

Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme

Howard S. Becker

Citer ce document / Cite this document :

Becker Howard S. Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme. In: Communications, 71, 2001. Le parti pris du document. pp. 333-351;

doi : <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2091>

https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2091

Fichier pdf généré le 10/05/2018

Howard S. Becker

Sociologie visuelle,
photographie documentaire
et photojournalisme :
tout (ou presque) est affaire de contexte*

Trois sortes de photographies.

L'utilisation de la photographie pour la recherche en sciences sociales – ce que l'on appelle parfois aujourd'hui la « sociologie visuelle » – peut conduire à quelques difficultés. Les photographies des sociologues qui utilisent l'image ressemblent tellement à celles des photographes documentaires ou des photojournalistes qu'ils se demandent ce que leur pratique a de spécifique. Ils tentent de résoudre le problème en cherchant les différences essentielles, les caractéristiques définitoires de chaque genre, comme s'il s'agissait seulement d'une question de définition.

Ces définitions ne renvoient pas à des essences platoniciennes dont il serait possible de découvrir le sens par une analyse détaillée mais répondent simplement aux besoins de chaque utilisateur. On sait ce que font les photographes documentaires ou les photojournalistes, mais pas ce que ces termes veulent dire en réalité. Leur sens est le produit des configurations où on les utilise, le résultat de l'action de tous ceux qui sont impliqués dans ces configurations, et il varie, donc, dans le temps et l'espace. Tout comme les tableaux prennent sens dans un monde de peintres, de collectionneurs, de critiques et de conservateurs, les photographies trouvent le leur dans la manière dont ceux qui sont impliqués dans leur élaboration les comprennent, les utilisent et leur attribuent donc du sens (voir Becker, 1982).

Dès lors, sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme ne sont que ce que ces mots en sont venus à signifier, ou ce qu'on leur a fait signifier, dans l'usage quotidien, au sein des mondes de la

* Texte publié dans *Visual Sociology*, 10 (1-2), 1995, paru en français en 1999 in Howard S. Becker, *Propos sur l'art* (p. 173-196), dans une traduction de J. Kempf aux éditions L'Harmattan, qui en ont autorisé la republication, ce dont nous les remercions. La traduction a été revue et corrigée pour le numéro de *Communications*. (Ph. Roussin.)

Howard S. Becker

pratique photographique. Ce sont, purement et simplement, des constructions sociales. Ils ressemblent, en cela, à tous les autres moyens permettant de rendre compte de notre savoir (ou supposé tel) sur les sociétés où nous vivons : comptes rendus ethnographiques, statistiques, cartes, etc. (Becker, 1986). Cette activité de nomination et d'attribution de sens pose deux types de questions.

Les questions d'organisation.

Lorsque l'on nomme des classes d'activités, comme dans le cas de ces pratiques photographiques, on fait plus que simplifier les choses en les étiquetant. On cherche aussi, presque toujours, à tracer en même temps les frontières de ces activités en définissant leur lieu d'appartenance institutionnelle : qui les contrôle, qui est responsable de quoi et qui a droit à quoi ? Le monde des drogues offre un bon exemple comparatif. La marijuana, la cocaïne et l'héroïne sont des drogues, mais l'alcool et le tabac ?... Des produits de détente ? Les termes ne traduisent pas une différence chimique fondée sur la structure moléculaire des différents produits. Ils différencient, en revanche, des manières de considérer ces substances : l'une doit être interdite et elle peut faire, par exemple, l'objet de l'opprobre présidentiel tandis que l'autre peut satisfaire les désirs du président.

S'agissant des différentes manières de parler de la photographie, il faut donc poser les questions suivantes : qui utilise aujourd'hui ces termes ? Comment permettent-ils de situer telle manière de faire dans l'organisation du travail ? Inversement, quelles pratiques et quels acteurs entend-on exclure ? Bref, que veut-on faire lorsqu'on parle ainsi ?

Les questions d'histoire.

D'où viennent ces termes ? Comment les a-t-on utilisés par le passé ? Comment leur usage passé crée-t-il un contexte présent et comment ce contexte historiquement déterminé contraint-il ce que l'on peut dire et faire aujourd'hui ? La « photographie documentaire » était une activité pratiquée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e : les États-Unis furent alors traversés par de grandes vagues de réforme sociale et les photographes disposaient de larges publics pour des images dénonçant les dysfonctionnements et la corruption, et il existait beaucoup de structures disposées à financer la production de ce type d'images. La « sociologie visuelle » – s'il est possible d'utiliser l'expression pour ce contexte histo-

rique – produisait des images fort similaires mais publiées, elles, dans l'*American Journal of Sociology*. Aucune des deux expressions n'a plus de nos jours le sens qu'elle avait à cette époque. Les grandes organisations de réforme sociale ont changé de nature, leur usage des images est, aujourd'hui, lié à un grand nombre d'autres techniques et la sociologie est devenue plus « scientifique » et moins ouverte à des données non écrites ou non chiffrées.

Les trois termes ont donc des histoires différentes et des usages actuels distincts. Chacun est lié à un contexte social particulier, dont il tire son sens.

Le « photojournalisme » désigne l'activité des journalistes qui produisent des images pour des quotidiens ou des hebdomadaires (aujourd'hui, d'ailleurs, surtout pour des quotidiens, depuis la disparition de *Life* et de *Look* au début des années 70). Quelles sont censées être les caractéristiques communément admises du photojournaliste ? Être objectif, factuel, complet, intéressant, narratif, courageux. Notre image du photojournaliste, dans la mesure où elle s'est construite à partir de figures historiques, est, pour une part, formée de Weegee, dormant dans sa voiture, rédigeant ses histoires sur sa machine à écrire placée dans le coffre, fumant le cigare, toujours à l'affût d'un accident de la circulation ou d'un incendie et photographiant les malfaiteurs pour un quotidien populaire new-yorkais (il déclarait d'ailleurs : « les crimes et les incendies, ce sont mes deux articles vedettes, mon gagne-pain »). Le deuxième volet de la figure, c'est Robert Capa plongeant dans la guerre, au cœur de la bataille, pour attraper au vol un gros plan de la mort et de la destruction pour le compte des magazines d'actualité (sa devise était : « Si la photo n'est pas bonne, c'est que tu n'étais pas assez près » – cf. Capa [ed.], 1968). Enfin le troisième volet du stéréotype est représenté par Margaret Bourke-White en tenue d'aviateur, appareil photo dans une main, casque dans l'autre, posant devant une aile et une hélice d'avion, parcourant le monde pour réaliser ses célèbres essais photographiques pour le magazine *Life*. Dans le cinéma hollywoodien, la version contemporaine du stéréotype est incarnée par Nick Nolte prenant des photos au péril de sa vie, debout sur un tank qui avance sous le feu ennemi.

