Document generated on 05/09/2025 8:10 a.m.

Horizons philosophiques

Sur la photographie sociale

Éric Gagnon

Volume 5, Number 1, Fall 1994

Esthétiques et sociétés

URI: https://id.erudit.org/iderudit/800966ar
DOI: https://doi.org/10.7202/800966ar

See table of contents

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)
1920-2954 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gagnon, É. (1994). Sur la photographie sociale. *Horizons philosophiques*, *5*(1), 74–83. https://doi.org/10.7202/800966ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SUR LA PHOTOGRAPHIE SOCIALE

pour Claude B. et Luc L.

Parmi les diverses classifications de la photographie, la catégorie «photographie sociale» a paru longtemps évidente, parce qu'elle semblait simplement descriptive. Elle signalait un thème commun à de nombreux photographes, et la simplicité de la formule la rendait moins suspecte que l'expression «réalisme social», par exemple, dont le premier terme est problématique. Du reste, sous l'appellation photographie sociale, on a pu mettre beaucoup de choses, en enlever ou en ajouter continuellement, sans qu'elle soit remise en question.

Aujourd'hui, il n'y a plus beaucoup de photographes qui revendiquent ce terme pour désigner leur travail, bien qu'il serve encore à décrire un genre. On observe un relatif abandon de la notion de photographie sociale, comme si elle renvoyait finalement moins à un thème, qu'à un programme ou même à une certaine représentation des choses. Mais renoncer à l'évidence de la classification, pour affirmer son caractère arbitraire, exige encore de comprendre la pertinence qu'elle a pu avoir et qu'elle conserve peut-être encore. C'est ce que nous nous proposons ici de faire. La critique de cette catégorie pose la question, on le verra, des «rapports d'échange» (Merleau-Ponty) entre l'esprit, les instruments qu'il se donne et le monde auquel il cherche à attribuer une signification. La notion de photographie sociale, avec les idées qu'elle sous-tend, permet de distinguer, interroger et interpréter, bien qu'elle-même trouve son sens dans des conduites et des rapports sociaux qui lui préexistent et la rendent possible. Il y a là une double dépendance de l'objet et des catégories avec lesquelles on l'aborde. Voir, capter un sens nouveau et le communiquer exigent le recours à des idées convenues, des significations établies, déjà instituées[1]. En posant le problème de l'expression et de

1. «Le propre de la signification est de n'apparaître jamais que comme suite d'un discours déjà commencé, initiation à une langue déjà instituée», écrit Merleau-Ponty dans *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 201. Ou encore :

l'institution, nous voulons dépasser la question de l'«objectivité» de l'image photographique (dans laquelle s'enferment et stagnent trop souvent les discussions sur la photographie) et ainsi rejoindre, préserver et prolonger l'interrogation dont les œuvres de certains photographes sont elles-mêmes porteuses.

*

La souplesse, ainsi que le caractère thématique et descriptif de la notion de photographie sociale fournissent sans doute une première explication de son utilisation. Mais ces caractéristiques plutôt formelles expliquent encore imparfaitement son usage répandu. L'emploi de la notion ne peut tenir uniquement à sa commodité et correspond, croyons-nous, à une certaine manière de poser la question des rapports entre l'individu et la société, et indirectement, la question de l'art.

En effet, une sociologie implicite sous-tend la notion de photographie sociale. Celle-ci désigne un ensemble plus ou moins disparate de photographies, dont le thème est sociologique, c'est-à-dire qu'elles donnent à voir un «fait social». Cette photographie est sensée avoir un véritable «objet» à montrer. Regrouper une masse de clichés et l'œuvre entière de certains photographes sous l'appellation «photographie sociale» implique qu'il y ait une réalité sociale objectivement distincte du fait naturel, indépendante surtout des particularités individuelles et de la dimension psychologique. Le social a une réalité qui lui est propre, que l'on peut voir et reconnaître; il a un caractère *sui generis*, extérieur aux individus, à tel point qu'il peut être vu et photographié. On pense ici aux premières photographies de Kertész et de Brassaï, aux places publiques, aux scènes de rue, aux grands reportages de Cartier-Bresson, et bien sûr au projet de la Farm Security Administration[2]. Les images montrent des types sociaux, des relations sociales, derrière lesquels on devine des rapports sociaux. Les individus manifestent, non

«S'exprimer, c'est donc une entreprise paradoxale, puisqu'elle suppose un fond d'expressions apparentées, déjà établies, incontestées, et que sur ce fond la forme employée se détache, demeure assez neuve pour réveiller l'attention» (p.51).

