a Site of Class Struggle : Reflections on Works by John Heartfield », *Block,* N°5, 1981. pp. 2-13.

Spence, Jo. *Putting Myself in the Picture; A Political, Personal and Photographic Autobiography*. Londres : Camden Press, 1986.

Spence, Jo ; Stanley, Jo ; Hevey, David (Eds). *Cultural Sniping ; The Art of Transgression.* Londres et New York : Routledge, 1995.

II – Sources Secondaires et ouvrages de référence

Adorno, Theodor. « Sociology and psychology – Part 1 », *New Left Review* 46, novembre-décembre 1967, pp. 67-80.

——————— « Sociology and psychology – Part 2 », *New Left Review* 47, janvier-février 1968, pp. 79-97.

——————— « Letters to Walter Benjamin », *New Left Review* 81, septembre-octobre 1973, pp. 55-80.

——————— « Commitment », *New Left Review* 87-88, Septembre-décembre 1974, pp. 75-89.

AFFOR. *Talking Blues; The Black Community Speaks about its Relationship with the Police*. Derek Bisthon et Brian Homer (Eds.). Handsworth : Sidelines, 1978.

Aitken, Ian. *Film and Reform : John Grierson and the Documentary Film Movement*. Londres : Routledge, 1990.

Akbar, Arifa; « Photo opportunity: The Photographers' Gallery », *The Independent, 20 décembre 2007. [En ligne]* http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/photo-opportunity-the-photographers-gallery-766245.html

Alcock, Pete, « 'Maximum Feasible Participation' – Lessons from Previous Wars on Poverty », conférence ESPAnet – Changing European Societies: The Role for Social Policy. 2003. [En Ligne] http://www.sfi.dk/graphics/ESPAnet/papers/pAlcock.pdf Consulté le 21 juin 2013.

Ali, Tariq. « The Extra-Parliamentary Opposition », *The New Revolutionaries*. Tariq Ali (Ed.). Londres : Peter Owen, 1969. p. 70.

Alizart, Mark ; Macé, Eric ; Maigret, Eric ; Hall, Stuart. *Stuart Hall*. Paris : Editions Amsterdam, 2007.

Alloway, Lawrence. « The Development of British Pop », in Lucy Lippard (Dir.) *Pop Art.* Londres : Thames and Hudson, 1966. pp. 27-67.

——————— « Le développement du Pop Art anglais », *Le Pop Art.* Lucy Lippard (Ed.) (1966). Paris : Thames and Hudson, 1996. (traduction française)

——— « The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, Notes by Lawrence Alloway », in Robbins, David (Ed). *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty.* Cambridge, Mass. ; Londres : MIT Press, 1990. pp.49-54.

————— « Personal Statemen », *Ark,* 19, printemps 1957, in Robbins, David (Ed). *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty.* Cambridge, Mass. ; Londres : MIT Press, 1990.

——————— « The Long Front of Culture », *Cambridge Opinion*, 17, 1959. in Robbins, David (Ed). *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty.* Cambridge, Mass. ; Londres : MIT Press, 1990.

Althusser, Louis. « Contradiction and Overdetermination », *New Left Review* 41, janvier-février 1967, pp. 15-35.

————— « Freud and Lacan », *New Left Review* 55, mai-juin 1969, pp. 49-65.

——— « L'idéologie et les appareils idéologiques d'Etat », *Lénine et la philosophie.* Paris : F. Maspéro, 1969.

Althusser, Louis. « Philosophy as a Revolutionary Weapon », *NLR* 64, novembre-décembre 1970, pp. 3-11.

Alvarado, Manuel ; Buscombe, Edward ; Collins Richard (Eds.). *Representation and Photography : a Screen Education Reader.* Basingstoke : Palgrave, 2001.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities : Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres : Verso, 1991.

Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy.* Cambridge : Cambridge University Press, 1932.

Association of Community Artists. *Community Arts : Principles and Practices ; A series of Papers arising out of the Barnstaple National Conference*. Shelton Trust : South Tyneside Community Arts, mars 1980.

Arts Council Community Arts Working Party. *Community Arts ; The report of the Community Arts Working Party*. Londres : Arts Council, juin 1974.

Arts Council Community Arts Evaluation Working Group. *Community Arts – A report*. Londres : Arts Council, 1977.

Arts Council of Great Britain, *Sixth Annual Report 1950-1951.* Londres : Arts Council, 1951.

———— *British Image 1*, Londres : Arts Council of Great Britain, 1975.

———— *British Image 2,* Londres : Arts Council of Great Britain, 1976.

———— *Three Perspectives on Photography : Recent British Photography.* Londres : Arts Council of Great Britain, 1979.

Aubrey, Crispin ; Landry, Charles ; Morley, Dave. *Here is the Other News : Challenges to the Local Commercial Press.* Londres : The Minority Press Group, 1980.

Avedon, Richard. *In the American West.* New York : Harry N. Abrams, 1985.

Badger, Gerry. « On British Photography; Some Personal Reflections », *Untitled N°14*. Carmel, Californie : The Friends of Photography, 1978.

Badger, Gerry (Ed.). *Through the Looking Glass : Photographic Art in Britain, 1945-1989*. Londres : Barbican Art Gallery, 1989.

Bailey, David. *David Bailey's Box of Pin-Ups.* Londres : Weidenfeld & Nicholson, 1965.

Bailey, Ron. *The Squatters.* Harmondworth : Penguin, 1973.

Baistow, Peter. *Young British Photographers* (Cat. Exp). Londres : Co-optic, 1975.

Baring, Louise. *Norman Parkinson: A Very British Glamour.* New York : Rizzoli, 2009.

Barker, Paul (Ed.). *Arts in Society ; A New Society Collection*. Londres : Fontana Press, 1977.

Barnett, Samuel. « University Settlements », article de 1898, [En ligne] http://www.infed.org/archives/e-texts/barnet2.htm, consulté le 10 juin 2013.

Barsam, Richard. *Non-Fiction Film ; A Critical History.* Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1992.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, Collection Points, 1957.

———— « Rhétorique de l'image », *Communications*, N°4, 1964. pp. 40-51.

———— *La Chambre claire.* Paris : Seuil, 1980.

Batchen, Geoffrey. *Burning With Desire : The Conception of Photography*. Cambridge: MIT Press, 1997.

Baudrillard, Jean. *La Société de Consommation*. Paris : Gallimard, 1970.

Bayer, Jonathan ; Noble, Alex. *Image and Exploration ; Some Directions in British Photography 1980-85*. Londres : The Photographers' Gallery, 1985.

BBC. *Alright, we'll do it ourselves*, Man Alive Productions, BBC, c. 1972. [En ligne] http://www.youtube.com/watch?v=2nxgsvLXKmA et http://www.youtube.com/watch?v=sikv84m8vLE Consulté le 8 juin 2013.

Becker Howard. *Outsiders : studies in the sociology of deviance.* New York : The Free Press, 1963.

———————— « Art as collective action », *American Sociological Review*, Vol. 39, N.6 (Décembre 1974). p. 767-776.

Benjamin, Walter. « Paris, Capital of the XIXth Century » *New Left Review,* 48, mars-avril 1968. pp. 77-88.

———— « The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction », *Illuminations*, New York : Schocken, 1969.

———— « The Author as Producer », *New Left Review* 62, juillet-août 1970, pp. 83-96.

———— « Petite Histoire de la photographie », *L'Homme, le langage et la culture*. Paris : Denoël-Gonthier, 1971.

———— « The Author as Producer », *New Left Review,* N°1/62, juillet-août 1977. pp. 83-96.

———— « Conversations with Brecht », *New Left Review,* N°1/77, janvier-février 1973, pp. 51-57.

Bennet, Tony (Ed). *Culture, Ideology and Social Process : a Reader.* Londres : The Open University, 1981.

Benson, John. *Affluence and Authority, a Social History of Twentieth Century Britain*. Londres : Hodder Education, 2005.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Harmondsworth : Penguin, 1972.

———— *Selected Essays and Articles : The Look of Things.* Harmondsworth : Penguin, 1972.

——— « Photographs of Agony » (1972), *About Looking.* Londres :Bloomsbury, 2009. [1e Ed. Londres Writers' and Readers' Publishing Cooperative, 1980].

———— « The Uses of Photography », *About Looking.* Londres :Bloomsbury, 2009. [1e Ed. *Londres Writers' and Readers' Publishing Cooperative, 1980]*.

Berger, John ; Mohr, Jean. *A Fortunate Man : The Story of a Country Doctor.* Londres : Allen Lane, 1967.

Berger, John ; Mohr, Jean. *A Seventh Man, a Book of Images and Words about the Experience of Migrant Workers in Europe*. Harmondsworth : Penguin, 1975.

Berger John ; Mohr, Jean. *Another Way of Telling.* Cambridge : Granta Books, 1982.

Bernhardt, Uwe. *Le regard imparfait, réalité et distance en photographie*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Berry, Ian. *The English.* Harmondsworth : Penguin Books Ltd, 1978.

Bethnal Green and Stepney Trades Council. *Blood on The Streets ; A Report by the Bethnal Green And Stepney Trades Council on Racial Attacks in East London*. Londres : Bethnal Green and Stepney Trades Council, 1978.

Beynon, Huw. *Working at Ford.* Harmondsworth : Allen Lane, 1973

Beynon, Huw ; Blackburn, Robin. *Perceptions of Work : Variations within a Factory.* Cambridge : Cambridge University Press, 1972.

Beynon, Huw ; Wainwright, Hillary. *The Workers' Report on Vickers*. Londres : Pluto, 1980.

Binnington, David. « A Genuine Social Function For Artists : a Dream or a Reality ? », Cork, Richard (Ed.). *Art For Whom ?* Londres : Arts Council of Great Britain, 1978.

Birmingham Arts Lab, The Phantom of Liberty. Cat. Exp. Birmingham : Birmingham Museums and Art Gallery, 1998

Bishop, William. *Realising Personal Truths in Photography*. Londres : Inscape, 1997.

Black, Lawrence. *The Political Culture of the Left in Affluent Britain 1951-1964. Old Labour, New Britain?* Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2003.

———— « 'Not only a source of expenditure but a source of income': The Creative Industries and Cultural Politics in Britain from the 1960s to Cool Britannia », in Christiane Eisenberg, et. al. *Cultural Industries: The British Experience in International Perspective.* 2006. [En ligne] http://edoc.hu-berlin.de/conferences/culturalindustries/proc/culturalindustries.pdf p.119-144.

Black, Lawrence. « 'Making Britain a gayer and more cultivated country'; Wilson, Lee and the Creative Industries in the 1960s », *Contemporary British history*, Vol. 20, N°3, Septembre 2006. pp. 323–342.

Blondet-Bisch, Thérèse. « Photography in France; Forms of Photographic Expression », in Mellor et Gervereau (Eds.), *The Sixties; Britain and France, 1962-1973, The Utopian Years.* Londres : Philip Wilson, 1997.

Boal, Augusto. *Théâtre de l'opprimé.* Paris : Maspéro, 1977.

Bohm, Dorothy. *Sixties London*. Londres : Lund Humphries Ltd, 1996.

Bolle de Bal, Marcel. « Reliance, déliance, liance : émergence de trois concepts sociologiques » *Sociétés*, N° 80, 2003/2. pp. 99-131.

Bolton, Richard. *The Contest of Meaning : Critical Histories of Photography*. Cambridge : MIT Press, 1989.

Bouqueret, Christian. *Une aventure contemporaine, la photographie 1955-95.* Paris : Paris Audiovisuel, 1996.

Bourdieu, Pierre. *Un art moyen*. Paris : Editions de Minuit, 1965.

Bowen Thomas, David. *"From Today Painting is Dead"; The Beginnings of Photography*, cat. exp. Victoria and Albert Museum, 16 mars-14 mai 1972. Londres : The Arts Council of Great Britain, 1972.

Boyers Robert ; Orrill, Robert (Eds.). *Ronald Laing et l'Antipsychiatrie.* Paris : Payot, 1973.

Bradby, David ; Capron, Susanna(Eds.). *Freedom's Pioneer : John McGrath's Work in Theatre, Film and Television.* Exeter : University of Exeter Press, 2005.

Braden, Su. *Artists and People.* Londres : Routledge, 1978.

———— *Committing Photography.* Londres : Pluto Press, 1983.

Braive, Michel F. *The Photograph : A Social History*. New York : McGraw-Hill, 1966.

Brandt, Bill. *The English at Home.* Londres : Batsford, 1936.

———— *Perspectives of Nudes.* Londres : Bodley Head, 1961.

Brandt, Bill ; Haworth-Booth, Mark. *The Land: 20th Century Landscape Photographs.* Londres : Victoria & Albert Museum, 1975.

Braun, Marta. « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Etudes Photographiques,* N° 16, mai 2005 [En ligne] http://etudesphotographiques.revues.org/714.

Breward, Christopher ; Gilbert, David ; Lister, Jenny. *Swinging Sixties, Fashion in London and Beyond, 1955-1970.* Londres : Victoria and Albert, 2006.

British Photography : Towards a Bigger Picture. New York : Aperture, 1988.

Brittain, David. *Creative Camera : Thirty Years of Writing.* Manchester et New York: Manchester University Press, 1999.

Brooks, Rosetta. « Woman Visible : Women Invisible », *Studio International*, Vol 193, N° 987, 3/1977. pp. 208-11.

Broude ; Garrad. *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, New York : Harper and Row, 1982 ;

Brunsdon, Charlotte. « A Thief in the Night, Stories of Feminism in the 1970s at the Centre for Contemporary Cultural Studies », in Morley and Chen (Eds.) *Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies.* Londres : Routledge, 1996. pp. 276-286.

Brusasco, Linda. « Duffy, The Man Who Shot the Sixties », BBC, 2010.

Burgin, Victor. *Two essays on Art, Photography and Semiotics*. Londres : Robert Self Publications, 1976.

Burgin, Victor. *Thinking Photography.* Londres : Macmillan Press, 1982.

———— *In-different Spaces: Place and Memory in Visual Culture.* Berkeley : University of California press, 1996.

Burke, Vanley ; Cesar, Pogus. *Break in the Seal*. Cat. Exp. Coventry : Herbert Art Gallery and Museum, 1986.

Burton, Alan. *The British Consumer Co-Operative Movement and Film. 1890s-1960s*. Manchester : Manchester University Press, 2005.

Butler, David ; Rose, Richard. *The British General Election of 1959.* Londres : Macmillan, 1960.

Campbell Beatrix ; Coote, Anna. *Sweet Fredom ; The Struggle for Women's Liberation*. Oxford : Blackwell, 1987.

Campbell, Katie. « Boning up on *Spare Rib* », *The Women's Review of Books*, Vol. 1, N. 9 (Jun., 1984), p. 17 .

Carmichael, Stokely. « Black Power », in Cooper, David (Ed.). *The Dialectics of Liberation.* Harmondsworth : Penguin, 1968.

Centre for Contemporary Cultural Studies. *Culture, Media, Language ; Working Papers in Cultural Studies, 1972-9.* Londres : Hutchinson, with the Centre for Contemporary Cultural Studies, 1981.

Centre for Contemporary Cultural Studies. *The Empire Strikes Back : Race and Racism in 70s Britain*. Birmingham : Centre for Contemporary Cultural Studies, 1982.

Charlot, Monica. *L'Angleterre, 1945-1980, Le temps des incertitudes.* Paris : Notre Siècle, Imprimerie Nationale, 1981.

Charlot, Monica. « Les "*Inner Cities*": réalités et représentations », *Etudes Anglaises.* Vol. 47, 1994/4. pp. 455-465.

Chevrier, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, vol. 79, N° 79, 2006. pp. 63-89.

Chevrier, Jean-François ; Roussin, Philippe (Eds). « Le parti pris du document », *Communications,* Vol. 1. N°71, 2001.

Chevrier, Jean-François ; Roussin, Philippe. « Présentation », *Communications,* Vol. 79, N° 79, 2006, pp. 5-7.

Chicago, Judy. *Through the Flower : My Struggle as a Woman Artist*. New York : Doubleday, 1975, édition britannique parue en 1977.

Christian, Robin ; Pritchard, Stephen. « Celebrating five decades of the Observer Magazine », *The Observer,* 31 juillet 2011. [En ligne] http://www.guardian.co.uk/media/2011/jul/31/five-decades-of-the-observer-magazine

Christian, Mark. « The Politics of Black Presence in Britain and Black Male Exclusion in the British Education System », *Journal of Black Studies,* Vol. 35, No. 3, Janvier 2005. pp. 327-346.

Chun, Lin. *The British New Left*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.

Clark, Timothy J. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Londres : Thames & Hudson, 1973.

Clark, Timothy J.. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*. Londres : Thames & Hudson, 1973

Clark, Timothy J. « The Conditions of Artistic Creation », *Time Literary Supplement*, 24 May 1974, pp. 561-2.

Clarke, Peter. *Hope and Glory: Britain 1900–1990*. Londres : Penguin Books, 1996.

Cleaver, Elridge, extrait de « Soul on Ice », publié dans *The Black Dwarf*, Vol. 13, N°12. 28 février 1969. p. 6.

Cohen, Phil. « Subcultural Conflict and Working Class Community », *Working Papers in Cultural Studies 2.* University of Birmingham: Centre for Cultural Studies, 1972.

Cohen, Phil. « La communauté ouvrière et le conflit subculturel ; l'East End en proie à la rénovation ». *Réseaux.* Vol. 14, N°80, 1996.

Cohen, Stan ; Jock Young. *The Manufacture of News.* Londres : Constable, 1973.

Cockin, Katherine. *The Literary North.* Basingstoke, New York : Palgrave Macmillan, 2012.

Coleridge, Nicolas ; Quinn, Stephen. *The Sixties in Queen.* Londres : Ebury, 1987.

Collectif. « Nightcleaners », [En Ligne], http://lux.org.uk/collection/works/nightcleaners-part-1 Consulté le 15 avril 2013.

Committee on Higher Education, Report of the Committee appointed by the Prime Minister under the Chairmanship of Lord Robbins, H.M. Stationery Office, Octobre 1963.

Conservative Party. « Life *is* better with the Conservatives ». « The Next Five Years », Conservative Party General Election Manifesto. 1959.

Conservative Party. General Election Manifesto, « The Challenge of Our Times », 1983. [En ligne] http://www.conservative-party.net/manifestos/1983/1983-conservative-manifesto.shtml

Cooke, Lynn. « The Independent Group: British and American Pop Art, a "Palimpcestuous" Legacy », in Varnedoe, Kirk *et al* . (Eds.), *Modern Art and Popular Culture : Readings in High and Low.* New York : The Museum of Modern Art, 1990. pp. 192-215.

Cooper, David. *Psychiatry and Anti-Psychiatry*. Londres : Tavistock, 1967. p. 14 et 31.

Cork, Richard. *Art for Whom ?* Londres : Arts Council of Great Britain, 1978. p. 2.

———— *The Social Role of Art ; Essays in Criticism for a Newspaper Public*. Londres : Gordon Fraser 1979

———— *Everything Seemed Possible: Art in the 1970s*. Londres et New York : Yale University Press, 2003.

Cotton Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art.* Londres et New York : Thames and Hudson, 2004.

Crehan, Kate. *Community Arts : An Anthropological Perspective*. Oxford : Berg, 2011.

Crosland, Anthony. *The Future of Socialism.* Londres : Jonathan Cape, 1956

Crossman, Richard. *Labour in the Affluent Society*, 1960

Crouch, Colin. *The Student Revolt*. Londres : Bodley Head, 1970.

Crummy, Helen. « The Art of the Possible », *New Start.* 23 mars 2001. p. 15.

Cuisenier, Jean (Dir). « Arrêts sur images: photographie et anthropologie », *Ethnologie Française*. Paris : Vol 1, janvier 2007.

Curtis, Barry. « A Highly Mobile and Plastic Environ », in Stephens, Chris ; Stout, Katharine (Eds.). *Art and the 60s, This Was Tomorrow.* Londres : Tate, 2004.

Davies, Peter . « Sterling and Strings », *London Review of Books,* Vol. 30, N°22. 20 novembre 2008. pp. 17-8. http://www.lrb.co.uk/v30/n22/peter-davies/sterling-and-strings

Davis, Tricia ; Goodhall, Philippa. « Personally and Politically: Feminist Art Practice », *Feminist Review.* No. 1, 1979. pp . 21-35.

Debord, Guy. *La société du spectacle.* Paris : Buchet-Chastel, 1967.

Del Renzio, Toni. « Art is modern, bourgeois, conceptual and marginal », *Art For Society.* Cat. Exp. Londres : Whitechapel Gallery, 1978.

Delany, Paul. *Bill Brandt, A life.* Stanford : Stanford University Press, 2004.

Dewhurst, Keith. « Review : Strike at Brannan's », *The Guardian*, mercredi 7 juin 1972. p. 8.

Dickason, Renée. « Margaret Thatcher en campagne et les médias britanniques (1979-1987) », *Le temps des médias*. , vol. 2, N° 7, 2006. pp. 126-142.

Dilnot, Clive. « The Gleaners », *New Left Review,* N°. 77, septembre-octobre 2012. pp. 145-149.

Dorney, Kate ; Merkin, Ros (Eds.). *The Glory of the Garden : English Regional Theatre and the Arts Council 1984-2009*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Dubois, Philippe. *L'acte photographique et autres essais.* Paris : Nathan Université, 1990.

Duff Peggy. *Left, Left, Left.* Londres : Allison & Busby, 1971.

Dunn, Peter ; Leeson, Lorraine. « A Question of Context », in Cork, Richard (Ed.) *Art for Whom ?* Cat. Exp. Londres : Arts Council, 1978.

Dworkin, Dennis. *Cultural Marxism in Postwar Britain.* Durham et Londres : Duke University Press, 1997.

Easthope, A. « The trajectory of Screen, 1971-9 » in Barker, F. et al., (Ed.). *The Politics of Theory. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature*. University of Essex, 1983.

Edensor, Tim. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford et New York: Berg, 2002.

Edwards, Elizabeth ; Morton, Christopher. *Photography, Anthropology and History : Expanding the Frame.* Farnham : Ashgate, 2009.

Ehrlich, Richard. « Photography », *Art and Artists,* août 1979, pp. 37-41.

———— *Tony Ray-Jones*. Manchester : Cornerhouse, 1990.

Eisenberg, Christiane; Gerlach, Rita ; Handke, Christian (Eds.). *Cultural Industries: The British Experience in International Perspective.* 2006. p. 120.

Elzey Roberta. « Founding an Anti-University » in Berke, Joseph (Ed.). *Counter Culture*. Londres : Peter Owen Ltd. 1969.

Evans, David. « The Hackney Flashers », exposition Jo Spence à la galerie Belfast Exposed, 2005. [En ligne] http://www.belfastexposed.org/themedpackages/index.php?id=2&sid=94&pid=18 (consulté le 4 mai 2013).

Evans, Jessica (Ed.). *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. Londres : Rivers Oram Press, 1997.

Evans, Jessica; Hall, Stuart. *Visual Culture : the Reader.* Londres : Sage Publications, 1999.

Evans, Martin; Hopkinson, Amanda. *Contemporary Photographers.* Detroit : St James Press, 1995.

Evans, Sara. *Personal Politics ; The Roots of Women's Liberation in the Civil War Movement and the New Left*. New York : Alfred A. Knopf, 1979 ;

———— *Tidal Wave : How women Changed America At Century's End.* New York : Free Press, 2003.

Exit Photography Group. *Down Wapping.* Londres : The East End Docklands Action Group, 1974.

———— *Survival Programmes; In Britain's Inner Cities.* Milton Keynes : The Open University Press, 1982.

Fairbairns, Zoe. « Saying What We Want : Women's Liberation and the Seven Demands », *The Feminist Seventies.* York : Raw Nerve Books, 2003. p. 7-21.

Fairhall, David. *Common ground : the Story of Greenham.* Londres : I.B. Tauris, 2006.

Featherstone, David (Ed.). *Observations; Essays on Documentary Photography; Untitled N° 35*. Carmel, Californie: The Friends of Photography, 1984.

de Fenoÿl, Pierre. *Photojournalisme.* Lyon : Fondation Nationale de la Photographie, 1977.

Forster, Kurt. « Critical Art History, or Transfiguration of Values ? », *New Literary History,* Vol.3, N° 3, Spring 1972. p. 459-470.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines.* Paris : Gallimard, 1966.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir ; naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

Fountain, Nigel. *Underground; The London Alternative Press, 1966-74*. Londres : Comedia, 1988. p. 94.

Frank, Robert. « A statement », in Nathan Lyons (Ed.), *Photographers on Photography; A critical Anthology*, Englewood, New Jersey : Prentice-Hall, 1966, pp. 66-7.

Freire, Paolo. *L'éducation, pratique de la liberté.* Paris : Editions du Cerf, 1971.

———— *Pédagogie des opprimés ; Conscientisation et révolution*. Paris : Maspero, 1974.

Freund, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris : Le Seuil, 1974.

Friedman, Lester. *Fires were Started: British Cinema of the Thatcher Years*, Londres et New York : Wallflower Press, 2006.

Frizot, Michel. *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris : Larousse, 2000.

Frizzell, Deborah. *Humphrey Spender's Humanist Landscapes : Photo-Documents, 1932-1942*. New Haven : Yale Center for British Art, 1997.

Fryer, Peter. *Staying power : the History of Black People in Britain*. Londres : Pluto Press, 1994.

Galbraith, J.K. *The Affluent Society.* Harmonsdworth : Penguin, 1962.

Gefter, Philip. *Photography after Frank.* New York : Aperture, 2009.

Gernsheim, Helmut et Alison. *The History of Photography*. Londres : Thames and Hudson, 1955.

Gernsheim, Helmut. *Creative Photography ; Aesthetic Trends, 1839-1960.* Londres : Faber and Faber, 1962.

Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack ; The Cultural Politics of Race and Nation*. Londres : Routledge, 1992. [1987].

Gilroy, Paul ; Hall, Stuart. *Black Britain; A Photographic History*. Londres : Saqi in association with Getty Images, 2007.

Goldthorpe, John ; Lockwood, David ; Bechhofer, Frank ; Platt, Jennifer. *The Affluent Worker : Political Attitudes and Behaviour.* Cambridge : Cambridge University Press, 1968.

Goodhall, Phil. « Feministo : Portrait of the Artist as a Young Woman », *Spare Rib,* N°49, octobre 1976, p. 37.

Goodhall, Philippa ; Morden, Terry ; Sidey, Tessa. *Sharp Voices, Still Lives; Birmingham Photography in the 1980s.* Manchester : Cornerhouse Publications, Birmingham Museum and Art Gallery, 1990.

Gosford, Charles. « Preface », *Art For Society.* Cat. Exp. Londres : Whitechapel Gallery, 1978.

Gramsci, Antonio. « In Search of an Educational Principle », *New Left Review* 32, juillet-août 1965. pp. 55-62.

———— « Soviets in Italy »*, New Left Review* 51, septembre-octobre 1968. pp. 28-58.

Green, Jonathan. *All Dressed Up : the Sixties and Counterculture*. Londres : Jonathan Cape, 1998.

Gregory, Abigail ; Windebank, Jan. *Women's Work in Britain and France ; Practice, Theory and Policy*. Houndmills : Macmillan, 2000.

Greenberg, Clement. « Avant-garde and Kitsch » (1939), in *Art and Culture,* Londres : Thames and Hudson, 1973.

———— « Modernist Painting », *Forum Lectures,* « Voice of America », Washington DC, 1960.

Greer, Germaine. « *Oz* trial post-mortem », *The Madwoman's Underclothes ; Essays and Occasional Writings 1968-85*. Londres : Picador, 1986. p. 61.

Grossberg, Laurence, Nelson Cary, Treichler Paula (Eds.). *Cultural Studies*. Londres et New York: Routledge, 1992.

Groves, Richard ; Baker, Mary ; Donnellan, Phillip. « The Charles Parker Archive », *History Workshop*, N° 16 (automne 1983). pp. 147-151.

Gunthert, André; Poivert, Michel (Eds.). *L'Art de la Photographie; des origines à nos jours.* Paris : Citadelles et Mazenod, 2007.

Hain, Peter. *Radical Regeneration ; Protest, Direct Action and Community Politics*. Londres : Quartet Books, 1975.

———— *Community Politics.* Londres : John Calder, 1976.

Hall, Stuart. « A Sense of Classlessness », *University and Left Review, N*° 5, automne 1958. pp. 26-32.

————« The Supply of Demand », in Thompson, E.P. (Ed.), *Out of Apathy.* New Left Books. Londres : Stevens and Sons Ltd, 1960.

———— « Crosland Territory », *New Left Review,* N°2, Mars-Avril 1960.

———— « Letter to readers », *New Left Review,* 2, Mars-Avril 1960.

———— « The Social Eye of *Picture Post* », *Working Papers in Cultural Studies 2*. Birmingham: Birmingham University Press, 1972. pp. 71-120.

———— « Encoding/Decoding », *Working Papers in Cultural Studies*. Birmingham : Centre for Contemporary Cultural Studies. 1973.

———— « The Great Moving Right Show », *Marxism Today*. Janvier 1979. pp. 14-20.

———— « Cultural Studies : Two paradigms », *Media, Culture and Society*, janvier 1980, N° 2. pp. 57-72.

———— « Thatcher's Lessons », *Marxism Today*. Mars 1988. pp. 20-7.

———— « The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities », *October*. Vol. 53, été 1990. pp. 11-23.

———— « Introduction to Media Studies at the Centre », *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres : Routledge, 1992.

———— « Cultural Studies and its theoretical legacies » in Morley, David ; Chen, Kuan-Hsing (Eds.) *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres : Routledge, 1996.

———— « Politics of Identity », *Culture, Identity and Politics; Ethnic Minorities in Britain*. Aldershot : Avebury, 1996. pp. 129-35.

———— (Ed.). *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres : Sage Publications, 1997.

———— Entretien avec Peter Obsborne et Lynne Segal, « Interview : Stuart Hall. Culture and Power », *Radical Philosophy*, 86, novembre-décembre 1997.

———— *Le Populisme autoritaire. Puissance de la droite et impuissance de la gauche au temps du thatchérisme et du blairisme.* Paris : Editions Amsterdam, 2008.

———— « Life and Times of the First New Left ». *New Left Review*, 61, janvier-février 2010. pp. 177-196.

Hall, Stuart; Jefferson, Tony. *Resistance Through Rituals ; Youth Subcultures in Post-War Britain*. . Londres : Routledge, 1993.[1e Ed. Londres : Hutchinson, 1977].

Hall, Stuart ; Whannel, Paddy. *The Popular Arts*. Londres : Hutchinson Educational, 1964.

Hammans, Roy. « *Creative Camera Magazine* 1968-2000, an introduction », septembre 2008. http://www.weepingash.co.uk/cc/cc00.html**.**

Hanisch, Carol. « The Personal is Political », février 1969. http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html (accès le 17.08.2012.)

Harrison, Margaret ; Hunt, Kay ; Kelly, Mary. *Women and Work, a Document on the Division of Labour in Industry, 1973-5*. Cat. Exp. South London Art Gallery, Londres

1975. Tate Gallery, septembre 2002 [En ligne] http://www.tate.org.uk/art/artworks/harrison-hunt-kelly-women-and-work-a-document-on-the-division-of-labour-in-industry-1973-t07797/text-summary. Consulté le 11 mars 2013.

Harrison, Martin. *Apparences, la photographie de mode depuis 1945.* Paris : Chêne, 1992. [Londres : Cape, 1991]

———— *Young Meteors : British Photojournalism, 1957-1965*. Londres : Cape, 1998.

———— *Transition. The London Art Scene in the Fifties.* Londres : Merrel, 2002.

Haworth-Booth, Mark ; Titterington, Chris. « British Photography : Towards a Bigger Picture », *Aperture magazine.* N° 113, New York, 1988.

Haworth-Booth, Mark. Photography, an Independent Art ; Photographs from the Victoria and Albert Museum 1839-1996. Londres : Victoria and Albert Museum Publishing, 1997.

Haynes, Jim Haynes. « 1967 » www.jim-haynes.com/life/index.htm#to1960 consulté le 8 janvier.

———— « An Alternative Marriage ? » *IT* 66, 10-13 octobre 1969, p. 16.

Hebdige, Dick. *Subculture; The Meaning of Style*. Londres : Methuen, 1979.

Heron, Liz; Williams, Val. *Illuminations : Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Durham : Duke University Press, 1996.

Hewison, Robert. *Culture and Consensus; England, Art and Politics since 1940*. Londres : Methuen, 1995.

Hewison, Robert ; Holden, John. *Experience and Experiment; The UK Branch of the Calouste Gulbenkian Foundation, 1956-2006*. Londres : Calouste Gulbenkian Foundation, 2006.

Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory; an Introduction*. Londres et New York: Routledge, 2002.

Hill, Christopher. *The English Revolution, 1640.* Londres : Lawrence and Wishart, 1940.

——————— *Puritanism and Revolution : Studies in the Interpretation of the English Revolution of the 17th Century*. Londres : Secker and Warburg, 1958.

Hilliard (Ed.) *The Black Panther Party ; Service to the People Programmes.* The Dr. Huey P. Newton Foundation. Albuquerque : University of New Mexico, 2008. Introduction, p. xi.

Hilton, Rodney. *The English Rising of 1381.* Londres : Lawrence and Wishart, 1950.

———— *The Decline of Serfdom in Medieval England*, Londres : MacMillan, 1969 ;

———— (Ed.). *The Transition From Feudalism to Capitalism*, Londres : New Left Books, 1976.

Hobsbawm, Eric. *Primitive Rebels, Studies in Archaic forms of social movement in the 19th and 20th centuries*, Manchester : Manchester University Press, 1959.

———— *Labouring Men*. Londres : Weidenfield and Nicholson, 1968.

————— « The Forward March of Labour Halted? », *Marxism Today,* septembre 1978, pp. 279-286.

Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. Londres : Chatto and Windus, 1958.

Hoggart, Richard ; Williams, Raymond. « Working-Class Attitudes », *New Left Review*, 1, Janvier-février 1960. pp. 26-30.

Holdsworth, Nadine. *Joan Littlewood.* Londres et New York : Routledge, Taylor and Francis Group, 2006.

Hu, Zenghmin. « Community Photography in the West Midlands in the 1970s and 1980s : An Assessment of its Ideas and Practices. » Thèse. Birmingham Institute of Art and Design, Birmingham City University. 2008.

Hubble, Nick. *Mass-Observation and Everyday Life : Culture, History, Theory.* Houndsmill, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.

Hughes, John. « The Commanding Heights », *New Left Review*, 4, juillet-août 1960, pp. 12-19.

Huneault, Kristina. *Difficult Subjects : Working Women and Visual Culture, Britain 1880-1914*. Burlington, Vt : Ashgate, 2002.

Hunter, Alexis. conversation avec John Roberts et Lucy Lippard pour l'ouvrage *Alexis Hunter Radical Feminism in the 1970s.* http://www.e-flux.com/announcements/alexis-hunter-radical-feminism-in-the-1970s/ (consulté le 26 avril 2013).

Hutchinson, Robert. *The Politics of the Arts Council.* Londres : Sinclair Browne, 1982.

Illich, Ivan. *La convivialité.* Paris: Seuil, 1973.

———— *Une société sans école.* Paris : Seuil, 1971.

« Images of Women in the Media », Stencilled Occasional Paper 34, Birmingham : Centre for Contemporary Cultural Studies, 1974.

Institute for Employment Studies, « Women in the Labour Market, Two Decades of Change and Continuity », *Report 294*, octobre 1995. [En ligne] http://www.employment-studies.co.uk/pubs/summary.php?id=294 Consulté le 2 mai.