La réalité est moins héroïque. Le photojournalisme est le produit des contraintes économiques qui pèsent sur le journalisme en général. Avec l'évolution économique, la disparition de *Life* et *Look*, le changement de nature des quotidiens sous la pression de la concurrence de la radio et de la télévision, les photographies que font les journalistes ont également changé. Le photojournalisme n'est plus ce qu'il était au temps de Weegee ou des premiers magazines illustrés en Allemagne (K.E. Becker, 1985). À présent, le photojournaliste est aussi capable d'écrire ses textes, il a fait des études et n'est plus seulement celui qui illustre les histoires rédigées

par un reporter. Son idéologie est cohérente et fondée sur le concept du récit en images (*story-telling image*). Bien sûr, cela ne l'empêche pas d'être, comme auparavant, soumis aux contraintes de place disponible, aux préjugés, aux attentes et aux aveuglements de ses rédacteurs en chef (Ericson, Baranek et Chan, 1987). Et, ce qui est encore plus important, les lecteurs d'aujourd'hui ne veulent pas perdre de temps à déchiffrer les ambiguïtés et les subtilités des photos qu'ils trouvent dans leur quotidien ou leur hebdomadaire ; elles doivent donc être immédiatement lisibles et instantanément interprétables (Hagaman, 1993, 1996).

Le photojournalisme est aussi contraint par la manière dont les rédacteurs en chef distribuent les reportages. À l'exception des photographes sportifs, qui sont parfois spécialisés, les photojournalistes, contrairement aux reporters, n'ont pas un terrain de spécialisation, un domaine de la vie urbaine qu'ils couvrent en permanence et connaissent au point de pouvoir l'analyser et le comprendre en profondeur. Comme les photographies qu'ils prennent reflètent inévitablement leur compréhension du sujet, l'ignorance qui résulte de la distribution des tâches conduit à des images qui ne reflètent qu'une compréhension limitée des événements et des phénomènes sociaux photographiés. Il existe des légendes héroïques racontant l'histoire des quelques photographes (Eugene Smith, Henri Cartier-Bresson) qui ont eu assez de courage ou ont été assez indépendants pour surmonter ces obstacles, mais elles ne servent qu'à donner du courage à ceux qui, dans leur travail, demeurent encore tributaires de ces contraintes. (Nombre de sociologues ont étudié l'organisation du reportage : voir par exemple Epstein, 1973 ; Ericson, Baranek et Chan, 1987 ; Hall, 1973 ; Molotch et Lester, 1974 ; Schudson, 1978 ; Tuchman, 1978. Hagaman, 1996, décrit en détail la situation des photographes de presse et les contraintes structurelles qui pèsent sur leurs images. Voir aussi Rudd, 1994.)

La photographie documentaire est historiquement liée à l'exploration du continent américain et aux mouvements de réforme sociale. Dans leur travail, certains des premiers photographes documentaires ont littéralement documenté les aspects naturels du paysage : Timothy O'Sullivan, par exemple, a accompagné l'expédition du Service géologique américain pour l'exploration du 40^e parallèle entre 1867 et 1869 ainsi que les campagnes d'exploration du sud-ouest des États-Unis menées sous la direction du lieutenant George M. Wheeler, au cours desquelles il a fait ses images, aujourd'hui célèbres, du cañon de Chelle (Horan, 1966). D'autres ont documenté les modes de vie « exotiques » des rues de Londres, comme John Thompson (Newhall, 1964), de Paris et de ses habitants, comme Eugène Atget (1992), ou, comme August Sander dans son étude, les types sociaux en Allemagne. Ces deux derniers projets, vastes

et monumentaux, étaient presque irréalisables, si l'on veut bien entendre par là qu'ils n'étaient, en fait, pas directement liés à un usage pratique immédiat.

D'autres encore, comme Lewis Hine, ont travaillé pour les grandes enquêtes sociologiques du début du siècle ou, comme Jacob Riis (1971 [1901]), pour des journaux qui dénonçaient les problèmes urbains. Leurs images, en exposant les dysfonctionnements sociaux, avaient pour but d'encourager le changement. Elles étaient peut-être assez semblables à celles des journalistes mais ces photographes, n'étant pas soumis à la nécessité d'illustrer un article, disposaient de plus de latitude pour s'exprimer. Un exemple classique en est la photographie, prise par Hine, *Leo, taille : 1,20 m, 8 ans, ramasse des bobines pour 15 cents par jour*, où l'on voit un jeune garçon debout à côté de machines qui, concluons-nous, ont sans aucun doute retardé sa croissance.

Quelle est censée être la fonction du documentaire ? Pour les réformistes, il devait aller plus loin, toucher ce que Robert Park (sociologue qui avait été lui-même journaliste à Minneapolis, Denver, Detroit, Chicago et New York) appelait les « informations importantes », se préoccuper de ce qui se passe dans la société, jouer un rôle actif dans le changement social, avoir le sens de la responsabilité sociale et se soucier des effets de son travail dans la société où il circulait. Des photographes comme Hine (et c'est ainsi qu'il est souvent considéré depuis) pensaient que leur travail avait un effet direct sur le citoyen et le législateur. Une histoire de la photographie un peu trop chauvine explique d'ailleurs souvent que les lois contre le travail des enfants ont été votées à la suite des travaux de Hine.