2. Il s'agit d'un vaste programme réalisé aux États-Unis, entre 1935 et 1942, subventionné par le gouvernement fédéral, dans le cadre du New Deal, et visant à

pas leur singularité, mais des traits culturels, des conditions sociales. Ce geste, ces lieux, ces objets témoignent d'abord d'un imaginaire social, d'habitudes partagées par un groupe, des contraintes exercées par une société sur ses membres, ou encore désignent des phénomènes comme une crise économique, les inégalités, l'exploitation. Ce sont des réalités qui transcendent les individus. Il n'est pas exclu que ces images laissent entrevoir les sentiments, l'«état» psychologique des individus, et mettent parfois au premier plan le désarroi, la résignation, la joie ou la fierté qui les habitent. Mais ces expériences ne font que mieux ressortir l'écart entre la personne et la société et l'action que celle-ci exerce sur celle-là. La photographie sociale repose précisément sur la dualité fait social/réalité psychologique.

L'art du photographe consiste souvent à trouver le cas-type, à mettre en évidence ce qui le caractérise, en même temps que ce qui est universel : nous pouvons ici reconnaître les individus comme nos semblables, les comprendre (se mettre à leur place) tout en mesurant l'écart avec notre situation. Il faut une distance entre le spectateur et la réalité représentée, une étrangeté, un exotisme, d'où le grand intérêt pour les pauvres, les ghettos, la vie nocturne, la périphérie. On nous transporte ailleurs, ou plutôt, on transporte chez nous, cet ailleurs.

Il est vrai parfois qu'une photographie peut être qualifiée de «sociale» uniquement par la légende ou le texte qui l'accompagnent ou encore par la juxtaposition d'autres images, qui lui imposent un sens. Mais considérer ensemble une photographie et un texte, une exposition ou un album en entier ne change rien à l'affaire. L'album de Robert Frank, *The Americans*, est à cet

rendre compte en images de la crise économique et de l'aide apportée par le gouvernement. L'instigateur de ce projet avait également pour ambition de réaliser un genre d'«encyclopédie illustrée de l'Amérique rurale», les photographies étant conçues comme de véritables «commentaires visuels de la vie quotidienne américaine». R.E. Stryker, «À propos du programme photographique de la F.S.A.» (1973), dans *Du bon usage de la photographie*, Paris, Centre national de la photographie (Photo Poche, no. 27), 1987.

égard très significatif et il n'est pas souvent cité pour rien. L'ensemble des photographies procure une forte impression et offre une signification que ne peut rendre chacune séparément. On retient de ce portrait triste et mélancolique de l'Amérique, un sentiment de vide, de deuil, de paradis perdu[3]. Le titre déjà nous annonce une certaine unité; la bannière étoilée, présente dans plusieurs photos la renforce, en rappelant le rêve américain, ses espérances, ses prétentions. Pour plusieurs autres photographes, il s'est agi souvent de parvenir à une forme de synthèse, soit par addition ou collection de différents types sociaux, soit par la réalisation d'une photographie qui puisse à elle seule rendre compte d'une situation, d'une culture, voire de toute une région ou d'un groupe social. Il appartenait aux photographes de l'entre-deux guerres de tenter le travail de collection. August Sander en fournit un bon exemple, lui qui chercha à dresser une galerie de portraits d'Allemands de toutes les catégories sociales. Walter Benjamin en parle d'ailleurs comme d'un «corpus».

La photographie sociale semble suivre une démarche analogue à celle du sociologue, tant au plan des objets ou comportements observés que des interprétations[4]. Sur ce dernier point, l'écart est grand cependant, et c'est seulement avec beaucoup de réserve que l'on peut parler d'une «interprétation» photographique. Ne faisant intervenir aucun concept, le photographe ne peut véritablement établir des rapports de causalité ou clarifier le type de médiation exercé par une institution, même en multipliant les images; au mieux, il les suggère. La photographie sociale maintient plutôt ouverte une