Iversen, Margaret. « The New Art History », in Barker, F. (Ed .). *The Politics of Theory. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature.* University of Essex, 1983.

James, Elizabeth. *The Victoria and Albert Museum. A Bibliography and Exhibition Chronology, 1952-1998*. Londres : Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.

James, Helen. « Forum Creative Camera », Conférence « What Happened Here? Photography in Britain since 1968 », National Museum of Photography, Film and Television, in *Photoworks*, Londres, Novembre-Avril 2004-2005.

Jameson, Frederick. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism.* Londres : Verso, 1991.

————————« Postmodernism and Consumer Society », *The Cultural Turn ; Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998.* Londres, New York : Verso, 1998.

Jeffrey, Ian. « Three Perspectives on Photography », *Artscribe.* Juillet 1979. pp. 47-9.

———— *Photography; A Concise History.* Londres et New York : Thames and Hudson, 1981.

Jenkins, Peter. *Mrs Thatcher's Revolution; The Ending of the Socialist Era*. Londres : Jonathan Cape, 1987.

Jobey, Liz. « The English Seen », *The Guardian.* 2 octobre 2004.

Jobling, Paul. « Sirkka-Liisa Konttinen: The Meaning of Urban Culture in *Byker* », *in* Weaver, Mark ; Hammond, Anne (Eds.), *History of Photography.* Londres : Taylor & Francis, Vol/ 17, N°3, Automne 1993.

Jones, David ; Petley, Julian ; Power, Mike ; Wood, Lesley. *Media Hits the Pits ; the Media and the Coal Dispute*, Campaign for Press and Broadcasting Freedom, 1985.

Jones Griffiths, Philip. *Vietnam Inc.* Londres : Collier-Macmillan, 1971.

Jouve, Michel; Rouyer, Marie-Claire (Dir.), *La représentation du monde du travail britannique dans la littérature et les arts.* Actes de colloque, Vol. 2 et 3. Talence : Maison des sciences de l'homme de Bordeaux, 1987 et 1988.

Kaye, Harvey J. *The British Marxist Historians, an Introductory Analysis*. Basingstoke : Macmillan, 1995.

Keddie, Carol. *Documenting Photography : Designing a Database of the Contents of the Archive Belonging to Photographer Paul Hill*. Master's Dissertation, Loughborough University, sous la direction de Inese A. Smith, septembre 1997.

Kelly, Mary. *Imaging Desire.* Cambridge : M.I.T. Press, 1996.

————— *Post-Partum Document*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1999.

——— « The Body Politic », *Frieze,* N° 107, mai 2007. [En ligne] http://www.frieze.com/issue/article/the_body_politic/, consulté le 15 avril 2013.

Kelly, Owen. *Community, Art and the state: Storming the citadel*. Londres : Comedia Publishing, 1984.

Kenny, Michael. « Communism and the New Left ». *Opening the Books ; Essays on the Social and Cultural History of British Communism.* Geoff Andrews, Nina Fishman, Kevin Morgan (Eds). Londres : Pluto Press, 1995. p. 202.

Kent, Sarah. « The View They Want to See », *Time Out*, 29 juin – 5 juilet 1979, p. 20.

King, Sylvia. « Making Mansions », *Remaking Birmingham : The Visual Culture of Urban Regeneration,* Liam Kennedy (Ed.). Londres : Routledge, 2004.

Kismaric, Susan (Ed). *British Photography from the Thatcher Years*. New York : Museum of Modern Art, 1990.

Kokoli, Alexandra M. « Undoing "Homeliness" in Feminist Art : Feministo: Portrait of the Artist as a Housewife (1975-7) », *n.paradoxa : International Feminist Art Journal* , vol. 13, janvier 2004. pp. 75-83.

Kozloff, Max. *New York : Capital of Photography.* New York : Yale University Press in association with The Jewish Museum, 2002.

Krauss, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge : The MIT Press, 1985.

Kumar Krishan. *The Making of English National Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Kureishi, Hanif ; Savage, John (Ed.). *The Faber Book of Pop*. Londres: Faber and Faber,1995.

Labour Party. Labour and the New Social Order, a Report on Reconstruction, Londres : Labour Party, 1918.

Laing, Stuart. « Economy, Society and Culture in 1960s Britain ; Context and Conditions for Psychedelic Art. » in *Summer of Love, Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s.* Ed. Christopher Grunenberg and Jonathan Harris. Liverpool : Liverpool University Press and Tate Liverpool, 2005. pp. 19-34.

Lancaster, Clive. « Viewed : Three Perspectives on Photography : Recent British Photography, Hayward Gallery », *The British Journal of Photography*, 29 juin 1979, p. 621-2.

Lardinois, Brigitte ; Silas Christian, Robin ; Williams, Val. « Ian Berry, the Early History of the Colour Supplement ». Londres : The Guardian and Observer Archive, April 2007.

Lawrence, Elizabeth. « Working Women Charter's Campaign », in Mayo, Marjorie (Ed.). *Women in the Community.* Londres : Routledge and Kegan Paul, 1977. p. 12-24.

Lebecq, Stéphane ; Bensimon, Fabrice ; Lachaud, Frédérique ; Ruggiu, François-Joseph. *Histoire des Iles Britanniques.* Paris : Presses Universitaires de France, 2013. [2007]

Lee, Jenny. *A Policy for the Arts : the First Steps.* H. M. Stationery Office, 1965.

Leeds University. « Striking Women » [En ligne] http://www.leeds.ac.uk/strikingwomen/grunwick (consulté le 7 mai 2013).

Leese, Peter. *Britain since 1945 ; Aspects of Identity.* Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.

Lemagny, Jean-Claude ; Rouillé, André (Dir.). *Histoire de la Photographie*. Paris : Larousse, 1998.

Lemonnier, Bertrand. L'Angleterre des Beatles : une histoire culturelle des années soixante. Paris : Kimé, 1995.

———— *Culture et Société en Angleterre de 1939 à nos jours*. Paris : Belin Sup Histoire, 1997.

Lenormand, Marc. « "Pickets": From the Symbolic Condemnation to the Outlawing of Trade Union Practices in Britain, 1972-1980", article non publié présenté à l'Atelier CRECIB, Congrès SAES 2013.

Levy, Martin. « Joe Berke, the Congress and Radical Education ». http://www.dialecticsofliberation.com/1967-dialectics/dialectics-participants/joseph-berke/joe-berke-the-congress-and-radical-education/ consulté le 8 janvier 2013.

Leruez, Jacques ; Jeannine Surel. *La Grande-Bretagne ; les temps difficiles. 1914-1977.* Paris : Hatier, 1978. p. 136

Lichtenstein, Claude; Schregenberger, Thomas (Ed.). As found : the Discovery of the Ordinary: British Architecture and Art of the 1950s – New Brutalism, Independent Group, Free Cinema, Angry Young Men. Baden: Lars Müller Publishers, 2001.

Lippard, Lucy. *From the Center : Feminist Essays on Women's Art.* New York : E.P. Dutton, 1976

———— « Sweeping Exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, automne- hiver 1980. pp. 362-5.

———— *Get the message? A Decade of Art for Social Change.* New York : E.P. Dutton, 1984

———— « Foreword », *Post-Partum Document,* Mary Kelly. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1999. p. xiii.

Loach, Ken. *Cathy Come Home*, 1966.

———— *The Spirit of '45*, 2013.

Lugon, Olivier. *Le Style Documentaire d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula, 2001.

Lukacs, Georg. « Thomas Mann », *New Left Review* 16, juillet-aout 1962, pp. 76-87.

———— « Technology and Social Relations »*, New Left Review* 39, septembre-octobre 1966, pp. 27-34.

Lyons, Nathan. *Contemporary Photographers : Toward a Social Landscape*. New York & Rochester : Horizon Press and George Eastman House, 1966.

MacInnes, Colin. *Absolute Beginners.* Londres : New English Library, 1962.

Maresca, Sylvain. *La Photographie ; un miroir des sciences sociales*. Paris : L'Harmattan, 1996.

Marwick, Arthur. *Britain in our Century; Images and Controversies*. Londres : Verso, 1984.

———— *Culture in Britain since 1945*. Oxford : Blackwell, 1991.

——— *The Sixties : Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c1958-c1974*. Oxford : Oxford University Press, 1998.

Marx Karl. *Contribution à la critique de l'économie politique.* 1859.

Marx, Roland. *L'Angleterre de 1945 à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1991.

Massey, Anne. *The Independent Group : Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59.* Manchester : Manchester University Press, 1995.

Mattelard, Armand ; Neveu, Eric. « Cultural Studies Stories : la domestication d'une pensée sauvage ? », *Réseaux*, 80, vol. 14, 1996. p. 21.

Mattelart, Armand; Neveu, Eric. *Introduction aux Cultural Studies.* Paris : Editions La Découverte, 2003.

McRobbie, Angela ; McCabe, Trisha. *Feminism for Girls.* Londres : Routledge and Kegan Paul, 1981

McRobie, George. *Small is Possible, A Factual Account About Who is Doing What, Where, to Put into Practice the Ideas Expressed in E.F.Schumacher's Small is Beautiful.* New York : Harper and Row, 1981.

McWilliams, May. « The Historical Antecedents of Contemporary Photography Education : A British Case Study, 1966-79 », *Photographies*, Vol. 2, N°2. Londres: Routledge, 2009. pp. 237-254.

Meadows Daniel. *Living Like This, Around Britain in the Seventies.* Londres: Arrow Books, 1975.

Meadows Daniel. *National Portraits: Photographs from the 1970s*. Salford : Viewpoint Gallery, 1997.

Meadows, Daniel ; Williams, Val. *National Portraits : Photographs from the 1970s.* Salford : Viewpoint Photography Gallery, 1997.

Meadows Daniel. *The Bus: The Free Photographic Omnibus, 1973-2001*. Londres : The Harvill Press, 2001.

Meadows, Daniel ; Williams, Val. *Daniel Meadows, Edited Photographs from the 1970s and 1980s.* Maidstone : Photoworks, 2011

Mellor, David, Jeffrey, Ian. *The Real Thing: Anthology of British Photography 1840-1950.* Londres : Arts Council of Great Britain, 1975.

Mellor, David ; Gervereau, Laurent (Eds.). *The Sixties; Britain and France, 1962-1973, The Utopian Years.* Londres : Philip Wilson, 1997.

Mellor, David. *No Such Thing as Society : Photography in Britain 1967-87 ; From the British Council and the Arts Council Collection;* Cat. Exp. Londres : Hayward Publishing, 2007.

Metzger, Gustav. *Damaged Nature, Auto-Destructive Art.* Londres : Coracle, 1996.

Miles, Barry. *London Calling ; a Countercultural History of London since 1945.* Londres : Atlantic Books, 2010. Voir le chapitre 12, « The Albert Hall Reading ».

Miles, Peter ; Smith, Malcolm. *Cinema, Literature and Society, Elite and Mass Culture in Interwar Britain*. Londres : Croom Helm, 1987.

Miller, Henry. « London Docklands Development Corporation Research Paper, an Introductory Briefing », avril 2009. [En ligne] http://www.lddc-history.org.uk/other/eastsideresearchpaper0709.pdf Consulté le 2 juillet 2013.

Mitchell, Juliet. « Women : The Longest Revolution », *New Left Review,* 40 (Nov-Déc 1966) p. 11-37

—————— *Woman's Estate.* Harmondworth : Penguin, 1971, p. 26-7

Moore-Gilbert, Bart (Ed.). *The Arts in the 1970s : Cultural Closure?*. Londres : Routledge, 1993.

—————— « Cultural Closure or Post-Avantgardism ? », in *The Arts in the Seventies : Cultural Closure ?* Moore-Gilbert (Ed.) Londres : Routledge, 1994.

Morel, Gaëlle. *Le photoreportage d'auteur ; L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970s*. Paris : CNRS Editions, 2006.

Morley, David; Robins, Kevin (Eds.). *British Cultural Studies, Geography, Nationality and Identity.* Oxford: Oxford University Press, 2001.

Morton, A.L. *A people's history of England.* Londres : Victor Gollancz, 1938.

Mortier, Janie. « L'âge d'or de l'*Arts Council* ou comment faire une politique sans le dire », *QWERTY*, Vol 8, oct 1998 p. 311.

Moynahan, Brian. The British Century; A Photographic History of the Last Hundred Years. Londres : The Endeavour Group, 1997.

Mulholland, Neil. The Cultural Devolution; Art in Britain in the Late 20th Century. Aldershot : Ashgate, 2003.

Muracciole, Marie (Dir.). *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre; Document 3*. Paris : Jeu de Paume, 2006.

Murphy, Robert (Ed.). *The British Cinema Book.* Londres : British Film Institute. 2001.

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. *Un certain art anglais : sélection d'artistes britanniques, 1970-1979.* Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Paris : ARC, 1979.

Myers, Kathy. « Camerawork », in Bezenet, Corrigan (Eds.) *Photographic Practices, Towards a Different Image.* Londres : Comedia, 1986. pp. 84-94.

Nairn, Tom. « Hull », *New Left Review*, N° 50, juillet-Aout 1968, p. 65-70.

———————— *The Break-up of Britain; Crisis and Neo-Nationalism*. Londres : New Left Books, 1977.

Nelson, Elizabeth. T*he British Counter-Culture 1966-1973; A Study of the Underground Press*. Londres : Macmillan Press, 1989. p. 53.

Neville, Richard. *Playpower, Exploring the International Underground*. Londres : Cape, 1970 .

Newbury, Darren. « Photography and the Visualisation of Working Class Lives in Britain », *Visual Anthropology Review.* Vol. 15, N°1, printemps-automne 1999, pp.21-44.

——————— « Documentary Practice and Working Class Culture: An Interview with Murray Martin (Amber Films and Side Photographic Gallery) », *Visual Studies*. Vol. 17, N°2, 2002. pp.113-128.

——————— « Telling Stories about Photography: The Language and Imagery of Class in The Work of Humphrey Spender and Paul Reas », in Hamilton, Peter (Ed.), *Visual Research Methods,* Vol 2. Londres : Sage Publications, 2006. pp. 295-320.

Newhall, Beaumont. *The History of Photography: from 1839 to the present day*. New York : Museum of Modern Art, 1949.

Nichols, Bill. *Representing Reality; Issues and Concepts in Documentary.* Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 1991.

Nigg, Heinz ; Wade, Graham. *Community Media, Community Communication in the United Kingdom : Video, Local TV, Film and Photography.* Zurich : Regenbogen-Verlag, 1980.

Nochlin, Linda. « Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art », in *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art 1730-1970.* Ed. Thomas B. Hess, Linda Nochlin. New York : Allen Lane, 1973. p.8-15.

Nochlin, Linda ; Sutherland, Harris, *Women Artists 1550-1950,* Los Angeles County Museum. New York : A.A. Knopf, 1976 ;

Nochlin, Linda. « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *Women, Art and Power and Other Essays*, New York : Harper & Row, 1988. p. 147-158.« Not to be sold separately*, The Observer Colour Magazine 1964-1995* », Guardian News & Media Offices, 29 juillet-1er septembre 2011. [En ligne] http://www.guardian.co.uk/media/2011/jul/31/five-decades-of-the-observer-magazine

Nuttall, Jeff. *Bomb culture*. Londres : Palladin,1970.

Northern Film and Television Archive. *A Catalogue of Films and Videotapes Produced during the 1984-85 Miners' Strike.* Northern Film and Television Archive, 1986.

O'Hagan, Sean. « Britain's Photographic Revolution », *The Observer,* 30 octobre 2011. [En ligne] http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/30/v-a-photographs-gallery-tate

Ohrn, Karin Becker. *Dorothea Lange and the Documentary Tradition*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1980.

O'Malley, Jan. *The Politics of Community Action a Decade of Struggle in Notting Hill*. Nottingham : Bertrand Russell Peace Foundation for Spokesman Books, 1977.

Orwell, George, « England, Your England », 1941. *Inside the Whale and Other Essays.* Harmondsworth : Penguin, 1968. pp. 63-90.

Osgerby, Bill. « Something in the Air ; Youth Culture and Subcultural Style », in Mellor, David et Gervereau, Laurent (Eds.). *The Sixties; Britain and France, 1962-1973, The Utopian Years.* Londres : Philip Wilson, 1997.

Parker, Roscika. « Portrait of the Artist as a Housewife », *Spare Rib,* N°60, 1977, p.5.

———— « A Piece of the Pie ? », *Spare Rib*, N° 74, septembre 1978. p. 20-22.

Parker, Rozsika ; Pollock, Griselda. *Old Mistresses : Women, Art, and Ideology.* Londres : Routledge and Kegan Paul, 1981 ;

Parker, Rozscika ; Pollock, Griselda. *Framing Feminism; Art and the Women's Movement 1970-1985.* Londres : Pandora, 1987.

Parkin Frank. *Middle Class Radicalism ; The social bases of the British Campaign for Nuclear Disarmament.* Manchester : Manchester University Press, 1968.

Parr, Martin. *The Last Resort : Photographs of New Brighton.* Wallasey : Promenade Press, 1986.

Parsons, Michael. « Representing the Falklands Conflict in Words and Pictures », *Revue française de civilisation britannique,* Vol. 15, N° 4, printemps 2006. pp. 113-129.

Peacock, Keith D. *Thatchers' Theatre : British Theatre and Drama in the Eighties*. Westport, Conn. et Londres : Greenwood Press, 1999.

Pettitt, Ann. *Walking to Greenham : How the Peace Camp Began and the Cold War Ended*. Aberystwyth : Honno Welsh Women's Press 2006.

Philips, Christopher. « The Judgment Seat of Photography », *October.* Vol.2, 1982. pp. 27-63.

Phillpot, Clive ; Tersia, Andrea (Eds.). *Live in Your Head, Concept and Experiment in Britain – 1965-1975.* Londres : The Whitechapel Gallery, 2000.

Pledge, Robert. « David Hurn, Images de la société contemporaine », *Zoom, le magazine de l'image.* N°15, Paris, 1972. pp. 100-113.

Plummer, John ; Bisthon, Derek ; Homer, Brian. *Movement of Jah People*. Handsworth : Press Gang, 1978.

Poivert, Michel. *La Photographie Contemporaine.* Paris : Flammarion, 2002.

Poivert, Michel. « De l'image imprimée à l'image exposée : la photographie et le « mythe de l'exposition » », in Morel, Gaëlle (Dir.) *Photojournalisme et art contemporain : les derniers tableaux.* Paris : Editions des Archives Contemporaines, 2008. pp. 87-100.

Pollock, Griselda. « Three Perspectives on Photography », *Screen Education,* N°31, été 1979. pp. 49-54.

——————— « Feminism, Femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978 », *Feminist Review*, No. 2, 1979, p. 54.

————— « Vision, Voice and Power ; Feminist Art History and Marxism »*, Block,* N°6, 1982.

——————— *Vision and Difference : Feminism, Femininity and the Histories of Art.* Londres, New York : Routledge, 1988.

Pollock, Griselda ; Orton Fred. *Avant Garde and Partisans Reviewed.* Manchester : Manchester University Press, 1996. p. xiii.

Posener, Jill. *Spray It Loud*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1982.

————— *Louder Than Words.* Londres : Pandora, 1996.

Powell, Enoch, « Speech at the General Meeting of the West Midlands Area Conservative Political Centre », Birmingham, 20 avril 1968. Le texte du discours est reproduit sur le site du *Telegraph*. http://www.telegraph.co.uk/comment/3643823/Enoch-Powells-Rivers-of-Blood-speech.html Consulté le 10 juillet 2013.

Powell, Robert. *The Manpower Services Commission and Photography ; An Arts Council Report.* Londres : Arts Council of Great Britain, 1984.

Price, Christopher. « Culture in a Cold Climate », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 471, Paying for Culture, janvier 1984. pp. 117-122.

Price, Mary. *The photograph: A Strange, Confined Space*. Stanford, CA : Stanford UP, 1994.

Priestley J.B. « Britain and the H-Bomb », *New Statesman,* vol. 54, 1390, 2 novembre 1957 p. 555.

Ray-Jones, Tony. *A Day Off: An English Journal.* Londres : Thames & Hudson, 1974.

Rees, A.L. ; Borzello, *The New Art History.* Londres : Camden Press, 1986.

Rees, Jeska. « A Look Back at Anger : the Women's Liberation Movement in 1978 », *Women's History Review,* vol.19, N. 3, July 2010. p. 337-356.

Revolutionary Socialist Students Federation, « Manifesto », *New Left Review.* 53, Janvier-février 1969.

Ridgers, Derek ; Williams, Val. *When We were Young : Derek Ridgers : Club and Street Portraits 1978-1987.* Brighton : Photoworks, 2004.

Riis, Jacob. *How the Other Half Lives, Studies among the Tenements of New York*. New York : C. Scribner, 1890.

Robbins, David (Ed). *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty.* Cambridge, Mass. ; Londres : MIT Press, 1990.

Roberts, John. *Selected Errors : Writing on Arts and Politics 1981-1990*. Londres : Pluto Press, 1992.

——————— *The Art of Interruption : Realism, Photography and the Everyday.* Manchester : Manchester University Press, 1998.

Roberts, Russel. *Tony Ray-Jones.* Londres: National Museum of Photography, Film and Television, Boot, 2004.

Robinson, Hilary (Ed.). *Feminism, Art, Theory : An Anthology 1968-2000*. Oxford : Blackwell, 2001. p. 87.

Robinson, Lisa. *Gay Men and the Left in Post-War Britain: How the Personal Got Political.* Manchester : Manchester University Press, 2007.

Roseneil, Sasha. *Common Women, Uncommon Practices ; the Queer Feminism of Greenham.* Londres, New York : Cassel, 2000

Roszak, Theodore. *The Making of a Counter-Culture ; Reflections of the technocratic society and its Youthful Opposition.* New York : Anchor Books, 1969.

Rotha, Paul. *Documentary Film ; The Use of the Film Medium to Interpret Creatively and in Social Terms the Life of the People as it Exists in Reality*. Londres : Faber and Faber Limited, 1939.

Rowbotham, Sheila. *Hidden from History : 300 Years of Women's Oppression and the Fight Against it.* Londres : Pluto Press, 1973.

——————— *Women, Resistance and Revolution : A History of Wome and Revolution in the Modern World*. New York : Vintage Books, 1974 ;

——————— « Jolting Memory : *Nightcleaners Recalled* » in *Plan Rosebud: On Images, Sites And Politics Of Memory,* María Ruido (Ed.). CGAC, Santiago de Compostela, 2008. [En Ligne] http://www.workandwords.net/uploads/files/S._ROWBOTHAM_NightCleaners_-_ENG_.pdf

Rowe, Marsha (Ed.). *Spare Rib Reader, 100 issues of women's liberation.* Harmondsworth : Penguin, 1982.

Rouillé, André. *La photographie ; entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard, 2005.

Samuel, Raphael. « Dr. Abrams and the End of Politics », *New Left Review*, 5, Septembre-octobre 1960, p. 2-9.

——————— « "Bastard" Capitalism », in Thompson, E.P. (Ed.), *Out of Apathy*.. New Left Books. Londres : Stevens and Sons Ltd, 1960. pp. 19-55.

——————— « Afterword : History Workshop 1966-1980 », in Samuel, Raphael (Ed.). *People's History and Socialist Theory*. Londres : Routledge, 1981.

Samuel, Raphael ; MacColl, Ewan ; Cosgrove, Stuart. *Theatres of the Left, 1880-1935, Workers' Theatre Movements in Britain and America.* Londres, Boston : Routledge and Kegan Paul, 1985.

Sargeant, Jean-Claude. *La Grande-Bretagne de Margaret Thatcher, 1979-1990.* Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Scharf, Aaron. *Creative Photography*. Londres : Studio Vista, 1965.

Scot, Mary. « Y eut-il un 'Mai 1968' en Angleterre », Histoire@Politique. *Politique, culture, société*, N° 6, septembre-décembre 2008. http://www.histoire-politique.fr/documents/06/dossier/pdf/HP6-Marie-Scot-PDF.pdf

Sealy, Mark (Ed.). *Vanley Burke: A Retrospective*. Londres : Lawrence & Wishart, 1993.

Sekula, Allan. « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the politics of representation) », in Dennet, Spence (Eds.) *Photography / Politics 1*. Londres : Comedia, 1979. pp.171-185.

——————— « The Body and the Archive », *October,* Vol 39, hiver 1986. pp. 3-64.

Sheridan, Dorothy ; Street, Brian Vincent et Bloome, David. *Writing Ourselves : Mass-Observation and Literacy Practices.* Cresskill, N.J. : Hampton Press, 2000.

Sinclair, Andrew. *Arts and Cultures ; The History of the Fifty Years of the Arts Council of Great-Britain.* Londres : Sinclair-Stevenson, 1995.

Smith, M. K. « Community Work », *The Encyclopaedia of Informal Education*, (1996, 2006) www.infed.org/community/b-comwrk.htm.

Smithson, Alison et Peter. « But Today We Collect Ads », *Ark,* 1956 in Brian Wallis (Ed.) *Modern dreams – The Rise and Fall of Pop.* Cambridge, Mass. : M.I.T Press. 1988.

Sinfeld, Alan *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford Blackwell, 1989.

Sivanandan, Ambalavaner : « Race, Class and the State ; the Black Experience in Britain. » *Race and Class*, Vol 28, N°4, printemps 1976, reproduit dans *A Different Hunger, Writings on Black Resistance.* Pluto, 1982.

Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock; Essays on Photographic Theory, Institutions and Practices*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991.

Sontag, Susan. *On photography.* New York : New York Review of Books, 1977.

Sorman, Guy. *La Révolution Conservatrice Américaine*. Paris : Fayart, 1983.

Spender, Humphrey. *Worktown People, Photographs from Northern England, 1937-1938*. Bristol : Falling Wall Press, 1982.

Stacey, Noni. « Community Photography in Britain in the 1970s, Photography, Pedagogy and Dreams », *Archive,* National Media Museum, N°20*,* 2010. [En Ligne] http://www.archivemagazine.org.uk/?p=515

Steel Pulse, « Handsworth Revolution », Islands Records, 1978. [En ligne] http://www.jah-lyrics.com/index.php?songid=966 Consulté le 10 juillet 2013.

Steele-Perkins, Chris ; Messer, William. *About 70 Photographs.* Londres : Arts Council of Great-Britain, 1980.

Stephens, Chris ; Stout, Katharine (Eds.). *Art and the 60s, This Was Tomorrow.* Londres : Tate, 2004.

Stewart, Mark B. « Racial Discrimination and Occupational Attainment in Britain », *The Economic Journal*, Vol. 93.N° 371, septembre 1983. p. 521-541 ;

Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America.* New York : Oxford University Press, 1973.

Strinati, Dominic; Wagg, Stephen. *Come on down ? Popular Media Culture in Post-War Britain.* Londres : Routledge, 1992.

Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Londres: Routledge, 1995.

Students and Staff of Hornsey College of Art. *The Hornsey Affair,* Harmondsworth : Penguin, 1969.

Swann, Paul. *The British Documentary Film Movement, 1926-1946.* Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

Sykes, Homer. *Once a Year, Some Traditional British Customs*. Londres : Gordon Fraser, 1977.

Szarkowski, John. *The Photographer's Eye*. New York : Museum of Modern Art, 1966.

——————— Communiqué de presse pour l'exposition « New Documents », New York : Museum of Modern Art, février 1967.

——————— *Looking at Photographs : 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art.* New York : MoMA, 1973.

——————— *Mirrors and Windows: American Photography since 1960.* New York : Museum of Modern Art, 1978.

Tagg, John. *Grounds Of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1992.

Tagg, John. *The Burden of Representation; Essays on Photographies and Histories.* Minneapolis : University of Minnesota press, 1993.

Tait, Fiona. « Visual Drama ; Multimedia Theatre by Charles Parker and Banner Theatre of Actuality », *Source,* N° 58, printemps 2009, p.26-9.

Taylor, Charles. « What's Wrong with Capitalism ? », *New Left Review,* 2, Mars-Avril 1960, p. 5-11.

Taylor, John. *A Dream of England; Landscape, Photography and the Tourist's Imagination.* Manchester et New York: Manchester University Press, 1994.

Thatcher, Margaret. « Speech to the Greater London Conservatives (Iain MacLeod Memorial Speech) », 4 juillet 1977. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/103411

——— « TV Interview for Granada *World in Action* », 27 janvier 1978. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/103485 Consulté le 11 juillet 2013.

——— « Speech to the Conservative Rally in Birmingham », 19 avril 1979. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/104026 Consulté le 9 juillet 2013.

——— « Speech at the Royal Academy Banquet », 22 mars 1980. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/104370

——— « Speech at the Burlington House Antiques Fair », 9 septembre 1980. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/104416 consulté le 26 août 2013.

———— « Interview for *Woman's Own* (« No such thing as society ») », No.10 Downing Street, 23 septembre 1987. [En ligne] http://www.margaretthatcher.org/document/106689

The Artists' Union, *Studio International*, vol. 183, N° 944, mai 1972. p. 192.

Thomas, Nicholas Thomas. *The British Student Movement.* Thèse Histoire Sociale. Warwick : Université de Warwick, 1996. p. 53.

Thompson, E.P. « Revolution », *New Left Review,* 3, mai-juin 1960, pp. 3-9

Tickner, Lisa. « The Body Politic, Female Sexuality and Women Artists since 1970 », *Art History,* Vol.1, N°2, juin 1978. pp. 236-251.

Tickner, Lisa. *Hornsey 1968 : The Art School Revolution*. Londres : Francis Lincoln Ltd, 2008.

Tiratsoo, Nick (Ed.). *Britain, From Blitz to Blair; A New History of Britain since 1939*. Londres: Weidenfeld et Nicholson, 1997.

Tisdall, Caroline. « Women's Art », *The Guardian*, 3rd March 1975, p. 8.

Thompson, Edward P. *The Making of the English Working Class*. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1963.

Thompson, John ; Smith, Adolphe. *Street Life in London.* Londres : Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1877.

Tomlison, Jim. « The Labour Party and the Capitalist Firm, c. 1950-1970 », *The Historical Journal,* Vol. 47, No. 3, septembre 2004. pp. 685-708.

Tönnies, Ferdinand. *Gemeinschaft und Gesellschaft.* Leipzig : R. Reisland, 1887.

Townsend, Peter. *Poverty in the United Kingdom : a Study of Household Resources and Standards of Living*. Harmondsworth : Penguin, 1979.

Turner, Peter. *History of Photography.* Twickenham: Hamlyn, 1987.

Van Eersel, Tom. *Panthères Noires : histoire du Black Panther Party*. Paris : L'échapée, 2006. p. 62.

Walker, John A. *Cultural offensive, America's Impact on British art since 1945.* Londres : Pluto Press, 1998.

Walker, John. *Left Shift ; Radical Art in The Seventies*. Londres : I. B. Tauris, 2002.

Wallis, Brian (Ed.). *Art after Modernism : Rethinking Representation.* New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

Walsh, Victoria. *Nigel Henderson, Parallel of Life and Art.* Londres : Thames and Hudson, 2001.

Wandor, Michelene. *Once a feminist : Stories of a generation*. Londres : Virago, 1990.

« Women's Liberation and the New Politics », Pamphlet 17. Londres : May Day Manifesto Group, 1971.

de Waresquiel, Emmanuel. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. (Dir.) Paris : Larousse, CNRS Editions, 2001.

Warren, Lynn (Ed.). *Encyclopaedia of Twentieth Century Photography*. Londres et New York: Routledge, 2006.

Watney, Simon. « Jo Spence », *History Workshop Journal*, N° 21. printemps 1986. pp. 210-212.

Watney, Simon. « On the Institutions of Photography », in Holland, Patricia ; Spence, Jo ; Watney, Simon (Eds.). *Photography/Politics II.* Londres : Comedia Publishing Group, 1986. pp. 187-97.

Weightman, Gavin. *Picture Post Britain.* Londres : Collins & Brown, 1991.

Wells, Liz (Ed.). *Photography: A Critical Introduction.* Londres et New York: Routledge, 1997.

Werkmeister, O.K. *Art Journal* 42 (winter) 1982 pp 284-91. Westerbeck, Colin; Meyerowitz, Joel. *Bystander: a History of Street Photography*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

White, Eric. *The Arts Council of Great-Britain.* Londres : Davis Poynter, 1975.

Widgery, David. *The Left in Britain, 1956-1968.* Harmondsworth : Penguin, 1976. p. 171-74.

Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950.* Londres : Chatto and Windus, 1958.

—————— « Culture is Ordinary », in Mackenzie, Norman(Ed.). *Conviction.* Londres : MacGibbon and Kee, 1959.

———— *Border Country.* Londres : Chatto & Windus, 1960.

———— « The Magic System », *New Left Review*, 4, juillet-août 1960, pp. 27-32.

———— *The Long Revolution.* Londres : Chatto & Windus Ltd, 1961.

———— *Communications*. Londres : Chatto & Windus Ltd, 1962; 1966.

————« Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory », *New Left Review,* N° 82, novembre-décembre 1973. pp. 3-16.

———— *The Sociology of Culture.* Chicago : The University of Chicago Press, 1981.

———— *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society.* Londres : Fontana Press, 1983.

Williams, Raymond; Robin Blackburn (Ed.). *Resources of Hope; Culture, Democracy, Socialism.* Londres et New York : Verso, 1989.

Williams, Raymond ; Pinkney, Tony (Ed.). *The Politics of Modernism.* Londres et New York : Verso, 1989.

Williams, Val. « Post-War Women's Photography and Independent Imagery », in Badger, Jerry (Ed.), *Through the Looking Glass: Photographic Art in Britain, 1945-1989*. Londres : Barbican Art Gallery, 1989.

———— *The Other Observers : Women Photographers in Britain, 1900 to the Present.* Londres : Virago Press, 1991.

———— *Martin Parr.* Londres : Phaidon Press, 2002.

———— « Time, Memory and Myth; Thirty years of Impressions Gallery », in McNeill, Anne; Williams, Val; Wombell, Paul (Eds.) *Thirty Years of Impressions*. York : Impressions Gallery, 2002

——— *Daniel Meadows, Edited Photographs From the Seventies and Eighties.* Brighton : Photoworks, 2011.

Williams, Val ; Bright, Susan. *How We Are, Photographing Britain From the 1840s to the Present*. Londres :Tate Gallery, 2007.

Willis, Paul. *Learning to Labour, How Working-Class Kids Get Working-Class Jobs*. Farnborough : Saxon House, 1977.

Willmott, Peter; Young, Michael. *Family and Kinship in East London.* Londres : Penguin Books, 1957.

Wilson, Amrit. *Finding a Voice : Asian Women in Britain.* Londres : Virago, 1978.

Wilson, Des (Ed.) *Who are the Homeless? : Face the Facts.* Londres : Shelter, 1969.

Wolff, Janet. *The Social Production of Art.* Londres : Macmillan, 1993 (2nd ed).

Women's Workshop, « A Brief History of the Women's Workshop of the Artists' Union, 1972-1973 » (c. 1973), in Robinson, Hilary (Ed.), *Feminism, Art, Theory : An Anthology 1968-2000*. Oxford : Blackwell, 2001. pp. 87-8.

Wu, Chin-Tao. *Privatisating Culture : Corporate Art Intervention since the 1980s*. Londres, New York : Verso, 2002.

Yeo, Stephen. « The Politics of Community Publications », *People's History and Socialist Theory,* Raphael Samuel (Ed). Londres : Routledge, 1981. pp. 42-47.

Young, Lola. « Identity, Realism and Black Photography », in Sealy, Mark (Ed.), *Vanley Burke: A Retrospective.* Londres : Lawrence & Wishart, 1993. pp. 78-85.