Pour ceux qui n'étaient pas réformistes, le documentaire n'était pas censé être un domaine en quoi que ce soit spécifique, dès lors que les images n'avaient pas été faites pour un commanditaire particulier qui aurait pu leur imposer un tel point de vue. Sander, qui espérait vendre ses images par souscription, les a, selon les cas, définies comme décrivant l'« ordre social existant » ou comme « une image physiognomonique des Allemands » (Sander, 1986). Quant à Atget, plus proche de l'archétype de l'artiste naïf, il n'a pas décrit son travail ; il se contentait de le faire et de vendre ses tirages à qui voulait bien les acheter. Nous trouvons, aujourd'hui, dans son œuvre des qualités d'exploration et d'enquête qui rappellent les sciences sociales. Les photographes documentaires contemporains dont le travail se rapproche plus consciemment des sciences sociales se sont rendu compte, comme les anthropologues, qu'ils devaient justifier leurs relations avec les sujets photographiés.

La « sociologie visuelle » vient à peine de voir le jour (on consultera, cependant, la collection d'essais réunie par Jon Wagner en 1979, le bilan exhaustif réalisé par Chaplin en 1994, ainsi que les publications de l'Inter-

national Visual Sociology Association). Elle est née de la sociologie professionnelle, une discipline universitaire, et elle est le parent pauvre de l'anthropologie visuelle (Collier et Collier, 1986), qui entretient, elle, des rapports plus conviviaux avec sa discipline d'origine. Dans la tradition anthropologique, qui exigeait des chercheurs qu'ils se rendent dans des endroits reculés pour y collecter des crânes et des textes linguistiques, des matériaux archéologiques et anthropologiques plus conventionnels, prendre des photographies était simplement une obligation de plus de l'enquête de terrain. Mais, comme l'image ne fait plus partie des habitudes de la sociologie depuis ses origines – un moment où elle était davantage liée aux mouvements de réforme sociale –, la plupart des sociologues non seulement ne croient pas qu'elle soit nécessaire mais jugent que les matériaux visuels sont de peu d'utilité, si ce n'est comme outil pédagogique. C'est un peu comme si la présence de photographies et de films dans un rapport de recherche constituait une concession au goût bien peu scientifique du public ou une tentative pour persuader les lecteurs, par l'usage de moyens « rhétoriques » et sans légitimité, d'accepter des conclusions peu fondées. Bref, si l'usage de matériaux visuels semble peu « scientifique », c'est probablement parce que la « science », en sociologie, en est venue à être définie comme neutre et objective, loin de l'esprit de croisade qui animait les premiers travaux de dénonciation sociale, intimement liés à l'usage de la photographie (Stasz, 1979).

Il peut paraître étrange de déclarer « non scientifiques » les matériaux visuels, car les sciences de la nature les utilisent couramment (voir discussion dans Latour, 1986). La biologie, la physique et l'astronomie sont, aujourd'hui, impensables sans la preuve photographique. Dans les sciences sociales, il n'y a que l'anthropologie et l'histoire, les moins « scientifiques » des disciplines, qui utilisent des photographies ; les plus « scientifiques », l'économie et la science politique, n'en utilisent pas, non plus que la sociologie, qui essaie de singer leur prétendue scientificité. Les quelques sociologues visuels qui existent ont ainsi appris la photographie ailleurs et l'ont introduite dans leur recherche académique.

À quoi sert la sociologie visuelle ? On peut répondre à cette question en relevant ce qu'il faudrait que les sociologues visuels fassent pour que leur discipline s'intéresse à eux et les respecte : que doivent-ils faire pour convaincre les autres sociologues que leur travail relève, à part entière, de l'entreprise sociologique ? Mais il ne suffit pas de convaincre les autres, il faut aussi qu'eux-mêmes soient convaincus qu'ils font bien de la « vraie sociologie » et pas simplement de jolies petites photos intéressantes. Pour cela, il leur faudrait montrer que leur travail visuel élargit le champ de l'entreprise sociologique, quelle que soit la définition de la mission de la discipline. Les sociologues n'étant pas d'accord entre eux sur ce que doit

être la sociologie, la sociologie visuelle souffre du même type d'ambiguïtés. Mais elle devrait, pour le moins, permettre de répondre à certaines questions de la discipline d'une manière qui satisfasse une ou plusieurs de ses différentes factions.

Mieux encore, elle pourrait apporter quelque chose qui manque encore aujourd'hui. Existe-t-il, par exemple, des sujets pour lesquels la photographie constituerait une méthode de recherche particulièrement adaptée ? Douglas Harper, un grand sociologue visuel, suggère quelques possibilités : l'étude des interactions, la présentation des émotions, la production d'information dans les entretiens et l'étude de la culture matérielle (Harper, 1988).

Ces distinctions une fois posées, il convient de dire que la frontière entre les domaines est de plus en plus floue, car les situations dans lesquelles les chercheurs travaillent, ainsi que les raisons pour lesquelles ils font des images, les conduisent de plus en plus à empiéter sur d'autres genres.

Le contexte.

Les photographies, comme tous les objets culturels, tirent leur sens du contexte. Même les tableaux ou les sculptures qui semblent exister isolément, accrochés au mur d'un musée, tirent leur sens d'un contexte, qui est fait de ce qui a été écrit à leur sujet, du cartel apposé à côté ou ailleurs, des autres objets visuels présents physiquement ou simplement dans la conscience des spectateurs, ou encore des discussions qui ont lieu à leur propos. Si nous pensons qu'il n'existe pas de contexte, cela signifie simplement que l'auteur a savamment utilisé notre désir d'y suppléer par nous-mêmes.

À la différence de la photographie contemporaine produite au nom de l'art, les trois genres photographiques dont il est question ici cherchent à fournir un contexte social explicite pour les photographies qu'ils génèrent. (Ce n'est pas ici le lieu de traiter de la fluidité des définitions de l'art photographique. Mais il faut préciser cette dernière affirmation et reconnaître que le monde de l'art a souvent incorporé à son canon des œuvres qui avaient à l'origine été faites pour des motifs très différents de ceux qui président à l'art comme tel, en particulier les images documentaires ou photojournalistiques. Le cas extrême est celui de Weegee, dont les œuvres sont maintenant dans plus d'une collection de musée.) Des photographies artistiques contemporaines (je pense ici au travail de Nicholas Nixon) nous montrent souvent des choses qui auraient fort bien pu constituer le sujet de photographies documentaires (par exemple, des enfants

pauvres traînant dans la rue d'un quartier délabré). Mais elles indiquent rarement plus que la date et le lieu de la prise de vue ; elles omettent les données sociales élémentaires qui nous permettent ordinairement de nous situer et laissent ainsi au spectateur le soin de les interpréter comme il peut, à partir des indices fournis par les vêtements, la pose, l'apparence et le mobilier qu'elles montrent. Ce qui pourrait passer pour un mystère artistique n'est en fait que l'ignorance générée par le refus du photographe de livrer au spectateur certaines informations de base (dont il est probable que le photographe lui-même ne disposait pas).