3. «Vous regardez ces images, écrit Kerouac dans sa présentation, et à la fin vous ne savez plus du tout quel est le plus triste des deux, un juke-box ou un cercueil.»
4. Dès ses débuts, remarque Becker, et parmi ses diverses utilisations, la photographie fut un mode d'exploration de la société. Il donne une série d'exemples de thèmes et d'objets que les sociologues et photographes ont chacun explorés et décrits à leur manière : les communautés rurales et les petites villes pour en faire des monographies, les problèmes sociaux tels la pauvreté ou l'immigration, les marginaux et les sous-cultures, l'émergence de nouvelles classes ou groupes sociaux (il existe des études sociologiques et photographiques de la montée de la classe moyenne aux États-Unis), les comportements dans les endroits publics, et la réalisation de portraits de types sociaux, afin de mettre en évidence des traits culturels. H. Becker, *Doing Things Together*, Evanston, Northwestern University Press, 1986.

interrogation sur les écarts, la distance entre nous et les autres, ce qui fait de l'autre un semblable et un étranger. Elle rappelle une énigme et nous invite à la déchiffrer. C'est à la fois sa limite et son mérite[5].

On peut mentionner ici l'œuvre d'un autre photographe important, Lewis Hine. Celui-ci est d'abord connu pour ses photographies dénonçant l'exploitation et la misère des enfants au travail, et qui devaient servir de «support publicitaire» à l'action sociale visant à changer la situation. Mais c'est son utilisation de la photographie comme un moyen d'exploration du monde industriel et de conservation pour les générations futures d'images des travailleurs de son époque, qui doit retenir ici notre attention. «Il y a un besoin urgent d'interpréter intelligemment le monde du travail», disait-il. Il faut, pensait-il, montrer la noblesse et la souffrance des travailleurs et en conserver le souvenir, révéler «la beauté des choses banales»[6]. Dans cet esprit, il a réalisé un reportage photographique sur les ouvriers du chantier de l'Empire State Building en 1930-31, intitulé «Men at Work».

Traditionnellement la photographie sociale a privilégié le mode dramatique à un mode plus lyrique. On nous présente des faits réels, souvent graves ou étonnants, qui expriment une condition et non un sentiment personnel, une passion propre à un individu. Au besoin on exagère les événements, on en accentue les traits, on les reconstitue et on les crée même parfois, mais toujours ils conservent une valeur de vérité ou d'exemplarité, car ils sont indépendants des individus, des particularités de chacun.

*

5. Nous laissons de côté ici le problème de l'objectivité et de la validation des interprétations sociologiques faites à partir d'une ou de plusieurs photographies, qui mériterait une longue discussion.
6. L. Hine, «Sur la photographie sociale» (1909), dans : *Du bon usage de la photographie*, op. cit.

Cette notion de photographie sociale, notions-nous en introduction, a tendance aujourd'hui à être délaissée : peu de photographes revendiquent cette appellation, bien que le travail d'un grand nombre s'y apparente. Cet abandon témoigne d'une mutation, et en premier lieu du renoncement à cette idée du fait social comme une chose, du dualisme individu-société, qui ne permet de concevoir entre les deux qu'un rapport de causalité. Cet abandon est dû, moins à une perte d'illusion quant à l'objectivité de l'image, sa capacité à «témoigner», qu'à une transformation de nos cadres de pensée. La façon de photographier, le choix des thèmes et notre manière de les voir, de les lire ont changé. Les personnes figurant sur une photographie ne sont plus conçues comme des personnages, comme des types sociaux, des représentants d'une classe sociale ou d'un groupe culturel. Non pas qu'ils soient libres de toute détermination sociale, mais parce que nous envisageons autrement nos rapports à la culture et aux structures sociales. Aussi, les photographes nous font-ils *voir* des individus singuliers, qui répondent chacun différemment aux normes sociales, qui se définissent ou prennent position *vis-à-vis* de ces normes, plutôt qu'ils ne les incarnent. Cela est particulièrement manifeste dans la photographie du «quotidien», de ces scènes de la vie privée, où les personnes s'individualisent, se distinguent des autres tout en répondant positivement ou négativement à des normes sociales. On a quitté le partage entre réalité individuelle et réalité sociologique, qui distinguait les portraits de gens célèbres, dont on nous montrait le profil psychologique, et les portraits de gens du peuple, représentants d'un groupe; la distinction se fait maintenant davantage entre le privé et le public, entre ce qui est montré à tous et ce qui est réservé, intime. Ce qui est privé, tout comme ce qui est public, témoigne de réalités psychologiques et sociologiques; c'est sur cette autre base que se font les partages, que les phénomènes se présentent, que les individus sont abordés. Ce qui intéresse, c'est davantage l'opposition entre ce qui caché et montré, entre

ce que chacun garde pour soi ou affiche publiquement[7]. C'est dans le rapport entre ces deux dimensions de la personne, que l'on interroge l'individu contemporain, qu'on le regarde et qu'on le représente. Les reportages autobiographiques ou documentaires qui s'apparentent au journal intime sont un bon exemple de cette nouvelle perspective. Pensons aux photographies d'Arthur Fred, qui retracent des événements de sa vie privée et de son intimité [8].

