

REALITY AND MOTIVE IN DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY

---

LA RÉALITÉ ET LE DESSEIN DANS LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE



---

DONIGAN CUMMING

Canadian Museum of Contemporary Photography  
Musée canadien de la photographie contemporaine

## *Documentary and the Powers of Description*

It shows great wit that the Canadian Museum of Contemporary Photography, a young institution descendant of the National Film Board and its documentary tradition, should sponsor the exhibition of a photographer whose work stands apart from and questions that tradition. Serving as a challenge, a critique and a correction, Donigan Cumming's *Reality and Motive in Documentary Photography* appears at a time of epistemological anxiety when representations are viewed as the arbitrary tokens and worthless baubles of communicative exchange.

In the past, documentary has been burdened with the obligation to be the record of the observation of external reality and to forward the obtained data for social transmission. In its heroic period, documentary joined representation with action and sought to provoke social change. But the solid conceptual base upon which it was once grounded has become unfixed in a contentious debate over the accuracy and purpose of photographic rendering. Increasingly mannered and codified, documentary can now lend its surface appearance to 'docudrama,' a mongrel form of partial invention where the actual and the artificial mix it up together to recreate what may have never been. At such times, there seems little alternative between the factual realists and those who reflect on the results and see nothing but 'points of view.' In this disintegration, many see scant choice between the temptations of silence and direct, unmediated action.

Historically, the word *document* meant official, diplomatic papers. *Documentary* evolved to include the notions of 'evidence' (both judicial and scientific) and 'instruction.' As such, documentary encompasses a variety of activities including, but not limited to, a strictly identified genre. I do not believe that a sufficient understanding of the present condition of documentary photography in general and Cumming's work in particular

## *L'autorité de la description dans le documentaire—*

Le Musée canadien de la photographie contemporaine, jeune établissement issu de l'Office national du film et héritier de sa tradition documentaire, a fait preuve de beaucoup de sagacité en parrainant une exposition des œuvres d'un photographe qui a pris ses distances face à cette tradition, pour mieux la remettre en question. A la fois défi, critique et mise au point, cette exposition de Donigan Cumming, intitulée *La Réalité et le Dessein dans la photographie documentaire*, a lieu à un moment d'angoisse épistémologique où la représentation est perçue comme une monnaie d'échange arbitraire et sans grande valeur.

Le documentaire s'était jadis vu confier la lourde tâche d'observer la réalité au nom et au bénéfice de la société. Dans sa période héroïque, il s'est voulu à la fois miroir et catalyseur afin de provoquer le changement social. Mais la controverse concernant la véracité et le dessein du témoignage photographique est venue ébranler ses assises conceptuelles. De plus en plus raffiné et codifié, il a donné naissance au « documentaire dramatisé », où le réel et l'artificiel se mêlent dans une forme bâtarde d'invention pour recréer ce qui n'a peut-être jamais existé. Devant cette désagrégation, il ne semble plus y avoir de moyen terme entre les réalistes purs et durs et ceux qui réfléchissent sur les résultats et ne voient rien d'autre que des « points de vue » ; entre la tentation du silence et celle de l'action qui entend se passer d'intermédiaires.

A l'origine, le mot *document* signifiait « papiers officiels, diplomatiques » ; le mot *documentaire*, quant à lui, en est venu à renfermer les notions distinctes de « document, preuve » (au sens à la fois juridique et scientifique) et d'« enseignement ». Ainsi, au-delà d'un genre bien défini, le documentaire englobe une foule d'activités. On ne saurait donc comprendre l'état actuel de la photographie documentaire en général, et l'œuvre de Cumming en particulier, en limitant notre examen à un moment précis de l'histoire de la photographie. Je me propose donc de faire fi des frontières établies pour me pencher sur l'histoire de la photographie en tant qu'outil de recherche anthropologique, de façon à mettre en lumière certaines des questions qui assaillent de nos jours le documentaire.

can be based on the narrow field of an isolated area of photographic history. I propose therefore to cut across some established distinctions and borders and to examine briefly how the history of the employment of photography as a research tool in anthropology illustrates some of the issues which plague documentary today.