Dans les genres qui nous intéressent – documentaire, photojournalisme et sociologie visuelle –, on donne en général les informations contextuelles minimales qui rendent les images intelligibles. *Balinese Character* (1942), le livre de Gregory Bateson et Margaret Mead, constitue un exemple classique de l'anthropologie visuelle. Chaque photographie fait partie d'un ensemble de deux pages ; l'une est consacrée à la photographie, l'autre à deux types de texte : un essai d'interprétation d'un ou deux paragraphes sur des sujets tels que « Le dragon et la peur de l'espace », « Les crises de colère des garçons » ou « La surface du corps », ces thèmes étant replacés dans leur contexte par la longue introduction théorique de l'ouvrage sur la culture et la personnalité, et un second type de texte constitué, pour chaque image, d'un paragraphe d'annotations, indiquant la date, expliquant qui figure dans l'image et ce que font les personnages (voir le commentaire dans Hagaman, 1995).

Certaines des œuvres de la tradition documentaire, souvent sous l'influence des sciences sociales, s'accompagnent de textes en quantité, qui parfois rapportent directement les paroles des personnages concernés (ainsi, *The Bikeriders* de Danny Lyon [1968] ou *Carnival Strippers* [1976] de Susan Meisalas, tous deux des projets personnels). Le texte, parfois, n'est qu'une bonne légende, comme chez Lewis Hine ou Dorothea Lange, ou comme dans ce portrait d'un ouvrier du chemin de fer que Jack Delano a photographié à Chicago pour la Farm Security Administration et ainsi légendé : *Frank Williams au travail sur un wagon dans un atelier de réparation des Chemins de fer de l'Illinois central. M. Williams a huit enfants, dont deux sont sous les drapeaux. Chicago. Novembre 1942* (Reid et Viskochil [eds], 1989). Les livres de photographie comportent souvent de longues introductions et des textes qui plantent le décor social et historique des images réalisées.

Mais les choses ne sont pas toujours aussi simples : ne pas expliciter le contexte ne fait pas pour autant d'une photographie une photographie artistique ; donner son contexte en totalité la place en revanche dans la catégorie du documentaire, des sciences sociales ou du photojournalisme. Tous les bons travaux documentaires ne restituent pourtant pas ce type

de contexte. *Les Américains* de Robert Frank (dont je parlerai plus loin en détail) ne donnent pas plus de support textuel aux images que la plupart des photographies artistiques mais ils échappent à la critique formulée plus haut. Pourquoi ? Parce que les images, organisées elles-mêmes en séquences répétitives ou en variations sur un ensemble de thèmes, fournissent leur propre contexte et disent au spectateur ce qu'il doit savoir pour parvenir, à partir d'une réflexion personnelle, à certaines conclusions.

En résumé, le contexte donne sens aux images. Et si l'œuvre ne livre pas son contexte par l'une ou l'autre des voies que je viens d'indiquer, le spectateur le fournira lui-même, ou non, par ses propres moyens.

*
* *

Poursuivons en considérant des images qui exemplifient chacun des genres évoqués et voyons comment elles peuvent être interprétées comme relevant en même temps d'un autre. Que se passe-t-il lorsque nous opérons ce déplacement de lecture, lorsque nous prenons par exemple une photographie documentaire pour une photo de presse ou pour une image de sociologie visuelle ? Que se passe-t-il lorsque nous la lisons indépendamment de l'intention des auteurs ou, en tout cas, d'une manière différente de celle dont on la lit conventionnellement ?

***Lecture d'une image documentaire comme document
de sociologie visuelle ou comme image photojournalistique.***

Dans *Entre New York et Washington, voiture-bar* (Frank, 1959), trois hommes sont assis dans la voiture-bar d'un train. Deux d'entre eux, assez forts, apparaissent de dos, suffisamment proches de l'appareil pour être légèrement flous. Ils portent des vestes de tweed, leurs cheveux bruns sont bien peignés, ils sont penchés l'un vers l'autre et occupent la moitié de l'image. Entre eux, bien au point, nous voyons un troisième homme chauve vêtu d'un complet noir et, derrière lui, le bar surplombé de lumières en forme d'étoiles. Le visage est carré, le front ridé. Il ne regarde pas les deux autres ; il a l'air sérieux, presque sombre.

Robert Frank a pris cette photographie, comme toutes celles qui composent *Les Américains*, avec une intention documentaire dans le cadre d'un vaste projet de description de la société américaine¹. Il parle de cette

Howard S. Becker

intention dans le dossier préparé pour la bourse Guggenheim, qui lui permet de réaliser ce projet :

Ce que je souhaite faire est donc d'observer et d'enregistrer ce qu'un Américain naturalisé trouve aux États-Unis qui puisse signifier le type de civilisation né dans ce pays et qui est en train de s'étendre ailleurs. Entre parenthèses, il est légitime de penser que lorsqu'un Américain observateur voyage à l'étranger il a un œil neuf sur les choses ; et donc que l'inverse doit être vrai lorsqu'un Européen regarde les États-Unis. Je veux parler des choses qui sont là, partout et n'importe où – faciles à trouver mais pas faciles à choisir et à interpréter. On peut citer brièvement : une petite ville la nuit, un parking, un supermarché, une route, un homme qui possède trois voitures et un autre qui n'en possède aucune, un fermier et ses enfants, une maison neuve et une autre décrépite, ce qui dicte le goût, le rêve de grandeur, la publicité, les néons, le visage des leaders et celui de leurs troupes, les stations-service et les bureaux de poste, les jardins privatifs... (cité dans Tucker et Brookman, 1986, p. 20).