INDEX

Abrahams Mike.....3, 23, 715, 719, 769

Amber….23, 301, 305 sv, 383, 570, 616, 618, 620 sv, 630 sv, 639, 641 sv, 646, 677 sv, 720, 729 sv, 734, 738 sv, 756

Berger John…257, 264, 297, 340, 347, 385, 481, 573, 586, 594 sv, 601 sv, 606, 608 sv, 611, 615, 629, 636, 662, 673 sv, 677

Bishton Derek.....23, 471, 475, 477, 480, 483 sv, 487 sv, 492, 494, 608, 618, 664 sv, 668 sv, 707, 711

Brandt Bill.....15, 91 sv, 103, 111, 126 sv, 142, 144, 314, 580 sv, 618, 649

Burgin Victor….124, 283 sv, 371, 383, 390, 403, 450, 538 sv, 557, 560, 562, 566, 569, 599, 606 sv, 611, 648, 671, 676, 716, 749, 753

Burke Vanley.....23, 306, 407, 575, 616, 618, 658 sv, 666, 669, 673, 678, 761

Cork Richard.....264, 278, 280, 283, 331

Dewdney Andrew.....338, 395, 398 sv, 419, 442 sv, 459 sv, 465, 469, 648, 702 sv

Exit.....23, 301, 353 sv, 367, 452, 575, 618, 643 sv, 650 sv, 656 sv, 676

Feministo.....508, 522 sv

Flashers Hackney23, 275, 298, 305, 353, 355 sv, 367, 385, 387, 463, 508, 515, 517, 526 sv, 536, 538 sv, 543 sv, 548 sv, 556, 560, 568 sv, 672, 677 sv, 767

Golden Robert.....283 sv, 338, 368 sv, 380 sv, 383, 385, 389, 391, 555 sv, 560 sv, 570, 611, 615

Harrison Margaret.....271 sv, 275, 283, 357 sv, 501, 504, 508, 515, 522

Harrison Martin.....56 sv, 63, 68, 70, 74 sv, 80, 84

Hedges Nick. 3, 23, 87, 283 sv, 306, 313, 338, 342, 348 sv, 380 sv, 570, 575, 598, 611, 616, 618, 620 sv, 642 sv, 646, 649, 673, 706, 711, 756, 759

Hoffman David.....3, 23, 315 sv, 326, 361, 384, 433, 440, 442, 457, 459, 494, 707, 711

Jackson Brendan.....3, 23, 395, 439, 442, 736 sv, 745

Jay Bill.....94, 96 sv, 109 sv, 112, 117 sv, 125, 130 sv, 138, 141, 447

Kelly Mary.....272 sv, 275 sv, 283, 357 sv, 365, 395, 403, 422, 431, 438 sv, 501, 508, 515, 519, 521 sv, 557, 559, 562 sv, 568, 679

Killip Chris.....16, 23, 103, 144, 312, 571, 635, 679, 710

Konttinen Sirkka-Liisa.....3, 23, 305, 307 sv, 312, 575, 631, 637 sv, 646, 649, 673, 677

Lane Barry.....110, 112, 116 sv, 241, 317 sv, 383, 454, 573, 663

Mayne Roger.....283 sv, 368, 371 sv, 389

Murray Margaret.....23, 363 sv, 501, 516, 532 sv, 634, 636, 641, 713, 716 sv, 723

Murray Martin.....307, 309 sv

Ray-Jones Tony.....16, 84, 88 sv, 96, 100 sv, 107, 109, 117, 141, 303, 347, 447, 571, 648

Reardon John...23, 395, 442, 471, 475, 477, 485, 487, 490, 492, 494, 575, 618, 658, 664 sv, 668 sv, 673, 707, 723

Sekula Alan.....20

Sekula Allan.....385, 573, 611 sv, 673, 749 sv

Spence Jo…3, 21 sv, 275, 298, 302, 316, 320 sv, 332, 336, 339, 341 sv, 355, 358 sv, 362 sv, 365 sv, 372, 375 sv, 387 sv, 391, 404, 442 sv, 455, 459, 463, 481, 485, 493, 501, 517, 522, 526, 529 sv, 532 sv, 538, 542, 545 sv, 562 sv, 569, 573, 587, 592, 602, 606 sv, 611, 615, 645, 648, 671 sv, 676, 679, 682

Spender Humphrey.....77, 580 sv, 618, 620

Sturrock John.....3, 23, 351, 715, 718 sv, 723, 727, 731, 741 sv

Tagg John.....260, 298, 383, 385, 461, 557, 559 sv, 565 sv, 568, 573, 580, 582, 586 sv, 592, 594, 599 sv, 606 sv, 610 sv, 619, 648, 671, 676, 749 sv

Trevor Paul...23, 315, 317, 319, 333, 338, 353, 384, 452, 575, 635, 644 sv, 649 sv, 652, 711

FoReLL
FORMES ET REPRÉSENTATIONS EN LINGUISTIQUE ET LITTÉRATURE
EA 3816

1431 Université de Poitiers

maison des sciences de l'homme et de la société POITIERS

THÈSE

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR EN CIVILISATION BRITANNIQUE

Faculté Lettres et Langues

École doctorale 525 Lettres, Pensée, Arts et Histoire

Présentée par

Mathilde BERTRAND

ENTRE INSTITUTIONNALISATION ARTISTIQUE ET INVENTION D'UNE PHOTOGRAPHIE INDÉPENDANTE POLITIQUEMENT RADICALE

Étude des pratiques, dispositifs et théories critiques autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt.

- ANNEXES TEXTES ET IMAGES -

Directeur de thèse : **Mme Liliane LOUVEL**
Co-direction : **M. Cornelius CROWLEY**

Soutenue le 22 novembre 2013

JURY

M. François Brunet	Professeur à l'Université de Paris Diderot - Paris 7
Mme Renée Dickason	Professeur à l'Université Rennes 2
M. Michael Parsons	Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Photography Workshop, Statement of Aims – c. novembre 1975

- To provide an *ongoing research, information and advice resource* and publish and distribute occasional newsletters and basic bibliographies.
- To initiate projects and *promote interest in the use of photography as an educational tool*, particularly in the field of play, literacy and radical group therapy.
- To continue to help and participate in the *setting up of short term groups to carry out specific documentary projects*, as requested by political and community groups.
- To *convene workshops for the interchange of ideas* between photographers, initiate group discussions on social and political uses for photography, explore our motivations for taking pictures and the implications inherent in their ultimate use. To promote interdisciplinary discussions and multi media projects.
- To positively encourage *individual self-reliance, with the aim of working towards group activity, collective practice and the pooling of resources* and information as a general principle in contemporary photography.
- To *systematise the investigation of alternate photo technology* so as to develop basic independence from monopoly companies. (This is an essential first step towards demystifying technology)
- To *self-publish concise educational worksheets and video tapes* on various aspects of photography, which can eventually be put together as a teaching aid. Also make available technical and useful information in poster form.

- To give practical help and *encourage fine printmaking, archival processing, and fine craft practice*, particularly in the *use of the Zone system* and other short cut technical rationale.

- To help establish a permanent, readily available, non commercial *photographic archive* which will encourage the depositing of negative and slide collections, and ensure their continued use after the owner's death.

- To give practical *help to community activists and people working with children* outside the state school system, in setting up their own facilities, mobile and communal darkrooms, etc. Set up short term practical workshops to teach basic skills in photography (and link this up with other visual media workshops such as video tape/slide shows etc.)

- To have an involvement in the *establishment of travelling and community exhibitions in non-commercial situations* such as short life shops, pubs, vehicles, markets, libraries, railway stations, etc.

- To help establish *a register of slides and prints available for loan* at low cost for campaigns, lectures, educational projects and community use.

- To encourage the *photographic recording of contemporary local history* by people themselves, with or without the assistance of professional photographers.

- To promote the *collection of existing local photo history* from all sources, including public and private institutional archives, old personal photographs, long established local commercial photographers, local history and conservation groups, local newspaper files, and with special emphasis on the family album as a valuable social document. (In both the above instances the collection and recording of such local history can be linked to Oral History groups, History Workshops, Community Centres and used for educational purposes and in a variety of publications and ways. Centreprise co-operative in Hackney have found numerous uses and produced many publications around such work.)

- To encourage the *preservation of existing industrial and commercial photographs and work records* and guarantee their safe keeping as historical documents in one readily accessible central archive.

- To encourage the permanent establishment of a *People's Photo History Museum*. (a project along these lines has already been set up by Ron Birch in Orpington)

- To promote the setting up of workshops of a similar structure to Photography Workshop in other areas.

Half Moon Photography Workshop – Statement of Aims

Camerawork, N°1 février 1976, p. 8.

The Half Moon Photography Workshop came into being in October 1975, when the Half Moon Gallery and Photography Workshop got together to carry out the programme described below.

The Half Moon Gallery had been operating in the East End since 1972 exhibiting mainly the work of young photographers, particularly if their work was felt to be of local relevance. From January to June 1975, the gallery also ran the Camera Obscured? Series of seminars and following the ideas and discussions that these raised, plans to set up a permanent workshop were begun.

Photography Workshop was a collective formed in May 1975 in order to promote alternative ways for photographers to use and develop their skill. Overall strategy was seen in terms of contributing though photography towards social change.

The running of HMPW will reflect our central concern in photography, which is not “Is it art?" but "Who is it for?". We intend to coordinate our activities through a number of projects whose aims are:

- Gallery Project

To provide regular exhibitions covering a wide range of subjects including historical as well as contemporary works, particularly if they are of local relevance.

- Publishing Project

To publish a magazine designed to provide a forum for the exchange of ideas, views and information on photography and other forms of communication. By exploring the application, scope and content of photography, we intend to demystify the process. We see this as part of the struggle to learn, to describe and to share experiences and so contribute to the process by which we grow in capacity and power to control our own lives.

To publish material in other forms that emerge from any of the other projects of the HMPW. For example, educational worksheets, videotapes and posters.

- Education workshop project.

To initiate projects and promote interests in the use of photography as an educational tool, particularly in the field of play, literacy and schooling. To convene workshops for the interchange of ideas between photographers; initiate gp discussions on social uses for photography, explore our motivations for taking pictures and the implication of their ultimate use.

To promote inter-disciplinary discussions and multi-media projects.

To give practical help to community activists and people working with children outside the state school system in setting up their own facilities, mobile and communal darkrooms, etc. Set up short-term practical workshops to teach basic skills in photography (and link this up with other visual media workshops such as video, tape slide shows, etc.)

To continue to help and participate in the setting up of short-term groups to carry out specific documentary projects as requested by community groups.

To encourage the photographic recording of contemporary local history by people themselves, with or without the help of professional photographers.

To promote the collection of existing local photo history from all sources, including public and private institutional archives, old personal photographs, long-established local commercial photographers, local history and conservation groups, local newspaper files and with special emphasis on the family album as valuable social document.

To give practical help and courses to encourage fine printmaking, archival processing and fine craft practice, particularly in the use of the zone system and other short cut technical rationales.

- Information and advice project

To provide ongoing research, information and advice resource.

To positively encourage individual self-reliance with the aim of working towards group activity, collective practice and the pooling of resources and information as a general principle in contemporary photography.

To systematize the investigation or alternate photo technology so as to develop a basic independence from monopoly companies (This is an essential first step towards demystifying technology.)

To establish a register of slides and prints available for loan at low cost for campaigns, lectures, educational and community use.

To encourage the preservation of existing industrial and commercial photographs and work records and guarantee their safekeeping as historical docts in one readily accessible central archive.

- Spitafields Photography project

To initiate a photography project aimed a creating strong links bet the HMPW and the community in w it operates, enabling local people to make full use of its resources.

To evolve a program of work designed to help local people learn abt themselves and their relationship to people ad isntitutions around them, and ecourage them to become actively involved in he management and future of the community.

- Housing the Wkshop

We are currently negotiating for the lease of new premises nearby where we hope to provide space for galleries - including regular, local, experimental shows and a major annual exhibition

HMPW 27 Alie St, London E1.

Tony Bock, Terry Dennett, Roager Eaton, Mike Goldwater, Janet Goldberg, Marilyn Noad, Tom Picton, Joanna Spence, George Solomonides, Paul Trevor.

Jo Spence, « The Politics of Photography »

Camerawork, N°1, February 1976. p. 1.

Everyday, photographers produce countless images, most of which will never be seen by a mass audience. However, those that are seen, in newspapers, magazines or on high street hoardings play an important part in our lives. With their messages – both explicit and hidden – all help to shape our concepts of what is real and what is normal. They give us information about the sort of sex roles that we are expected to play in society, contribute to our image of ourselves, to our expectations and to our fantasies.

Television, cinema and all visual media echo the same ideology. Continually repeated visual images, in time, become part of our stored experience. Images help us to believe that people are innately aggressive, intelligent, loving or lowly – according to their sex or race, or to the idea being sold to us. All that which we tend to call "human nature". In fact what we see most of the time can more readily be called “stereotyping” - long understood by cartoonists, illustrators, painters and actors. It is a series of visual signs, and short [cues] established over a period of time and decodable within any given culture. Even before we can read or write we can learn to decipher whether people shown in the images are happy or sad, rich or poor, powerful or weak, by understanding non-verbal language.

It is important to look at the context from which these images spring and at the background of the people who produce them.

- Current trends in commercial photography

Photographic colleges, as part of their policy in trying to professionalize photography, are still tightening up their entrance qualifications for those wishing to study photography. They do this in liaison with the official bodies representing photographers. Once through the initial vetting, students then live for several years in the rarefied atmosphere of colleges in which there is no realistic deadlines or cares about the cost of materials and equipment, and in which they are in isolation from the feelings and needs of the majority of people whom they will use as subject matter. Here the learn to pass more examinations.

They are then released in great numbers onto the very competitive job market where the only bodies likely to be interested in their qualifications will be industry and government establishments. The remainder then chase the few other jobs available, become freelancers, set up their own businesses, or find some entirely different way to earn a living. Commercial photography is a competitive rat race entirely geared to servicing the needs of contemporary consumer society.

Alongside this, photographic technology advances rapidly, with faster materials and more expensive time-saving equipment. At the same time though, materials not considered commercially viable by manufacturers are removed from catalogues and disappear forever. Photographers themselves are caught in the trap of improving their techniques, whilst at the same time, the content of their pictures becomes more stereotyped, transiently fashionable, semi-pornographic or obtuse. Sophisticated courses have even been devised to teach photographers how better to exploit a situation in order to get people to yield more easily to the intrusive cameras, thus becoming more easily turned into objects.

- Social realism

Concurrent with commercial photography is the race to be more socially realistic in our picture making. More and more we are assailed with aesthetically cropped pictures of corpses, gun fights, starving children or the so-called important members of our society.

With rare exception such photo-journalism is seldom set in any meaningful social or political perspective. More often than not it is an unjustifiably voyeuristic and one-sided account of the stark situation in which many people are force to live – or a superficial treatment of the joys and sorrows of celebrity life.

Photojournalists are employed mostly by magazines and newspapers and they are tightly controlled by very few companies and publishing houses. Work is often edited beyond recognition or used out of context. Printed in the mass press, or alongside the hi-fi and sherry adverts in the colour supplements, this imagery eventually becomes just another commodity for us to thumb through in our search for distraction, or for the “truth”.

Other photographers, interested in the problems of poverty and oppression work for charities. There are now over 400 national bodies dealing solely with children; some of them now employ quite sophisticated techniques to attract our attention and make us feel guilty. Using international advertising agencies we are sold the illustrated saga of the under-privileged and those suffering from the “cycle of deprivation” (or could we call it the cycle of exploitation?). Such appeals are usually graphically presented on glossy paper, tastefully designed, with suitably abject women or children on the covers. Usually such photographs are taken by people of a different social class from those depicted. These photographers have a difficult task; they are concerned with the plight of their subject matter, seeing the medium of photography as the only way in which they can help present a case for consideration. However the major problem to be overcome is that in depicting people whom they (as outsiders) consider would benefit from the public stare, it is usually more profitable to show only the bleaker side of people's life. However such “victims” can react very violently when faced with pictures of themselves as potential recipients of charity hand-outs. The integrity of photographers faced with this situation, and who are trying not to be patronising hangs on a very fine thread. Eventually when such pictures (heavily edited) are used, they are accompanied by statements which dissociate themselves from politics. Such reports and appeals are financed by government or charities whose terms of reference seem to force the use of countless euphemisms or the total exclusion of the contradictions of local and central government policies, or the part played by profiteering in the texts accompanying photographs.

“It is almost as if such appeals were all part of some secret rituals in which the “facts” are presented for consideration, but presented in such a way that we remain mystified as to the real causes, or even end up blaming the victims!

- Some alternatives

Groups like REPORT and the Alternate News Service have now formed in order to service political newspapers, magazines and community presses. They concentrate on industrial and community action, showing solidarity among people, unlike the mass press which often depicts only the struggle of the individual. Other collectives have formed to record life in the neighbourhoods of working people, whilst others are recording social conditions and inequalities. Linked to statistics, or used in juxtaposition with glossy advertising myths or official documents, or alongside interviews with the people depicted, individual or national issues can be highlighted in order to reveal the lack of understanding of planners and decision-makers who shape our destinies. Such work is also used away from galleries, in high streets, public meeting places and in education, as a mirror to show events considered “un-newsworthy” by the national press.

Other photographers, because of their disillusionment with the highly competitive job market, and because of genuine identification with the need for social change, have gravitated towards alternative magazines and books. Some cover a wide variety of issues ranging from community action, anti-psychiatry and radical social work, to feminism and children's rights. Such work has deeper political perspectives but it reaches a more limited audience. Generally there is very little financial reward from it, these photographers often having to supplement their income with other types of work.

- Community photography

The most recent break with traditional fields of photograph has been the use of photography as a TOOL by community activists. Already a well established in North America, several photographers (singly or in groups) have now managed to obtain short-term grants or funds to set up photographic units within community, neighbourhood or youth projects. Here photography can be explained to and used by lay people. This is done

by starting with simple cameras, or video, and then gradually working though to the more technically advanced equipment, linked to darkroom and printing skills. This puts photography in the hands of a lot of people who will eventually be able to dispense with the experts. The move has provoked some reaction from those who have fought for years to gain for photograph the status of a profession, putting it via O and A Level exams and degree courses out of the grasp of the majority of people. But of course such policy is entirely in keeping with our hierarchical class society. The middle class mystifies and refines knowledge; at the same time it manages to rationalise its activity by convincing us that this is in the interests of progress and economic growth. Photography as a tool is far removed from such attitudes because it negates elitism.

Community photographers are encouraging people to photograph each other, friends and family, then their own social environment. This provides immediate feedback for discussion, provides aids for story-telling and reading, and makes it possible to look at the world differently. People can discover how to relate to themselves and to others more positively when armed with images of themselves – images which counteract the stereotypes usually seen in the mass media.

The main objective is here to enable people to achieve some degree of autonomy, in their own lives and to be able to express themselves more easily, thus gaining solidarity with each other. It also helps to demystify media and to make the relationship much less of a one-way affair. This is a far cry from the passive and abject individual problems of those depicted in charity appeals. Basically though, they could be the same people – just totally different in approaches. Agitators or objects of pity – which to choose?

What long-term community activists can achieve with photography still remains to be seen. Funds and grants are hard to get (and much competed for) and are always given conditionally. Some photographers have already been threatened with the withdrawal of their funds because they have supposedly gone too far. Hopefully, people in their own neighbourhoods are not already so alienated from themselves and from each other that they will adopt techniques of dishonesty or exaggeration in their picture making Those who have their roots in a neighbourhood cannot afford to photograph people as mere “things”. They still have to live with each other after the pictures have been produced.

This has of course been a problem for photographers for a long time: however involved they are, the still have to gain the confidence of the the subject matter in order to

get their pictures (be they paid models or the unsuspecting general public). Then, having gained their objective, they can go back to their clients, potential markets, or private collections, more often than not closing the door on the lives of those with whom they have temporarily been involved.

Common sense might tell us that this is often due to lack of time. Is it as simple as that? Or is it part of our demarcation of personal and professional life?

Robert Golden, « A Response to Roger Mayne »

Camerawork, N°7, juillet 1977. p. 8.

There has been a correspondence in *Camerawork* in the last few issues between Roger Mayne and several others including myself. Because several substantive questions have arisen, especially centred around my photographs and views, I feel I must reply. For the last five months I have been working on a written essay which attempts to investigate these and several other questions; thus this letter can only be an encapsulation of the longer enquiry.

What does the broad and tolerant view of Mayne consist of? We are told that humankind is helpless and that only the ignorant believe and act otherwise. On the other hand, the enlightened, like Mayne, accept their helplessness in the face of “unbending” forces and attempt to conform to and use the pattern of these forces. This view is composed of several facets including 1) that intellectual activity is useless, 2) that the outer world is not seen to affect inner life and 3) that the various intellectual and social actions of the unenlightened are futile and meaningless.

I wish to briefly investigate and counterpose these ideas because they are held by a large milieu of which Mayne is only a more vocal member.

From my work I have witnessed that still photographs in sequence can influence and affect deeply working class viewers. To do so the following must exist: the individual photograph must be stylistically approachable in a realistic sense rather than dominated by graphic effect; all of the photographs in a sequence must compose a closed world in which all that is necessary for a clear narrative is present and all that is extraneous is deleted; the sequence begins in the immediate and typical experience of the viewer and proceeds to a greater experience; exhibitions and books, etc. produced in such a way should be inexpensive and accessible, that the way to gain access to the mass of people is to approach them through their own organisations such as trades unions and political parties and groups.

The above can occur only if the photographer has an intellectual grasp of the immediate period such that she/he is capable of and compelled to reflect the most progressive and dynamic ideas of the period in step with the needs of the people. The photographer, like the writer, painter, journalist and intellectual must serve as the voice for those who have as yet not realised their own.

Here is the difference which Mayne wishes an explanation of between Brandt, Hardy and myself. Brand in his photographs about the depression in the late 1930s translated working class experience into a visual language which was digestible by the middle classes. His photographs neither identified with nor aided in the struggle of the proletariat. His natural compassion and humanist views led him to expressionately (sic) render his subjects as helpless and hopeless victims of greater circumstances. He revealed neither class nor individual self-awareness in his subjects; personal rebellion and class mobilisation went unseen. Brandt's photographs are more about his reaction to the facts than about the multidimensional reality itself.

Hardy, for all his decent-minded photo-stories and excellent individual photographs, reflected life in a piecemeal manner. He was perhaps compelled to do so by the nature of his occupation, but even a collection of his photographs do no more than make several general statements about life. As Mayne points out, Hardy himself declared his disinterest in politics and preferred to believe that he viewed life in a manner uninformed and unshaped by the world around him. Hardy, like Mayne, denied intellectualism, preferring to believe he was opinionless and thus did not stamp the reality before his camera with subjective choice. This denial is in itself and opinion which reveals

acceptance of the conditions one finds oneself in, it speaks of unthought out acquiescence to the status quo.

I believe that history and contemporary experience reveal that people are capable of realising the concrete nature of their lives, of comprehending it and reacting against it. What after all are revolutions about if not a mass of people realising at more or less the same moment that they must act drastically and with great personal risk to change the nature of their lives through an act of revolution? Thus I work to reveal the possible in the actual by photographing subject matter which embodies the contradictions I believe to exist and I attempt to fashion these images into a narrative which attempts to objectify and make visual the underlying potential. This is where the artist and society and art and politics find a common unity.

If Mayne is judging my entire output by the “illustrations” in last autumn's *Camerawork* interview, this objections have some relevance as the individual photograph is incapable of expressing complex ideas in total. Such must be left to the photo sequence. Nonetheless, as shall be pointed below, it is possible to extract and define some ideas from any one photograph and to use those ideas for oneself as well as to inductively analyse a fragment of the photographer's world view. Unfortunately Mayne does not penetrate the layers of meaning in my work any more than he does his own.

Mayne's photographs, like those of this milieu, suffer from unresolved content; in his “North Kensington 1957”, there is a compelling quality in the distribution and demeanour of the people pictured. This photograph in isolation describes poor people in poor streets who nonetheless sustain some few pleasures in life as revealed by the group around the bicycle. Further it tells us that the photographer was aware of but no necessarily involved with this strata of society. Whether Mayne realized it or not, he cited a condition more profound that his preoccupation with town planning would indicate. He has revealed a momentary affirmation of the human spirit. These people, surrounded as they are by decay and poverty, are nonetheless able to express love and attention to each other (the group around the bicycle). They have, in the face of social adversity, maintained their humanity. Mayne's own content belies him. The image though is compromised by the inclusion of the listless children. Because of Mayne's inability to clearly refract social experience he has recorded a scene in which two complex and contradictory ideas exist to the disadvantage of both. The image remains tentative and uncertain.

In his “Garden Party 1956” his intellectual uncertainty is all the clearer. He is correct in assuming that the image is vague enough to be seen as having opposite meanings. Do we see an enchanting view of our betters and their representative of virtue in the flesh enjoying a witty moment at a charming occasion, or do we see scroungers frittering away time provided to them by the wealth-producing class? Isolated as the photograph is it neither critical nor adulatory, nor is it incisive, unique or universal. What is odd in this is that Mayne's milieu, which seeks individuality with such eagerness for themselves is the path of unseen forces, are incapable of seeing individuality in other or in producing images which in themselves are a distinct representation of an individual consciousness.

The badly-composed “Leeds 1958” embodies a clearly-stated message. It does so only because an explanation is provided the viewer in the text of the billboard. The fact that this is the only unequivocal photograph in the set further amplifies Mayne's failure as a visual artist rather than, as Mayne insists, defines the illiterate emotive nature of still photography. Clearly Mayne must have text, analysis, explanation and editing imposed upon his work from the outside by art directors and picture editors in order to have them make some sense out of the complex world. He and his milieu, trapped by anti-intellectualism, acquiesce to the status quo and anti-materialistic and undialectical approach, must, by the nature of their unformulated personal obsessions produce confused images – officially supported by the Arts Council but rejected by the people.

Terry Dennett, Jo Spence « The Unpolitical Photograph ? »

Camerawork, N°7, juillet 1977. pp. 6-8.

We welcome Roger Mayne's article (*Camerawork* 6) and the issues it raises. However, the problem of being able to distinguish between a “working-class” or a “middle

class" photographer doesn't seem to us to be of such primary importance. Rather, it might be useful to ask how their photographs are decoded and used by *various audiences*. What we mean by this will become clearer when we have looked at some of the problems involved in producing and using images.

The argument that photographers should decide whether to spend their time taking photographs or going into politics is equally confusing. We believe that photographers are *already* in politics. This is because the images we make carry ideological messages which, cumulatively, help to shape people's ideas, values and attitudes. If we are shown enough pictures of women's bodies, or packets of Daz, then we could probably conclude that society has a value for such imagery. Equally, if we *don't* see certain aspects of society then we could concluded that their omission (if we even notice it) is because they are of no importance. In this respect photographers cannot be anything than political. What Roger Mayne really seems to be asking is "what is the *class* nature of photographs?" As this is so often forgotten or glossed over today, it is this particular question to which we would like to address ourselves.

- The Neutral World?

There seems to be a widespread assumption among photographers that their work is somehow "neutral" or apolitical. That politics is something that goes on in Parliament or the White House. How do we convince them that they are mistaken? We have approached the problem by listing various stages at which manipulation or bias can occur in the production of photographs. Bearing in mind the fact that only a minute proportion of work ever reaches a wide audience because of the choosing of photographers by potential buyers, publishers, galleries or grant-funding bodies, the following will all have a bearing on the final photographs, and the way they are received and decoded:

1. The consciousness of the photographer (ie their philosophical understanding) and thence their use of the camera;

2. Their darkroom practice;

3. The editorial process of choosing from a range of pictures (both as done *by* the photographer and as done *to* her/him – you can't evaluate anyone by their published work alone);

4. The juxtaposition of different pictures during layout;

5. The addition of text;

6. A consideration of the context in which it appears (i.e. what else appears alongside it);

7. What form does it take? (i.e., is it in a newspaper, on a gallery wall, in a family album, in a school reading book?)

This last point raises a whole range of questions that also need to be asked. For example, is the image:

a) for public/private consumption (to be looked at in the street, transmitted to the home, stood on the piano) ?

b) for distribution as part of mass media, by government bodies, through "alternate" or minority channels?

c) free, inexpensive, easily accessible or exclusive ?

d) aimed at a particular (e.g., army recruits, managers, mums)

e) aimed at a particular social or economic class ?

It is also important to consider how much access photographers are allowed to specific areas of public life (for example, schools, factories and courts are all "private property"). Also, how much censorship is exercised both at the individual, group or class level, or by the state? Another essential factor is the question of who owns or controls the means of production and reproduction of an image (i.e., do they have a vested interest, either financially or ideologically in propagating or omitting certain images and not others?)

Not least of all we must consider at what historical and economic point in time the picture was taken and how this can contribute to various interpretations.

Finally, it is crucial to raise the question of the beholder. What bias do they inflict in the viewing of the picture or in the reading of the text (language is also ideologically biased and can be understood in many ways)? What might be the possible responses of a

person who is not part of the social, sexual or racial groups an image is explicitly directed at?

All photographs are message carriers, either between members of the same social class who share common codes, or between differing classes and cultures. In our society, most of the "messages" received by the working-class are mediated via the middle class. Clearly, most of these messages are class biased (as well as being biased in other ways), and they conceal or distort the relationships of working-class people with all other classes, and often with each other. Sometimes these messages are so distorted that they need the medium of fantasy, as in the cartoon. This contributes to the general lack of information about the true nature of social and economic relationships (what Marxists call "false consciousness"). However, in order to begin to answer Mayne's question we first need to discuss some of the terminology which is required and then to find a context in which to apply it.

- Class Experiences

In most social and economic relations there is a basic antagonism between those who have the *power* to make decisions and have them carried out, linked to those who have the *authority* to carry out such decisions – and those who have *neither the power nor the authority*. The term "working class" is usually taken to mean people who have no means of production and who earn their living by selling their labour power to others. As a generic term it is perhaps misleading (there are now many definitions of it) because within the working class itself there are many hierarchies of power and earning capacity, as well as sexual and racial oppression.

- Where Do Ideas Come From?

Are they God-given or mystical? No. They have roots in the day-to-day world which has shaped us since birth. Western society has gone through various historical and economic developments, including patriarchy, capitalism and imperialism; each moulding our attitudes, values and laws with their respective ideologies of sex, class and race oppression. Such oppression – which is still with us – is not simply a matter of class discrimination between some groups, or sex or race discrimination between others. It is a mixture of all three, the balance of which is constantly shifting, both at the individual and

group levels. However, we believe that the fundamental oppression still remains a matter of one's class.

If we take these structures as a starting point, any understanding or *teaching* of photography should be extended to examine our social and economic history. We can then look at out own preconceptions with regard to other complexities such as “human nature”, language, science, psychology, culture and art. Depending on our ultimate world view and where we think we as photographers fit in all this, and which social group/s we identify with, so will this influence how we proceed to document the world and show (or hide) these structures and relationships in our photographs.

- Professional and Class Codes

All image makers (and photographers are no exception) must codify “reality” in a number of ways, both at the shooting and production stages of their work. Their own class, sex, age and race are factors which are usually ignored and yet are crucial when one is concerned to understand more clearly the problem of viewing, selecting and evaluating a potential subject for a photograph. Such factors will influence, however unconsciously, the technological, aesthetic, and ideological choices that have to be made for the actual taking of a picture and the subsequent processes it undergoes. The dominant codes that pervade all stages of the process, and which combine to form the biased view of the world that helps to maintain the status quo, are becoming more and more part of the learned professional practice within colleges, universities and professional institutions.

Professionalism encourages the use of “codes of conduct” and “standards of excellence” which are not seen by the participants as being political. In the main, they are perpetuated not by coercion but by professional consent and can become more extreme according to the political climate. Thus we learn to police ourselves.

And as photography slowly becomes more professionalised, so it is being seen as the delegated task of some “photographers” or “artists” to record the lives of working-class people. It is important to ask what is the class nature of the relationships between these people and those they photograph**.** Particularly in view of the fact that most working-class people *already* own cameras themselves and could easily record more aspects of their working life if encouraged to see beyond the lucrative smokescreen of Kodak technology and the consumer ethic. Mass photography has never been regarded at any time as an

important documentary form (although it is often seen as such once the material has become “historical”). Having said that it must be reaffirmed that because someone may be sympathetic or belonging to the working lass, or critical of the ruling class, it does not necessarily follow that they will have a coherent political critique of social and economic relationships – and their photography will tend to reflect this.

- Looking at Pictures

In examining documentary photographs of working class life we have found that emphasis has usually been placed upon *customs* and *conditions* (disaster, deprivation, “deviation”, celebration, tradition). What has been ignored had been the labour process (activity around the “point of production”) – the real world that millions of us wake up to every day of our lives. A world which is apparently invisible if one is to judge from the images seen in the media, or appearing in most photographic magazines or galleries. Photography conveys a great deal of information to us but instead of clarifying class roles it mystifies: universalizing and generalising situations so that social and economic contradictions and boundaries are blurred or disappear entirely. All forms of labour and production are totally misrepresented. For instance, in publications aimed at working class audience, the emphasis of work is often on the *untypical* (entertainers, politicians, sports people, stars) as the important workers in our society. Industrial or manual workers seldom appear. Conversely, in publications aimed at middle and upper classes, workers appear (as they also do in specialist journals) where their true function – to produce wealth for others and to be controlled – is only too apparent.

In trying to analyse and compare what particular photographers or artists are doing in their work there is no reason to use esoteric or maverick approaches. It is far more important to try to arrive at a broad set of assumptions and to use a common language which is scientifically based. This could most usefully be the language and methodology of dialectical and historical materialism. Working in this manner we could then move on from the limitations and ambiguity of such subjective words as “excellent”, “fine”, “sensitive”, “strong” etc. and discuss the growth and development of a photographer's work, their class values and aesthetics. This has been quite normal for some time in areas of study such as film and literary criticism. In short we need to be able to use the language of an Eisenstein, a Brecht or a Benjamin.

- Photography – Critical or Progressive?

We believe that it is possible to learn a great deal about a photographer's view by looking at the ways in which they represent (both in pictures and text) activity as such critical junctures as the point of production. The accompanying illustrations are offered as a starting point for discussing the difference between ways of representation as used in the mass media, as used in naturalistic documentary photography, and as attempted by photographers who are trying to record oppression and struggle (often as an accompaniment to text) in a more critical or revealing way. It might be fruitful to swap cations or texts about, or add new material. Similar frameworks could also be constructed to look at the depiction of other crucial areas such as the role of women's unpaid labour and reproduction (family life), or racial minorities. By being contextualised in this way the questions asked by Roger Mayne might answer themselves, thus avoiding endless subjective arguments among people with varying philosophical starting points. It is pointless to compare *random* pictures of different photographers. It is also important to remember that a photographer's work goes through an evolution which is marked by various periods, each qualitatively different from the other.

Once we as photographers become aware of the contradictory nature of most social and economic relationships then we can ask the following of our photographs of working class people; do they indicate a struggling class or an apathetic one? Do they show unity or conflict between different classes? Do they show people as objects or as subjects? Do our pictures heighten the awareness of the working class's *own* strength and value as a group ? Do the pictures form part of a “narrative” in which previously unseen or unrecognised elements of *working class* experience are discernible (as opposed to the more universal “human” experience concentrated on by most photographers)? Does a photograph falsely glamourise for ideological or economic reasons? Do we show a realistic image of our own class and the capitalist class?

Most important of all it is not only what *we* as makers of images think, but also how the message is received and acted upon by our audience. There will be differing class responses to many ideas which are represented and most especially to the type of illustrations seen here.