John Grierson first applied the term *documentary* to film in a 1926 review of Robert Flaherty's *Moana*, and identified in Flaherty's work the attempt to draw out from the material actuality of location, in its spontaneous gestures, the essential description of the place.

In the western Pacific not far from where Flaherty shot, and not much later, the anthropologists Margaret Mead and Gregory Bateson pioneered the use of the camera in ethnographic fieldwork. Forty years after, in 1976, they met in California and argued about their earlier work. David Lipset recounts their discussion in his book *Gregory Bateson: The Legacy of a Scientist*: "At one point, Bateson supposed that the 'photographic record should be an art form,' in which the cameraman follows behavior, rather than leaving the camera on a tripod. But artists, Mead said, produce unreliable data.... The purpose of ethnographic film, she believed, was to produce footage so that others could restudy it."<sup>1</sup>

This would not be the only time that an innovation of this century provided the technological realization of an 18th century goal. For what Mead was maintaining, and Bateson resisting, was the model of ethnographic observation based on Enlightenment criteria of 'fact,' obtained rigorously and available to anyone for evaluation. Bateson's resistance was not anti-scientific, for he had come to believe, *on scientific grounds*,<sup>2</sup> that the act of observation was inevitably prejudicial to the event, that descriptions were constructed and not found ("the name is not the thing, the map is not the territory") and that the filmic record should acknowledge this by appearing in a state of motion similar to that which the participants (including the anthropologist) experience. The jumping camera is, metaphorically, Bateson's repudiation of the distinction between 'fact' and 'value/

John Grierson fut le premier, en 1926, à utiliser le terme *documentaire* dans une critique du film de Robert Flaherty, *Moana*. Il reconnaissait chez le metteur en scène une volonté de tirer de la réalité du lieu de tournage, dans sa spontanéité, une description de l'essence même du site.

C'est dans l'ouest du Pacifique — non loin de l'endroit où Flaherty avait tourné, et peu de temps après, d'ailleurs — que les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson se sont faits les pionniers de l'utilisation de l'appareil photo comme outil ethnographique. Quarante ans plus tard, en 1976, ils se rencontrèrent en Californie et discutèrent de leurs travaux antérieurs. Dans son ouvrage intitulé *Gregory Bateson: The Legacy of a Scientist*, David Lipset raconte ce qui suit : « A un moment donné, Bateson affirma que "le document photographique devait constituer un mode d'expression artistique", le cameraman suivant les mouvements au lieu de laisser l'appareil sur un trépied. Mais Mead répondit qu'on ne pouvait pas se fier aux données fournies par les artistes... A son avis, un film ethnographique devait servir de document que d'autres puissent réexaminer<sup>1</sup>. »

Ce n'est pas le seul exemple d'une innovation technologique du XX<sup>e</sup> siècle qui aura permis de réaliser un dessein du XVIII<sup>e</sup>. Ce que Mead défendait, en effet, et ce à quoi Bateson s'opposait, c'était l'idée d'une observation ethnographique fondée sur le critère du « fait » tel qu'on le concevait au Siècle des lumières, du fait obtenu par des moyens rigoureux et pouvant être évalué par n'importe qui. La résistance de Bateson n'était pas anti-scientifique ; au contraire, il en était venu à croire, *pour des motifs proprement scientifiques*<sup>2</sup>, que l'acte même d'observation altérait inévitablement l'événement observé, que les descriptions étaient inventées et non pas trouvées (« le nom n'est pas l'objet, la carte n'est pas le territoire ») et que le document filmique devait en témoigner en manifestant un mouvement semblable à celui des participants (y compris de l'anthropologue). Cette idée d'un appareil photo mobile est une façon métaphorique pour Bateson de nier la distinction entre le « fait » et la « valeur » et de faire passer la description au stade logique suivant : celui de l'observation, plus la révélation de l'observation.

