

PENRHYS ESTATE

Le domaine de Penrhys se trouve à 335 mètres au-dessus de la vallée de Rhondda, dans le sud du Pays de Galles. Ce site perché au sommet d'une colline, qui abritait autrefois un monastère, a été transformé en 1968 en un lotissement de 951 logements. Construit à l'origine pour accueillir les mineurs de charbon, les maisons ont finalement été laissées vacantes quand l'exploitation des mines du sud du Pays de Galles a commencé à décliner.

La municipalité de Rhondda a alors décidé d'allouer le domaine de Penrhys comme « dépotoir » pour les « familles à problèmes ».

Mon intérêt initial pour ce quartier venait des similitudes qu'il présentait avec celui où j'avais grandi, à Bradford, dans le West Yorkshire.

Ma mère a été l'une des premières à s'installer dans ce quartier et c'est là, au numéro deux de Brafferton Arbor, qu'elle a élevé ses cinq garçons.

Notre famille était typique des classes ouvrières qui faisaient de leur mieux avec peu. Comme Penrhys, Buttershaw avait une mauvaise réputation, car c'était aussi le quartier des « familles à problèmes ».

Je savais que cette réputation était injustifiée et que les habitants n'étaient pas la cause du problème, il s'agissait pour la plupart de familles honnêtes, piégées par des circonstances indépendantes de leur volonté. Comme je savais que le quartier de Penrhys avait fait l'objet d'une couverture médiatique très négative, il me semblait imprudent de débarquer dans les rues avec une caméra sans prévenir. J'ai décidé, pour me présenter au quartier, que j'installerais le « Free Studio » dans la galerie marchande.

Comme Meadows, j'utilisais « The Free Studio » comme point de contact, lieu de conversation, occasion d'expliquer qui j'étais et ce que j'essayais de faire, dans l'espoir qu'ils me fassent confiance. À l'instar des portraits de « Meadows's Free Photographic Omnibus », je considérais « The Free Studio » comme une entrée dans le domaine plus sérieux du photoreportage.

INDUSTRY

En tant que benjamin d'une famille de cinq garçons et ayant passé mes débuts professionnels sur des chantiers de construction, j'étais habitué à la compagnie des hommes. Je réalise aujourd'hui que tous mes premiers projets universitaires au Newport College of Art and Design ont été réalisés dans des environnements à prédominance masculine. C'étaient des espaces où je me sentais non seulement à l'aise, mais où je pouvais m'identifier à la situation de ceux dont j'essayais de représenter la vie. Ces environnements de travail liés au charbon et à l'acier étaient typiques des industries lourdes du sud du Pays de Galles au début des années 1980.

Je me souviens, alors que j'étais étudiant, avoir découvert pour la première fois le travail d'August Sander. J'ai été très impressionné, non seulement par l'ampleur de son travail, mais aussi par la grâce, la beauté et la dignité qu'il conférait à ses sujets. Mes portraits étaient une piètre tentative pour m'approcher de la majesté de Sander.

La mine Desmond était une petite mine indépendante située à Pantygasseg, près de Pontypool, dans les vallées du sud du Pays de Galles. C'était l'une des rares mines en Grande-Bretagne à utiliser encore des poneys de mine, et elle a fonctionné jusqu'en 1999, faisant de Desmond la dernière mine britannique à le faire. J'ai photographié la mine pendant plusieurs mois en 1982, alors que j'étais encore étudiant en photographie documentaire à Newport. Avec le recul, on comprend clairement pourquoi j'ai été attiré par Desmond's comme sujet : cela allait à l'encontre de toute la pensée de la photographie documentaire de cette époque qui, en Grande-Bretagne, se préoccupait surtout de rendre compte des modes de vie menacés par le changement, ou bien du pittoresque et du fantaisiste. C'était une tendance à laquelle j'ai délibérément résister dans mes projets ultérieurs.

TEXTE POUR L'IMAGE : THE DANCE CLASS

Si la lumière inonde l'espace de la photographie *The Dance Class*, elle a pourtant été prise par une journée glaciale, le matin du mercredi 8 février 1984 au centre communautaire Penrhys, dans le sud du Pays de Galles.

Reas y venait tous les jours depuis six semaines

Après sa séance photo, Paul Reas est retourné à Newport pour en voir le résultat. Après avoir tiré sa planche contact, il profita de la disponibilité de ses tuteurs Martin Parr et Daniel Meadows pour leur demander leur avis.

La planche contact de *The Dance Class* est un témoignage éclatant du processus de travail de Paul Reas : il répond aux mouvements et gestes des danseurs tout en capturant l'impact esthétique du soleil levant qui inonde la pièce.

Daniel Meadows était captivé par l'image 30A../.. Martin Parr, quand à lui, voyait bien sûr un immense potentiel dans la dernière séquence d'images, où Paul Reas se concentrait d'avantage sur le jeu de mouvement entre le rayon de soleil et l'homme en costume blanc.

Le choix de Martin Parr s'est porté sur l'image 39A, celle qui a été finalement sélectionnée. Plus que toutes les autres prises ce jour-là, cette photographie va au-delà de la tradition réaliste et offre un regard plus ambigu et dramatique sur l'apparente banalité de cette scène.

THE VALLEYS PROJECT

Le sud du Pays de Galles, fortement ancré dans l'industrie lourde et les troubles politiques, a été un des endroits les plus touchés par la désindustrialisation. Lorsque j'ai été diplômé de l'université en Juillet 1984, cela faisait quatre mois que les mineurs étaient en grève contre la fermeture des mines. Dès mars 1985, la grève était finie, Margaret Thatcher avait gagné et les mineurs retournèrent dignement mais à contre coeur au travail.