Finally the “boring” “religion of Marxism” that Mayne writes about (dialectical and historical materialism) is in no way dull or mystical, but is the highest development within the fields of philosophy and aesthetics. Its use will mean the questioning of all our assumptions about the making and using of photographs. For photographers today who are interested in trying to help bring about social change it will mean a struggle to expose and throw off the dominant ideology and try to find more critical forms of representation. (This may even mean, in some instances, moving away from photography and into photomontage and conceptual work.)

For those who use this method, there is a coincidence of form and content in their work; no separation between photography and politics or between theory and practice. It means positive action. Unlike Roger Mayne, we believe that the world *is* knowable and can be changed, for the better.

« Art for Whom? Collective statement by the selector and exhibitors »,

Serpentine Gallery. Londres : Arts Council of Great Britain, 1978.

1. We are increasingly dissatisfied with the failure of so much contemporary art to communicate with anyone outside a small circle of initiates.

2. We believe too many artists are content with the public's view that modern art only fulfils a minor function within society.

3. We refuse to accept that art today must inevitably be regarded as a marginal, mercantile and misunderstood activity, alienated from most members of its potential audience;

4. We are convinced that art must be transformed into a progressive force for change in the future.

5. We consider that the artist ought to engage with as many as possible of the working people who think art has nothing to do with them.

6. We insist that art should have everything to do with them, because it cannot sustain itself without a central involvement with the life we all live now.

7. We want artists to help create an ega.litarian society by developing new ways of reaching towards the many rather than the few.

8. We maintain that artists should become responsive to the broadly-based contexts in which they operate, because more most people rightly recoil from attempts to impose on them an art that they do not want.

9. We would like society to regard artists as having an active part to play in dealing with the human, social and political issues which affect everyone's existence.

10. We declare that art needs people as much as people need art: the two should be inextricably linked with each other, and never divorced so damagingly again.

Mike Abrahams, Londres, mars 2011

Network gave us a vehicle to show our work. Before Network, I was a freelance photographer, interested in social work. The Arts Council founded a project of mine on old age. I worked on a book called *the Alienated*. It was exhibited at the Half Moon Gallery.

It was part of a final project at college on a street I lived in in Kentish Town. This work led on to multi-media projects with community development groups, using slide-tape shows. Looking back I think the multimedia thing was photographically very uninteresting but the package, the communication tool for me was very interesting. How using imagery and sound, recording interviews.... how this very simple thing could be an instrument in community development and political action. That really interested me.

I would work with people, there would be a meeting gathered, that would get things going, with people voicing their opinion, illustrating the things they were talking about. I suppose if you use the common language, it was an empowerment tool. So I did that on this for a year. Photographically I wasn't producing the kind of photographs that I liked takin, but I was very interested in the process. I was excited by the outcome, but not by the photographs. It was a kind of throwaway communication tool.

Then I worked as a freelance photographer, I worked for *The Times*. I was covering lots of demonstrations. In 1979, this very disgusting news magazine called *Now* magazine was launched: it was a horrible right-wing news magazine. But it was an exciting opportunity for photographers. Out of that, a number of photographers working there came together. It was a combination of photographers who covered social issues like John Sturrock, Laurie Sparham, Chris Davies who came from Report, and then myself and Mike Goldwater, Judah Passow who worked for *Now.*

Politically *Now* was kind of counter to the direction we wanted. Sometimes I remember saying the editor that I didn't want to cover certain topics. Colin Jacobson was editor there, then he went on to the *Observer Mag,* a very important publication. Then he went on to *News on Sunday.* Then again to *The Independent magazine.* Jacobson was and still is a champion of documentary photography.

For me what was exciting, in joining Network... We were kind of Lefties, in varying degrees. John Sturrock was the hardest core leftie. But we were all lefties, socialists of some sort or another. We cared about issues, all of us. There was no model. The agencies that existed were the big agencies. I suppose our model was Magnum in a way, but we didn't want to work for some other guys. We thought we had a chance by pulling our resources together, putting our collections of pictures together and working together, it would be a much better solution than working on our own, we could support each other. We could do what we wanted and cover the kind of issues we believed in and cared about. We could generate the funding from the market, because it all came from the market, to do that work. By and large it was successful for about twenty years, and then times changed.

Viva was one model, but Magnum was *the* model. At that point there was no Magnum in London and we wanted our own thing anyway. To be able to do, to cover the things that we wanted to cover and do our own thing. Be independent."

We found our own assignments. Sometimes we could cover things together if we thought that would improve our coverage. The incredible thing about it was that it was absolutely non-competitive. If two of us were shooting the same story, there was no competition. It was very collegiate. It was a good cooperative. There were no big egos, later on there were big egos. But at that stage, there were no big egos. Three of us would be covering the same event and if one had a better picture, nobody felt...

It was all editorial work: all newspapers and magazines, and books. Also trade unions, NGOs, but we would never work for a commercial company, it was all story telling. The main publications for us were everything from the *Sunday Times*, *The Observer, the Telegraph*, *the Times, the Economist*, *New Statesman*, then all the leftist papers, *Marxism Today, New Society, Socialist Worker*... We did a little bit for Spare Rib, but they gave most of their work to women. And at the beginning there were no women in Network. We covered all the main things in the UK, and then in Europe, it was P*aris Match, Der Spiegl*. In the US: *Time* and *Newsweek*

At certain points we certainly had far more profile than Magnum internationally. We won more world press awards. There were a few years when we were all winning these international awards, in the 80s and 90s. There were a range of people, like John Sturrock, who worked almost exclusively domestically, whereas Mike Goldwater and Judah Passow worked almost exclusively internationally. And I did a bit of both.

When did Network start to grow? When did other photographers start joining?

I'm guessing probably in the mid-80s. And then it grew, at one point, to about thirty towards the latter end.

Did these new arrivals impact the structure of Network?

Well of course it changed. Laurie Sparham left in the late 80s. But that original group had a coherence and a strength because we had been in from the beginning. Of course things changed because younger photographers came with new ambitions. A lot of people came and went. There was an infuriating time when people left for Magnum from us, which annoyed us. Some people chose not to actually. Mark Power and Paul Lowe went to Magnum. Others were approached. Of course it changed because generations changed.

Was their any statement written?

We had a mission statement. Something like “Network's mission is to encourage the production, the promotion and distribution of the best in photography”. Something like that.

Essentially our model was a classic photo agency model. But it grew out of political consciousness, which is not unusual among photographers. I like to think that there was a consciousness amongst us, a consciousness and a responsibility of the implications of the image.

Let me explain from my point of view. I've always been conscious of what a picture says. If you take this picture from tis angle and use it in that context it will say that thing; if you take it from that angle and use it in that context, it will say another. I've been always very conscious of that. And the need to break stereotypes.

We were instrumental in responding to HIV and aids issue in a way that other picture agencies haven't. Out of that work came the project Positive Lives, which is now an NGO.

It began nearly 20ys now, to me it had a greater community impact than any piece of photographic work. it's something that happened on the community level. The book was the beginning of the project. It's a separate organization now but it came out of Network. Under the tutelage of Steve Mays our picture editor. It was a collaboration between us and the Terence Higgins Trust.

We wanted to photograph this issue not in the conventional photojournalist mood, which is photographing the illness. The critical thing was that we encouraged everyone, to find other ways of photographing this issue which broke the stereotypical way of depicting the disease. These images were not something the magazines would have shown in the first place. We encouraged ways of photographing that didn't seek facility.

Northern Ireland

Trisha Ziff initiated the photography project there. She worked there with a community project. She encouraged Laurie and I to take on that piece of work, but they did their own thing. We used or didn't use her contacts. For me what was interesting about that work was that I didn't want to work for any English publication. During that time of conflict, the UK media would not cover those things in the way that I wanted to cover it. I did sell pictures to European and US publications. I first went in 1985 and continued till the ceasefire.

I always used to stay with the people. I did get to know people very well. I would very often choose not to take photographs, you know when there were big events. I knew what was needed by the mainstream media and sometimes I could not and would not be part of that pack. I like to think that when people saw me walking away from those situations they would then give me access to others that I wouldn't have had access to.

My photographs are mostly to do with ordinary life; they're not the normal big stories, the big news things, the bombs, the Bobby Sands; a lot of it was quite routine. I always think that the fact that people throw stones is not very interesting, but why people throw stones is interesting.

Relationship between Network and Format

Maggie Murray was my tutor at the Polytechnic of Central London. She was very influential. My time at the PCL was before it went mad. It became completely obsessed with semiotics, Victor Burgin and all that nonsense. I just thought it removed the practice

of photography from where I thought it should be into something else. It is a valid discipline but not from my point of view in a photographic college. Photographic college should teach how to take pictures and to work. Semiotics is a very important, valuable pursuit, but not for an undergraduate BA. But it should be different course, critical thinking course or something. I was there before Burgin, he came a year after me. We just had to read Barthes.

Maggie Murray taught photojournalism. She taught me to think about what I photographed and how I photographed it and what the impact of looking at things in this way or that would be, and what the responsibility was. At that time she worked in third world development issues, and she raised lots of awareness with me about how you depict Africa for example. She was very supportive and encouraging.

That was another thing that happened in the 1970s, people were thinking, it was a new thinking, of the politics of photography, which finished in a way once we got to the 1990s; in a way I would caracterise as pre-Thatcher and post-Thatcher.

Mike Goldwater, Londres, mars 2011

I started with Action Space, a community arts organisation based around making inflatable play structures. At the time the play structures were made of polythene. I got involved with them in 1972, after I graduated, just before the oil shock of 1973. At that time plastic was still very cheap, easy to use. Action Space was 2 people at 1st in chalk Farm. A wacky place.

I was member of the photographic society at university. I collaborated on a magazine that would go inside the union magazine, politically motivated collages. My friend Peter was at Action Space. We devised a play structure that wen round the country. I devised a sound structure for it. I also did photography for them. 2£a day, which meant somethingg then.

I got a darkroom in Chalk farm though friends, located in an old dairy factory, it was like an enormous fridge. I had a darkroom, a quite large room. It was an energetic, creative

environment for about three or four years until it got pulled down. Over that period, I got involved in making things. Put on the Dairy Show, as part of my contribution, I made a tape-slide show around a council house. It was a rather naïve thing to do. I took picutres of people, asking them their reactions about them.

I discovered Half Moon while looking for places to show these pictures. They liked it, that's how I met Paul Trevor. Then he announced he was involved with the Exit Project, and he asked me if I would run the gallery. I hadn't planned to do this kind of thing at all. I agreed doing it for a year, ended up staying six

There was a foyer, the Half Moon Theatre, a former synagogue turned into a theater. We had a little Foyer area for the gallery. The gallery had been going for about two years when Paul asked me to take over. Ron McCormick was already in the background by then, he had taken over from Wendy Ewald. Ron had already passed it on over to Paul. And Paul to me. But in passing it on to me, we pondered over what we should do: the gallery had very little funding, we thought unless we did something big to put it on the map then it would just wither away. This was 1975.

The chronology was : Paul suggeseted we did a series of seminars, “Camera Obscured”. We discussed what it would be, and how to work it out. It turned out as a series of 6. There was no office at the Half Moon, so I ran it all form his darkroom in Chalk farm. Making it all happen was a monumental piece of work actually. Persuading people to come on board. It was a particular time, it was an opportunistic success. Because there wasn't anthing like that around. There was this flowerin,g in a sense, of interest in photojournalism and documentary photography, and in a desire to document and make political statements, either hard or soft political statements, through imagery and combine them with commentary and text. We were helping to provide a venue for that through the gallery. While still running monthly exhibitions. So we decided to go all out for this and spend what little grant money with and get it all rolling. Then we went to the Arts Council to ask for more grant money. Paul was a good tactitionner in all this. Basically he dropped out of this because of Exit but he still came to the meetings. We did all our publicity. The first seminar had a packed audience. The first conference was about younger photographers. Then we did other on women and photography; photography and publication, photojournalism, photographic education...

The seminars generated a real buzz, there were people queuing down the street, getting to the seminars and ben involved. We put on exhibitions tied to the seminars. It was integrated. The whole thing genearted a lot of interest. Some people came back every month: Jo Spence and Terry Dennett, Tom Picton came every month. Picton always asked intelligent questions, he was a lecturer at the Royal College of art, teaching photography to post-grad students"

The momentum was building, we also video recorded the sessions. Some seminars were controversial, sometimes impredictible. We met a lot of people through these sessions; it generated a debate about contemporary photojournalism. At that time there were very few colleges and very few publications. *Creative Camera* and the *British Journal of Photography*. *Creative Camera* had its own role.

The suggestion to team up with Terry Dennett and Jo Spence came. At that time the critical map was Photography Workshop and here we were Half Moon. That really was their idea, a good idea. There were some volunteers too, helping out with jumble sales, every month before the next show, there would be folding sessions followed by a social.

We wondered what can we do to maintain the momentum and maintain the interest in the Half Moon Gallery. So we decided to form the HMPW, and in the process, one of the first project we started to do was a magazine. Managed to find a room in an attic at the back of the theatre. A grotty little room, and so Jo and I started working together, running the magazine and the exhibition. She had lots that she wanted to say, which was great. The practicalities of getting the magazine off the ground meant that we needed volunteers. But people would just knock on the door and ask how they could help. One of them was Marilyn Garlic, she was a fast typist. I found a typesetting machine, someone let us use overnight, so we would go in the evening and Marilyn would type everything through the night. It was Tom's had the idea for the format [Terry Dennet has a different version], a folded broadsheet. The printing quality was good: Expression Printers printed the magazine and the posters.

The first theme issue was Lewisham, *Camerawork* N°8. Tom was very active in putting it together. He wrote a piece on the coverage of the demonstration. It was quite groundbreaking for us to do this and then ask the photographers what their experience had it. The contexte was the rise of the National Front, and the response to that. Picton's analysis was very good.

To raise money, we had to organise jumble sales. To get the grant, the Arts Council told us we had to raise our own money. We had photographic auction jumble sales, that was an enormous amount of work, going around to photographic studios in the country, picking stuff up. We did three I think and raised quite a lot of money. Initially on the staff there was just Jo and me full time, but then we had to have a third person to run the exhibitions because there wasn't enough time to do that alongside the magazine, fundraising etc.. So we got Ed Barber. At the same time we were putting up exhibition panels that were mounted pictures pinned up on walls and protected by glass sheets. But the roof leaked. One exhibition was partly ruined because of it. Ed and I came up with the concept of laminated panels. We were getting requests to have the shows toured, and with laminated panels we could come up with a design, combine text and image, create sequences... it worked. We were doing one a month and everyone was laminated and toured and suddenly there was a whole series of exhibitions that could be toured.

And also we had to find somewhere to move to, because we knew the building would be pulled down. I was involved in looking for a building, I found one in Roman Road in Bethnal green. It was one building on two floors. We were bubbling with ideas. We could have a gallery, an exhibition sapce, we could have project groups, photographer in residence, a little café,while still having the magazine... We managed to get the lease on this building, quite a big space. We managed to raise a grant to convert it, from a governmentt to agency, and money from the Arts Council to pay for a darkroom. I spent quite a lto of time managing the whole move.

I was normally the director although we worked as a collective. I think a collective sturcture can work when every body on board shares the same basic philosophy, respect each other's opinions and share the same vision for where we need to go. And in the early days, we had that, with Paul, with Tom, with me, with Ed. I think there was a genuine mutual respect for each other's ideas. It worked as a collective, enabling ideas to develop.

We moved to Roman road. It was a massive job to refurbish it. While still running the magazine, putting on exhibitions... At that time relations started to deteriorate with Jo and Terry, to this day I feel bad about it. It was a philosophical disagreement. As a director, I had to do it. It was horrible actually. It was not a pleasant experience at all. There were genuine differnces. Jo was rather flexible, but Terry was very rigid, and political in a kind

of unreconstructed way. It didn't fit with us at the time. The upshot was that Jo and Terry were asked to live.

Pursuing the same program, handling a lot of money. Ed was doing finance as well as exhibitions. More people on the roll, Shirley came in for the administrative side. She was keen to get involved. But then after a while, it became clear that she was manipulative person. I vividly remember a meeting discussing the next issue of *Camerawork*, an issue on Northern Ireland. Something was happening right there right now, need to publish something quickly. He proposed this sibject, she opposed it, out of sheer contradiction. She was getting the people on the administration to side with her. No longer about a collective structure and discuss ideas and the quality of theses ideas, it became about manipulating people to get power.

Half Moon was all rolling. I went to Thailand to do work on Agent Orange. I left at that stage. The series was published in *Now* magazine. Once I came back, I felt she was pushing me out. In the end resigned because of her.

We had a bit of funding from the GLC, it was all small money at the beginning. Barry Lane was good. He came round to my darkroom in Chalk farm. He saw that we were energetic and genuine, that it wasn't about the money. I think I paid myself 10£ a week. I had a room in a community housing flat. Then someone gave me an old car. We just lived it. There were so many people involved in volunteering. The early issues of *Camerawork* were folded in my darkroom. Maybe twenty people coming.

For the distribution side of things: we had the Photographer's Gallery, a mailing list, we managed to get copies into Smith's. We did have a reasonable distribution. I think we had about 5000 copies to start with. Sometimes they'd sold out. The contents of the magazine, was what Paul put into it, what the issues were, trying to look at photographic practice, photographic theory, social issues, community photography...

The running of the community darkrooms, just before I left, was meant to be done by Martin Slavin. Colin Jacobson got the job at the *Now* magazine as picture editor and asked Martin whether he'd like to come as assistant. So Martin declined Half Moon's offer. Another darkroom teaching person was selected.

While in Thailand I was in contact with Martin with instruction to telex him if I got something. In Thailand, I met Jones-Griffiths, who'd been very supportive of HMPW. He gave us some books for the auction jumble sales. Jone-Griffiths advised me to go to the Thai border instead of Hong Kong. I was far from Half Moon. I was ready to move out at that stage. That was the end of 1979.

I had met Mike Abrahams before when he was putting on his PCL show, he had a lovely show. We proposed to show his pictures at Half Moon. So we had met before Network. The idea of getting an independent agency was in the air. Mike had that desire. It took shape gradually with Barry Lewis, Mike, Judah, John Sturrock, Laurie Sparham. We met over a period of six to nine months, meeting evey month to discuss what it might be. My father was a lawyer, so he wrote the articles. We were all very enthusiastic about the project. By then *Now* magazine had disappeared. *Now* magazine was an outlet. It was a forthnightly. Colin was picture editor.

The moment of *Camerawork* was in many ways a magical time, we were a 100% into something, and just working with wonderful people, producing something which was in some way relevant, in some ways naïve. We did raise some good issues, Tom and Jo were very good. A genuine and kind person. Ed was great to work with. Of all the people, I miss Tom. He had a generour spirit, died about 3 years ago. He used to spent more time with us than at college. A measure of its relevance was that there were people clamouring to be involved. It was inspiring people.

The decision to launch the agency in january 1981. Mike had found a room above his optician's in Kentish Town Rd. It was two tiny rooms, Martin had agreed to be our office manager. 7 photographers and Martin who was quite well connected. We all had areas of interest, Judah Passow with the Middle East. I was keen to get back to Vietnam. I got intersted in doing a story about Central America, ended up spending a lot of time there, between 1981 and 1985, stayed about 2 years there. Nicaragua, Salvador. I did stories. The agency was trying to syndicate material. Sue Chandler was taken in to assist Martin.

We wanted a collegiate atmosphere in which to work so that we would all be working for the greater good of the agency. We took the decision not to pool the money that we earned, only a percentage of the money that we earned into the agency. A percentage of the fees and a percentage of the library sales went into the agency. At that time, there were no other photographer-owned photographic agency, none. We were the first, and then shortly after

we started, Chris Steele-Perkins in Magnum started a Magnum office in London. It had been run in London by an agent. But everybody started to find him more prescriptive, and Chris wanted it more collegiate.

It was about having an environment where we could share ideas, and support each other; and we were supportive and still are. Some came from Report. John Sturrock disagreed more and more with the Simon Guttman, who was a very idiosyncratic person. A survivor of the Holocaust.

There was a sense that you would be working for somebody else rather than on your own agenda. The primary thing with Network was that we'd work on our own ideas, work out which clients we'd be working with, share clients if necessary, came up with group projects... In the 80s there were a range of daily papers and weeky mags, and also special interest magazines like *Society today*, trade magazines, *New Society... The Telegraph, the Times*, they all came up with magazines, it was a golden age. We were doing good work and following our ideas. It was a mixture of both assignments and personal projects, things we wanted to do.

Nick Hedges, Shrewsbury, juillet 2010

I went to the College of Art of Birmingham. When I was doing my advanced studies, I was interested in sociology. I applied to 17 universities, and was accepted by none. After I was rejected I turned to photography. I had learned through a keen amateur relative of mine. I applied to the college of art to do a photography course, back in 1963 or 4.

In the mid 60s there was no ethos of photography being a significant medium, certainly not an art medium. It was seen as something commercial, or linked to studio practice. And of course there were no galleries showing photo, hardly any books publishing photo, it was really quite barren.

There was one very good magazine, edited by Norman Hall, and called *Photography*. Around 1962-4. It published inspiring photo essays. It certainly was very important for a young provincial. It published a lot of american photographers, Magnum photographers. European photographers, like René Burri, Henri Cartier Bresson... *Photography* had not started yet to look at English photographers like Don McCullin, they came about three years later when the colour supplements started. It gave you an insight into the possibilities for photography.

The School of photography at the College of Art was limited in what it could offer. There were one or two good freelance photographers as part time lectureres who came to teach, introduced you to what photojournalism might be. I spent one year doing a lot of photojournalism, and then I came across ... *Let us Praise Famous Men* by James Agee and Walker Evans. This was my Road to Damascus moment, a revelation of what photography could be about. I came across the book in local library. I didn't know anything about the author, nor about the photographer whose work was in it. But I thought that was extraordinarily interesting. The book hadn't been placed in the photography section, it was in the society/ cultural studies section.

I got absolutely, totally knocked out by it. Remember this was long before any of the subsequent criticism which was written about it, this was about 1965. The thing that really signalled to me was the preface, where he talks what it is like to be a journalist and a photographer working together, your responsibilities to the people you're working, spending your time with, they're revealing things about their lives to you, what are your responsibilities to them as a writer/photographer. It seemed to me... It still is a a cri du coeur to me: the preface warned not to understand this book as art, and that if it could have been written in some other way with mud, dirt, with bits of fabric, it would have been.

It really changed my attitude towards photojournalism. I actually thought at that time, as a very young person, with models like Magnum, that photojournalism was the ideal way of living your life. And after that book, it didn't seem to be such an ideal way of life. It cast into doubt the relationship that professional photojournalists have with the subject matter with which they deal. That's been an ongoing internal debate in my head all the time since then.

For my last year at college, I was asked to do an exhibition for the Birmingham Housing Trust. There was a relationship between the Housing Trust and the college. This trust was

working for the badly housed. Each year they asked a photography student to produce an exhibition for them. I volunteered to do it this time for my final year. Very luckily, my photos were seen by a man, as I was preparing the exhbition with rudimentary means, pasting the photos with wallpaper paste, and covered in varnish. This how we produced the exhibition! They were meant to be shown outside. That man came and praised my photos and left. He phone me up about him 2 weeks later, and he offered me a job for Shelter. I was in the right place at the right time.

Shelter had made a decision to replace their supply method of photographs. They'd been using freelancers and they wanted someone in-house. They employed a journalist and a graphic designer as well so we could produce publications. I ended up working there for about 4 years.

MB : Later on you undertook to do the projects “Problems in the city” with Ron McCormick and Larry Lurman

NH: That was a nightmare! I say that in a good humoured way. Working as a collective is frought with problems. Ron McCormick a great hussler, great at getting money and convincing people with his ideas. He provided all the drive. He persuaded the Royal Town Planning Institute_to put money into an exhibition of photographs. He got the grant, and decided to involve 2other photographers.

Larry was extremely stubborn, and technically not very good as a photographer, but politically his ideas were absolutely right on. He's an American who had come up to England as a sculptor. His is a kind of unreconstructed marxism, flavoured with a kind of American romance.

I was in a middle, trying to hold the ground. There was this sort of bubbly energy on the one hand and grumbling political consciousness on the other... I was trying to give a method and shape to the project. But it all worked out and the project was a good one to work on. I can't imagine an institution doing that now. The RTPL commissioned 3 pretty left-wing photographers to do an exhibition which was critical of town planning! We had a free hand, no censorship, no editorial control. They just wanted a free statement.

It was different compared to Shelter. A charity has a fairly singular aim: it is to raise as much as possible to rectify situations regarded as unjust or plain wrong. And you go along

with it, it's constricting and sometimes you find yourself in opposition with the message and you've got to correct it or try and argue something else. But in this case, with the RTPI, it was completely free hand.

Ron's ambitions for the project were really high. The idea was to mount the whole exhibition on aluminium sheets, which were huge. Prints and text, like giant magazine pages. Ron had done a fine art degree, he was into fabricating things who were a bit unusual. I used to work within the confines of a magazine or book. But it did work. It was shown at the ICA. We were able to use text with it. We'd been able to have all sorts of conversations with people. The writer Jonathan Raybon let them use text from his book *Soft City* published around 1973. we found text from other sources too, on community redevelopment.

The attitude of mind which the three of us shared, was that the construction, the town planning as such had to be in the service of people rather than the institutions or the economy or industry. There was a mood about it at that time. That was not a widely extreme position to hold. One of the strangest things for someone who has lived throuhg that period of time, is how ideas which were very current and very alive in the 1970s have been completely abandonned and forgotten, and then get rediscovered as if they were new ideas.

If you take Ivan Illich, he wrote groundbreaking books. He was a catholic priest who developed a counter culture which was to do with to do with encouraging people to ride bicycles, encouraging barefoot doctors and alternative medecine. He was against the commercialisation of medecine, particularly in relation to the third world. He had strong ideas about education. It was really about liberating the third world, not saying that it should be developed following occidental modals but suggesting it should be free to develop along alternative models to the capitalist world. He's vanished from the scene now. Well I'm sure you can find his ideas in sociology departments.

When you start to do a study of something, there are ways in which you encompass the material which can be best described as generalisations. So what you doing is you're photographing situations and people, in such a way that they become metaphors or symbols. Although that is real life, you're not using them as representatives of themselves, but as metaphors for something else. And gradually in the 1970s, post working for shelter, there really was as a realisation when I was working on this exhibition too, that you can

make very powerful and poignant statements which are generalisations about society, but you're not really approaching an understanding of the truth of the individual. The problem was for me at that time, was that there needed to be a way in which you could work so that your loyalty to the topic which has general significance, ie what it is like to work in a particular place... you could do it in such a way that it was much more specific. It was about Alfred so and so, or Joseph so and so working or Mary so and so working in this place.. And it was about trying to find a way of allowing them more significance in the statement. So rather than be subsumed in the generalisation, they became themselves and when you listened to what someone said, or looked at how they were dong their job that would allow you to reach another kind of reality which the other form didn't. And I still feel that is absolutely true today. It's being true to the people.

John Berger wrote a crucial article a bit later, in *Camerawork* N° 10, on "the private and the public". He seemed to hit on exactly the right analysis of what the problem was; he didn't necessarily offer a solution but he said that he was experimenting to find a way of conveying the power of the intimate. Of a family photograph for example in a public way. And it seems to me it is a continuous struggle to do that.

On documentary photography and the problem of sentimentalisation

The *Sunday Times* published photographs by Don McCullin about The North. In a way, they were beautiful photographs and stunning images, but it seemed to me that they were sentimental. The view of the north was one which fitted the kind of stereotype that people wanted to have, especially people living in the metropolis in London. It wasn't necessarily McCullin's fault because he wouldn't have control over the edit, but on the other hand... if you compare this to Julian Germain's book... He did a project on the North as well, but he used the fabric of life, interviews, photographs, postcards, wage slips, his own photographs... in colour, not black and white with dramatic skies.

Whereas as Bruce Davidson said, England has a quality of grey. Sentimentalisation has to do with being too extreme, when the real truth is much less dramatic.

If you take filmmaker Roger Graeff, he was commissioned to make documentaries in the 70s about subject rather dull in appearance: like council meetings and the way they

function. But he did those very cleverly. He was intent on showing the reality of things, rather than the drama. Otherwise you're making things up, making a soap opera of things.

Hedges' relationship with Half Moon Photography Workshop.

I mzt them way back in 1971 or 2. the Half Moon Gallery had got an exhibition space in a derelict Jewish Synagogue, before they moved to Roman Road. I put an exhibition on there of my Shelter Photographs. And at the same time, Val Williams and her partner had set the Impressions Gallery in York. We were all very empoverished then. There was no money to spend on galleries, frames etc... You had to put your own exhibitions up yourself. It had to be done cheaply. For the Impressions show I sent nine 10x8 prints, mated on cards, sent throught the post. And this was the exhibition. That what was it was all about, and the Half Moon was the same; so the network was Williams, Ron McCormick, Mike Goldwater, Ed Barber, Jenny Matthews, Shirley Read later.

So I finished Shelter in 1972, did “Problem in the City”, in 75-6. I was struggling as a freelance. I did work for the BBC and MANCAP (society for the mentally handicapped children) did all their photography. Then, at the time *Camerawork* was starting up, “Problems in the city” was around, I'd moved to Islington, Jo Spence lived round the corner in Upper street, *Camerawork* must have moved to Roman Rd. That coincided with me applying for the West Midlands fellowship. I moved back to the Midlands. I moved away from London around 1976. The network was looser, although it had been quite close in London for a period of 2 or 3 years.

I had applied to the Arts Council in London to do the project, my idea was to photograph in factory. It got turned down. They don't give reasons for rejected applications. They probably thought it would be better to look at landscape. I think there was a move towards art photography a bit. But I mustn't complain. The fellowship in the Midlands was advertised as a 'photography as a fine art” fellowship. I applied, was shortlisted, and I remember the interview : I was not quite sure what they wanted, one of the interviewers asked “what you want to do is not really art is it?”; I said it was documentary. You can call it art if you want. I was desperate to do the project. It was not art, it was not conceptual photography, which was becoming very much the thing. It was quite clearly critical social documentary. I had identified a gap in the representation of work. I started in 1976.

The key thing for me was that the fellowship was initially for one year only so I had to get on with it. It Took a lot of time to find access to places that would allow him in over a period of time. Then the fellowship got renewed for another year.

I was rejected by lots of companies. I can see their point: some were involved with secret government stuff. I would say to them: “you can see all my photographs, you can see the interviews, you can tell me which photographs I can't use, but in some cases they just couldn't be bothered. I understand them in some ways. Others were just ridiculous: ATV Birmingham, the main TV company for example. I wanted to photograph the media at work, because it seemd to me a key area. They wouldn't let me photograph that. I took out insurance, in any case something happened to me, or if I damaged things they wouldn't be liable, all kind of moves but it was still very difficult to organise.

The factories I worked in were Birchley Rolling Mills; Norton Villiers; Lea Hall, British Steels, Unilever dairies... I worked in each for long periods: the great thing about establishing funding for twelve months is that it removes the need to earn a living. 18,000£ a year could be sufficient. I had a motorcycle. My wife worked. We could get by. I could find myself in a situation where I thought I would be spend 4 or 5 weeks and realise it was in fact a huge place and work would take much longer. Bislton employed 2000 people. I spent 6 months there. Sometimes it was 4 or 5 weeks.

ne way to get to grips with any subject matter is to find an appraoch that will allow you to understand what's going on. Because places of work are strange things. In the steel works, I would tell myself 'I mustn't miss anyhing out, I must find out. It starts here and it ends up there. I need to go through every process. And sometimes the process is very tedious, not very interesting. Other processes are very interesting and you need to stay 2 or 3 weeks in one place; a couple of days in the other. It was a matter of getting to grips with the subject-matter.

I remember an article by someone who changed from being a journalist working for magazines to a journalist working for television. And he said one of the great difficulties was that when you work on your own as a journalist or as a photographer, you can go and find out, you can go and discover, you can go and explore. When you're working for television it costs so much, that you have to know the answers before you go. So basically you get into a situation where the outcome is already established, you can't explore. My

approach was different. I remember thinking, while doing my factory work, that I could explore all the time, I didn't have to come up with an answer which I already knew.

MB: How did you introduce yourself?

NH: At the steel works, they published a newspapers, and they did a feature about me in it, they explaines what I was going to do, and that they'd be seeing me.In smaller places I introduced himself to someone in each different area, and said I would be back in a few weeks time... working among them. They were suspicious to begin with in some cases because they must have thought “who's this guy working for? The management?, checking time and motion”... you had to be careful with how you introduced yourself or with whom you identified yourself with... In some places, I was given a meal in the staff canteen, they would always put me with the managers. I refused and took sandwiches. Went to work canteens. You find a way of making it clear where you came from. I knew I was going to include text. I made the decision after a fairly short time that I couldn't do both at the same time: I did the photographs first then I went back to do interviews afterwards with the taperecorder.

I'd always thought [photography and text] inseparable. It annoys me when photographers say “it's all in the pictures”. And I knew partly from the example of [Walker Evans and Jame Agee] that there was a sort of perfect marriage between the photographs and the text there. And I felt that the testimony and the voice of people was very important. I remember talking to a woman in a lock factory and she talked about one of the regrets she had about working in a factory was that she wasn't at home when her daughter came back from school, so she couldn't dry her hair if it was wet. I thought this was a very intimate and touching statement. You can get that acorss in a picture. But when you see a picture of Barbara, see what kind of woman she is, and then you read the interview with her, you can see how the two can come together. You realise that this person is like every one, a sensitive human being, she's got these feelings, and the photograph on its own can't just say it. You have to include that stuff.

Another thing which came out at the time, which was very important as a model, was John Berger's *The Seventh Man*. He'd been exploring that relationship between photo and text. He actually came to a point where he rejected text – he was saying that the text anchored the photograph too much, that they didn't allow people to dream or drift in the picture, they

didn't allow the audience enough space. I disagree with that, I actually think the caption can anchor the photograph, but I also think that it gives another dimension and that it allows people to see the picture in a different way anyway. *A Seventh Man* was very good. It used a whole load of devices in terms of its text : wage packets, poetry, statistics... a very significant work. I used it when teaching.

The original idea was with *Born to Work* was to do the project, put on exhibitions in the factories, factory canteens, the photographs would be given to people. That interaction was very important. Some were really pleased to get these, because they were so fed up with the media coming in and never seeing that bit of film they'd made. So when I got to the end of the project, an exhibition was one outcome (there were a number of different kinds of exhibtions. But as far as the idea for the book is concerned, it was Ed Barber's idea: this is mentionned in the preface. Barber came up with the idea. Ed was living in Islington. He suggested we got Huw Benyon, author of a book on Ford car factory, to do the text.

I came up with the ideas for the different sections, the grouping of the photographs, with input from Ed, Huw wrote all the linking material, so it flowed as a book. He incorporated the interviews, after reviewing all the transcripts. Ed was responsible for the design work, with Brian homer. Brian did the “knitty-gritty” of the production. Ed did the generalised editing: in terms of the actual positioning of the photograph on the page, seeing that it related to the text. Brian made sure it happened. It was a great experience, it was a marriage of minds. I thoroughly enjoyed doing it. It was my idea to get the “eye contact” in the first chapter: getting introduced to the people through their portraits and testimonies. What you're doing is you're establishing the kind of relationship that you could have with the people in the book. You don't necessarily relate a particular testimony to a particular person, but it sort of quantifies how that could be. Looking into someone's eyes is very important, in terms of any human contact.

This thing about the psychology of photography is very rarely talked about, and I find it quite puzzling that it isn't. I used to say to my students that it has much more significant effect on the kind of photographs you take. Your body language, as a photographer, is very important. There's little understanding of the way it can affect the sort of photographs you make. You can make yourself small, you can make sure you don't make a fuss, you can become discreet... I'm so used to stories about the way photographers behave in public which appals me... When I worked for Shelter one year, they decided they would employ a

very very expensive photographer to do the photographs. I got quite across. He drove up in a Roll Royce to the worst areas in Liverpool to take the photographs. The behaviour of photographers is quite significant. Even the cameras you use, the clothes you wear... Cartier-Bresson was quite right about being very non-descript and being invisible. Just wearing an old raincoat.