Ailleurs, il a ainsi expliqué son projet :

[...] avec ces photographies j'ai tenté de donner un échantillonnage de la population américaine. J'ai essayé surtout de le présenter simplement et clairement. C'est un point de vue personnel et donc il y manque de nombreuses facettes de la vie et de la société américaines... On m'a souvent accusé de déformer délibérément mes sujets pour les faire entrer dans mon point de vue. Ce que je sais avant tout, c'est que, pour un photographe, la vie n'est pas une question indifférente. L'opinion implique souvent une critique. Mais la critique peut naître de l'amour. Il est important de voir ce qui est invisible pour les autres. Par exemple, à quoi ressemble l'espoir ou la tristesse. De plus, les photographies sont toujours le produit de réactions personnelles spontanées (*US Camera Annual 1958, US Camera Publishing Corporation, New York, 1967* cité dans Tucker et Brookman, 1986, p. 31).

Forts de ces explications, on peut voir dans cette image une déclaration à propos de la politique américaine. Ces hommes (costauds, physiquement imposants) sont de ceux qui occupent des positions de pouvoir en politique, qui hantent ce genre de lieux : une voiture-bar entre New York, la capitale économique des États-Unis, et Washington, le centre de la vie politique. Ce qui rend cette image documentaire et lui donne tout son sens, c'est son contexte. Elle ne dit rien d'explicite sur la politique américaine, mais nous comprenons son message politique lorsque nous interprétons le sens de ces images, grâce à l'usage qui en est fait ailleurs dans

le livre. Nous comprenons qu'un homme physiquement imposant est un homme puissant (comme dans l'image *Bar, Gallup, Nouveau-Mexique*, où un homme à l'allure carrée portant jeans et chapeau de cow-boy domine de sa stature un bar bondé) et qu'un homme physiquement imposant et bien habillé est à la fois riche et puissant (*Réception d'un hôtel - Miami Beach*, où un homme d'âge mur et de corpulence certaine est accompagné d'une femme qui porte ce qui a tout l'air d'être une fourrure coûteuse). Nous comprenons que les hommes politiques sont imposants donc puissants (*Édiles, Hoboken, New Jersey*, où l'on voit sur une estrade un groupe d'hommes répondant à cette description). Les trois voyageurs du train, bien habillés, imposants, voyagent donc entre deux lieux de pouvoir. Les étoiles au-dessus du bar rappellent le drapeau américain et l'usage, bon ou mauvais, qui en est fait tant en politique que dans la vie de tous les jours, comme le montrent d'autres photos du livre. Celle-ci nous dit que nous voyons des puissants à l'œuvre, probablement pas pour notre bien. Cette image a une fonction dans l'analyse, implicite mais claire, par Frank du fonctionnement du système politique américain.

Si l'analyse était explicite, sa complexité pourrait très bien en faire une image de sociologie visuelle. Nous voudrions peut-être alors en savoir un peu plus sur ce que nous voyons. Qui sont ces gens ? Que font-ils vraiment ? Mais, surtout, nous aimerions alors plus précisément savoir ce que Frank voulait nous dire sur la politique américaine. Nous voudrions substituer à un traitement photographique tout en finesse de la société américaine une déclaration explicite sur la nature de cette société, sa structure politique, ses classes, sa pyramide des âges, les différences entre les sexes, ou l'usage de ses principaux symboles, tels que le drapeau, la croix ou l'automobile, comme l'ont fait bien des commentateurs (voir Brumfield, 1980 ; Cook, 1982, 1986). Cette explicitation des structures culturelles et sociales permettrait à l'image de répondre au type de questions abstraites sur l'organisation de la société que se posent les sociologues professionnels.

Mais, même dans ce cas, il est peu probable que beaucoup de sociologues accepteraient le livre de Frank comme un travail de sociologie scientifique. Ils diraient, et à juste titre, qu'il est facile de manipuler des images – les plus avertis savent qu'il n'est pas nécessaire de toucher à l'image elle-même : il suffit d'en cadrer correctement les éléments et d'attendre le moment opportun. Ils s'inquiéteraient, non sans raison, de la valeur d'équivalence d'une image unique pour tout un ensemble de situations similaires. Ils ne seraient enfin pas sûrs, et là encore non sans raison, que les images ont bien le sens que je leur donne. Ils s'arrêteraient pourtant en chemin et n'iraient pas jusqu'à convenir que toute forme de données en sciences sociales souffre des mêmes problèmes et qu'aucune

Howard S. Becker

des méthodes généralement admises et couramment utilisées ne les résout très bien non plus.

Reproduite en première page d'un quotidien, la même image aurait pu être lue comme une photographie de presse. Mais les personnages ne sont pas identifiés et les journaux montrent rarement des photos d'anonymes. Tout au contraire : on apprend aux photojournalistes, pour que cela devienne chez eux une seconde nature, à noter les noms de ceux qu'ils photographient ainsi que toute autre information pertinente (l'élève journaliste sait qu'une erreur d'orthographe dans un nom signifie automatiquement un échec à l'examen). Pour qu'elle fonctionne comme photographie de presse, il faudrait que l'image ait une légende différente de celle que lui a donnée Frank, par exemple : « Le sénateur Untel du Rhode Island discute stratégie électorale avec deux assistants. » Mais, là encore, il est peu probable que la photographie soit publiée dans un quotidien, à cause de son grain, du flou et parce que les deux assistants nous tournent le dos. Le rédacteur renverrait le photographe faire une image plus « piquée » de la scène, une image avec moins de grain, où nous verrions le visage des trois hommes.

Nombreux sont d'ailleurs les critiques et les photographes « conventionnels » qui, pour ces raisons, se plaignent des images de Frank. Ainsi, les rédacteurs de *Popular Photography*, par exemple, n'ont pas aimé son livre. Voici le commentaire qu'on trouve dans le numéro 5 du volume 46 (mai 1960) :

Frank a réussi à exprimer, malgré la résistance du médium photographique, une intense vision personnelle, et il n'y a rien à redire à cela. Mais pour ce qui est de la nature de cette vision, je trouve qu'elle est trop souvent polluée par la rancœur, l'amertume et des préjugés mesquins tout comme nombre d'images sont gâchées par du flou, du grain, des erreurs d'exposition, des horizons obliques et un laisser-aller général qui n'ont guère de sens. Comme photographe, Frank se moque de tous les principes de qualité et de rigueur techniques... (Arthur Goldsmith, cité dans Tucker et Brookman, 1986).