La mauvaise conscience des anciens colonisateurs ainsi que l'horreur de l'incommensurable ont alimenté le débat orageux qui continue de sévir dans le milieu

and his attempt to raise the description to the next logical level: observation plus the revelation of observation.

Fueled by the bad conscience of colonization and the horror of the incommensurable, a tremendous debate continues within Western anthropology over the issue of observation. Together, the critiques coming from cognitive and cultural relativism question first the perception and then the judgment of the observer. The effect of camera optics is to position figures within the imaginary box of rational space, thus lending support to the objectifying procedures of ethnographic research. However, ethnocentric projection directs both the making and the reading of the photographic image in confirmation of an already troubled relationship between the observer and the observed. According to this analysis, the researcher is helpless against any ingrown bias which would taint all findings and their subsequent application.

After scrutinizing the Samoans, documentary, in its domestic appearance, turns around and makes Samoans of us all. Classification and typification provide the means for encoding social representations, and are also elemental to any realist form of art.<sup>3</sup> Such generalizations are the initial stages of that attempted social predictive power which Alasdair MacIntyre in *After Virtue* argues is the false base and empty promise of the authority of the expert and the bureaucratic manager.<sup>4</sup> In claiming knowledge of law-like generalizations, civil and corporate managers seek to exert the manipulative influence of their explanatory powers. To the degree that we behave typically and see typicality in others (anthropologizing the neighbours), we confirm the bureaucratic ability to describe us. Casting each other as Others, we deliver ourselves to such influence. It is a feature of Otherness to be made knowable and predictable and for the reception of its appearance to be preformed in anticipation.

Problems of observation can also be felt by the observer. In his 1939 work with photographer Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, James Agee evokes the scalding self-consciousness and anxiety

de l'anthropologie occidentale au sujet de l'observation. Partisans d'un relativisme cognitif ou culturel, les critiques remettent en question d'abord la perception, puis le jugement de l'observateur. S'il est vrai que l'optique de la caméra sert bien les méthodes d'objectivation employées en recherche ethnographique, en plaçant les figures à l'intérieur d'un cadre imaginaire d'espace rationnel, la création et l'interprétation de l'image photographique traduisent par contre une tendance ethnocentrique, ce qui confirme la nature équivoque de la relation entre l'observateur et l'observé. D'après cette analyse, le chercheur ne peut rien contre un préjugé inné qui colore toutes ses constatations et leur utilisation subséquente.

Après avoir observé la vie dans les Samoa, le documentaire se retourne sur nous, et c'est de nous tous qu'il fait des Samoans. La catégorisation qui en résulte permet de coder les manifestations sociales, et constitue un élément essentiel de toute expression artistique réaliste<sup>3</sup>. Mais la généralisation est aussi le premier pas vers la formulation de prédictions sociales — vaines promesses qui, selon Alasdair MacIntyre dans *After Virtue*, fondent la prétendue autorité des spécialistes et des bureaucrates<sup>4</sup>. Se réclamant de généralisations auxquelles ils attribuent le caractère de lois, fonctionnaires et administrateurs d'entreprises cherchent à manipuler les autres par l'exercice de leurs pouvoirs d'explication. Dans la mesure où nous nous comportons d'une manière typique et où nous considérons comme typique la conduite des autres — portant sur nos voisins un regard d'anthropologue — nous confirmons l'aptitude des bureaucrates à nous décrire. Chacun voyant l'Autre en son voisin, nous nous inclinons devant ce pouvoir, puisqu'une des caractéristiques que l'on attribue à l'Autre est justement d'être facile à connaître et à prévoir, d'être celui dont on connaît d'avance les traits.