MB: When you showed the pictures back to the workers, in the canteens etc, did you show the pictures of them only, taken in that particular factory or did you mix the different images?

NH: No didn't think of that. It was more a way of saying thank you to the people, and to show them that there wasn't any secret about what I was doing. One of the things that came up, which was a very useful tool was the laminated exhibitions. *Camerawork* had one very early on. They had a piece in the magazine abt it, making your own exhibition. It was an extraordinary successful way of doing things. I developed two or three exhibitions in that way later on, years afterwards. It's a way of transporting high quality images in a light weight unfussy kind of way. Can't be broken. It's a brilliant idea.

MB: *Born to Work* makes tangible the physical reality of work. It puts the human dimension of work in the foreground.

NH: I'd been considering, when I finished work in Shelter, doing a project about people at work, and one of the things about working life, specially then, I'm not so sure now, is that, when people talked about it, inbooks, magazines, newspapers, it was usually to do with the product, conflict (labour relations), it might be to do with novelty, with new things, but it was never to do with what it was like to be at work. And everyone does it, and it struck me that that was a hidden area. I remember as a little boy, I never knew what my father did. The nearest I got to know when I went with him on a staruday to the timber factory, because he was a timbermerchant, and he would sell bags of woods... saturdays were not so busy, more relaxed, and he used to think this was quite nice. But it was still a bit of a mustery. What it was like to work in a factory remained unknown to him. It was trying to

get trhoguh, trying to find out what was a third of everyone's life at least. Of course it's different now. We've had 30 or 40 years of revelations, there's more understanding now.

One of the most celebrated photographers of the last 20 years is Sebastiao Salgado. I felt rather disappointed with his exhibition because there were monumental images, and I was staggered by some but I didn't feel I knew much more about that person doing that job in that photograph. It's a problem photographers haven't got round to sorting out, it's an ongoing one.

I think that photographers now are faced with problems of where and how to show their work to people. You can either go down the gallery route, and you can go down the sort of a prestige art end, or what else? You can keep publishing books, but the books tend to be monographs, not ones which I feel really break the cycle.

The ones I've mentionned, like *The Seventh Man* or Julian Germain's *Steel works*, there are a few that do. But it's difficult. Because in the end, the middle class people who buy these things like aesthetics. One of the great stories that Berger tells about *The Seventh Man*, is that he was visiting Istanbul at some point, talking to friends there. He was amazed because he discovered that the translated version of his book (he must have known his book had been translated into turkish), because it was distributed and sold in the political sections. He met people who worked in factories who had actually seen the book. He was thrilled. Librarians don't understand that. In Wolverhampton, I asked why *Born to Work* wasn't in the sociology section. They answered that because it had photographs in it, it was in the photography department.

Born to Work is not an unproblematic celebration of work: it shows the complexity of people's relationship to work. There's a conflict, between someone who is a carftsperson, who has learned his/her craft over a long period, derives pride from it, gets value from it. And yet, even for those people, large parts of their lives are tedious. Large parts of everyone's lives are tedious and grey. It's a prerequisite of life. What you understand, what you learn, is that the great richness and great value in that tedium of life is other people, recognising who they are, their bad moods and their humour, and whatever. All those things make it infinitely rich.

MB: In what circumstances did you meet and start to work with Amber?

NH: Side gallery had been going for a bit, it burst on the scene with great [impact], the publication, the exhibitions, the idea of putting exhibitions on the community, tourign shows,.. all of that

in 1978, bet 1979, Murray Martin rang him up and asked him to consider whether he'd be intersted to work on the fishing industry. I hadn't quite finished the Work project, but was looking around to see what to do next. I had a one year old baby, a difficult financial situation. Murray said it would cover the expenses for two or three months; I lept at the idea, I twas great. So I used to commute from the West Midlands to the North, and stay in North Shields in a B&B, for 2 or 3 months. My commitment was to produce a set of exhibition prints for them. It wasn't programmed to go into the galleries and exhibitions and it all happened quite quickly actually. I did file a set of contact sheets and also exhibition prints for them and then later they came up with the educational booklet. It was a short thing. I think they were quite pleased with it, I'm not sure.

They then came back to me later in the year and asked whether I'd be interested in doing a project in West Cumbria, over that side, right on the edge of the Northern Arts region. But for all sorts of reasons, I accepted a teaching job in Walsall, at the West Midlands college of arts. It was a new degree course in Visual communications; attractive because it taught, photography, graphic design and video as equal things : all the students did all three and then chose to specialise. I did that for six years, until Mrs Thatcher closed the course. As well as closing all the industries in the West Midlands down she also closed the course... you were all made redundant!

That was 1986. There was a lot going on anyway: the involvement with *Ten. 8*, which was a good thing to be involved in. I was on their editorial board for a while. It was quite lively. Although I got annoyed with the tensions between people. My involvement stopped around issue 17 and then it went very strange. It went down the route which I think is the problem of left wing organisations, it is fragmented. It seems to me that for sometimes all they were interested in was discussing the representation of single issue topics, like gay and lesbian photo, black photography... All of these things are important and are very significant, but to actually just isolate them is wrong. It's not my version of socialism. I believe in integrated appraoches to these things. It seems to go way of being *Ten. 8*. And also it got heavily theoretical too. There were fewer photographers and more academics and power brokers.

Brendan Jackson, Wolverhampton, juin 2010

I came to photography by taking pictures for my musician friends with their bands. The inspiration from this world led me to work making fanzines, decorating shirts, taking pictures of the band, and starting getting paid to do it.

I did a Visual communications course, and got bored of that fairly quickly, went to India instead of doing my third year. I had a show at the old Arts Labs in Birmingham of my punk rock photographs essentially. I met Derek Bishton and Brian Homer who were just starting *Ten. 8*. My first experience of the funding system was getting 400£ for frames from the Arts Council.

I had been to *Camerawork* and they had a laminating machine, which was at the height of technology. I used the 400£ to have my photographs laminated. I was advised to apply for a photography fellowship from the Arts Council by someone from the Arts Lab. There were two fellowships: one in Sheffield, over two years, was to do with what later became the Sight gallery, and there was another one attached to the Photographers' Gallery in London, and one attached to the other photographers' gallery in Southampton. I applied to Sheffield, didn't take me, they wanted someone from a more fine arts background. Southampton interviewed me. The brief was to be a photographer in a school. There was this programme established by Judy Harrison, she'd done two years and was moving on. That was a success so they wanted a follow-up but with a different age group. The question was “how did photography work in a curriculum in the mainstream'.

Judy had used it with children in literacy and English development schools, there was a clear need there. But the idea was to push photography into more mainstream schools. I was taken on board for 2 years. I had a 16-18 year group, a 6th form college. I was put in a school where the art teacher hated photography. It worked much better because that meant I worked with the geography teacher, doing social studies: trip to Middlesbrough, Sunderland. We created an alternative fanzine, doing photo-montage with the kids.

The Photographers gallery in Southampton was created in 1974-5. It started at the same time as Barry Lane started to head the photography committee. He was one of my mentors. It was a time when funding changed. Lane was responsible for the fellowships. The director was interested in developing the gallery further, had eyes on a triangular building that was used for an artitisc event and he converted it. The gallery is still going today mainly as a visual arts gallery.

The opening show was the work done with the schools. After that I came back to Wolverhampton. Someone told me about Jubilee Arts looking for a photography worker to do some photography in the summer the year later. I applied and got it, and I found out that the stuff I was doing was called community art. I was showing cameras to kids and maybe I'd help print the pictures. There was this new world of community art and the theory behind it that I was exposed to.

Nigel Dickinson also applied for the job, that's how I met him. He wanted to be a photojournalist. I discovered that what Jubilee needed wasn't so much a photographer, but someone who could do books, and sort of the archive, drive the bus, do playschemes...For the first couple of years, photography was very much a support mechanism.

Photography came into its own in the late 70s, at the same time when *Ten. 8* started too. Jubilee started in 74 with not much money. It was a bunch of drama students out of university trying to find something to do with their lives. They were dooing silkscreening, performative acts.

At that time we felt there was a gap. There were no such thing as playschemes... now every council has activities for kids. That moved into the mainstream but at the time, it came from people on the fringes. There was Jubilee, Telford, Trinity, Gasp (Group Arts Spectator Participation), they became SPAM (Saltley Print And Media). All these people knew each other. Trinity did a lot of photography. Then all these groups starting to become clever and organise and seek matching grants.

In the late 70s came the Urban Aid Programme for the deprived communities. The community artists learned the language. Jubilee got its first revenue from grant aid: it was guaranteed money for 5 years. That's when we bought a bus: a mobile community resource for meeting, activities, silkscreening, darkroom... The ACGB became more regional, we

could apply to the Regional Arts Association. Some of those working in the community arts organisations moved into the Arts Associations.

In the West Midlands there was a strong desire to fund stuff that was more community based. There were real discrepancies between regions as far as distribution of grant money was concerned. There were pockets of activists in Newcastle for instance. Bernard Ross was in the North, he ran a project there. He was very involved with the Association of Community Artists, one of the founding members of the Shelton Trust. He and Owen Kelly chose the name Shelton Trust as they were walking in Shelton St in Covent Garden.

Jubilee had a multi-disciplinary team. You could be a secretary one week. You learned skills. Photography was part of its activities. For instance self portrait day as a way of relating, getting introduced to the people and that would be the start of a playscheme. There was a darkroom on the West Smethwich estate, CAWS (Community Association West Smethwick) wked with them.

They had a community artist who used to work at Trinity, called Harry Henderson, who used to called me for help on photography. We started doing photog projects together out of CAWS. Usually campaigns. The estate was dubbed a “concrete jungle” and it was. Built in the late 60s, these structures were collapsing ten years later. They did a campaign around that using a lot of photo-montage. Laminated at Camerawork. We started to do more collaborative stuff with other groups, like Banner Theatre: he started doing the slideshows for them. A bit more seriously done then, with screen projection.

[...]

Self-portraits are very much associated with community arts projects: it's about identity. The self-portrait we did were about that old community arts idea of giving the tools of production of art to the people, choosing how they were represented. And you could argue about self-portraiture that you don't know how you're represented until you see the picture. You choose the moment when you press the button, there's something theatrical about it, an element of fun in it, it engages people and in a way breaks down social barriers. A lot of community arts were doing it.

There was a big thing about representation. You know the press is owned by seven white men in the world. Considering that the world is being mediated and images used as

propaganda, we were looking for other ways of doing that. The idea of the mirror, of the self-portraits was a way of responding. It's an important point of connection for community artists. It's about giving people the ability to control and choose.

To put Kelllingley in context. The Miners' Strike was a media strike: the Coal Board, McGregor and Thatcher and Scargill on the other side were using the media in their own ways. A demon was unleashed in many respects. I remember how my own parents, who were rather socialist minded (my mother especially), were in fact very influenced by the rhetoric of the media. My father came from a mining family and yet was completely against the strike. Almost quoting the headlines and repeating them.

Jubilee was invited to work with Banner on this. Banner were always on the front line. They had a song “Hold the line”, their anthem. “hold the line, hold the line we'll be there before the dawn to hold the picket line”. It was also like a pastiche of itself. Banner had that network. They knew structures you've never heard of. They'd often come to Jubilee in a semi official capacity. Jubilee did some prints for them. They were collecting oral history and doing performance stuff. They were good at it.

They's been up touring the Yorkshire coalfields. They came back the first winter and said “you won't believe what's going on, and it's not shown in the media. We'd like to do something”. They took us up to Kellingley in December and we went to Kellingley strike center.

I was very aware of the power of the media. What we did was about more than the right of response, it was about the urgency of getting their story out there.

A bunch of us from Jubilee went with the bus in January, organising puppet shows at 6am in the morning. The strike centre was open all night. There were about 2000 people on strike at Kellingley, more maybe. It was one of the “super pits”. For the people who were going in, breaking the strike, the 6am shift was crucial, a big point where they would all picket and demonstrate. So just before they went and came back to get some food, we did a shadow puppet show, about the strike. There were lots of children around in the strike centre so the puppet show engaged them as well. It's an easy thing to do and can be quite magical.

It was such a good way to engage the people and tell the story of the strike. Then we started doing self-portraits, because we realised this was a very interesting place to do self-portraits. On the picket lines, we would install it. We even tried with the police. One actually did a self portrait.

The way it was orchestrated the local police did not police locally, they were put in barracks. In Yorkshire, they put the METs, who were a bit hardcore and liked to hit people. The idea of doing portraits in this context was kind of, in this contested arena, was interesting. People started to take to it, some wanted to bring the brass band. Some of the guys keeping the kitchen at night, sleeping rough on the floor, took a picture of themselves. They actually started deciding who they wanted to be photographed with, where, when... and quite proud you know.

I'm in in the background on one of them, doing a Hitchcokian cameo appearance. Because there was this idea that community artists were anonymous, and we questioned the necessity to be anonymous, so we started to put ourselves in the pictures. On one of the photographs [published in *Ten. 8.* N°20), this young man wear a Palestinian scarf given to him by the Palestinian Liberation Organisation support group as a present. He hid his face on that picture as a reference.One portrait of him is the spitting image of a guy wrapped up in a similar way, which was published in the *Mail* with the word “thug” on him. Something like “this thug is scared to show his face” and knowing how cold it was in the morning on pickets lines, this young man laughed at the thought that journalists should come up and realise just how cold it was. And this is something that scabs did.

When we were looking at these pictures the editorial group said that generally the media went for the Cartier-Bresson decisive moment thing, but it's not like that in real life. Because this particular thing went on maybe for hours, slowly. And they remembered Orgreave, how it had been shown and portrayed, how the BBC footage had been swapped that night. The BBC showed miners attacking the police force with comments saying that finally the police replicated. In real life, this took about eight hours and the miners were all coralled in one area, all the police around them, then charged by the police. On the BBC they put this on the other way round. It was edited. This only came out in court, when miners were arrested and charged with rioting, facing life imprisonment. Michael Mansfield, a civil right lawyer, brought out the footage issue. Everyone got off. It was a war of representation. The question of how you could represent things that was central.

What was interesting at the time, was that some community arts groups claimed you had to teach people photography, they must be in complete control, but we thought, this was a time of crisis, people had no time to learn photography. The miners themselves actually didn't want to learn, they just needed to use everybody's particular skills, be it carpentry, cooking or photography. “We don't want the camera, you do the printing, what we're interested in is how the image is used.”

The editorial group in Knottingley had a whole line of images, they discussed what was represented, it was interesting how it became this kind of critique in a way. Interesting in terms of distribution too. What started as a week long project became a longer term relationship with the community. The miners themselves found the money for it, they applied for the money. That's how they formed themselves as Knottingley editorial group. They applied for the money to make the exhibition happen.

Within the community arts it marked a split between people, between the old school who thought you have to teach people everything, let them have the camera, and the other ones like me saying “you do what is appropriate at the time”. The miners had more use of the team as photographers. They said “why do you denigrate your own skills, that's best to us if you take photographs for us”.

We had some criticism at the time, at conferences, with the argument that “this was not really community art”, and in a a funny sort of way this led on to the thing about culutral democracy in a way. When we did that conference on cultural democracy, Another Standard conference, one person described it like a Nuremberg rally, caused we had big banners and sticks... and we produced a manifesto. Some said “how dare you write a manifesto?”, and it marked a split between people, between those who talked a lot, and theorised a lot, and the others who just did things.

The crux of it is what you do with your own skills. The irony of it is that now in the modern age, you've got technology encouraging people to be their own photographers, make their own movie... “the tools exist now for people to use, but to they use them for anything other than happy slappy? It's more about now transmission of ideas. And the lot of this was about how you present your ideas and your story.

Some of the text that the Knottingley group used and their choice of text was very intersting, because they used something that was meaningful to them. And my choice

would have been different. But in fact the panels, the combination of text and images come out as very powerful statement.

The policisation of people in struggle was a crucial development in the strike: the women's support networks, Especially in the North, are structures that the women put up which still exist to this day. Women cecame organised, they were very influential during the strike and afterwards.

I think after the Miners'strike, there were serious issues to be addressed about community arts. The idea was that the movement couldn't just become another institution. So there was a series of road shows, organised by the Shelton Trust, talking about the possible directions the Shelton Trust could take, “arts and youth” for example, with different speakers. It brought together lots of different people, not necessarily artists, they could be health workers. Things are more common now but they were not at the time. And Owen Kelly being on the revolutionary vanguard, and there was John Locke who was a labour councillor who was an assistant to Tony Banks MP, arts spokesman, also on the GLC, quite charismatic MP. There was this network of people. After the split at FreeForm, which led to the creation fo Cultural Parternships, Jubilee worked with Cultural Partnerships, and I was on their board, and conversely, Jubilee had one of their members on their own board. It was about shared expertise.

Another Standard, [the newletter published by the Shelton Trust] had a publisher; the idea was to transform the magazine into a proper magazine not just a newsletter. Community arts has never been defined, therefore the funders define it. When that manifesto was written, it was an attempt to define it but in new terms. And we had various links with the United States. We were invited to go to a conference in Boston. The big names were there: Lucy Lippard, Charles Frederick, etc people writing about those issues. It was a very different kind of campus to the ones we were used to. There was a real mix of radical fringe people, and also people who worked in institutions, politicians, a real mix. We went to see Appal Shop in Appalachia, Kentucky. I loved it there. It's a vzery large project set up in a mining community, rural, in the mountains; it felt a bit like West Bromwich. There were as big as a mixture of Jubilee, Telford, Birmingham, with video and TV workshop, plus a radio station would have been. Wendy Ewald [founder of the Half Moon Gallery in London in 1972] run the photography workshop there.

As a result, the idea for the manifesto came up in the conference. The idea was to be controversial. There was a little committee of people who got involved, wanted to ruffle a bit the traditional pattern of conferences, which tented very much to be a catalogue of things done in this and that region. I was one who wanted to break that down and bring in people from elsewhere. The fact that a manifesto *was* written did politicise the movement. There's a lot to say against it but it was an important move. It drew in lots of people who were not artists, so there were people from health professions, lawyers, just all sorts of people that normally don't get invovled. People from black politics. It brought in an interesting mix of different people which means a lot of things could happen, later on. It was abt drawing influences from elsewhere and looking beyond your terrain and your city. Literally taking that act local think global, putting this into practice.

Sirkka-Liisa Konttinen, 9 juin 2010, Side Gallery, Newcastle.

Mathilde Bertrand: How big was Byker as a community? Was it very much self contained?

Sirkka-Liisa Konttinen: Originally yes, I think it was 17, 000 people at the start of the redevelopmtnt, then it dwindled, a lot of it was lost because part of it was brought down to build a motorway. Which was never built. And then where the housing was built althought the new houses are not any bigger than the old houses, there are few of them with more space in between with a little courtyard and stuff. So I think it's about 2000 households now. But with more in people in each than before.

MB: It was an important community then? The project to redevelop dates back to the sixties, doesn't it?

SLK: Yes. That's when there was that attempt I suppose across Britain to clean up what initially were called slums but Byker didn't happily fall into that category. Because it had a very strong community and it had fallen into some disrepair, but the inhabitants themselves didn't consider it a slum. They didn't want to leave basically. Therefore the land retained to build for the existing community was latched onto as a way of being allowed access there. The architect Ralph Erskine, an British born architect who always lived in Stockholm and

worked there, was invited to look at the estate. And this is not the official story at all but my memory of it, because I was living there at the time, but the architects themselves looked at the possibility of renovating the old housing and recommended that as their first option. But that wasn't taken up by the city council because they wanted a showbizz redevelopment in the city. It was a conservative council at the time. Then it was continued by Labour, when Labour got elected and it was a kind of a visionary concept that was attempted for Byker. The new development is quite unique. It was the longest pyramidal wall in Europe I think when it was built. It forms a kind of fortress around the estate, which is inside of it.

MB: So absolutely nothing is left from the old Byker?

SLK: Nothing at all, apart for a couple of churches which are not even churches any more. They're community centres. And there are bars, one or two still function. My local has gone completely and the shops disappeared, that was the biggest blow of all. That means the commnity have to go to the city or Shields road, which is just outside of the fortress, to do their shopping. So the kind of communality that was created around te daily shopping is no longer happening and you don't really have places where people naturally meet. So socially the architecture I think did not deliver any thing like the old terraced streets and the cornershops... The main shopping street in the old Byker was right in the middle of it, Raby Street. There isn't a single shop on that street now. Shops were designed out of the place.

MB: It seems to me that the destruction of working-class communities is also prominent in the work of people like Nick Hedges and Peter Mitchell. They have pictures of destruction, houses half-destroyed. But it seems to me that in your book the demolition of houses is something that hovers like a threat. There are pictures of demolition but it's not only that, it's about the whole culture

SLK: Yes [the working class culture] was the inspiration for taking photographs. I wasn't particulartly driven by the knowledge that it would be destroyed. I wasn't recording things for posterity, I just wanted to celebrate what was there *while I lived there,* because to me it was special. One of the things that I do feel quite strongly it my work is that I'm not really intersted in recording something for posterity. It doesn't excite me as a notion; I think the motivation is more about the immediacy of what I think is important, for all kinds of reason, it is what is happening now, at any given time when I'm working: it is a dialogue

that I want to have *now*, about what's happening. Once it's gone, just the idea that it's there somewhere recorded in the library for future generations to say "oh is that how things where, or whatever, wasn't it shabby or wasn't it pretty." That's not how I see things.

MB: You decided to set up a studio. Daniel Meadows did something similar in Moss Side, giving free portraits to bond with people.

SLK: Oh sure, I think a lot of photographers do that, it's part of the documentary ethos, this idea to give sthg back. Its not just about bonding, you do feel that you want to [give back]; obviously you're taking some of people's time and you want to give sth back. It's always been like that, not just in Byker, but every where where I've photographed.... especially if people come to me and ask, when I photograph people on the beaches, if I got chatting with them, then I would ask for an address where I could send them the pictures.

MB: Before Byker, you'd done the project on this woman called May...

SLK: Yes I took photographs. It was actually my student's project at the film school in London. That's when I started photographing May and then later on when we started Amber from the film school and came up here, or in fact before we came up here, we decided to make a film. She was somebody who actually housed the early Amber group. A number of us stayed with her in Shepherd's Bush. She was an amazing person.

I lived in the little space attached to the kitchen and shared with a family of hedgehogs. She was a collector. Her story really might yet get told in other ways. We inherited all of her correspondence for instance. She was such an exceptional person. She wrote a lot of letters to a lot of interesting people. She knew people like Ghandi personally, Madame Montessori, she was an anarchist and a teacher in the Himalayan mountains. An inspiring character. So she was the first project for me as well, and the first personal exhibition I had on in Newcastle. In the library or some festival in Newcastle. My very first exhibition ever.

MB: When Amber set up in Newcastle, you were the very first group doing photography in the North.

SLK: Yes, we were the only ones initially. The gallery came in 1978. We came here in 1969. And we didn't immediately set up workshop here. We had a place just outside Newcastle. One member had a house there, an associated member of ours. It was a sort of

amorphous group to begin with, it wasn't so very clearly defined and there were people who were relating to us... all kinds of people who eventually moved on.

MB: Did you find it daunting, or liberating to work up here where there was nothing else in terms of photography?

SLK: Oh liberating. I was elated to be a part of it, because when I came to London to study film-making I thought I would be working in the film industry. And I was studying on a loan, just a straight bank loan from Finland, which would have cost me an eye, had I used it all. In fact I left after my first year at the film school because that's when Amber, the other members of Amber were in their final year and preparing to leave and I had been working with them. I was a big younger than them. I decided I wanted to join this gp that was beginning to form, and not to stay at the film school. Murray Martin was the person whose dream it was to put this group together. Then other colleagues, they'd been working together on projects and knew each other well. I was the only woman and I was the only photographer. Cause in fact photography is what I'd done in Finland before coming to England and photography is what I did as soon as Amber was formed. I went back to doing photography for the first few years before I got involved in film making.

The 1st film was *Keeping Time* I think, it came out in 1983 but I photographed there before and after the film was made. The film started off as a documentary and then got shelved and then got brought in to provide a script for it, because I'd been talking to the mothers and daughters, at the [dancing] school and I had stories. So that's how I got pulled in into the filmmaking. Because there was this documentary material and we didn't know what to do with it..

MB: Would you define yourself as a collector of stories?

SLK: Yes. I suppose in a way. Actually one of the things that I did before I left school in Finland was my dream was in a way to be a journalist combining written stories and photographs because both of them interested me a lot. One of the first things I did do when I came to London was writing for a Finnish magazine, writing stories. One was about May, another on the second hand shops and markets, which was a new concept for Finland, etc.

MB: You got a grant from Northern Arts that you used for your work in Byker.

SLK: Yes that was the first grant ever from Northern Arts for photography, I was told later. Northern Arts was new then, they happened at about the same time as we started in Newcastle. Or they'd been around for a year or two. We were asking I think for some funding to finish the May film, and I took my photographs along to talk to them about the project and they looked at them and said, “Well, why don't you apply for photography?”. So, that's how I got my 1st small grant.

That's how I got my little hair dressing salon. Then I got the National Gas Board Fellowship. That was really a significant thing at the time. In terms of funding, it was a proper wage, but I did have to work for the Gas Board as well. [My brief] was just to do anything they needed me to do : they did have a house magazine for one thing, at one point I photographed stuff for it, wrote for it, I really enjoyed that actually. They got me to photograph their conferences and meetings, directors, etc. a lot of the time they didn't even use them, they just wanted to have a pretty girl around taking pictures. They kept the copyright and the negatives.

There's was a moment when I had a suggestion for the house magazine, and that was to rent a helicopter to fly around Newcastle, so I could fly over Byker and take some pictures of Byker from above. But they did keep all the negatives, I've only got a litte print left from that. That was part of the conditions.

That was 1972 to 74. then Chris Killip got it. Just after me. I did actually make a complaint about the hours that I had to make. They got a very cheap photographer for their money. I mean if they had had to hire a photographer to do the work that I did for them it would have cost them an awful lot more. I told this to the Northern Arts, explaining it was no so much of a grant than a job. So I think they changed the conditions of the fellowship after that.

Northern Arts were very sympathetic to photography, definitely. But I think the whole way the Northern Arts related to other artists was that they would respond to what was already happening and then either find a way of supporting it or not but tey were creating their own agenda, which is now the way they work. They have their own schemes. They were not commissioning.

You went to them with an application describing your project and you budgeted, and they would have a panel of people who would look at the application. I think [all the RAAs] worked like that. Because I sat on the panel of the London Arts Council for a while.

I was invited to sit on the panel of experts at the Arts Council in London for a couple of years so this was the procedure. You look at all these projects and portfolios and make an assessment of them. I though it was, from the artists point of view, a good way to assess work. At least your work would be assessed in that kind of an open round table situation and discussed. The content would be looked at, there would be a real attempt to evaluate the project and look at the quality of work and all that. Plus the proposed project to see how valuable it was. Originally there wasn't even a wage element involved to the photographer, it was just material. And then it was argued that there had to be a wage element, a minimum wage. To put it on a more professional basis.

MB: Was Northern Arts an important partner for Amber?

SLK: For a lots of years they were, yes. They were supporting our activities and then we had a revenue funding for a number of years. A slow level of funding but a very important one. As part of a mixed economy. Then we started the gallery in 1978 and the gallery was quite well supported initially until the late 1980s or 1090s when they started bringing this key strategic organisation approach to the arts establishment in the regions... and then you have to become all things for everybody to qualify. They wanted to channel the money into a single arts organisation representing each art form.. And anyway we didn't want to move away from the social documentary speciality that we thought we were, something we knew about and felt passionately about. So we got sidelined and lost most of the money. At that point we had a couple of years just binding our time and we created a local touring scheme instead, which took the work out to shipyards and canteens and cinema foyers, youth centres, sports centres, etc.

[It was] a kind of regional tour where we had venues in each, and every six weeks we shifted the small exhibitions a step further on and so they travelled. It was a lot of work as well, but it was a way of just keeping the operation happening at all; and then we started rebuilding the revenue base with the gallery. Then when Graeme [Rigby] came we invited him to join to try and put the gallery back on the funding map and it's taken a good ten, twelve years to get it to where it is now, and it's still the worst funded photographic gallery

in the country. But it's better know than it's been and we've got two people working now. A lot of voluntary work has gone into it over the years.

Amber has a small cinema, it's too small to be commercial. It's not really well funded at all... The ethos generally here had been that the work should be free at the point of delivery. It's a socialist principle. But in order to do that work you do need to have some kind of subsidy so that the work gets made and people have a chance to produce that work in the first place.. It's very difficult to get out of that mindset.

I find it hugely difficult for this organisation because over the years we have always resisted having to be commercial, purely commercial, and that way of being in the world, of thinking.. is something that we never really trained ourselves in. And people still come to us expecting to get every thing for free, so it's quite tough... we tell them “look, we're no longer revenue funded here, we're no longer a subsidized organisation, we really need to charge for these photographs to be published or used.. everybody comes to us saying, “we haven't got the budget but we love your work...”

The Victoria & Albert itself!! A place dealing with millions! They wanted to publish my photos for nothing. They are salaried themselves and just figure that everybody in the arts is and can work for nothing. We're still on the cusp of not being able to survive. Everyday we're preoccupied about whether we'll be able to carry on.

MB: About Amber's philosophy on culture and the arts? I've read articles in which Murray Martin mentions Colingwood's views about the role of the artist in the community.

SLK: Yes, the notion that the artist is there to “tell them the secrets of their own arts”. Murray would recognise community photography as a valid thing, it's just something that we're not doing. Other people do it and they do it well, there are organisations devoting themselves to that, to be facilitators. But that was not our brief.

I think our involvement with communities comes out in a different way. Some people have become friends thought working on our films, and certainly actors have develope from being non-actors to becoming semi professional or professionals. One of the original visions that Murray had was that we could work maybe with a local theatre group, the Live theatre, with actors and develop a rep theatre group, with actors who could then work with us on film as well.

The concept didn't materialise. But there were very close links bet us two groups for a number of years. Some technicians have been training over the years with us. We're doing it now, there's a young man training with us at the moment. That does happe , but it tends to happen within the projects we've been doing rather than as a separate strand. We've done week-end schools as well, where people who are attracted to the modus operandi of Amber or the philosophy, can come and have an intense experience of it over a week end where we try to impart ….

You know people come to us asking what is the formula for having remained so long. There isn't a formula of course but you can tell the story through the work that we've done, the projects we've done and each project had its own new little experiment as part of it and how we relate to communities, that is a strong aspect of how Amber... why we are still here. Because we are in dialogue, and even quite personal relationships witht the communities that we work with.

That makes it difficult.. some people have remained with us for longer or shorter periods but the core group have remained in Amber partly because of that, having that place within the community here. It's not just us. There are people who relate to us and we relate to them.

MB: How did Amber cope with the disappearance of Murray Martin?

SLK: Murray did bring his own enthusiasm. People bring their own passion to filmmaking and photographing, their own enthusiasm. In terms of filmmaking you have to draw in the wider group and enthuse more than just yourself to make something happen. Fewer people need it nowadays than before. Murray did that.

We were part of the Workshop movement, the argument for joining was that we could work cross-grade and work with small crews. When you work within real communities using real people as your actors you have to do it as unobstrusively as you can possibly can, with as few people as you can.

With Murray, he had his own field of interest, latterly very much to do with horses and the horse community. That was the real love of his live in his later years. What Murray brought into the group was just something that we all recognised in ourselves anyway. That's why we were drawn into this group. That wasn't something that hang on him, conducting things;

the rest of us we were carrying out the same agenda broadly speaking and philosophically. Although he was the front person, the outisde world often tought that he was the one who was running the whole show here.

He was the one who walked last and he was the one who fought for agreements. Work within the Union.. he definitely was the spokesperson not just for us but for the independent sector. So people did identify him with Amber very strongly and have wondered since what will happen to us poor disabled people! It wasn't really like that. Towards the end he wasnt in a very good health already and we and other people were doing the running, all of us. He's hugely missed, he's hugely missed because we have grown up together and we really waated him to, even if he was'nt centrally involved anymore, it would have really good for us for him to be here till the end, whatever that end is! We don't have any plan to retire at the moment! A couple of people had retired before Murray already. But we have a lot of young people who have joined us and who are totally enthused by the Amber model.

A young man, Al, is involved in running the cinema. There are some youger filmmakers as well. Some have come trhough the weekend workshops, and who we have then mentored them. That's a very nice way for us to give what we can to the younger generation but specifically to the people who want to work in that particular way, not part of the commerical industry, not going for a career out there, but people who really have something to say that is really important for them to say, and who want to say it with film and relate it to particular communities, but also who have some artistic standards.

That's always been part of film and photo, that it must meet that criteria as well. Because we believe it's the *art* of photo and film that gets the message out there, that people stop and listen and watch and think abt these views.

MB: Could you describe the involvment of Amber in the moment of the Miners's strike?

SLK: I wasn't directely involved with it. We set up the Current Affairs Unit. That came from within Amber, but it was working on issues that were helping I suppose: Trade union campains, miners' campaigns and anti nuclear: we did one film « you can't beat it alone » against the nucelar industry.

And we commissioned John Davies, to work on the beaches did some photography. In Druridge Bay where they were going to build a nucelar power station there. That was a campaign that went on for years, but there was a wider campaing against nuclear power. The campaign for Druridge Bay was successful. It went on for 16 years and it involved a group of very dedicated people. We have a back catalogue of the Current Affairs.

We also did what we called the “Soap Series”, which were non-broadcast series, set in North Shields: dealt with social issues through littlr dramas. The idea was to screen these in various places like the NHS wiating rooms and they could be accessed freely. They dealt with issues like debt, teenage pregnancy, literacy, old age, pension issues, privatisation of dinner ladies in charge of school meals, etc.. issues that were at that time very burning issues. We tried to do that through short films. We called them « trigger tapes », like short films that could be used in meetings to open up a discussion, a debate.

Since then we have contributed to various campaings, in between film projects, one in particular about teenage pregnancy. And out of that we found a young woman who was so interesting in the way she talked abt her life that her lief became the beg of the next feature films that we made. And she actually auditionned to play a part in it. And then it became fictionalised to some extent but that's often how feature films kick off: they start from real issues in the community and with real people. And also the Miner's wives's support group that we made tapes with and that developed into the film *Scar,* a feature film drama abt the role of this group of miner's wives, and one in particular, again modelled on a real person to an extent, emotional life following on the closure of the mines.

When Amber was born in the late 60s, we were not such a strange animal, there were a whole kind of co-operative movements going on, collectives in various fields of work and life. And the sort of socialist and feminist movement. The Worshop sector that developed had people committed to social issues, some kind of socio-political and collectivist philosophy. It was that era which in a way made it all happen. We are one of the few survivors from that era, and now seen as strange dinosaurs by some, but there are young people now who are [joining us].

I think we have always had a very strong relatisonship locally, regionally and internationally, more than on the national [level]. We often say it's the national element in the UK where we have been less prominent. but locally and internationnaly we've been recognised all along and valued. And I think what 's happeing now is that documentary is

finding its way back into the mainstream when it was really discredited for a couple of decades and it's coming back now and reinvented. It's interesting to see that things are reinvented by a younger generation and the collectivist may well become the only way people survive again, economically and emotionally. Because it's become so cut throught and so piecemeal. The whole artworld and film industry may well find another kind of fertile land. We have lived quite a few periods in the arts, especially how the arts and funding work and being in and out of favour.