Un autre critique a écrit :

[...] on dirait qu'il se contente de pointer son appareil dans la direction où il veut faire son image et qu'il ne se préoccupe ni d'exposition, ni de composition ni d'autres considérations mineures de ce genre. Si vous aimez les images floues, le grain marqué et inutile, les verticales qui convergent, une totale absence de composition et un style d'instantané sans aucune construction, alors Robert Frank est votre homme. Si ce n'est pas le cas, alors vous trouverez que *Les Américains*

Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme

est le livre de photographie le plus exaspérant du paysage éditorial (James M. Zanutto, cité par Tucker et Brookman, 1986).

Si un photojournaliste avait saisi avec une telle image un moment de corruption politique, le rédacteur en chef, en raison de l'importance de ce qu'elle révèle, aurait très bien pu, cependant, en excuser les imperfections « techniques ». La légende aurait alors pu être : « James McMachin, cacique de parti à Boston, en conversation avec le sénateur Untel du Rhode Island, président de la commission sénatoriale de la défense, et Harry Truc, PDG d'une grande entreprise d'armement. » Le rédacteur en chef aurait pu alors vouloir s'appuyer sur l'image pour rédiger un éditorial musclé et, comme tous les hommes politiques en pareil cas, le Sénateur aurait nié s'être jamais trouvé là.

En réalité, il y a au moins une photographie de Frank (faite à la convention démocrate de 1956) qui aurait pu être publiée dans un journal ou un magazine d'actualité dans la rubrique « Informations ». La légende (*Salle de convention, Chicago*) ne cite aucun nom, ce qui n'est pas surprenant. On y voit la foule habituelle des conventions de parti. Là encore, deux hommes nous tournent le dos et, les encadrant, deux autres nous font face. L'un, qui porte des lunettes de soleil, a l'air calme et mielleux ; le second, la mâchoire carrée, regarde vers le bas d'un air inquiet. Le visage de ces deux hommes politiques était reconnaissable à l'époque et leurs noms auraient pu donner à l'image une « valeur informative ». Celui à l'air inquiet était un sociologue (je l'ai reconnu car il avait été mon professeur à l'université de Chicago) qui avait quitté l'enseignement pour se lancer dans la politique. Il s'agit de Joseph Lohman, criminologue célèbre qui devint ministre dans le gouvernement de l'État de l'Illinois, puis essaya sans succès d'obtenir l'investiture démocratique pour les élections au poste de gouverneur, avant de quitter la politique et de devenir le doyen de la faculté de criminologie de l'université de Californie à Berkeley. À l'époque où cette photographie a été prise, il était toujours actif dans la vie politique de l'Illinois, où il était considéré comme un partisan d'un gouvernement ouvert, efficace et intègre dans la tradition de Adlai Stevenson. Il parle (mais je n'en suis pas absolument sûr) avec Carmine DeSapio, figure politique de New York dans la grande tradition des barons démocrates. Dans le contexte de cette convention, l'image de leur conversation, en suggérant une alliance politique potentielle, improbable et donc intéressante, aurait pu avoir valeur informative.

***Lecture d'une image sociologique
comme photojournalisme ou documentaire.***

Douglas Harper a conduit son étude sur les clochards comme une enquête sociologique. Pour sa thèse, les photographies, non légendées, étaient reléguées dans le volume 2. Mais le livre qu'il a tiré de sa thèse, *Good Company*, en contenait un grand nombre. Ce ne sont pas des illustrations, comme les photos des manuels de sociologie, mais des éléments à part entière de l'enquête sociologique et donc de la lecture sociologique du livre. Elles recèlent et expriment des idées qui sont sociologiques dans leur usage et dans leur provenance et elles peuvent donc ne pas être aussi transparentes, pour une lecture immédiate, que d'autres photographies. La photo d'un homme en train de se raser, par exemple, doit être considérée dans son contexte et interprétée, comme l'écrit Harper, comme une contre-preuve de l'idée communément répandue que les clochards ne sont que des bons à rien qui ne prennent aucun soin d'eux-mêmes et n'obéissent pas aux mêmes conventions que nous. Si nous les voyons porter une barbe vieille de deux jours, il faut en réalité comprendre, ainsi qu'il le dit lui-même, qu'ils se sont rasés deux jours plus tôt.

C'est donc non seulement leur contenu mais aussi leur contexte qui font de ces images de la sociologie visuelle. Elles sont publiées entourées d'un texte sociologique, certes non conventionnel mais qui en explique l'importance pour nous. Une partie du texte décrit la manière dont Carl, un clochard rencontré par Harper durant son enquête, l'a fait pénétrer dans la culture hobo. Une seconde partie décrit, dans le langage analytique de la sociologie, cette culture hobo, les caractéristiques de ses formes d'organisation sociale et les conditions dans lesquelles de telles adaptations se développent et persistent. Le texte, à savoir le récit que fait Harper de son apprentissage de la vie sur la route et l'analyse sociologique explicite, donne aux images un surcroît de substance, de signification sociologique et une valeur de preuve.

Essayez de lire ces mêmes images comme s'il s'agissait de photojournalisme. Imaginons qu'elles illustrent une série d'articles sur le sujet à la mode des SDF. Dans ce contexte, comme pour la plupart des images photojournalistiques, leur sens serait donné par le répertoire des stéréotypes aisément disponibles que les lecteurs de journaux portent en eux. Il est fort probable qu'on ne verrait jamais l'homme qui se rase car il y a peu de chances qu'un photojournaliste veuille, ou puisse, passer sur la route tous ces mois qui ont permis à Harper d'approcher les hobos aussi intimement et, ce qui est plus important, d'obtenir les informations qui lui ont donné

le sens de cette image. Même un photojournaliste aussi célèbre qu'Eugene Smith, au faîte de sa carrière, devait sans cesse se battre avec *Life* pour pouvoir rester ne serait-ce que trois semaines au même endroit.