L'observateur lui-même est parfois conscient des difficultés de l'observation. Dans l'ouvrage intitulé *Louons maintenant les grands hommes* qu'il écrivait en 1939 avec Walker Evans, James Agee évoque la gêne et l'angoisse profondes que peut susciter une enquête importune lorsqu'elle bouleverse un protocole social établi de longue date. Sociologue malgré lui, Agee était profondément conscient qu'une recherche perturbatrice et aliénante dans une collectivité rurale traditionnelle pouvait donner lieu à des plaisirs douteux et coupables : « Je me rends compte que... ceux sur qui je vais écrire sont des

that can arise when intrusive, inquiring survey disturbs long-standing social protocols. A reluctant sociologist, Agee sensed keenly that disruptive and alienating research into a traditional rural community could be a source of guilty and uneasy pleasures: "I realize... that these I will write of are human beings, living in this world... and that they were dwelt among, investigated, spied upon, revered, and loved, by other quite monstrously alien human beings, in the employment of still others still more alien; and that they are now being looked into by still others..."<sup>5</sup> Alternatively delighted and condemning, Agee knew that the production and consumption of his commissioned examination bore no relation to or benefit for the lives observed.

Returning to the present, we now find that even as technology has increased the precision of photographic information, there has arisen along with it a greater doubt and fear of deception. Even before the development of computer-aided editing and montage techniques permitted the synthesization of an entirely persuasive yet counterfeit photographic record indistinguishable from the real thing, the truth value of documentary photography had been under attack. The critique of a naive documentary positivism is so well established and available that James Keegstra and Ernst Zundel could, in their 1985 Canadian trials (Keegstra for promoting hatred against Jews and Zundel for publishing anti-Jewish propaganda), defend their denial of the Holocaust by systematically maligning the evidence (including the documentary photographs) as fabricated, doctored or manipulated and in the service of a group of people receiving compensation from the West German government. Like similar recent controversies in Europe, the Zundel and Keegstra affairs show that, at the "transformation of memory into history," as Pierre Vidal-Naquet put it, even primary facts are vulnerable to ideological ambush.

As a crude application of an orthodox media skepticism — question the evidence and identify the interests — the revisionist argument has a discomfiting familiarity to it and demonstrates the danger in leaving around half-cocked ideas to be

humains, des vivants de ce monde... et qu'ils ont été traités, interrogés, espionnés, révévés et aimés par des humains à eux-mêmes tout à fait monstrueusement étrangers, au service d'autres encore, encore plus étrangers ; et que maintenant d'autres encore les regardent...<sup>5</sup> » Tour à tour ravi et réprobateur, Agee savait que la réalisation de l'enquête qu'on lui avait confiée et l'usage qu'on ferait de celle-ci n'avaient aucun rapport avec les vies qu'il observait et ne leur apportaient aucun bienfait.

Pour revenir au présent, il semble que les progrès technologiques, en accroissant le degré de précision de l'information photographique, ont aussi augmenté la crainte de la supercherie. Bien avant que les techniques de montage assisté par ordinateur ne permettent de créer synthétiquement un document photographique convaincant mais faux, d'apparence parfaitement authentique, la véricité de la photographie documentaire était déjà remise en question. La critique du positivisme documentaire naïf est si bien établie et si facile à utiliser que dans les procès intentés en 1985 à James Keegstra et à Ernst Zundel — à Keegstra pour avoir prôné la haine des Juifs et à Zundel pour avoir publié de la propagande antisémite — les accusés ont justifié leur dénégation de l'Holocauste en dénigrant de façon systématique les éléments de preuve (y compris les photographies documentaires), affirmant qu'ils avaient été forgés, falsifiés ou manipulés pour le compte d'un groupe de gens qui recevaient une compensation du gouvernement de l'Allemagne de l'Ouest. Comme cela s'est également produit récemment en Europe, les affaires Zundel et Keegstra ont démontré qu'au moment où « la mémoire rejoint l'histoire », comme le dit Pierre Vidal-Naquet, même les faits les plus élémentaires n'échappent pas au piège idéologique.