Documentary became academised and I think in a way it's been detrimental to the arts. The practitioners need to do that. Academics looking at the work which is done artists is fine, because they approach it from a very different place, but if as an artist you analyse yourself to death and sort of write the meanings before you do the work I think it's self-destructive. I don't think it has really served us particularly well.

John Sturrock, Londres, mars 2011

The reasons for making Network was that we were a bunch of photographers working in different areas as freelance. It became clear that it would be a lot better for us if we got together and put our libraries in one room, rather than occasionally managing to service a library request, even though on the occasional ones we would get all the money, it would be still be better if we got 50% of a much bigger number of sales. So it was pure economics, at that level, although there was also the fact that most of us were not working in mainstream news, but freelancing for magazines. Of the original group I was probably the most radical, in that I worked for the *Socialist Worker* newspaper. Two of us had worked with Simon Goodman who ran Report. We'd all come from one form or another of reportage, photojournalist background. We didn't want to work directly for newspapers, we wanted to do broader stories, rather than one hit picture story. And there was also an element of moral support between, we would all be supportive of each other as we worked. To some extent we were in competition, but to a greater extent, because the market was quite big, even though there were a lot less photographers in those days, it was possible to

work together in a constructive way. It was a way to fend off isolation, to come together and make something. Those were the two main motivations to form Network.

Report wasn't a model. Simon Guttman was very idiosyncratic and old, cantankerous, difficult, awkward, he had very specific views on how pictures should be taken, which was alright but. Not all of it was not appropriate for all kinds of publications. Guttman's was a small picture agency, built around him as a director and a very small number of photographers. It sold primarily to left-wing newspapers, very occasionally to trade-union newspapers. That was the core of his business.

I wanted to work with *Socialist Worker*. So I kind of distanced myself from Report. At that point Guttman wanted to do specific things in specific ways, and I wanted to move on. I very much wanted to work on the Labour movement, with people like Paul Foot, writer for *Socialist Worker*, I wanted to work with him. And work continuously on... through the contacts I had around the country through organisations... so there was a kind of movement for me away from Report, I think also for Laurie Sparham. We had our time, it was time to move on

So when we came together, I don't think people exactly knew what for it would take apart from it being a library and somebody would be hired to sit in that room and answer the phone. Martin Slavin was hired for this. Brenda Prince came for a while, before she went to Format. Format was modeled on the Network agency.

We all knew each other, it was Maggie Murray who set it up, I knew her very well, at that time Format was very much on the backside of the women's movement and the women's movement consciousness. It made sense at that time, and politically it was very acceptable. I didn't ever feel that [there was a competition], I felt that the market was big enough and we weren't, in terms of commissions, competing between individual photographers in either organisation. Within Network there would have been some competition. Not so much between the organisations. And it was also different material as well, Format was very much working on women's issues."

And in the early days Network was the right size, we got bigger later on. When it was set up we felt it was the size it needed to be. The first members were Mike Abrahams, Mike Goldwater, Laurie Sparham, Barry Lewis, Judah Passow, John Sturrock.

There was a point at the end of the 80s, when Network started to grow considerably. Trisha Ziff who came in. She was hired to grow the thing but she came with a great deal of energy and ability to push us. She didn't have very good business skills, so we ended up spending more money than we earned at one point. So we had a kind of “financial crisis”. We had to take things back in hand and put in a proper accounting system. We managed to do that and a business plan that worked. That was around 1988-9. But that's a measure of different the market was: you could rely on print sales, reproduction sales to magazines and newspapers. So we were able to stabilize it and it continued to grow. But in order to stabilize it we had to increase the number of photographers. We asked other photographers if they wanted to join. We'd always try to keep it at a small size. So that's how people like Homer Sykes came in later.

Format and Network developed in different ways, because Network tapped much more in the international market. But in the end they all encountered the same problems, with digitisation. At an enormous cost for some agencies, who put an enormous amount of money in digitalisation, like Magnum, who have repackaged themselves with a lot of consumer sales. They got a brand built on the history and that they can resell into different markets very effectively. But I think they're always under much pressure. But Network and Format nor never had the history, or the weight, the size, and the funding. That was the key thing.

We never had any funding, they were not interested, certainly not for reportage and not in the 1980s. There was no chance of getting that. But when it came to the end of the 1990s, people like Corbis starting to make a digital archive, and a small number of people started digitising their archive and make it online. There's Report/digital by John Harris, that's still around. He's still fighting, still going, still has material put in. At the end of the 1980s and beginning of the 1990s, it became very clear that reportage, in terms of magazines and newspapers, the market was already starting to shift, with the effect television taking its toll on printed reportage. Meanwhile there was a recession at the end of the 1980s so companies were cutting back on what they wanted to spend on annual report, so there was a shift. They started to hire photographers and they were actually paying to use our reportage skills, in limited ways, of course the time frame was very limited. But it was becoming more pleasurable to work with people, individuals, in the corporate arena rather than in was in the editorial arena. Because the editorial desks were under so much pressure. Certainly in England, they are the lowest of the low in editorial terms. They get the

pressure, they just pass it on to the photographers. They're not much fun. It's not a satisfactory relationship between photographers and picture desks most of the time. People like me, I moved across. I don't do any editorial work now, my relationship is entirely with companies. I find more consistency in terms of pay, but the relationship is also much more enjoyable.

In the 1990s there was the beginning of regeneration around Spitafields. There was a lot of effort by property developers to try and make money out of the area by bringing offices and all the rest. But basically all went wrong, and the companies went bust because of the recession. And they had to devise “interim strategies” but what happened is that instead of building just offices, they had to build public spaces. It became a much more rounded and satisfying regeneration project. It's not what community activists would have wanted by any means but it does still have outside vistas, activities, markets etc... I got involved in that, photographing the building of it, the moment when the government quango went in trying to sort things out.

At the moment I'm interested in that kind of project, photographing the projects behind regenerations schemes... Mike Abrahams now works mainly doing annual reports for companies; Mike Goldwater works on a project on a big gasplant in Algeria. It's the same skills, but it's not about... we just couldn't continue without the money...

Network ended around 2005 or 6. I had actually moved out by then, trying to build my own photographic business. Basically because the guy who bought into [Network] and who had been successful in writing software for companies, did make an online product for us, but the probleme was that he couldn't match the amount of money that was being spent by Getty. Reuters coming from nowhere managed to build a big online presence, from a very small news service. We just knew we couldn't compete, the money wasn't there. The newspapers disappeared within two years, that just went, gone.

About the functioning of Network, we had different levels of membership. The ones that had been there all the way through basically put everything through the agency. It caused a lot of tension among some members at some stages. We tried to keep a thing where we all put the billing through the agency. We tried to introduce a system whereby for certain projects people did their own billing, informed the agency of what they sold, and then a percentage of it was shifted to the print sales. I can't remember the detail of that now. But

there was a core of us who put everything through the agency for the majority of its lifetime. I think in the end it may have shifted.

The British labour movement was my key theme. I did a little bit of work with steel workers in France, and strikes there. But by far the majority of what I did was about the British labour movement. Until the end of the miners' strike. And then I didn't want to go back to such issues. By the time it went to the Poll Tax riots, I wasn't doing it anymore, I had had enough.

My era has been that of the decrease of power [of the labour movement]. I came in just after the Tories had been.. Ted Heath had been knocked out by the miners at Saltley Gates. I really came into it after that. [1974]. it was a downright spiral. It informed everything that happened next. And the other thing that was happening at the same time and in which I had a continued interest was what was happening in Edinburgh, in Muirhouse with the issue of drugs and aids. I knew somebody who was dealing with drug addicts. Muirhouse became world wide news in terms of HIV because of [the social situation] linked to the loss of industry, loss of jobs, and people were sharing needles. HIV spread. People were dying, a whole generation. It was happening in Liverpool, in Glasgow and other places. The thing that really hooked the press: two prostitutes went public in a TV interview about the fact that they were HIV positive. The whole thing became a kind of turmoil. Muirhouse was a horrible place; the result was a kind of exposure of what happened in postindustrial Britain. I couldn't publish my photographs because there was no context for them, the pictures were too horrible to put out. But Steve who was running Network at the time had connections with the Terence Higgins Trust: there were negotiations and they set up the Positive Lives project. The Edinburgh work was used as a pilot for that. I went back and did a bit more. That was the starting point of the Positive Lives project. There were big exhibitions in different parts of the world. For me it was a very useful and valuable legacy of what Network did, Network photographers worked on that project. A vehicle that did help people and did have consequences.

My pictures of the Miners' Strike obviously had an impact at the time, as they were used to raise money and I guess there was an element of moral support, they were certainly used [during the conflict] as a counterbalance to what was in the press. It was a mediatic war. Thatcher was pragmatic. She only really put her foot down when she knew there was any good chance of winning. It was a strategic war, and obviously tactical from the point of

view of the police, but it was one that was also lost within the first months of the conflict. Orgreave was a turning point. When they failed to get other labour movements to come in numbers, that was the sign. In the first two to three weeks, mass picketing wasn't backed by the Yorkshire committees. In Nottinghamshire the battle became entrenched. Once they had that it became a war of attrition. But the miners never had the leverage. They had lots of sympathy, but no action. It was a long slow battle.

I stayed for a whole year. I knew people, I was connected to them. I had worked all those years before with Socialist Worker and everything I had built was [in connection with the labour movement]. There very small group of photographers there, they were not particularly liked. John Harris was there and I was there. A guy from Sheffield, another called John Arthur. *Blood Sweat and Tears* was a book we produced to raise money at the end of the strike.

Keith Pattison was up there in Newcastle he got a grant, an Arts Council grant to cover Easington. I was always jealous of him because he got to stay with the people in the community, whereas I was always out and around chasing. He made a book recently, with a writer (*No Redemption*) and they had an exhibition in Easington. They took it to a space in King's Cross this year. I met him up on that occasion. He managed to put the picture together in a very honorable way, it really celebrates what had happened within a community. He really got the feeling, the flavour of what was happening in the community.

You know when the police move into the communities and the problems really start, unless you're in there and people trust you... but that's the thing about Keith, he's such a rarity. For me that's another history, another era. It determined how Britain developed, it was a seminal moment, in terms of what came next in Britain. Bizarrely though, what's happened now through the financial crisis is a kind of [bowing down] to what the government back then would have dreamt of. It could never have done then what it's doing now with all the cuts and all the rest. “There is no money”, etc. they chop what they like basically.

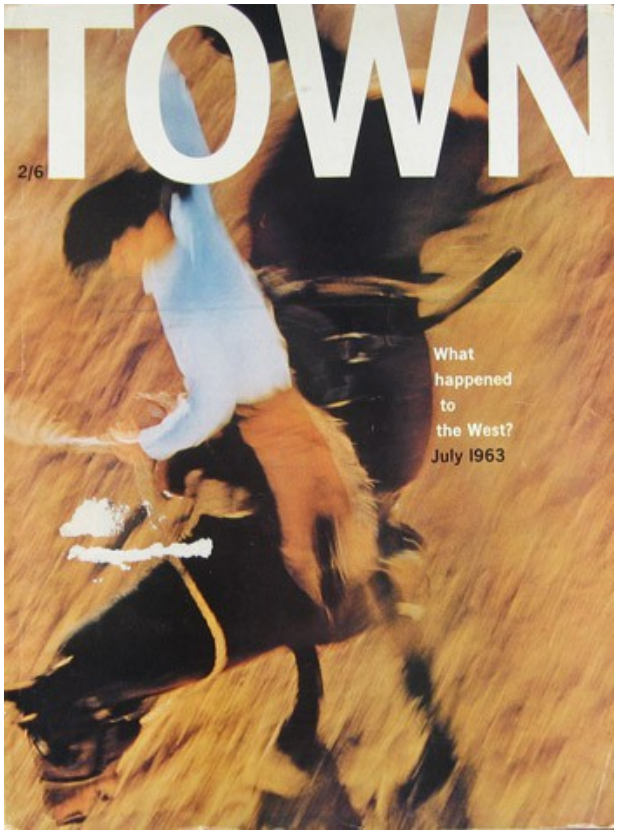
The outcome of the strike was incredibly difficult, especially if you had a family, which I did, to be able to make any kind of money, to support a family, and do photography, reportage-wise. Of photographers I hear of today, not many have an intact family. My wife and I split up because I was away so much.

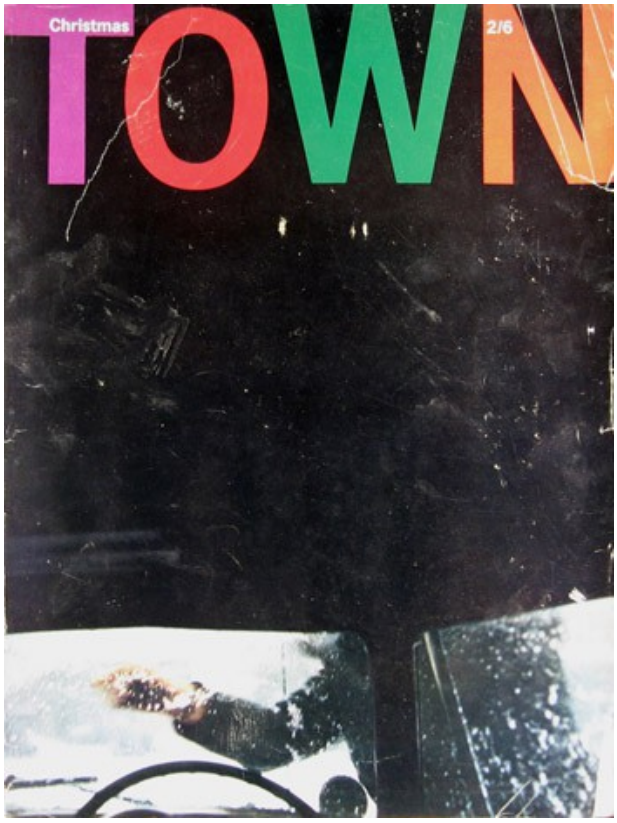
About the magazines that bought Network pictures: there was *The Economist.* I used to go to conferences and do politicians portraits, for them, for bread and butter. Then the weekly supplements bought features, T*he Telegraph, Sunday Times, the Observer*... There was a political magazine called *Now,* edited by Colin Osman, which was an attempt to make it a broader E*conomist* a current affairs magazine. *Today magazine* too, the *Newstateman*, lots of educational magazines used to buy pictures, educational books used to buy some.

ANNEXES IMAGES

Couvertures de *Town Magazine*

Début des années soixante

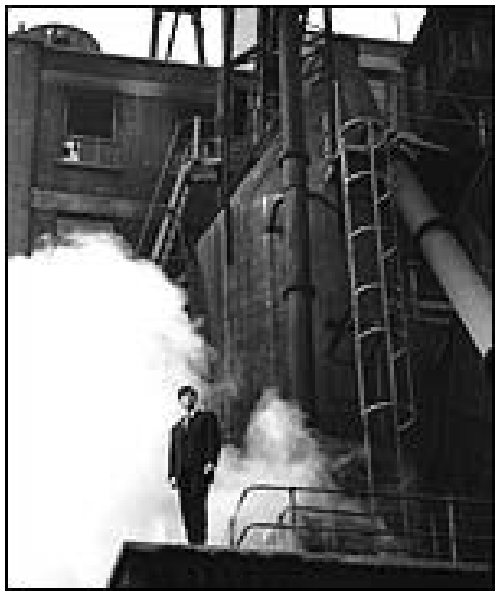




La photographie de mode au début des années soixante



John Cowan et Jill Kennington



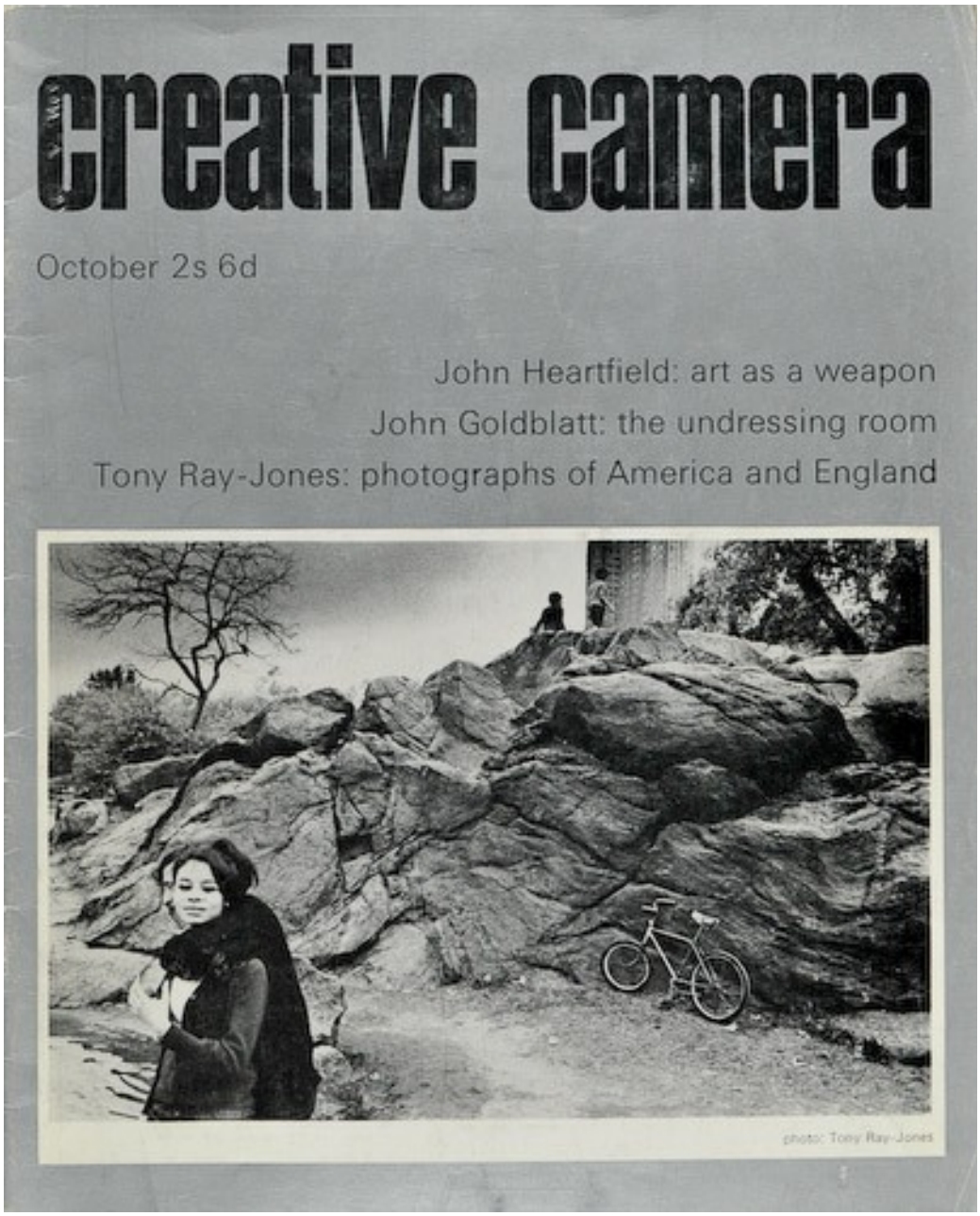
Terence Donovan



David Bailey et Jean Shrimpton

« Young Idea Goes West », *British Vogue* 1962

Creative Camera

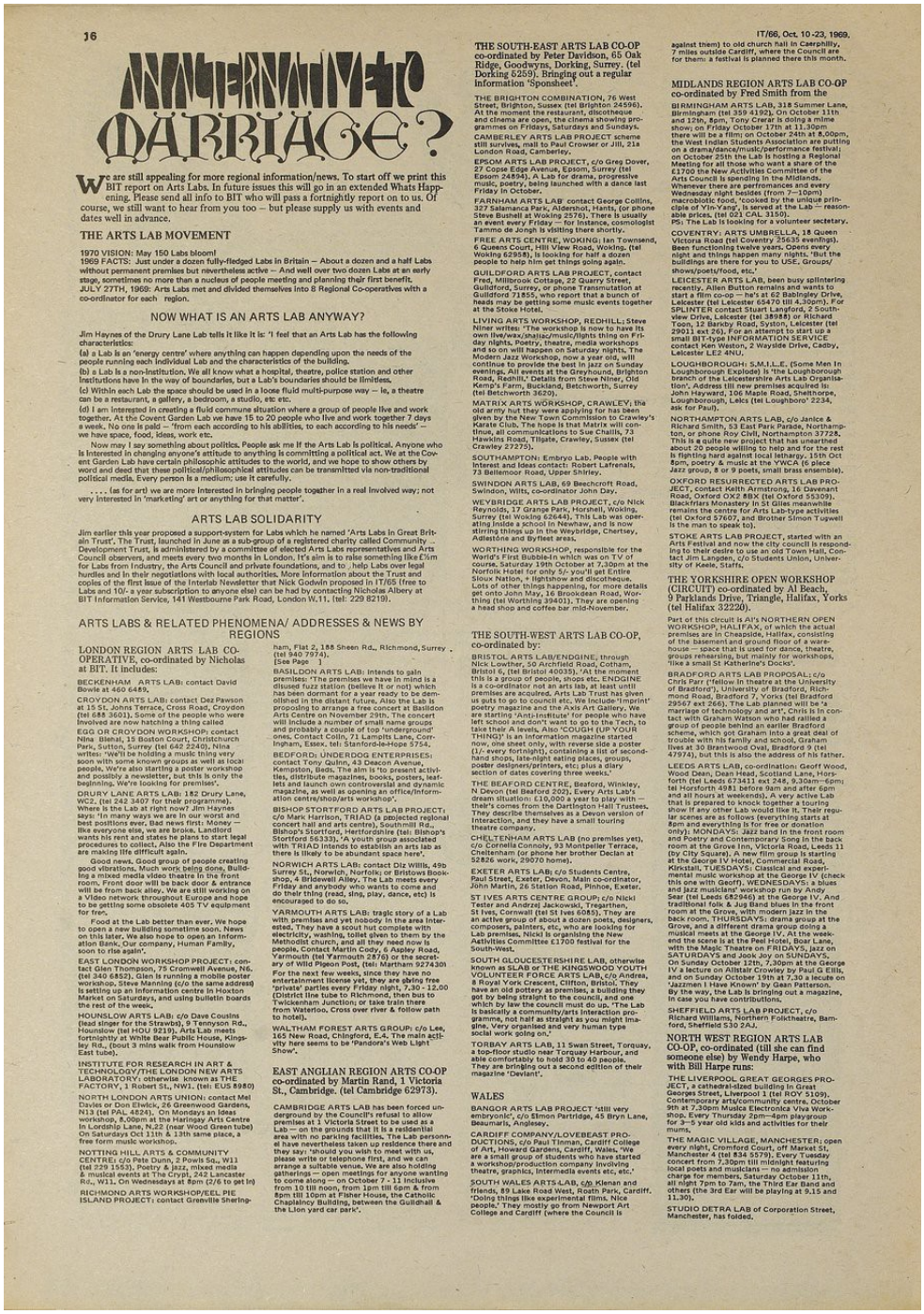


N°52, octobre 1968.

Première parution de photographies de Tony Ray-Jones dans une revue britannique

International Times (*IT*)

N° 66, 10-23 octobre 1969



16

IT/66, Oct. 10 -23, 1969.

ALTERNATIVE MARRIAGE?

We are still appealing for more regional information/news. To start off we print this BIT report on Arts Labs. In future issues this will go in an extended Whats Happening. Please send all info to BIT who will pass a fortnightly report on to us. Of course, we still want to hear from you too – but please supply us with events and dates well in advance.

THE ARTS LAB MOVEMENT

1970 VISION: May 150 Labs bloom!
1969 FACTS: Just under a dozen fully-fledged Labs in Britain – About a dozen and a half Labs without permanent premises but nevertheless active – And well over two dozen Labs at an early stage, sometimes no more than a nucleus of people meeting and planning their first benefit.
JULY 27TH, 1969: Arts Labs met and divided themselves into 8 Regional Co-operatives with a co-ordinator for each region.

NOW WHAT IS AN ARTS LAB ANYWAY?

Jim Haynes of the Drury Lane Lab tells it like it is: 'I feel that an Arts Lab has the following characteristics:
(a) a Lab is an 'energy centre' where anything can happen depending upon the needs of the people running each individual Lab and the characteristics of the building.
(b) a Lab is a non-institution. We all know what a hospital, theatre, police station and other institutions have in the way of boundaries, but a Lab's boundaries should be limitless.
(c) Within each Lab the space should be used in a loose fluid multi-purpose way – ie, a theatre can be a restaurant, a gallery, a bedroom, a studio, etc etc.
(d) I am interested in creating a fluid commune situation where a group of people live and work together. At the Covent Garden Lab we have 15 to 20 people who live and work together 7 days a week. No one is paid – 'from each according to his abilities, to each according to his needs' – we have space, food, ideas, work etc.

Now may I say something about politics. People ask me if the Arts Lab is political. Anyone who is interested in changing anyone's attitude to anything is committing a political act. We at the Covent Garden Lab have certain philosophic attitudes to the world, and we hope to show others by word and deed can these political/philosophical attitudes can be transmitted via non-traditional political media. Every person is a medium: use it carefully.

. . . . (as for art) we are more interested in bringing people together in a real involved way; not very interested in 'marketing' art or anything for that matter'.

ARTS LAB SOLIDARITY

Jim earlier this year proposed a support-system for Labs which he named 'Arts Labs In Great Britain Trust'. The Trust, launched in June as a sub-group of a registered charity called Community Development Trust, is administered by a committee of elected Arts Labs representatives and Arts Council observers, and meets every two months in London. It's aim is to raise something like £½m for Labs from industry, the Arts Council and private foundations, and to help Labs over legal hurdles and in their negotiations with local authorities. More information about the Trust and copies of the first issue of the Interlab Newsletter that Nick Godwin proposed in IT/65 (free to Labs and 10/- a year subscription to anyone else) can be had by contacting Nicholas Albery at BIT Information Service, 141 Westbourne Park Road, London W.11. (tel: 229 8219).

ARTS LABS & RELATED PHENOMENA/ ADDRESSES & NEWS BY REGIONS

LONDON REGION ARTS LAB CO-OPERATIVE, co-ordinated by Nicholas at BIT. It includes:

BECKENHAM ARTS LAB: contact David Bowie at 460 6489.

CROYDON ARTS LAB: contact Dez Pawson at 15 St. Johns Terrace, Lloss Road, Croydon (tel 688 3601). Some of the people who were involved are now hatching a thing called

EGG OR CROYDON WORKSHOP: contact Nina Blehal, 15 Boston Court, Christchurch Park, Sutton, Surrey (tel 642 2240). Nina writes: 'we'll be holding a music thing very soon with some known groups as well as local people. We're also starting a poster workshop and possibly a newsletter, but this is only the beginning. We're looking for premises'.

DRURY LANE ARTS LAB: 182 Drury Lane, WC2. (tel 242 3407 for their programme). Where is the Lab at right now? Jim Haynes says: 'In many ways we are in our worst and best positions ever. Bad news first: Money – like everyone else, we are broke. Landlord wants his rent and states he plans to start legal procedures to collect. Also the Fire Department are making life difficult again.

Good news. Good group of people creating good vibrations. Much work being done, Building a mixed media video theatre in the front room. Front door will be back door & entrance will be from back alley. We are still working on a Video network throughout Europe and hope to be getting some obsolete 405 TV equipment for free.

Food at the Lab better than ever. We hope to open a new building sometime soon. News on this later. We also hope to open an Information Bank. Our company, Human Family, soon to rise again'.

EAST LONDON WORKSHOP PROJECT: contact Glen Thompson, 75 Cromwell Avenue, N6. (tel 340 6852). Glen is running a mobile poster workshop. Steve Mannino (c/o the same address) is setting up an information centre in Hoxton Market on Saturdays, and using bulletin boards the rest of the week.

HOUNSLOW ARTS LAB: c/o Dave Cousins (lead singer for the Strawbs), 9 Tennyson Rd., Hounslow (tel HOU 9219). Arts Lab meets fortnightly at White Bear Public House, Kingsley Rd., (bout 3 mins walk from Hounslow East tube).

INSTITUTE FOR RESEARCH IN ART & TECHNOLOGY/THE LONDON NEW ARTS LABORATORY: otherwise known as THE FACTORY, 1 Robert St., NW1. (tel: EUS 8980)

NORTH LONDON ARTS UNION: contact Mel Davies or Don Elvick, 26 Greenwood Gardens, N13 (tel PAL 4824). On Mondays an Ideas workshop, 8.00pm at the Haringay Arts Centre in Lordship Lane, N.22 (near Wood Green tube) On Saturdays Oct 11th & 13th same place, a free form music workshop.

NOTTING HILL ARTS & COMMUNITY CENTRE: c/o Pete Dunn, 2 Powis Sq., W11 (tel 229 1553). Poetry & jazz, mixed media & musical events at The Crypt, 242 Lancaster Rd., W11. On Wednesdays at 8pm (2/6 to get in)

RICHMOND ARTS WORKSHOP/EEL PIE ISLAND PROJECT: contact Grenville Sherlingham, Flat 2, 188 Sheen Rd., Richmond, Surrey , (tel 940 7974).
[See Page 1]

BASILDON ARTS LAB: intends to gain premises: 'The premises we have in mind is a disused fuzz station (believe it or not) which has been dormant for a year ready to be demolished in the distant future. Also the Lab is proposing to arrange a free concert at Basildon Arts Centre on November 29th. The concert will include a number of small name groups and probably a couple of top 'underground' ones. Contact Colin, 71 Lampits Lane, Corringham, Essex. tel: Stanford-le-Hope 5754.

BEDFORD: UNDERDOG ENTERPRISES: contact Tony Quinn, 43 Deacon Avenue, Kempston, Beds. The aim is 'to present activities, distribute magazines, books, posters, leaflets and launch own controversial and dynamic magazine, as well as opening an office/Information centre/shop/arts workshop'.

BISHOP STORTFORD ARTS LAB PROJECT: c/o Mark Harrison, TRIAD (a projected regional concert hall and arts centre), Southmill Rd., Bishop's Stortford, Hertfordshire (tel: Bishop's Stortford 56333). 'A youth group associated with TRIAD intends to establish an arts lab as there is likely to be abundant space here'.

NORWICH ARTS LAB: contact Diz Willis, 49b Surrey St., Norwich, Norfolk; or Bristows Bookshop, 4 Bridewell Alley. The Lab meets every Friday and anybody who wants to come and do their thing (read, sing, play, dance, etc) is encouraged to do so.

YARMOUTH ARTS LAB: tragic story of a Lab with premises and yet nobody in the area interested. They have a scout hut complete with electricity, washing, toilet given to them by the Methodist church, and all they need now is people. Contact Martin Cody, 6 Aspley Road, Yarmouth (tel Yarmouth 2876) or the secretary of Wild Pigeon Post, (tel: Martham 9274301

For the next few weeks, since they have no entertainment license yet, they are giving free 'private' parties every Friday night, 7.30 – 12.00 (District line tube to Richmond, then bus to Twickenham Junction; or take train there from Waterloo. Cross over river & follow path to hotel).

WALTHAM FOREST ARTS GROUP: c/o Lee, 165 New Road, Chingford, E.4. The main activity here seems to be 'Pandora's Web Light Show'.

EAST ANGLIAN REGION ARTS CO-OP co-ordinated by Martin Rand, 1 Victoria St., Cambridge. (tel Cambridge 62973).

CAMBRIDGE ARTS LAB has been forced underground by the Council's refusal to allow premises at 1 Victoria Street to be used as a Lab – on the grounds that it is a residential area with no parking facilities. The Lab personnel have nevertheless taken up residence there and they say: 'should you wish to meet with us, please write or telephone first, and we can arrange a suitable venue. We are also holding gatherings – open meetings for anyone wanting to come along – on October 7 - 11 inclusive from 10 till noon, from 1pm till 6pm & from 8pm till 10pm at Fisher House, the Catholic Chaplaincy Building, between the Guildhall & the Lion yard car park'.

THE SOUTH-EAST ARTS LAB CO-OP co-ordinated by Peter Davidson, 65 Oak Ridge, Goodwyns, Dorking, Surrey. (tel Dorking 5259). Bringing out a regular information 'Sponsheet'.

THE BRIGHTON COMBINATION, 76 West Street, Brighton, Sussex (tel Brighton 24596). At the moment the restaurant, discotheque and cinema are open, the cinema showing programmes on Fridays, Saturdays and Sundays.

CAMBERLEY ARTS LAB PROJECT scheme still survives, mail to Paul Crowser or Jill, 21a London Road, Camberley.

EPSOM ARTS LAB PROJECT, c/o Greg Dover, 27 Copse Edge Avenue, Epsom, Surrey (tel Epsom 24894). A Lab for drama, progressive music, poetry, being launched with a dance last Friday in October.

FARNHAM ARTS LAB: contact George Collins, 327 Salamanca Park, Aldershot, Hants, (or phone Steve Bushell at Woking 2576). There is usually an event every Friday – for instance, cosmologist Tammo de Jongh is visiting there shortly.

FREE ARTS CENTRE, WOKING: Ian Townsend, 6 Queens Court, Hill View Road, Woking. (tel Woking 62958), is looking for half a dozen people to help him get things going again.

GUILDFORD ARTS LAB PROJECT, contact Fred, Millbrook Cottage, 22 Quarry Street, Guildford, Surrey, or phone Transmutation at Guildford 71855, who report that a bunch of heads may be getting some music events together at the Stoke Hotel.

LIVING ARTS WORKSHOP, REDHILL: Steve Niner writes: 'The workshop is now to have its own live/wax/shaiac/music/lights thing on Friday nights, Poetry, theatre, media workshops and so on will happen on Saturday nights, The Modern Jazz Workshop, now a year old, will continue to provide the best in jazz on Sunday evenings. All events at the Greyhound, Brighton Road, Redhill.' Details from Steve Niner, Old Kemp's Farm, Buckland, Betchworth, Surrey (tel Betchworth 3620).

MATRIX ARTS WORKSHOP, CRAWLEY: the old army hut they were applying for has been given by the New Town Commission to Crawley's Karate Club. The hope is that Matrix will continue, all communications to Sue Challis, 73 Hawkins Road, Tilgate, Crawley, Sussex (tel Crawley 27275).

SOUTHAMPTON: Embryo Lab. People with interest and ideas contact: Robert Lafrenais, 73 Bellemoor Road, Upper Shirley.

SWINDON ARTS LAB, 69 Beechcroft Road, Swindon, Wilts, co-ordinator John Day.

WEYBRIDGE ARTS LAB PROJECT, c/o Nick Reynolds, 17 Grange Park, Horsell, Woking, Surrey (tel Woking 62644). This Lab was operating inside a school in Newhaw, and is now stirring things up in the Weybridge, Chertsey, Addlestone and Byfleet areas.

WORTHING WORKSHOP, responsible for the World's First Bubble-In which was on TV of course. Saturday 19th October at 7.30pm at the Norfolk Hotel for only 5/- you'll get Entire Sioux Nation, + lightshow and discotheque. Lots of other things happening, for more details get onto John May, 16 Brookdean Road, Worthing (tel Worthing 39401). They are opening a head shop and coffee bar mid-November.

THE SOUTH-WEST ARTS LAB CO-OP, co-ordinated by:

BRISTOL ARTS LAB/ENDGINE, through Nick Lowther, 50 Archfield Road, Cotham, Bristol 6, (tel Bristol 40035). 'At the moment this is a group of people, shops etc. ENDGINE is a co-ordinator not an arts lab, at least until premises are acquired. Arts Lab Trust has given us guts to go to council etc. We include 'Imprint' poetry magazine and the Axis Art Gallery. We are starting 'Anti-Institute' for people who have left school and don't want to go to the Tech, to take their A levels. Also 'COUGH (UP YOUR THING)' is an information magazine started now, one sheet only, with reverse side a poster (1/- every fortnight), containing a list of second-hand shops, fete-night stalls, local groups, poster designers/printers, etc; plus a diary section of dates covering three weeks.'