S'ensuivit une fermeture massive des mines. Les mineurs sans emploi du sud du Pays de Galles rejoignirent les rangs des chômeurs, aux côtés des sidérurgistes licenciés lors du conflit de 1980.

La Welsh Development Agency (WDA) était une organisation gouvernementale créé pour revitaliser la région et trouver une solution aux problèmes de chômage élevé. Grâce à des allègements fiscaux, des loyers gratuits et une main-d'oeuvre disponible, la WDA a attiré de nouvelles industries modernes dans la région. Sur les sites d'anciennes mines de charbon et dans de nouveaux parcs industriels à la périphérie des villes, d'immenses usines en tôle ont commencé à apparaître. Leur but ? Abriter l'industrie naissante de l'informatique. Mais cette industrie moderne avait une vision nouvelle du bon employé. Elle favorisait l'emploi de femmes (apparemment plus adaptées à l'assemblage complexe des circuits électroniques) et recherchait également une main-d'oeuvre sans expérience professionnelle préalable et non syndiquée. Paradoxalement, une industrie créée pour résoudre le problème du chômage d'une main-d'oeuvre autrefois majoritairement masculine a abouti à l'emploi des épouses et des filles des mineurs et des sidérurgistes licenciés.

Je commençais à m'intéresser à de nouvelles formes de photographie. Après avoir découvert les œuvres plus subjectives de Lee Friedlander et Garry Winogrand, je développais également un goût pour une photographie sous-évaluée, sobre et objective de Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal et d'autres praticiens du mouvement New Topographics. Ces artistes ont eu une influence importante sur mon travail pour « The Valleys Project », tout comme l'expérience de ma propre mère, qui avait travaillé à la chaîne dans une usine de fabrication de téléviseurs à Bradford lorsque j'étais adolescent.

Forte de sa victoire contre les mineurs, de son triomphe dans la guerre des Malouines en 1982 et de sa survie à une tentative d'assassinat en 1984, Margaret Thatcher se considérait de plus en plus comme invincible et du bon côté de l'histoire. Sa politique néolibérale, sa foi dans l'économie de marché et sa croyance inébranlable dans l'individualisme ont transformé la culture britannique, passant d'une génération du « nous » à une génération du « moi ». La dérégulation du système bancaire a facilité l'accès au crédit et entraîné une augmentation rapide des dépenses de consommation. Cette augmentation de la consommation est devenue de plus en plus évidente en Grande Bretagne au milieu des années 1980. Les centres commerciaux construits en périphérie des villes devinrent les nouveaux temples de la consommation, et les zones commerciales, avec leurs supermarchés et leurs magasins de meubles, furent comme des églises paroissiales. Le shopping et l'achat d'un mode de vie prêt à l'emploi étaient devenus les nouveaux loisirs.

Le « thatchérisme » a également encouragé l'accession à la propriété. Thatcher croyait fermement que le gouvernement devait arrêter d'intervenir dans la construction de logements comme c'était le cas depuis trente ans. Les municipalités ne pourraient plus construire de logements sociaux. Le marché allait prendre le relais, les maisons seraient construites par des promoteurs immobiliers.

De nouveaux grands lotissements privés ont ainsi vu le jour dans la plupart des villes, construits à destination d'une nouvelle tranche de population.

C'est cette culture de la consommation de masse qui est devenu le sujet de mon premier livre, *I Can Help*, publié chez Cornerhouse Publications en 1988. C'était aussi la première fois que je travaillais la photographie couleur.

FROM A DISTANCE

Jusqu'à la publication de mon deuxième livre, *Flogging a Dead Horse* (1993), je travaillais comme assistant photographe pour le cours de Photographie Documentaire de l'Université de Newport.

Au moment de la sortie du livre *Flogging a Dead Horse* et de l'exposition associée, j'ai accepté de répondre à des commandes de magazines qui souhaitaient que je travaille pour eux. J'ai dédié beaucoup de temps à la publicité : quand je ne travaillais pas sur une campagne, j'étais en réunions ou en repérages pour les suivantes. Je m'éloignais de plus en plus du milieu de la photographie indépendante qui m'avait tant donné. J'ai partagé ces frustrations avec Patrick Sutherland et Paul Lowe, également anciens étudiants de Newport, qui m'ont alors proposé une commande qui allait aboutir à la série *From a Distance*.

Patrick et Paul enseignaient tous les deux au London College of Communication (désormais intégré à l'University of the Arts), dans le quartier d'Elephant and Castle de Londres. Ils allaient commencer une série de commandes photographiques visant à documenter l'évolution du quartier d'Elephant and Castle au cours des dix dernières années. L'idée initiale était de confier chaque année à un photographe différent la tâche de couvrir un aspect du processus de régénération. J'ai été le premier à m'atteler à la tâche et j'étais sûr de moi : je voulais photographier les fluctuations de la rue.

Comme pour beaucoup de mes projets, il résonnait avec mon histoire personnelle. Le quartier d'Elephant and Castle abritait l'une des communautés ouvrières les plus anciennes de Londres, qui était en train d'être « déplacée », pour reprendre le jargon des promoteurs immobiliers, de ses logements sociaux afin de laisser la place à la construction d'appartements de luxe. Au même moment, mes parents étaient expulsés de la maison où j'étais né, celle qui avait été le foyer familial pendant plus de cinquante ans, parce que le conseil municipal avait vendu ce quartier de Bradford à un promoteur privé.