Application grossière du scepticisme traditionnel des médias — doutez des preuves et dépistez les intérêts en jeu — l'argument révisionniste est désagréablement familier ; il illustre bien le danger qu'il y a à laisser les idées mal articulées à la portée des bien comme des mal intentionnés. Certes, il est indéniable que l'image photographique dépend du choix d'un point de vue, d'un cadrage et d'une dominante, et qu'elle subit les effets déformants des intérêts locaux et généraux. L'idée qu'une photographie puisse être une fenêtre ouverte sur le monde n'est tout simplement plus défendable. Les spécialistes et les guides des médias, entraînés à examiner ce qui est à l'intérieur du cadre, n'arrivent plus à y distinguer quoi que ce soit.

picked up by either the innocent or the notorious. Certainly there can be no doubt that photographic imagery is composed of a contingent selection of perspective, focus and emphasis and is subject to the distorting effects of local and general interests. The notion of the photograph as a clear window on the world is simply no longer tenable. Media specialists and guides, trained to examine within the frame of the picture, report back an increasing opacity. The credulous and the suspicious share a fixation on the brute datum of the photograph — one seeing accuracy where the other sees error — but both conclude their search (and thus their findings) where things should just begin. The material from which photographic meaning is constructed is not limited to the raw image alone. What a documentary photograph says is neither unknowable or irrefutable.

When pictures appear, their acceptance is subject to consensus and, in turn, accepted pictures become standard and contribute to future consensus-formation. Thus the photograph occupies a position of alliance or conflict within an argument. In judicial terms, a picture may be evidence but it is not a witness. Implicitly, a documentary photograph illustrates some testimony and serves as a supporting or declaiming trope. As a rhetorical figure, its purpose is to illuminate declaration. When documentary bound itself to the power of its facticity, it laid itself open to doubts about its verifiability. Having abandoned its claim as a special instrument of pure data collection, it can now be situated among discursive and not empiricist activities. The question is, In what manner can documentary and social science continue to accompany each other?

Donigan Cumming's work does not, of course, provide a complete solution to these problems, nor is he the only photographer to be concerned with them. But while Cumming approaches documentary along the well-worn path of critique, he also goes further, advancing a model of documentary which avoids the realist fallacy and proposes an alternative way to speak of and with documentary.

Les crédules et les méfiantes ont en commun une obsession des données brutes de la photographie — les uns voyant l'exactitude là où les autres ne voient qu'erreur —, mais les deux groupes arrêtent leur recherche (et par conséquent leurs constatations) précisément au point où celle-ci devrait commencer. Car la signification d'une photographie ne se construit pas uniquement à partir de l'image brute. On peut saisir le propos d'une photographie documentaire, mais on peut aussi le réfuter. L'image qui surgit exige un consensus ; une fois acceptée, elle devient norme à son tour et contribue à l'élaboration de nouveaux consensus. L'image photographique peut donc jouer le rôle d'une alliée ou d'une ennemie au sein d'un débat. En termes judiciaires, c'est un élément de preuve qu'elle apporte, non un témoignage : en effet, elle a pour fonction d'illustrer les témoignages à la façon d'une figure de rhétorique, d'enluminer, en quelque sorte, les énoncés. En proclamant le pouvoir de sa facticité, le documentaire a fait naître des doutes quant à la possibilité de vérifier ce qu'il rapportait. En renonçant à son statut d'outil permettant de recueillir des données brutes, il échappe au domaine de la recherche empirique pour se ranger parmi les arts du discours. Reste à savoir de quelle manière le documentaire et les sciences sociales pourront continuer de cheminer ensemble.

L'œuvre de Donigan Cumming ne fournit évidemment pas de solution globale à ces problèmes ; il n'est pas non plus le seul photographe à s'en préoccuper. Mais si Cumming aborde le documentaire par la voie familière de la critique, il s'aventure plus loin en proposant un modèle qui contourne l'illusion réaliste, et en présentant une façon nouvelle de parler du documentaire et de l'utiliser.