THE BEAFORD CENTRE, Beaford, Winkley, N Devon (tel Beaford 202). Every Arts Lab's dream situation! Will be open for a year to play with – their's comes from the Dartington Hall Trustees. They describe themselves as a Devon version of Interaction, and they have a small touring theatre company.

CHELTENHAM ARTS LAB (no premises yet), c/o Cornelia Connoly, 93 Montpelier Terrace, Cheltenham (or phone her brother Declan at 52826 work, 29070 home).

EXETER ARTS LAB: c/o Students Centre, Paul Street, Exeter, Devon. Main co-ordinator, John Martin, 26 Station Road, Pinhoe, Exeter.

ST IVES ARTS CENTRE GROUP: c/o Nicki Tester and Andrzej Jackowski, Tregarthen, St Ives, Cornwall (tel St Ives 6085). They are an active group of about a dozen poets, designers, composers, painters, etc, who are looking for Lab premises. Now combining the New Aativities Committee £1700 festival for the South-West.

SOUTH GLOUCESTERSHIRE LAB, otherwise known as SLAB or THE KINGSWOOD YOUTH VOLUNTEER FORCE ARTS LAB, c/o Andrea, 8 Royal Yorke Crescent, Clifton, Bristol. They have an old pottery as premises, a building they got by begging, sent to the council, and one which by law the council must do up. 'The Lab is basically a community/arts interaction programme, not half as straight as you might imagine. Very organised and very human type social work going on.'

TORBAY ARTS LAB, 11 Swan Street, Torquay, a top-floor studio near Torquay Harbour, and able comfortably to hold 30 to 40 people. They are bringing out a second edition of their magazine 'Deviant'.

WALES

BANGOR ARTS LAB PROJECT 'still very embryonic', c/o Simon Partridge, 45 Bryn Lane, Beaumaris, Anglesey.

CARDIFF COMPANY/LOVEBEAST PRODUCTIONS, c/o Paul Tinman, Cardiff College of Art, Howard Gardens, Cardiff, Wales. 'We are a small group of students who have started a workshop/production company involving theatre, graphics, intermedia events etc, etc.'

SOUTH WALES ARTS LAB, c/o Klenan and friends, 89 Lake Road West, Roath Park, Cardiff. 'Doing things like experimental films. Nice people.' They mostly go from Newport Art College and Cardiff (where the Council is against them) to old church hall in Caerphilly, 7 miles outside Cardiff, where the Council are for them: a festival is planned there this month.

MIDLANDS REGION ARTS LAB CO-OP co-ordinated by Fred Smith from the

BIRMINGHAM ARTS LAB, 318 Summer Lane, Birmingham (tel 359 4192). On October 11th and 12th, 8pm, Tony Crerar is doing a mime show; on Friday October 17th at 11.30pm there will be a film; on October 24th at 8.00pm, the West Indian Students Association are putting on a drama/dance/music/performance festival; on October 25th the Lab is hosting a Regional Meeting for all those who want a share of the £1700 the New Activities Committee of the Arts Council is spending in the Midlands. Whenever there are performances and every Wednesday night besides (from 7–10pm) macrobiotic food, 'cooked by the unique principle of 'Yin-Yang', is served at the Lab – reasonable prices. (tel 021 CAL 3150).
PS: The Lab is looking for a volunteer secretary.

COVENTRY: ARTS UMBRELLA, 18 Queen Victoria Road (tel Coventry 25635 evenings). Been functioning twelve years. Opens every night and things happen many nights. 'But the buildings are there for you to USE, Groups/shows/poets/food, etc.'

LEICESTER ARTS LAB, been busy splintering recently. Allen Button remains and wants to start a film co-op – he's at 62 Babingley Drive, Leicester (tel Leicester 65470 till 4.30pm). For SPLINTER contact Stuart Langford, 2 Southview Drive, Leicester (tel 38188) or Richard Toon, 12 Barkby Road, Syston, Leicester (tel 29011 ext 26). For an attempt to start up a small BIT-type INFORMAERSN SERVICE contact Ken Weston, 2 Wayside Drive, Cadby, Leicester LE2 4NU.

LOUGHBOROUGH: S.M.I.L.E. (Some Men In Loughborough Explode) is 'the Loughborough branch of the Leicestershire Arts Lab Organisation', Address till new premises acquired is: John Hayward, 106 Maple Road, Shelthorpe, Loughborough, Leics (tel Loughboro' 2234, ask for Paul.

NORTHAMPTON ARTS LAB, c/o Janice & Richard Smith, 53 East Park Parade, Northampton, or phone Roy Civil, Northampton 37728. This is a quite new project that has unearthed about 20 people willing to help and for the rest is fighting hard against local lethargy. 15th Oct 8pm, poetry & music at the YWCA (6 piece jazz group, 8 or 9 poets, small brass ensemble).

OXFORD RESURRECTED ARTS LAB PROJECT, contact Keith Armstrong, 16 Davenant Road, Oxford OX2 8BX (tel Oxford 55309). Blackfriars Monastery in St Giles meanwhile remains the centre for Arts Lab-type activities (tel Oxford 57607, and Brother Simon Tugwell is the man to speak to).

STOKE ARTS LAB PROJECT, started with an Arts Festival and now the city council is responding to their desire to use an old Town Hall. Contact Jim Langden, c/o Students Union, University of Keele, Staffs.

THE YORKSHIRE OPEN WORKSHOP (CIRCUIT) co-ordinated by Al Beach, 9 Parklands Drive, Triangle, Halifax, Yorks (tel Halifax 32220).

Part of this circuit is Al's NORTHERN OPEN WORKSHOP, HALIFAX, of which the actual premises are in Cheapside, Halifax, consisting of the basement and ground floor of a warehouse – space that is used for dance, theatre, groups rehearsing, but mainly for workshops, 'like a small St Katherine's Docks'.

BRADFORD ARTS LAB PROPOSAL: c/o Chris Parr ('fellow in theatre at the University of Bradford'), University of Bradford, Richmond Road, Bradford 7, Yorks (tel Bradford 29567 ext 266). The Lab planned will be 'a marriage of technology and arts'. Chris is in contact with Graham Watson who had rallied a group of people behind an earlier Bradford scheme, which got Graham into a great deal of trouble with his family and school, Graham lives at 30 Brantwood Oval, Bradford 9 (tel 47974), but this is also the address of his father.

LEEDS ARTS LAB, co-ordination: Geoff Wood, Wood Dean, Dean Head, Scotland Lane, Horsforth (tel Leeds 673411 ext 248, 9.30am–6pm; tel Horsforth 4981 before 9am and after 6pm and all hours at weekends). A very active Lab that is prepared to knock together a touring show if any other Lab would like it. Their regular scenes are as follows (everything starts at 8pm and everything is for free or donation only): MONDAYS: Jazz band in the front room and Poetry and Contemporary Song in the back room at the Grove Inn, Victoria Road, Leeds 11 (by City Square). A new film group is starting at the George IV Hotel, Commercial Road, Kirkstall, TUESDAYS: Classical and experimental music workshop at the George IV (check this one with Geoff), WEDNESDAYS: a blues and jazz musician' workshop run by Andy Sear (tel Leeds 682946) at the George IV. And traditional folk & Jug Band blues in the front room at the Grove, with modern jazz in the back room, THURSDAYS: drama group at the Grove, and a different drama group doing a musical meets at the George IV. At the weekend the scene is at the Peel Hotel, Boar Lane, with the Magic Theatre on FRIDAYS, Jazz on SATURDAYS and Jook Joy on SUNDAYS.
On Sunday October 12th, 7.30pm at the George IV a lecture on Alistair Crowley by Paul G Ellis, and on Sunday October 19th at 7.30 a lecute on 'Jazzman I Have Known' by Sean Pattenion.
By the way, the Lab is bringing out a magazine, in case you want to contributions.

SHEFFIELD ARTS LAB PROJECT, c/o Richard Williams, Northern Folktheatre, Bamford, Sheffield S30 2AJ.

NORTH WEST REGION ARTS LAB CO-OP, co-ordinated (till she can find someone else) by Wendy Harpe, who with Bill Harpe runs:

THE LIVERPOOL GREAT GEORGES PROJECT, a cathedral-sized building in Great Georges Street, Liverpool 1 (tel ROY 5109). Contemporary arts/community ctre. October 9th at 7.30pm Musica Electronica Viva Workshop. Every Thursday 2pm–4pm playgroup for 3–5 year old kids and activities for their mums.

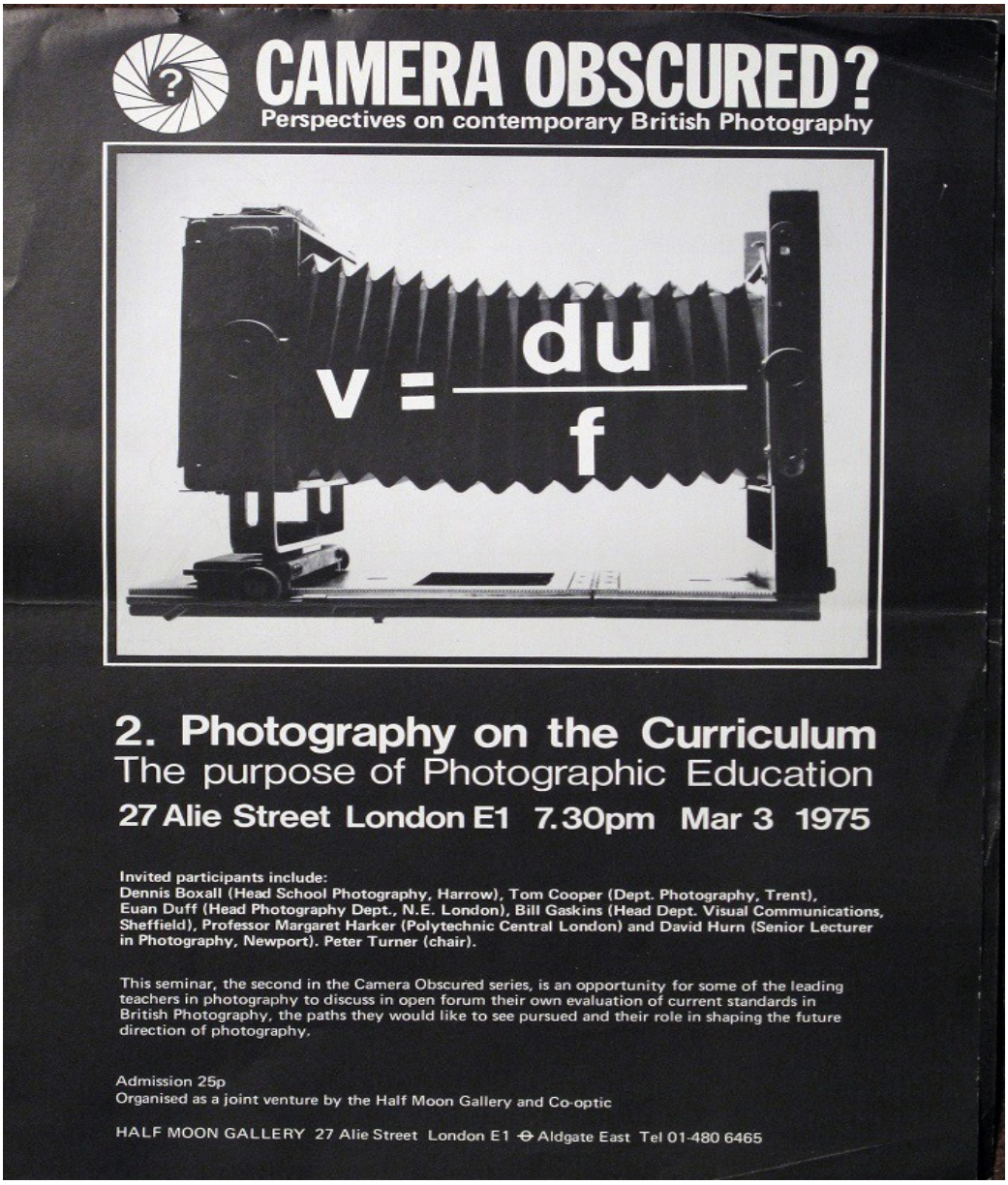
THE MAGIC VILLAGE, MANCHESTER: open every night, Cromford Court, off Market St, Manchester 4 (tel 834 5579). Every Tuesday concert from 7.30pm till midnight featuring local poets and musicians – no admission charge for members. Saturday October 11th, all night 7pm to 7am, the Third Ear Band and others (the 3rd Ear will be playing at 9.15 and 11.30).

STUDIO DETRA LAB of Corporation Street, Manchester, has folded.

L'article « An Alternative to Marriage ? » porte sur le mouvement des « Arts Labs » et son développement dans le pays.

« Camera Obscured »

cycle de conférences organisé par Half Moon Gallery, 1975



Jo Spence, « The Politics of Photography »,

***Camerawork*, N°1, février 1976**



ZZ016271 Page 1

THE POLITICS OF PHOTOGRAPHY

Jo Spence

Every day, photographers produce countless images, most of which will never be seen by a mass audience. However, those that are seen, in newspapers, magazines and on high street hoardings play an important part in our lives. With their messages - both explicit and hidden - they help to shape our concepts of what is real and what is normal. They give us information about the sort of sex roles we are expected to play in society, contribute to our image of ourselves, to our expectations and to our fantasies.

Television, cinema and all visual media echo the same ideology. Continually repeated visual images, in time, become part of our stored experience. Images help us to believe that people are innately aggressive, intelligent, loving or lowly - according to their sex or race, or to the idea being sold to us. All this we tend to call 'human nature'. In fact what we see most of the time could more readily be labelled 'stereotyping' - long understood by cartoonists, illustrators, painters and actors. It is a series of visual signals and short cuts, established over a period of time and decodable within any given culture. Often before we can read or write we can learn to decipher whether people shown in images are happy or sad, rich or poor, powerful or weak, by understanding this non-verbal language.

It is important to look at the context from which these images spring and at the background of the people who produce them.

Current trends in commercial photography

Photographic colleges, as part of their policy in trying to professionalize photography, are still tightening up their entrance qualifications for those wishing to study photography. They do this in liaison with the official bodies representing photographers. Once through the initial vetting, students then live and work for several years in the rarefied atmosphere of colleges in which there are no realistic deadlines or cares about the cost of materials and equipment, and in which they are in isolation from the feelings and needs of the majority of people whom they will use as subject matter. Here they learn to pass more examinations.

They are then released in great numbers onto the very competitive job market where the only bodies likely to be interested in their qualifications will be industry and government establishments. The remainder then chase the few other jobs available, become freelancers, set up their own businesses, or find some entirely different way to earn a living. Commercial photography is a competitive ratrace entirely geared to servicing the needs of contemporary consumer society.

Alongside this, photographic technology advances rapidly, with faster acting materials and more expensive time-saving equipment. At the same time though, materials not considered commercially viable by manufacturers are slashed from catalogues and disappear forever. Photographers themselves are caught in the trap of improving their techniques, whilst at the same time, the content of their pictures becomes more stereotyped, transiently fashionable, semi-pornographic or obtuse. Sophisticated courses have even been devised to train photographers how better to exploit a situation in order to get people to relate more easily to the intrusive camera, thus becoming more easily turned into objects.

Social realism. Concurrent with commercial photography is the race to be more socially realistic in our picture making. More and more we are assailed with aesthetically cropped pictures of corpses, gun fights, starving children or the so-called important members of our society. With rare exception such photo journalism is seldom set in any meaningful social or political perspective. More often than not it is an unjustifiably voyeuristic and one-sided account of the stark situation in which many people are forced to live - or a superficial treatment of the joys and sorrows of celebrity life.

Photo journalists are employed mostly by magazines and newspapers, and they are tightly controlled by very few companies and publishing houses. Work is often edited beyond recognition or used out of context. Printed in the mass press, or alongside the hi-fi and sherry adverts in the colour supplements, this imagery eventually becomes just another commodity for us to thumb through in our search for distraction, or for the 'truth'.

Nick Hedges (Shelter)

Other photographers, interested in the problems of poverty and oppression, work for charities. There are now over 400 national bodies dealing solely with children; some of them now employ quite sophisticated techniques to attract our attention and make us feel guilty. Using international advertising agencies we are sold the illustrated saga of the 'under-privileged and those suffering from the 'cycle of deprivation' (or could we call it the cycle of exploitation?). Such appeals are usually graphically presented on glossy paper, tastefully designed, with suitably abject women or children on the covers. Usually such photographs are taken by people of a different social class from those depicted. These photographers have a difficult task: they are concerned with the plight of their subject matter, seeing the medium of photography as the only way in which they can help present a case for consideration. However, the major problem to be overcome is that in depicting people whom they (as outsiders) consider would benefit from the public stare, it is usually more profitable to show only the bleaker side of people's lives. However, such 'victims' can react very violently when faced with pictures of themselves as potential recipients of charity handouts. The integrity of photographers faced with this situation, and who are trying not to be patronising, hangs by a very fine thread. Eventually when such pictures (heavily edited) are used, they are accompanied by statements which dissociate themselves from politics. Such reports and appeals are financed by government or charities whose terms of reference seem to force the use of countless euphemisms or the total exclusion of the contradictions of local and central government policies, or the part played by profiteering in the texts accompanying photographs.

It is almost as if such appeals were all part of some secret ritual in which the 'facts' are presented for consideration, but presented in such a way that we remain mystified as to the real causes, or even end up blaming the victims!

Some alternatives. Groups like REPORT and the Alternate News Service have now formed in order to service political newspapers, magazines and community presses. They concentrate on industrial and community action, showing solidarity among people, unlike the mass press which often depicts only the struggle of the individual. Other collectives have formed to record life in the neighbourhoods of working people, whilst others are recording social conditions and inequalities. Linked to statistics, or used in juxtaposition with glossy advertising myths or official documents, or alongside interviews with the people depicted, individual or national issues can be highlighted in order to reveal the lack of understanding of the planners and decision-makers who shape our destinies. Such work is also used away from galleries, in high streets, public meeting places and in education, as a mirror to show events considered 'un-newsworthy' by the national press.

Other photographers, because of their disillusionment with the highly competitive job market, and because of a genuine identification with the need for social change, have gravitated towards alternative magazines and books. These cover a wide variety of issues ranging from community action, anti-psychiatry and radical social work, to feminism and children's rights. Such work has deeper political perspectives but it reaches a more limited audience. Generally there is very little financial reward from it, these photographers often having to supplement their income with other types of work.

Community photography. The most recent break with traditional fields of photography has been the use of photography as a TOOL by community activists. Already a well established field in North America, several photographers (singly or in groups) have now managed to obtain short-term grants or funds for the setting up of photographic units within community, neighbourhood or youth projects. Here photography can be explained to and used by laypeople. This is done by starting with simple cameras, or video, and then gradually working through to the more technically advanced equipment, linked to darkroom and printing skills. This puts photography into the hands of a lot of people who will eventually be able to dispense with the experts. This move has provoked some reaction from those who have fought for years to gain for photography the status of a Profession, elevating it via O and A Level exams and degree courses out of the grasp of the majority of people. But of course such policy is entirely in keeping with our hierarchical class society. The middle class mystifies and refines knowledge; at the same time it manages to rationalise its activity by convincing us that this is all in the interests of progress and economic growth. Photography as a tool is far removed from such attitudes because it negates elitism.

Community photographers are encouraging people to photograph each other, friends and family, then their social environment. This provides immediate feedback for discussion, provides aids for story-telling and reading, and makes it possible to look at the world differently. People can discover how to relate to themselves and to others more positively when armed with images of themselves - images which counteract the stereotypes usually seen in the mass media.

The main objective here is to enable people to achieve some degree of autonomy in their own lives and to be able to express themselves more easily, thus gaining solidarity with each other. It also helps to some extent to demystify media and to make the relationship much less of a one-way affair. This is a far cry from the passive and abject individual problems of those depicted in charity appeals. Basically though, they could be the same people - just totally different approaches. Agitators or objects of pity - which to choose?

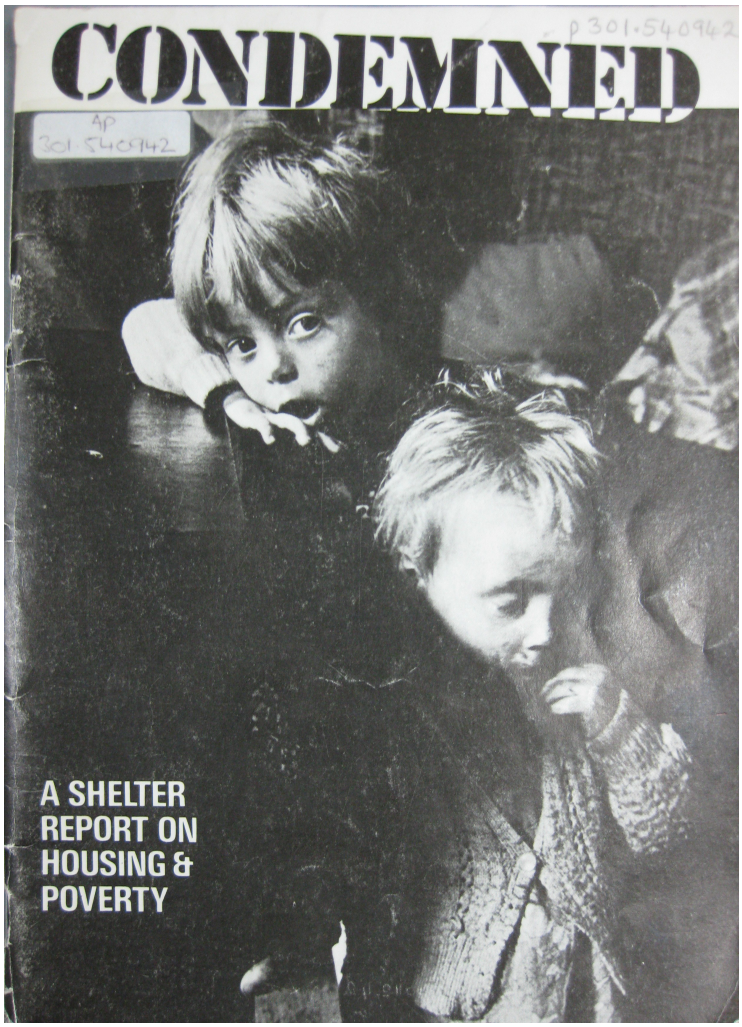
What long-term results community activists can achieve with photography still remains to be seen. Funds and grants are hard to get (and much competed for) and are always given conditionally. Some photographers have already been threatened with the withdrawal of their funds because they have supposedly gone too far. Hopefully people in their own neighbourhoods are not already so alienated from themselves and from each other that they will adopt techniques of dishonesty or exaggeration in their picture making. Those who have their roots in a neighbourhood cannot afford to photograph people as mere 'things'. They still have to live with each other after the pictures have been produced.

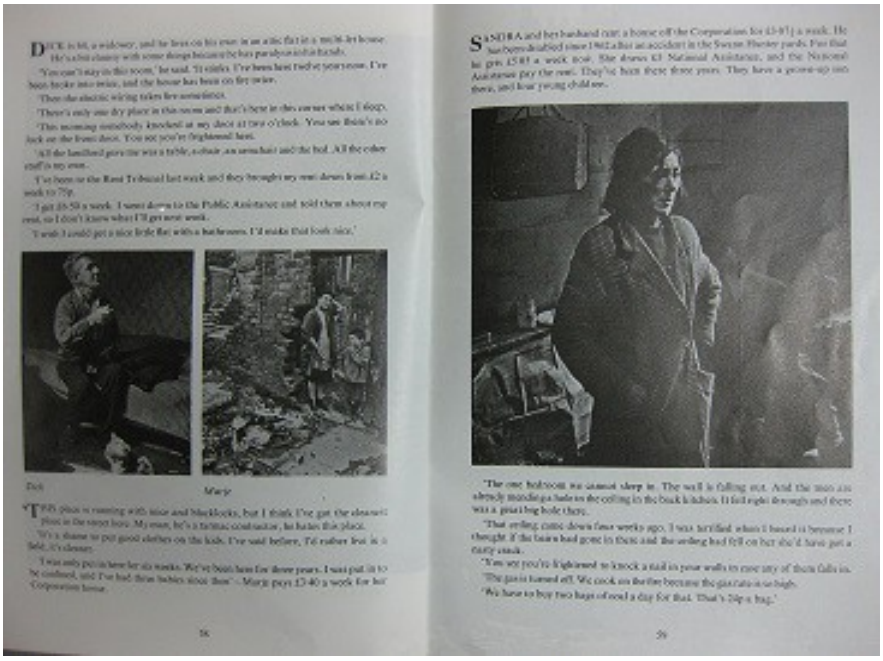
This has of course been a problem for photographers for a long time; however involved they are, they still have to gain the confidence of their subject matter in order to get their pictures (be they paid models or the unsuspecting general public). Then, having gained their objective, they can go back to their clients, potential markets, or private collections, more often than not closing the door on the lives of those with whom they were temporarily involved.

Common sense might tell us that this is often due to lack of time. Is it as simple as that? Or is it part of our demarcation of personal life and professional life?

Shelter, *Condemned ; A Report on Housing and Poverty,* 1971

photographies de Nick Hedges

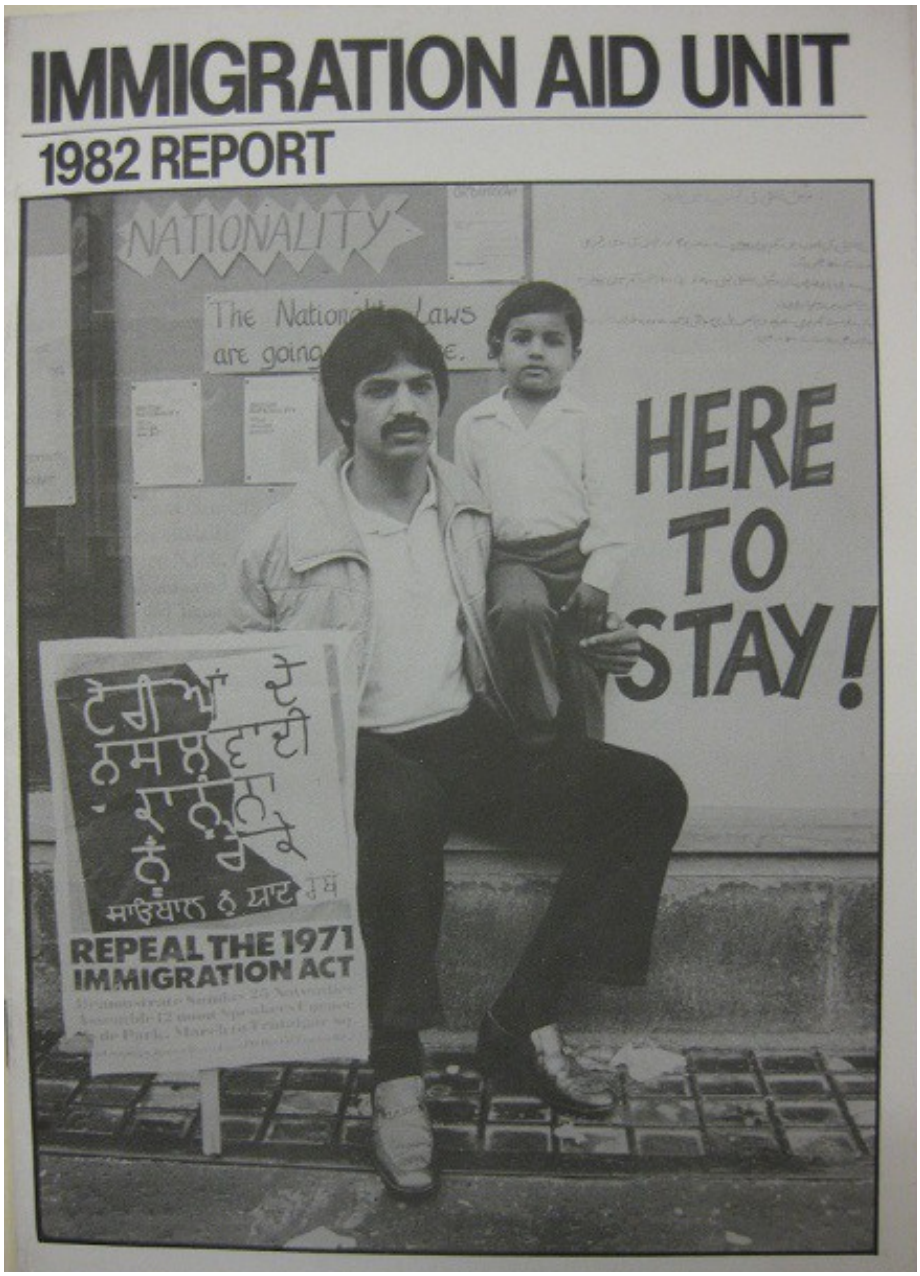




Asian Resource Centre

Immigration Aid Unit, Annual Report 1982

Publié par l'agence Sidelines (Reardon, Homer, Bishton)