Les artistes auront tendance à procéder moins par photographies instantanées, prises *au vol*, et davantage par des mises en scènes. On fait prendre une pose aux individus. La situation ou le comportement est alors amplifié et souvent caricaturé, si bien que l'attitude la plus conformiste demeure particulière à un individu. Celui-ci ne se confond jamais dans un groupe, même lorsqu'il adhère fortement aux normes. Le Canadien Donigan Cumming s'inscrit dans cette nouvelle approche du «documentaire» : les gens sont photographiés chez eux, dans une pose jamais stéréotypée, qui confère des allures de décors à leur univers privé, et leur permet de se différencier[9]. C'est tout le contraire des photographies de famille, où la pose est conventionnelle, et les individus replacés à l'intérieur du groupe. Avec ce changement de perspective, la société n'est plus aussi visible et tangible; sa réalité est moins immédiatement repérable. Elle demeure cependant partout présente, ou plutôt

7. S'apparente à cette démarche l'exposition de C. Boltanski, *Sans souci*, réalisée à partir de photographies d'archives. «Dans les albums de photos familiales que j'ai dénichés aux Puces de Berlin, explique l'artiste, il y en avait où l'on voyait le gentil papa avec un bébé dans les bras puis, la photo suivante, le même papa revêtu de l'uniforme de la Wehrmacht. [...] Ce qui m'intéresse est de montrer que les nazis étaient des gens comme nous. Étaient nous. Qu'ils n'étaient en rien différents de nous et que rien n'empêche de penser qu'on peut être nous-mêmes nazis demain. Il serait rassurant de penser que les nazis étaient des monstres. Il l'est moins d'apercevoir qu'on peut embrasser un enfant le matin et en tuer un autre l'après-midi.» C. Boltanski, «Signalement» (Entretien avec J.-P. Salgas), *Lignes*, no. 17, octobre 1992.
8. Mais une telle recherche, à terme, ne conduit-elle pas à une confusion entre le privé et le public? L'opposition entre ces deux sphères d'activités risque à son tour de se dissoudre.
9. D. Cumming, *La réalité et le dessein dans la photographie documentaire* (Catalogue d'exposition), Ottawa, Musée Canadien de la photographie contemporaine, 1986.

omniprésente. Le corps, l'intime sont traversés par le politique[10]. Du social, des normes, les individus cherchent souvent à se déprendre, à s'affranchir, ou au contraire à y adhérer, mais toujours de manière singulière. Dans leurs reportages et portraits, les photographes insistent beaucoup sur les rêves, les ambitions, les revendications qui animent chaque homme ou femme. L'abandon de la notion de photographie sociale, la perspective nouvelle prise par de nombreux photographes correspond à un changement de nos cadres mentaux[11].

Mais le changement ne s'est pas produit brusquement, par un rapide revirement, ni ne s'est partout définitivement imposé. Un état intermédiaire est reconnaissable dans la photographie des marginaux, qui relève à la fois des distinctions entre fait psychologique et fait sociologique, privé et public. Le plus bel exemple est l'œuvre de Diane Arbus. Tous ces «anormaux» dont elle a fait le portrait ne sont déjà plus des types sociaux, mais ils renvoient encore à des types normaux, dont ils se distinguent. C'est par rapport à une réalité sociale qu'ils prennent leur relief, soit la majorité, la foule des gens normaux; et en même temps, l'attrait de ces photos provient de l'intrusion de Diane Arbus dans leur intimité, la découverte et la révélation par le photographe de ce qui est caché, marginal, d'individus qui ont une vie singulière.