On a coutume de répartir les photographes en deux catégories : les naturalistes, qui croient montrer la réalité ; et les expressionnistes, qui sont conscients de ne manifester que leur propre sensibilité. Cumming n'appartient ni à l'une, ni à l'autre. Contestant la notion du documentaire en tant qu'observation scientifique, il nous présente une démarche basée sur les comportements et les échanges sociaux. Si son œuvre se rattache ainsi à la photographie civile, elle présente cependant des obstacles qui l'empêchent de servir les méthodes généralisatrices de la bureaucratie. Cumming attire l'attention sur l'activité du photographe même, mais cette auto-analyse ne se substitue

It is customary to divide photographers into two groups: the naturalists, who trust they are showing something real, and the expressionists, who know they are displaying only their own sensibility. Neither fits Cumming. Against the notion of documentary observation based upon scientific method, he displays the procedure as a social conduct and interplay. While this places the work in civic photography, there remain barriers to its usefulness to the generalizing methods of bureaucratic management. Cumming signals his activity as a photographer, but this self-reflection does not replace the relaying of physical presentation, display and description.

The Montreal critic George Bogardi can write that the "probing curiosity displays affection," while California writer Greil Marcus told Cumming that he was the first photographer to treat Presley fans with respect. Because documentary photography involves itself with the actual, the social relationships established in photographic practice have been central. While documentary method objectifies the viewed, Cumming's documentary conduct highlights the subject-to-subject relationship. And the nature of that relationship is encounter, which Edmund Husserl in *Cartesian Meditations* characterized as the simultaneous experience of others as physical beings, "psychophysical Objects," governing psychically their natural organisms and experiencing us in the same world as we experience them.<sup>6</sup>

Principally, there are the bodies. The maimed, the scarred, the ill and the old have bodies which speak particularly stridently of being a certain body. Upon and around these bodies are the clothing, furnishings and possessions (the documentarian's usual trunk of props) which mask and reveal, cover nakedness and fill emptiness. Unlike the figures of Diane Arbus who remain forever in the 'strange,' the initial impression of strangeness in Cumming's work is quickly succeeded by a curiosity. Alerted, we are led to the "fusion of horizons" in the words of H.-G. Gadamer and to consider how others might see us — not as typifications, but as complex agents; not in the name of a universal humanist

nullement à la transmission d'une présence, d'une description physiques.

Le critique montréalais George Bogardi a écrit avec raison que « la curiosité inquisitrice traduit une affection », tandis que le Californien Greil Marcus a affirmé que Cumming était le premier photographe à faire preuve de respect envers les admirateurs d'Elvis Presley. Parce que la photographie documentaire est engagée dans la réalité, les relations sociales que suppose sa pratique y jouent un rôle central. Alors que la méthode documentaire objectivise ce qui est vu, la démarche de Cumming met en lumière la relation entre sujets. Cette relation est essentiellement une rencontre : ce qu'Edmund Husserl a appelé, dans ses *Méditations cartésiennes*, l'expérience simultanée de l'être physique des autres, ces « objets psychophysiques » qui maîtrisent psychiquement leur organisme naturel et qui nous connaissent dans le même monde où nous les connaissons<sup>6</sup>.

Avant tout, il y a des corps. Estropiés, blessés, malades et vieux ont tous un corps qui parle avec véhémence de l'expérience d'un corps particulier. Sur ces corps et autour d'eux, il y a des vêtements, des meubles et diverses possessions (le coffre aux accessoires habituel du documentaliste) qui masquent et qui révèlent, qui couvrent la nudité et combent le vide. Contrairement aux figures de Diane Arbus, qui ne cessent jamais d'être étranges, l'œuvre de Cumming perd rapidement son étrangeté première pour susciter la curiosité. Alertés, nous sommes amenés à « fusionner nos horizons », pour citer H.-G. Gadamer, et à songer à la façon dont les autres nous voient — non pas comme appartenant à une catégorie, mais comme des agents complexes. Il ne s'agit pas de faire appel à un individualisme humaniste et universel (on ne feint pas, ici, de représenter une identité), mais tout simplement de reconnaître la diversité humaine.