De plus, un rédacteur en chef dirait probablement au photographe qui aurait ramené ces images : « Elles ne signifient pas le "SDF" à mes yeux. » Pourquoi ? Parce que les rédacteurs en chef savent, ou croient savoir, avant même le début de l'enquête, ce que va être l'intrigue. Ce qu'une histoire dit du « problème » des SDF restera dans les limites de ce que les lecteurs savent et croient déjà. Si elle veut être instantanément lisible, l'image *ad hoc* devra s'adresser aux lecteurs qui possèdent déjà un tel savoir. Pour le rédacteur en chef comme pour le photographe, ce que signifie le fait d'être sans domicile fixe est une affaire entendue et ils ne cherchent pas à trouver sur le sujet quoi que ce soit qu'ils ne sachent déjà. Le seul problème est technique : comment avoir l'image qui va le mieux raconter l'histoire déjà écrite (voir Hagaman, 1996 ; et Rudd, 1994) ?

Peut-on lire les photographies de Harper comme des images documentaires ? Oui. Il serait en effet possible de considérer qu'elles nous montrent, pour citer la célèbre expression de Lewis Hine, ce qu'il faut changer ou, peut-être, en conservant l'autre moitié de la remarque, ce dont il faut être conscient. On pourrait, dans un ensemble approprié de textes et d'autres images, y voir la tentative d'un groupe de professionnels en éveil pour réintégrer ces individus qui errent à travers le pays. On pourrait aussi – ce qui correspond davantage à l'intention de Harper – vouloir célébrer l'indépendance du mode de vie de tels hommes, à la manière de ce qu'a fait David Matza (1969) en décrivant comment l'école de sociologie de Chicago appréciait ce qui était généralement condamné. Cette lecture positive est très proche du principe de l'anthropologie classique, qui exige de respecter ceux que l'on étudie.

Lecture d'une image journalistique comme sociologie visuelle ou comme documentaire.

Prenons cette image². On y voit un hélicoptère sur une pelouse qui semble bien être celle de la Maison-Blanche. Un tapis relie le bâtiment à l'hélicoptère. Un homme, tête et épaules basses, se dirige vers l'hélicoptère tandis que, de chaque côté, des gens pleurent. Il se peut que ceux qui n'étaient pas en âge de s'intéresser à la politique en 1974 ne sachent pas ce que représente l'image mais, à l'époque, elle était parfaitement identifiable pour quiconque lisait les journaux, n'importe où dans le monde. Richard Nixon est en train de quitter la Maison-Blanche, immédiatement après sa démission de la présidence des États-Unis, ses déclarations sur

son honnêteté ayant été démenties par la série de révélations sur ce qu'il savait et le moment où il l'a su. À cette époque, il s'agissait d'une photographie de presse célèbre.

Peu après sa publication, cette image a connu le sort de toutes les photos d'actualité : ne plus être d'actualité et ne plus avoir de valeur qu'historique. La valeur d'information dépend du contexte et du degré de contemporanéité de l'événement. En réalité, pour que l'image de Nixon ait cet impact dramatique et émotionnel, il fallait que chaque spectateur fournisse lui-même le contexte afin d'identifier, à la seconde même où il voyait la photo, ce qu'il voyait exactement. L'image concluait une aventure que celui qui la regardait avait suivie pendant des mois dans les journaux et à la télévision : la chute progressive et en apparence inévitable d'un homme politique très puissant, victime de ses propres mensonges et de sa paranoïa et tombant finalement sous les attaques combinées de la presse et des politiques. Des années plus tard, cette image n'a plus les mêmes connotations. Elle enregistre un événement dont les gens qui ne lisaient pas à l'époque les journaux et les magazines ont peut-être entendu parler. Mais ce n'est plus de l'actualité, la fin d'une histoire dont le dénouement était jusqu'à cette minute inconnu et, donc, incertain. C'est autre chose que de l'actualité. Mais quoi ?

Dans le contexte *ad hoc*, les photos de presse dont l'intérêt subsiste une fois passé le moment de leur actualité deviennent des images documentaires. C'est le cas de celles qu'Erich Salomon a faites de la conférence de paix à Versailles, dans l'entre-deux-guerres (Salomon, 1967). Les hommes politiques photographiés par Salomon – des célébrités comme Gustav Stresemann ou Aristide Briand – ont quitté l'actualité. Mais il est possible d'associer les photos de Salomon et la photo de Nixon – elle aussi désormais sortie de notre actualité – pour créer un grand document sur certains aspects du processus politique. On peut aussi, si l'on a l'esprit plus historien, replacer l'image de Nixon dans le cadre plus large du Watergate.

Est-il possible d'inclure la photo de Nixon dans une analyse sociologique ? Un analyste s'intéressera peut-être, comme ce fut le cas à plusieurs reprises, à la manière dont la presse écrite traite le phénomène générique du scandale politique (Molotch et Lester, 1974), à la manière dont les moyens de la représentation photographique sont utilisés pour signifier la chute d'un homme politique qui tombe en disgrâce. Une bonne analyse sociologique de ce problème demanderait qu'on compare entre elles des photographies de Nixon aux différentes étapes de sa carrière. Nixon serait d'ailleurs un excellent sujet pour une telle analyse car sa réputation et sa carrière ont connu de telles fluctuations en un laps de temps relativement court que l'on peut penser que les représentations photographiques ont, elles aussi, grandement varié.

Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme

D'autres analystes des mœurs politiques pourraient s'intéresser aux rituels publics des sociétés, à l'usage des manifestations et des attributs presque régaliens qui créent une sorte de régime monarchique à l'intérieur d'une démocratie politique. Dans une telle recherche, les photos de Nixon côtoieraient d'autres photos de rituels similaires, entourées de textes faisant connaître d'autres dispositifs poursuivant les mêmes objectifs.

Pour conclure.

Que penser de tout cela ? Les photographes sont soucieux de ce qu'ils font et ils espèrent éviter les confusions en trouvant le terme exact pour ce qu'ils font. Mais la « magie du mot » n'est pas plus efficace dans la résolution des problèmes photographiques que dans celle des autres problèmes. Les travailleurs de l'image trouveront leur légitimité dans la réponse que leur travail, quel que soit le nom qu'on lui donne, suscite chez ceux qui le regardent. Ils trouveront donc une direction pour ce qu'ils font dans les circonstances particulières de l'action et dans la combinaison des organisations, des publics et des pairs au milieu desquels ils se trouvent quand ils font leur travail.