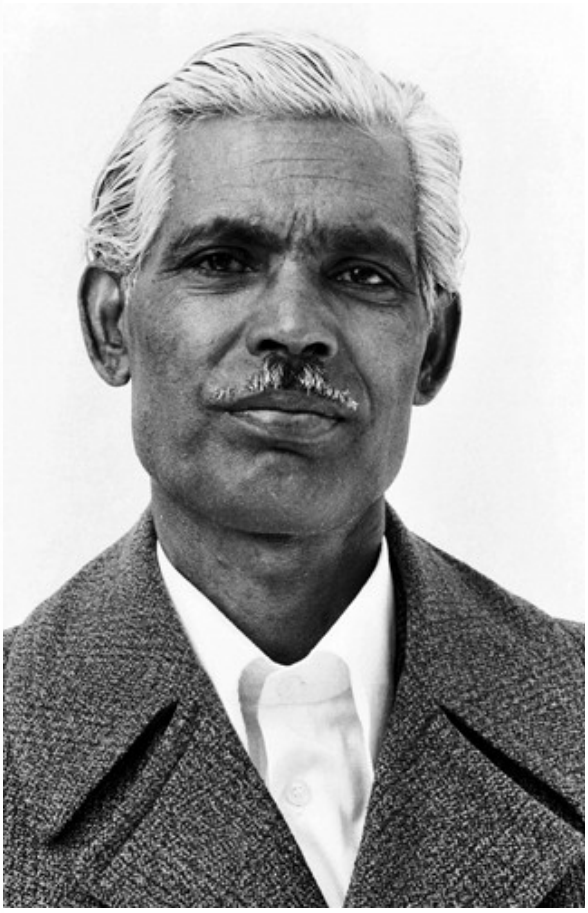
Handsworth Self-Portrait

1979









Handsworth Self-Portrait

1979









Handsworth Self-Portrait

Ten. 8. N°4, printemps 1980

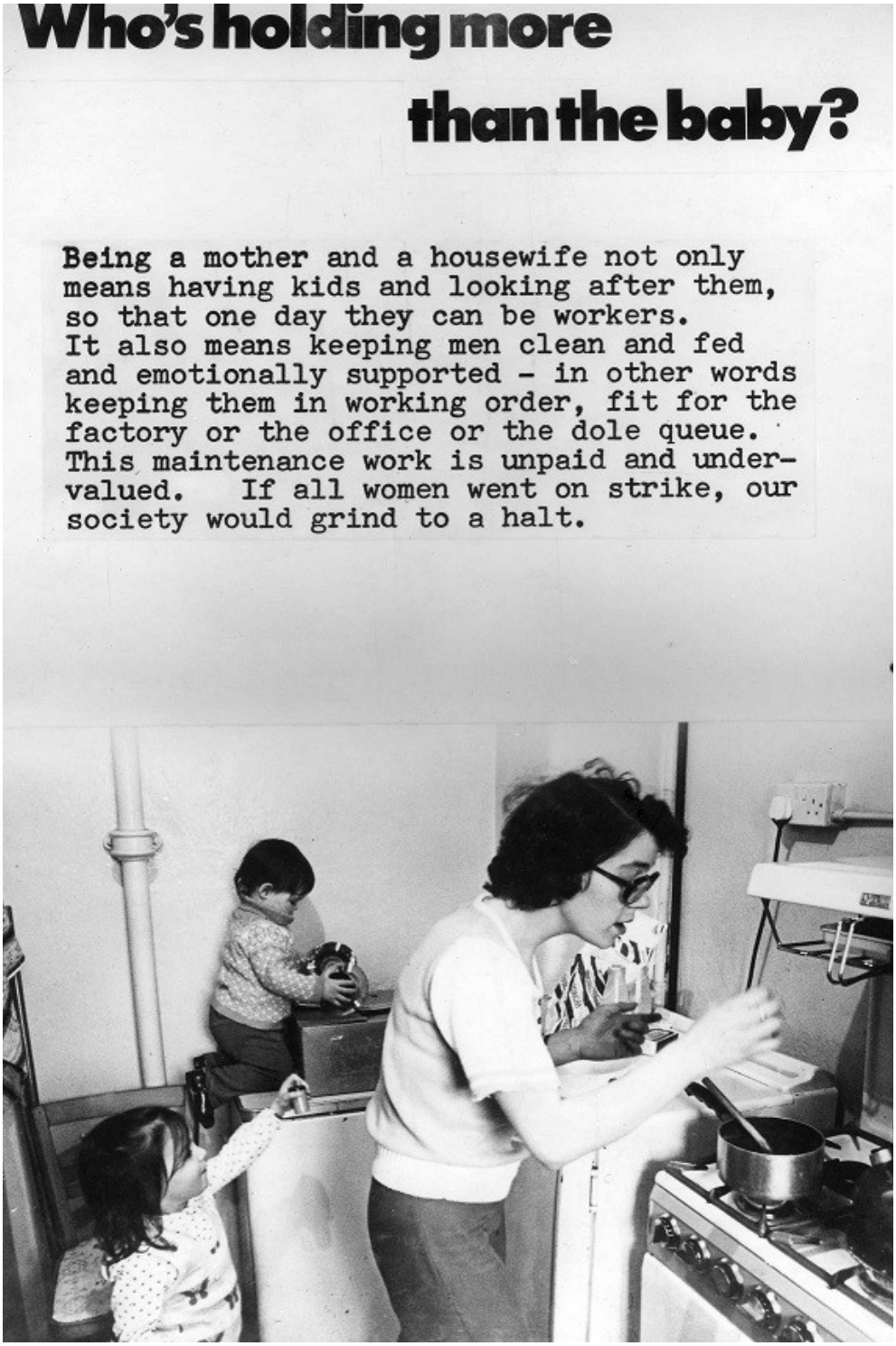




Hackney Flashers, «Who's Holding the Baby ? », 1976-1979

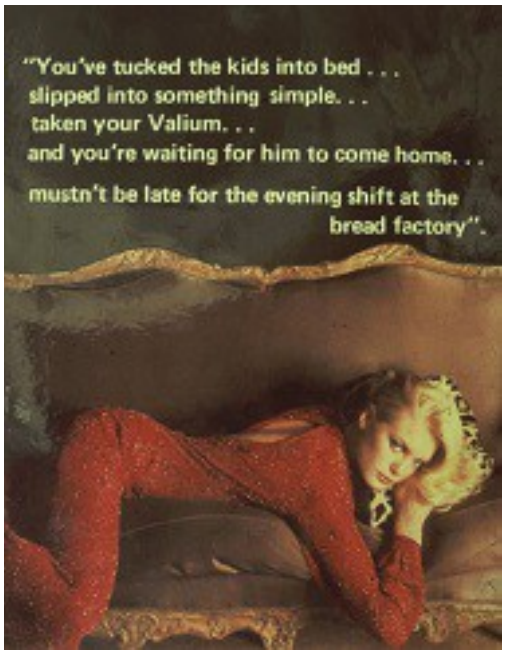


Hackney Flashers, «Who's Holding the Baby ? », 1976-1979

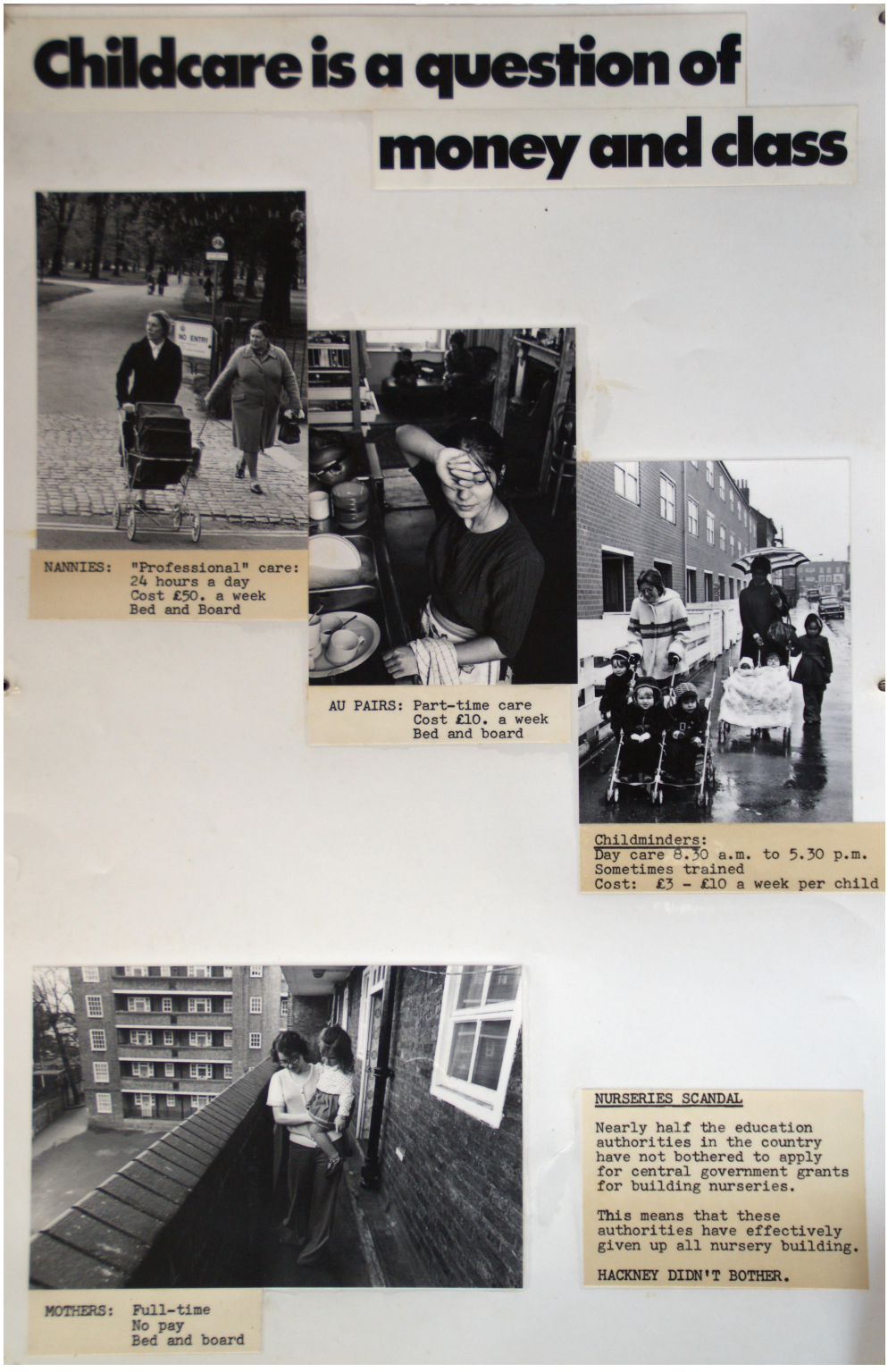


Hackney Flashers, «Who's Holding the Baby ? », 1976-1979





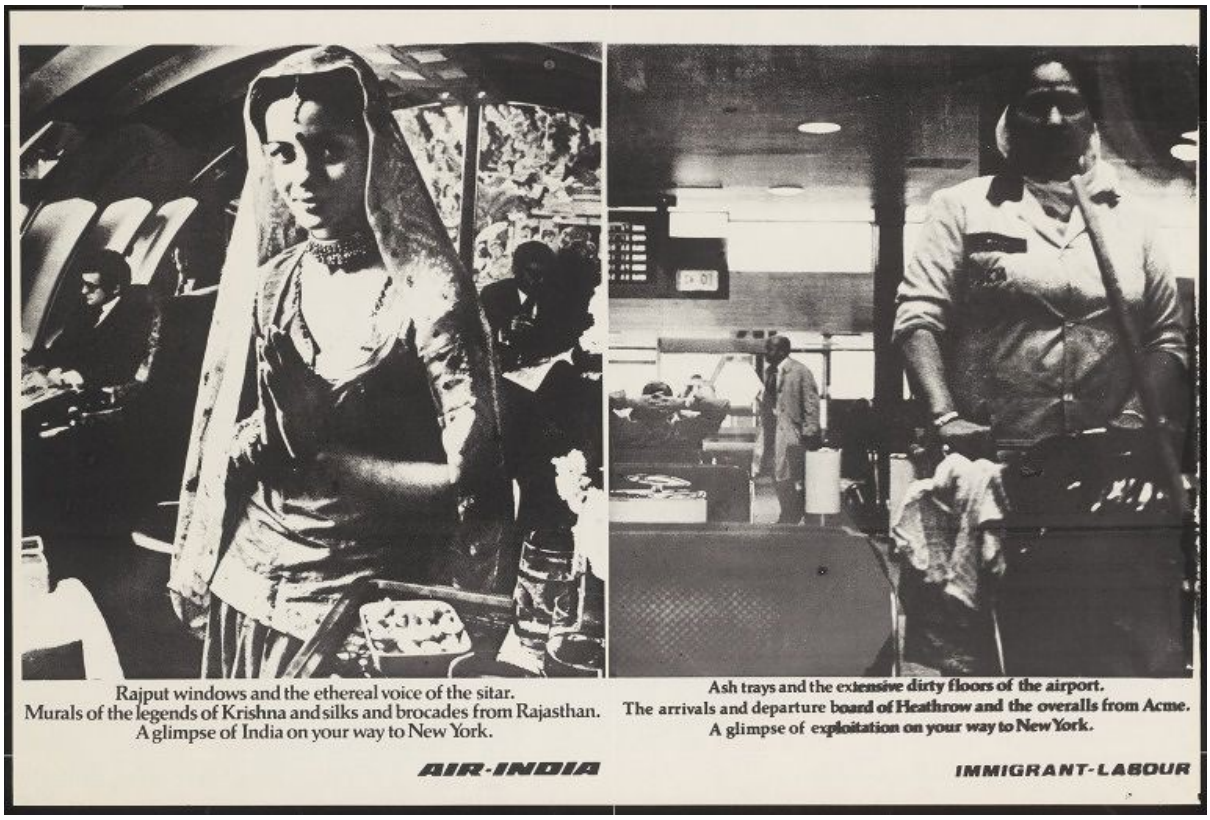
Hackney Flashers, «Who's Holding the Baby ? », 1976-1979



Poster Film Collective

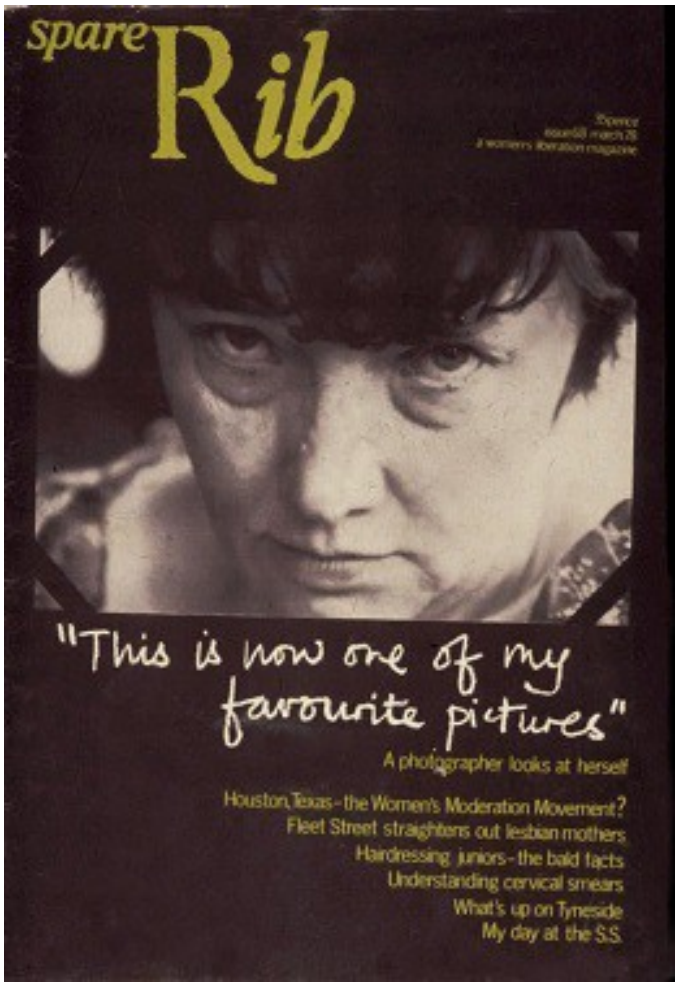
« Air India / Immigrant Labour »

c. 1976



Jo Spence

***Spare Rib*, N° 68, mars 1978.**





Nick Hedges



Lee Howl Pump Factory, Pulling the Lever

Nick Hedges





Parkes Factory

Nick Hedges

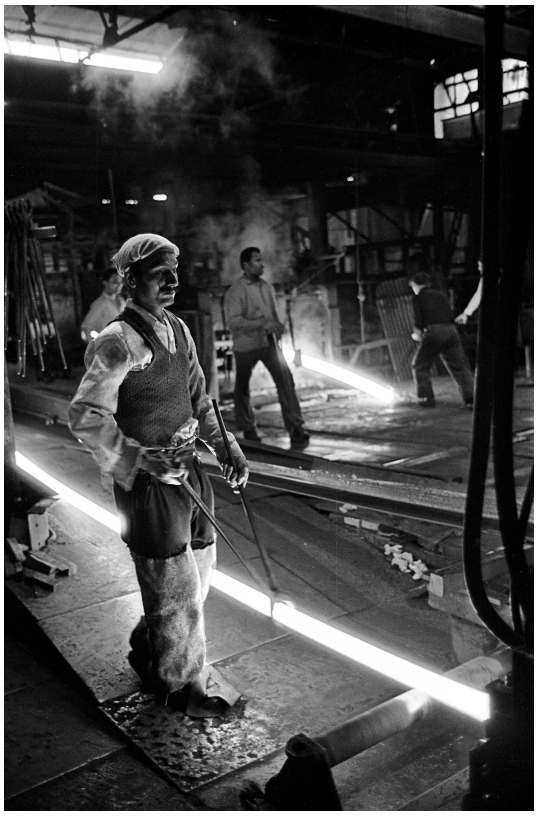


Bilston Steel Works, Channelling Melt

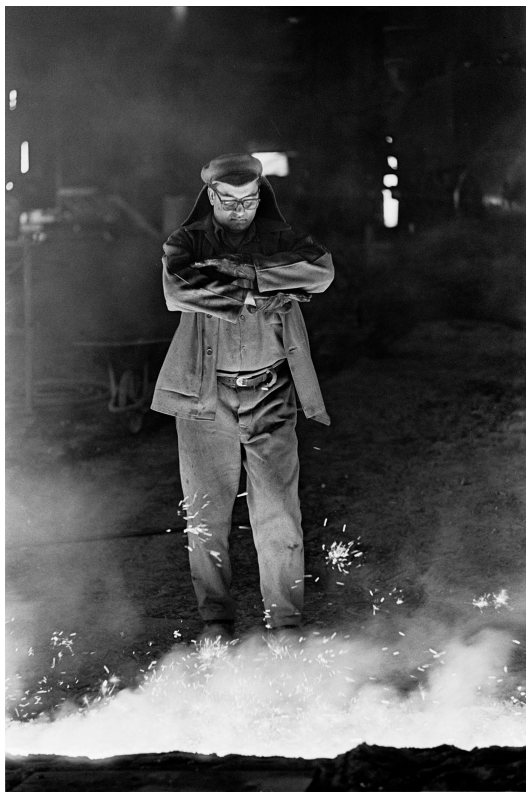


Bilston Steel Works, Clearing Melt

Nick Hedges



Birchley, Steel Rollers



Bilston Steel Works, Tapping the Furnace

Nick Hedges



Frontside steelman



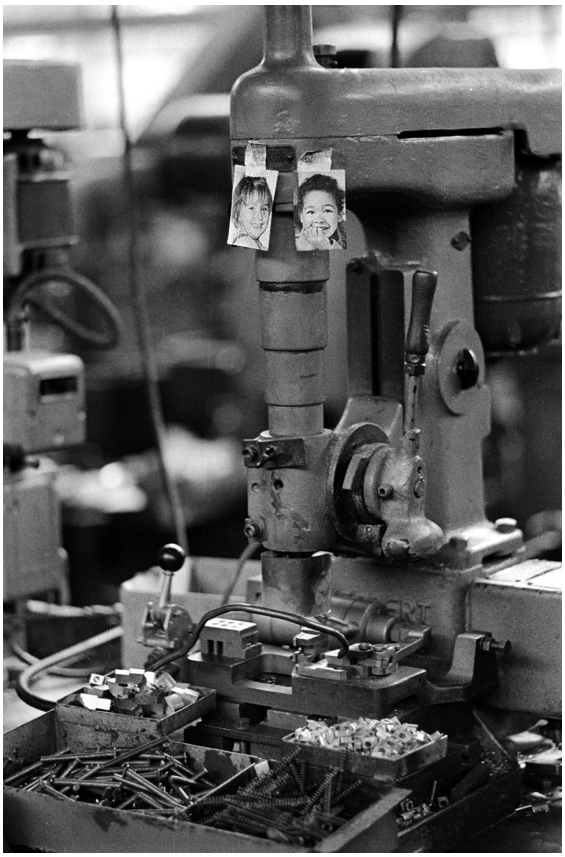
Bilston Steel Works, Cabin Joke

Nick Hedges



Barbara and the pin-up

Nick Hedges

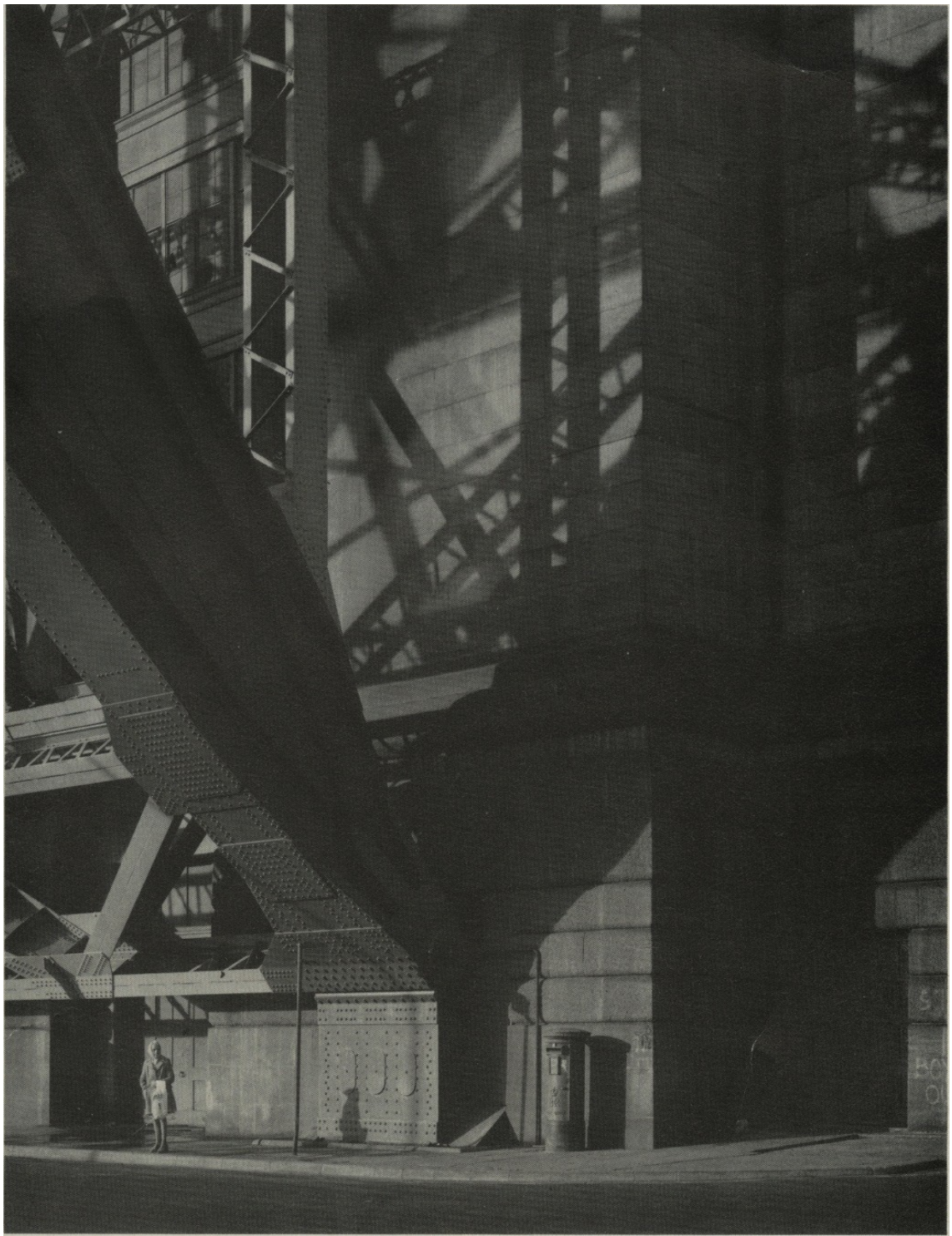


Parkes Factory



Amber – Graham Smith

Quayside



Amber – Graham Smith

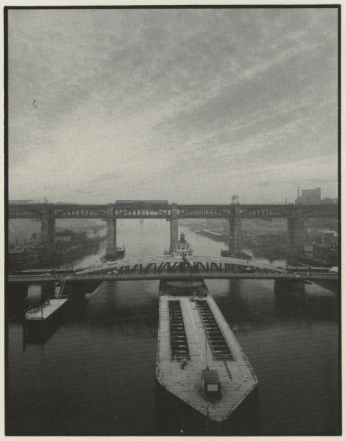
Quayside



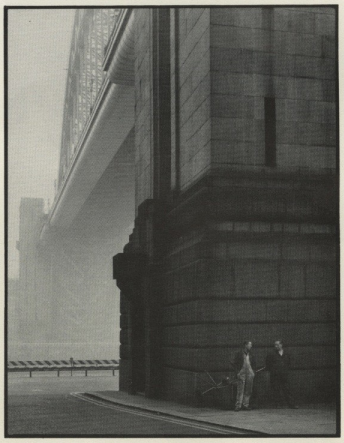
Tyne Bridge 1978



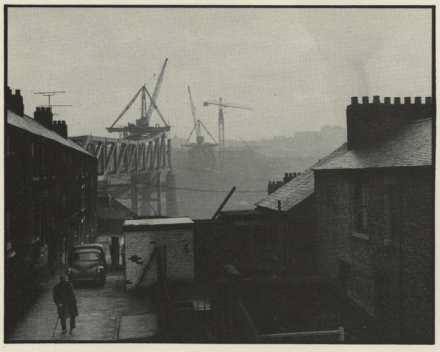
Phoenix House 1979



Swing and High Level Bridges 1976



Tyne Bridge 1976



Pitman's Row, Forth Banks 1978



Redheugh Bridge 1979



Merchant Navy Outfitters



Lift Operator, Tyne Bridge

Chris Killip



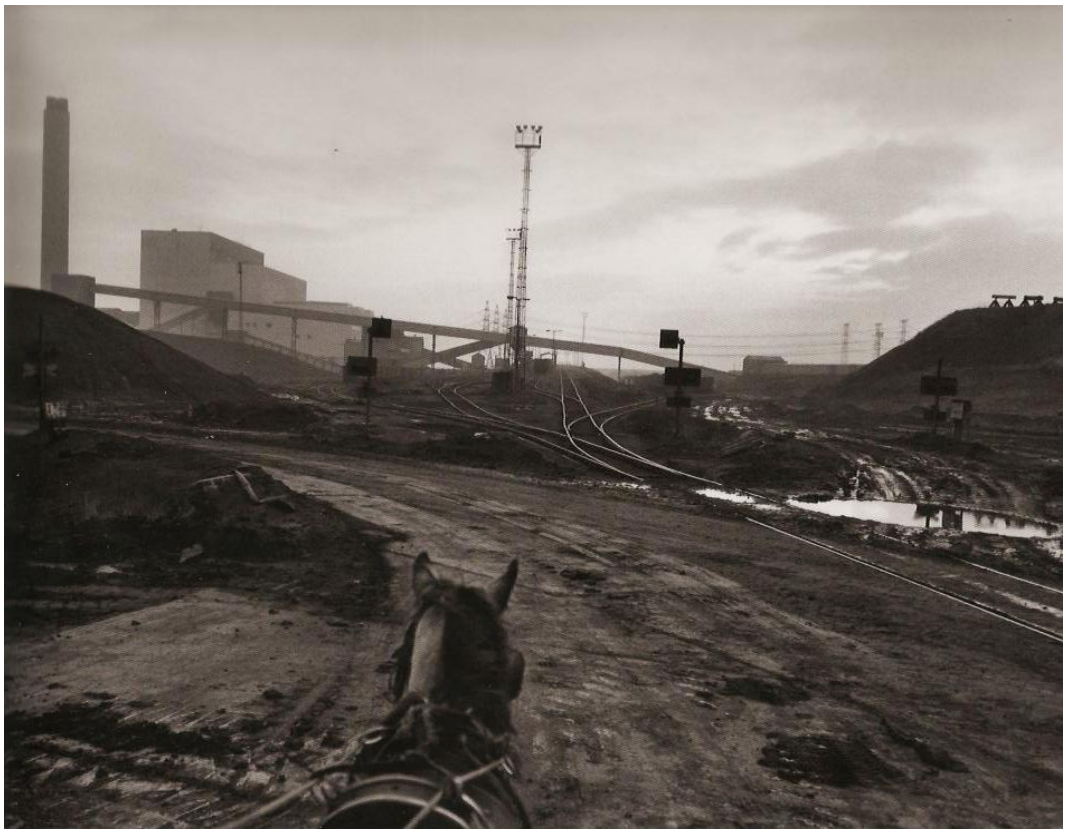
Lynemouth Beach, 1972

Chris Killip





Chris Killip





Sirkka-Liisa Konttinen – Byker



Kendal Street in snow



St Peter's Road

Sirkka-Liisa Konttinen



Shipley Street wash-house



Girl and Child, Janet Street backlane

Sirkka-Liisa Konttinen



Agnes Jolly Smurthwaite, Mason Street



Joseph Henry and Charles Wetherall in 'Henry's Shu-Triction', Raby Street

Sirkka-Liisa Konttinen



Willie with fiddle



Jimmy Dodds, Albion Row Allotments

Sirkka-Liisa Konttinen



St Peter's Road



Demolition

Sirkka-Liisa Konttinen



Shields Road backlane



Man gesturing in the street

Exit Photography Group

Survival Programmes, 1982.



Single-parent family, Brixton, London, 1977

Exit Photography Group

Survival Programmes, 1982.



Industrial area, Middlesbrough, 1975



Stolen car, Everton, Liverpool, 1975

Exit Photography Group

Survival Programmes, 1982.



Lunch, Maryhill, Glasgow, Scotland, 1975



Vandals, tenement block, Govan, Glasgow, Scotland, 1975

Exit Photography Group

Survival Programmes, 1982.



Falls Raod, Belfast, Northern Ireland, 1978



Anti-racists blocking route of National Front march, Lewisham, London, 1977

Exit Photography Group

Survival Programmes, 1982.



Anti-racism sit-down protest, Bethnal Green, London, 1978



Arrest of picket, industrial dispute, Willesden, London, 1977

Exit Photography Group

Survival Programmes, 1982.



Disturbance at Carnival, Notting Hill, London, 1977

Vanley Burke





Vanley Burke





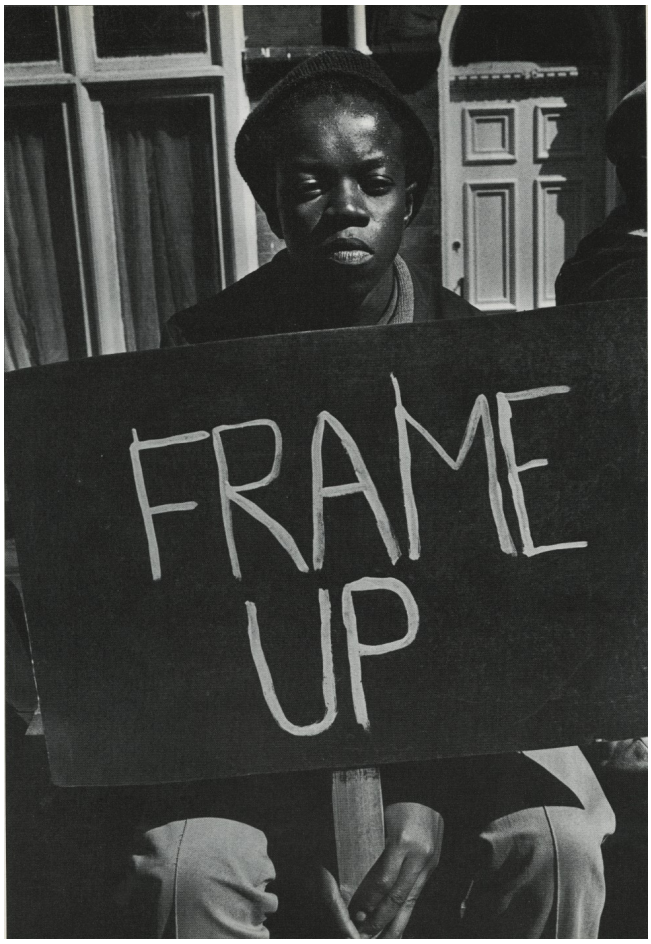
Vanley Burke





John Reardon, Derek Bishton – *Home Front,* 1984.





John Reardon, Derek Bishton – *Home Front,* 1984.





John Reardon, Derek Bishton – *Home Front,* 1984.



Greenham Common – Images publiées dans *Ten. 8*, N° 10, 1982.

GREENHAM COMMON



JOHN READDON

Greenham Common, December 13, 1982: after embracing the base on Sunday, many women joined the blockade to close it on Monday. Their action was extensively documented.

A PHOTOGRAPHIC RESPONSE

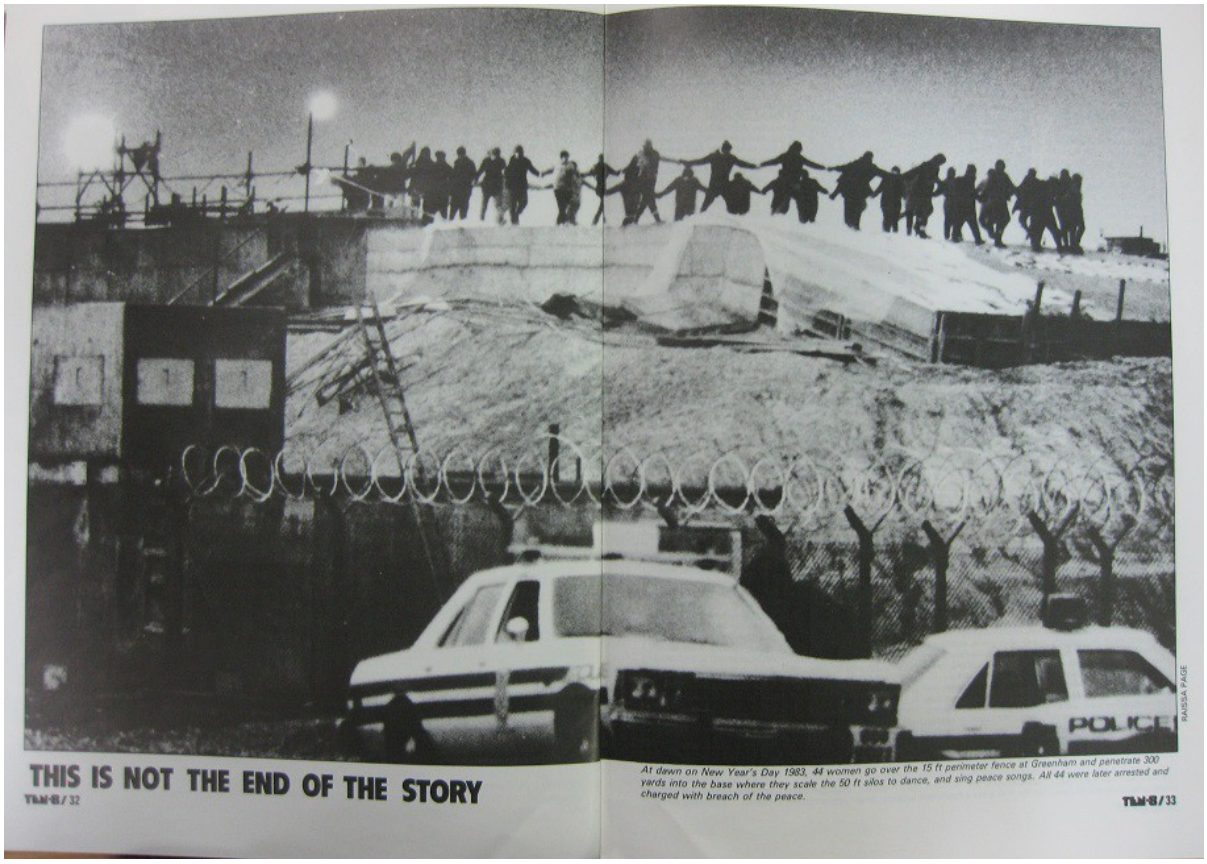
ON Sunday December 12 1982, more than 30,000 women joined hands around the nine-mile perimeter fence of Greenham Common airbase in Berkshire in protest against the Government's decision to allow 96 American Cruise nuclear missiles to be installed there later this year. With this single gesture, the growth and strength of the women's peace movement — which British media had conspired to virtually ignore for more than a year — became front page news worldwide. The event was significant because it revealed a depth of organisation, feeling and commitment which had hitherto not been recognised by many. And it brought to the attention of a global audience a new dimension of protest about nuclear weapons. Many of the photographers who went to Greenham that day — and there were hundreds — did so because they felt strongly about the issues involved. What they confronted was the problem of showing *in a photograph* the significance of an event which was taking place in a thin line around a desolate airbase on a cold winter afternoon. TEN.8 has therefore tried to build up a photo essay which not only tells something of the story of that weekend, but also examines some of the photographic issues raised by it.



December 13, 1982: the blockade of Greenham's No.6 gate was a highly organised action on the part of the women. Direct Action Training Workshops (such as the one at Upper Heyford pictured above) had prepared them. An immediate result of the action was the disclosure by Foreign Secretary Francis Pym that Britain has no veto on the American use of Cruise missiles based in this country.

Greenham Common

photographie de Raissa Page parue dans *Ten. 8.* N° 10, 1982.



THIS IS NOT THE END OF THE STORY

TEN·8/32

At dawn on New Year's Day 1983, 44 women go over the 15 ft perimeter fence at Greenham and penetrate 300 yards into the base where they scale the 50 ft silos to dance, and sing peace songs. All 44 were later arrested and charged with breach of the peace.

TEN·8/33

La grève des mineurs – mars 1984 – mars 1985



John Sturrock, Network. Orgreave, 18 juin 1984



John Sturrock, Network. Orgreave, 18 juin 1984

La grève des mineurs – mars 1984 – mars 1985



John Harris, Orgreave. 18 juin 1984



Chris Killip, Easington, septembre 1984.

La grève des mineurs – mars 1984 – mars 1985

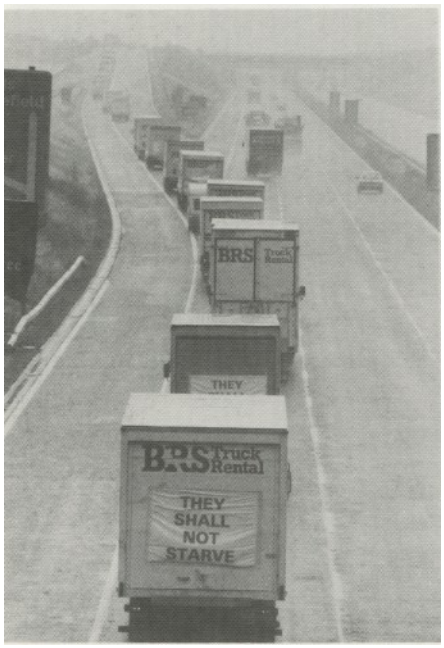


Raissa Page, Format. Two members of Bentley's Women's Action Group at Orgreave.



John Smith, IFL. Kitchen, Great Houghton, Barnsley.

La grève des mineurs – mars 1984 – mars 1985



Martin Jenkinson

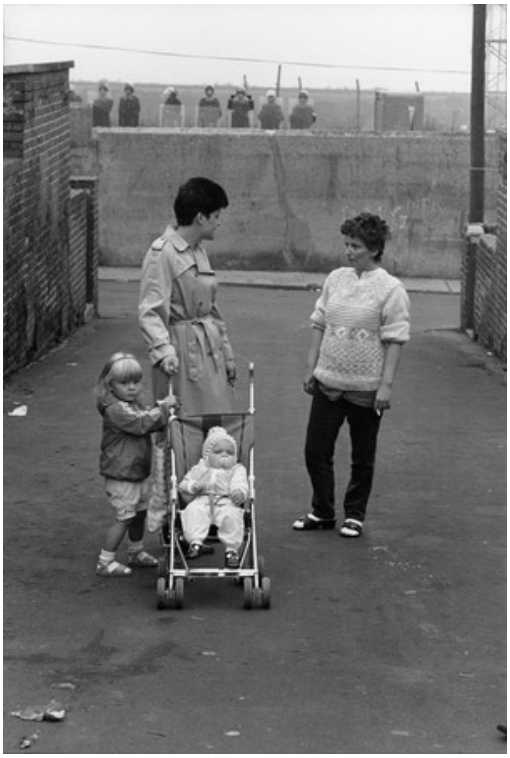


John Sturrock

Keith Pattison



La grève des mineurs – mars 1984 – mars 1985





Keith Pattison



New Statesman, 27 juillet 1985.

Photographie de Raissa Page





COVER STORY

The other miners' strike

As the government launches its offensive against a strike controlled by one crazed man', Beatrix Campbell reports on the real strike which the miners' wives have turned into their own

New Statesman, 8 mars 1985

Photographie de Andrew Wiard, Report



***Ten 8.* N° 14, 1984.**

Photographie de Judah Passow.