Le document photographique offre ordinairement des indices, des clins d'œil, facilite la lecture en montrant au spectateur ce qu'il connaît déjà. Abordée de cette façon, l'œuvre de Cumming est illisible. Elle correspond plutôt à ce que Clifford Geertz appelle dans *The Interpretation of Cultures* une « description dense » ; Geertz écrit en effet : « Pour découvrir qui est l'homme, nous devons savoir qui sont les hommes ; or d'abord et avant tout, les hommes sont variés. C'est en comprenant cette diversité... que nous parviendrons à une définition de la nature humaine qui, plus qu'une ombre statistique et

individualism (there is no pretence of portraying an identity), but for the sake of recognizing human diversity.

Illegible to ordinary documentary reading which gives easy clues and ready cues to elicit what the viewer already knows, Cumming's work exemplifies what Clifford Geertz in *The Interpretation of Cultures* calls "thick description." Geertz writes: "If we want to discover what man amounts to, we can only find it in what men are: and what men are, above all other things, is various. It is in understanding that variousness... that we shall come to construct a concept of human nature that, more than a statistical shadow and less than a primitivist dream, has both substance and truth."<sup>7</sup> The conversation begins in the viewer's head (that curiosity, that quizzing) and proceeds as the attempt to utter a fuller, richer descriptive language of our social lives. In the end, the controversy is not over photographs, but over the ways in which photographs are applied to expand or limit our mutual representations.

The images we all carry about with us (including our self-images) are always in flux, ever changing. This repertoire shapes and sometimes names our experiences — and so we occasionally see 'Diane Arbus' people, or have 'Garry Winogrand' moments, or enter 'Lynne Cohen' spaces. Inasmuch as our experience is mediated and our vision prepared in this way, the conflict over images and through images is vital. The dominant mass-media image sources are resisted whenever there appear alternative descriptive systems and we can expand the variety of our image stock and increase the means of our comprehension.

Meanwhile there is a growing theoretical literature which indicates the possibility of a social science that goes "Beyond Objectivism and Relativism" (to borrow the title of Richard J. Bernstein's fine book). If I am correct that the camera was employed to satisfy those Enlightenment notions of scientific truth which formed the base of the Anglo-American social scientific tradition, then it follows that documentary may be undergoing a transition related to the retooling of the social sciences themselves. As the historian Hayden

moins qu'un rêve de la vie primitive, offre à la fois substance et vérité<sup>7</sup>. » La conversation débute dans la tête du spectateur par un mouvement de curiosité, presque d'interrogation, et se transforme en une tentative de trouver une langue qui décrive de façon plus riche et plus complète notre vie en société. En définitive, ce ne sont pas les photographies qui font l'objet de la controverse, mais plutôt les manières dont on les utilise pour élargir ou limiter nos représentations mutuelles.

Les images que nous portons en nous — et notamment l'image que nous nous faisons de nous-mêmes — se transforment constamment. Ce répertoire donne forme à nos expériences et, parfois, permet de les nommer : il nous arrive de voir des personnages « Diane Arbus », de vivre des moments « Garry Winogrand » ou d'entrer dans des espaces « Lynne Cohen ». C'est parce que les images façonnent ainsi nos expériences et notre vision que le conflit qu'elles suscitent, et auquel elles prennent part, revêt une importance vitale. Trouver d'autres systèmes de description, enrichir notre stock d'images et nos mécanismes de compréhension, c'est résister à la domination exercée par les représentations des médias de masse.