Pour les sociologues et les autres spécialistes de sciences sociales, ces exemples constituent une mise en garde contre le purisme méthodologique et une illustration de la nature contextuelle de toutes les tentatives de compréhension de la vie en société. Ces mêmes exemples nous offrent des éléments de réflexion pour l'examen continu des façons de parler de la société, au moyen des mots, des chiffres ou des images.

Howard S. BECKER
Université de Californie, Santa Barbara

NOTES

1. Il est parfois difficile de traiter de photographies artistiques comme documents pour les sciences sociales. Nous n'avons pu obtenir l'autorisation de reproduire les images que j'analyse ici, ni de M. Frank ni de son agent, Peter McGill, de la galerie Pace-McGill à New York. J'ai donc essayé d'en donner dans mon texte une description suffisamment complète pour permettre au lecteur de suivre la démonstration. Il est bien sûr préférable de disposer d'un exemplaire des *Américains* de Robert Frank et d'avoir l'image sous les yeux.

2. Je n'ai pu retrouver l'image que je décris ici mais j'en ai trouvé d'autres suffisamment proches pour ne pas affaiblir l'argument. J'ai donc pris la liberté de décrire l'image « parfaite ». telle que je me la rappelle.

BIBLIOGRAPHIE

- ATGET, E., 1992, *Atget Paris*, Paris, Hazan.
- BATESON, G., et MEAD, M., 1942, *Balinese Character*, New York, New York Academy of Sciences.
- BECKER, H.S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press (*Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988).
- 1986, « Telling about Society », *Doing Things Together*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, p. 121-135.
- BECKER, K.E., 1985, « Forming a Profession : Ethical Implications of Photojournalistic Practice on German Picture Magazines, 1926-1933 », *Studies in Visual Communication*, 11(2), p. 44-60.
- BRUMFIELD, J., 1980, « The Americans and the Americans », *Afterimage* (été), p. 8-15.
- CAPA, C. (ed.), 1968, *The Concerned Photographer*, New York, Grossman.
- CHAPLIN, E., 1994, *Sociology and Visual Representation*, Londres, Routledge.
- COLLIER JR., J., et COLLIER, M., 1986, *Visual Anthropology : Photography as a Research Method*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- COOK, J., 1982, « Robert Frank's America », *Afterimage* (mars), p. 9-14.
- 1986, « Robert Frank », *Exposure*, 24, p. 31-41.
- EPSTEIN, E.J., 1973, *News from Nowhere*, New York, Random House.
- ERICSON, R., BARANEK, P.M., et CHAN, B.L.J., 1987, *Visualizing Deviance : A Study of News Organization*, Toronto, University of Toronto Press.
- FRANK, R., 1958, *Les Américains*, Paris, Delpire.
- HAGAMAN, D., 1988, « Visual Sociology : Expanding Sociological Vision », *The American Sociologist*, 19 (1), p. 54-70.
- 1993, « The Joy of Victory, The Agony of Defeat : Stereotypes », in *Visual Sociology*, 8, « Newspaper Sports Feature Photographs », p. 48-66.
- 1995, « Connecting Cultures : *Balinese Character* and the Computer », in Susan Leigh Star (ed.), *The Sociological Review*, « The Cultures of Computing », Keele.
- 1996, *How I Learned Not to Be a Photojournalist*, Lexington, University Press of Kentucky.
- HALL, St., 1973, « The Determination of News Photographs », in Stan Cohen et Jock Young (eds), *The Manufacture of News : A Reader*, Beverly Hills, Sage Publications, p. 176-190.
- HARPER, D., 1982, *Good Company*, Chicago, University of Chicago Press.
- 1988, « Visual Sociology : Expanding Sociological Vision », *The American Sociologist*, 19 (1), p. 54-70.
- HORAN, J., 1966, *Timothy O'Sullivan : America's Forgotten Photographer*, New York, Bonanza Books.
- LATOUR, B., 1986, « Visualization and Cognition : Thinking with Eyes and Hands », *Knowledge and Society*, 6, p. 1-40.
- LYON, D., 1968, *The Bikeriders*, New York, MacMillan.
- MATZA, D., 1969, *Becoming Deviant*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice-Hall.
- MEISALAS, S., 1976, *Carnival Strippers*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- MOLOTCH, H., et LESTER, M., 1974, « News as Purposive Behavior : On the Strategic Use of Routine Events, Accidents and Scandals », *American Sociological Review*, 39, p. 101-112.
- NEWHALL, B., 1964, *The History of Photography*, New York, Museum of Modern Art.
- REID, R.L., et VISKOCHIL, L.A. (eds), 1989, *Chicago and Downstate : Illinois as Seen by the Farm Security Administration Photographers, 1936-1943*, Chicago-Urbana, Chicago Historical Society et University of Illinois Press.
- RIS, J., 1971, *How the Other Half Lives* (1901), New York, Dover.
- RUDD, J., 1994, *Pictures Possibilities : An Ethnographic Study of Newspaper Photojournalism*, M.A. thesis, Département de sociologie, University of Washington.
- SALOMON, E., 1967, *Portrait of an Age*, New York, Collier Books.

Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme

- SANDER, A., 1986. *Citizens of the Twentieth Century*, Cambridge, The MIT Press.
- SCHUDSON, M., 1978, *Discovering the News*, New York, Basic Books.
- STASZ, Cl., 1979, « The Early History of Visual Sociology », in J. Wagner (ed.), *Images of Information : Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills, Sage Publications. p. 119-136.
- TUCHMAN, G., 1978, *Making News*, New York, Free Press.
- TUCKER, A.W. (ed.) et BROOKMAN, Ph. (ed. associé), 1986, Robert Frank, *New from Nova Scotia*. Boston. Little Brown.
- WAGNER, J. (ed.), 1979. *Images of Information : Still Photography in the Social Sciences*, Beverly Hills, Sage Publications.