Ce changement est à mettre en rapport avec une autre mutation. L'identité renvoie moins aujourd'hui à une culture ou une nation, et davantage aux particularités de chaque individu (âge, occupations, orientations sexuelles, etc.), sur la base desquelles se constituent les groupes identitaires. Les individus partageant la même caractéristique, la même croyance ou la même activité forment des groupes de référence, par lesquels chacun conquiert son identité[12]. Il demeure toujours possible de

10. Sur ce point, on lira avec profit l'article d'Yvon Lemay, «La photographie dans les périodiques québécois au cours des années 1980: la question de l'art et du politique», *Recherches sociographiques*, vol. XXXIII, no. 2, 1992.
11. Cette évolution est comparable à celle qu'a subie la sociologie elle-même dans sa compréhension du «social».
12. Voir O. *Clain, «Identité culturelle», Encyclopédie philosophique universelle, II, Les notions philosophiques,* vol. 2, P.U.F., 1990, 1211-1212.

reconnaitre des types (un handicapé, un adepte d'un certain sport, un homosexuel, un cadre, etc.), mais l'appartenance à l'un de ces groupes ne résume que très rarement une personne, qui appartient simultanément à plusieurs groupes; pour chacune de ses particularités, il y a potentiellement un groupe identitaire. Chez une personne on ne reconnaît jamais entièrement une catégorie d'individus, ni même une seule catégorie. Par le fait même, les individus se singularisent, et les types sociaux deviennent pour nous moins apparents. Cette mutation des identités n'est pas sans modifier la production ou la lecture des images.

La photographie sociale comme catégorie et comme projet, renvoie moins finalement à un objet, qui serait commun à un groupe de photographes, qu'à une certaine idée du social. Malgré son caractère en apparence descriptif, elle manifeste avant tout une préoccupation et reflète un schème de pensée. L'évidence de son propos achève alors de s'estomper.

*

L'idée d'une photographie sociale est naïve : elle laisse croire à un rapport direct avec la réalité, à une transparence de l'image, ainsi qu'à une immédiateté du social; celui-ci aurait la matérialité d'un objet visible, il serait directement perceptible. Une telle confiance paraît aujourd'hui excessive, nous serions tentés de la juger trompeuse, et même de douter que les images réunies sous l'appellation «photographie sociale» puissent encore l'être. Devenue catégorie désuète, nous pourrions alors l'abandonner aux historiens comme témoignage d'une époque, d'un positivisme révolu. Mais ce serait renoncer à comprendre sa signification autrement que comme produit d'une culture, et ignorer l'interrogation dont elle est porteuse.

Le «social» n'a rien d'évident, nous en conviendrons aisément. Pourtant on a cru pouvoir le fixer sur la pellicule, et on croit encore en reconnaître la manifestation sur une image. L'idée de photographie sociale repose sur une prise de conscience de la force, comme de la précarité des normes et des conventions. Pour les premiers photographes, on l'a vu,

celles-ci font l'unité d'un groupe, elles agissent comme par derrière les individus. Pour nos contemporains, elles se situent plutôt devant eux, et chacun compose avec elles à sa manière; les normes ont cessé d'agir en secret. L'accent sera mis, tantôt sur la conformité aux normes, tantôt sur l'écart, mais toujours avec le sentiment qu'elle ne vont pas - ou plus - de soi. Les photographes manifestent d'ailleurs souvent une grande ambivalence : ils veulent s'écarter des conventions et des usages, prendre distance, mais s'inquiètent en même temps de les voir disparaître; ils expriment, par leurs images, une sympathie envers les marginaux, tout en se scandalisant de la marginalité forcée dont sont victimes certains groupes.

La photographie sociale est donc portée par une interrogation sur l'énigme du social et de son institution, sur l'épreuve de l'écart et de la division, sur la manière dont une communauté se différencie, établit des normes, lutte contre la dispersion, masque ses divisions, «dispose des repères symboliques pour figurer ce qui lui échappe : son origine, la nature, le temps, l'être même»[13]. Cette photographie est elle-même un effort pour donner une figure aux rapports individu-société, avec les difficultés et les réductions que comporte une telle tentative. Seulement, une image ne dit rien, elle n'explique pas. Si une interrogation se profile, elle ne peut aller beaucoup plus loin qu'un premier étonnement (ce qui n'est pas rien). Le photographe n'a pas les moyens de faire voir l'ensemble des médiations et articulations qui lient les individus entre eux, qui les fait participer au même monde. Et l'interrogation dont il est porteur, et qu'il s'efforce de maintenir vivante, risque sans cesse de se dégrader : lorsque l'artiste est trop certain de pouvoir ramener un individu à un type social déterminé[14], ou encore, à l'inverse, lorsqu'il n'a plus d'attention que pour sa personne, sa subjectivité et l'intégrité de son «moi».

Éric Gagnon

13. Claude Lefort , *Les formes de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 9.
14. Dans les deux sens du terme.