Par ailleurs, un nombre croissant d'écrits théoriques annoncent la possibilité d'une science sociale qui irait « au-delà de l'objectivisme et du relativisme » (pour reprendre le titre de l'excellent ouvrage de Richard J. Bernstein). S'il est vrai que l'appareil photographique a été mis au service des notions de vérité scientifique issues du Siècle des lumières, et qui forment la base des sciences sociales anglo-américaines, on peut alors conclure que le documentaire est en mutation justement parce que les sciences sociales elles-mêmes sont actuellement en voie de renouvellement. L'historien Hayden White écrit dans *Tropics of Discourse* : « J'ai tenté de démontrer que, même si nous ne parvenons pas à une connaissance proprement scientifique de la nature humaine, nous pouvons acquérir une autre forme de connaissance, celle que nous donnent l'art et la littérature en nous fournissant des exemples facilement reconnaissables. Seule une intelligence entêtée et tyrannique s'obstinerait à penser que la seule connaissance valable est celle qui nous vient des sciences physiques<sup>8</sup>. » Les descriptions et les illustrations de la réalité sociale, dans la mesure où elles contribuent à former cette réalité, exigent tout l'art et l'imagination dont nous pouvons les animer.

*Robert Graham*



White writes in *Tropics of Discourse*: "I have tried to show that, even if we cannot achieve a properly scientific knowledge of human nature, we can achieve another kind of knowledge about it, the kind of knowledge which literature and art in general give us in easily recognizable examples. Only a willful, tyrannical intelligence could believe that the only kind of knowledge we can aspire to is that represented by the physical sciences."<sup>8</sup> The descriptions and illustrations of social reality, inasmuch as they shape the formation of that reality, require as much art and imagination as we can bring to them.

*Robert Graham*

*Robert Graham was born in Montréal in 1950, and did both undergraduate and graduate studies in Communications at McGill University. Since 1980, he has been writing criticism on photography, architecture and other disciplines for Canadian art magazines, including Parachute, 'C and Vanguard.*

*Notes*

1. David Lipset, *Gregory Bateson: The Legacy of a Scientist* (Boston: Beacon Press, 1982), p. 286.
2. As Niels Bohr said, "It is wrong to think that the task of Physics is to find out how nature is. Physics concerns what we can say about nature." In the human sciences, the 'objects' of investigation are knowing, learning and adapting subjects capable of absorbing or repelling the things said about them.
3. See John Tagg, "The Currency of the Photograph" in Victor Burgin, ed., *Thinking Photography* (London: MacMillan, 1982), p. 135.
4. Alasdair MacIntyre, *After Virtue* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1984), pp. 88-108.
5. James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (New York: Ballantine, 1966), pp. 13-14.
6. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations* (The Hague: M. Nijhoss, 1960), p. 91.
7. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), p. 52.
8. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), p. 23.

*Né à Montréal en 1950, Robert Graham a fait des études de premier et de deuxième cycles en communications à l'Université McGill. Ses écrits critiques sur la photographie, l'architecture et d'autres sujets paraissent depuis 1980 dans des revues d'art canadiennes et notamment dans Parachute, le magazine C et Vanguard.*

*Notes*

1. David Lipset, *Gregory Bateson: The Legacy of a Scientist*, Boston, Beacon Press, 1974, p. 286.
2. Niels Bohr a dit : « C'est une erreur de penser que la physique a pour tâche de découvrir ce qu'est la nature. La physique a pour objet ce que nous pouvons dire de la nature. » Dans les sciences humaines, les objets » de l'enquête sont des sujets capables de connaître, d'apprendre et de s'adapter, qui peuvent donc accepter ou rejeter ce qu'on dit d'eux.
3. Voir John Tagg, « The Currency of Photograph », dans Victor Burgin (éd.), *Thinking Photography*, Londres, MacMillan, 1982, p. 135.
4. Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press, 1984, pp. 88-108.
5. James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, traduit de l'anglais par Jean Queval, Paris, Librairie Plon, 1972, p. 30.
6. Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1947, p. 75.
7. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 52.
8. Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 23.