

Poetry of rawness

Poetry of rawness

Editor's Letter

Chris Killip, one of Britain's greatest documentary photographers, died last October at the age of 74. Throughout a career spanning more than 30 years, he made some of the most striking images of life in the British Isles as a response to the social situations resulting from deindustrialisation, and in the process created what Martin Parr referred to as «a different _ way of looking».

Chris Killip, l'un des plus grands photographes documentaires britanniques, est décédé en octobre dernier à l'âge de 74 ans. Au cours d'une carrière de plus de 30 ans, il a réalisé certaines des images les plus frappantes de la vie dans les îles britanniques, en réponse aux situations sociales résultant de la désindustrialisation, et a ainsi créé ce que Martin Parr a appelé «une autre façon de voir».

Born on the Isle of Man, Killip's father ran a pub and Killip himself worked as a trainee manager at a local hotel before deciding to pursue a career in photography. After working as an assistant to a series of commercial photographers in London, he was inspired to pursue his own interests during a visit to New York in 1969. An exhibition at the Museum of Modern Art made Killip realise that photography didn't have to be in service to something else, you could «do it for its own sake».

Né sur l'île de Man, le père de Killip tenait un pub et Killip lui-même a travaillé comme directeur stagiaire dans un hôtel local avant de décider de faire carrière dans la photographie. Après avoir travaillé comme assistant pour une série de photographes commerciaux à Londres, il a été inspiré pour poursuivre ses propres intérêts lors d'une visite à New York en 1969. Une exposition au Musée d'art moderne a fait comprendre à Killip que la photographie n'avait pas besoin d'être au service de quelque chose d'autre, qu'on pouvait «la faire pour elle-même».

He returned to the Isle of Man and began to photograph the people and places he knew so well, documenting a traditional way of life now under threat of displacement by the financial services industry. A New York gallery owner, Lee Witkin, was so impressed by these early photos that he commissioned a limited edition portfolio of Killip's Isle of Man photographs in 1971, launching a career of acute observation.

Il retourne sur l'île de Man et commence à photographier les gens et les lieux qu'il connaît si bien, documentant un mode de vie traditionnel aujourd'hui menacé de disparition par l'industrie des services financiers. Un galeriste new-yorkais, Lee Witkin, a été tellement impressionné par ces premières photos qu'il a commandé un portfolio en édition limitée des photographies de Killip sur l'île de Man en 1971, lançant ainsi une carrière d'observateur attentif.

The success of Another Country: Photographs of the North East of England, by Chris and his friend Graham Smith (p. 162) at the Serpentine Gallery in 1985, led to In Flagante at the Victoria and Albert Museum three years later. This series, documenting working-class communities suffering from the decline of industry north east England, is considered to be Killip's seminal body of work.

Le succès de l'exposition Another Country : Photographs of the North East of England, de Chris et de son ami Graham Smith (p. 162) à la Serpentine Gallery en 1985, est présenté à In Flagrante au Victoria and Albert Museum trois ans plus tard. Cette série, qui documente les communautés ouvrières souffrant du déclin de l'industrie du nord-est de l'Angleterre, est considérée comme l'œuvre principale de Killip.

I am particularly moved by another one of his series, a portfolio on the fishing village of Skinningrove (p. 34). The film of the same name by Michael Almereida, an edited version of a slide lecture by Killip recalling his relationships with the people in the photographs, epitomises Killip's engagement with his subjects. It won the Short Film Jury Award: Non-Fiction at the Sundance Film Festival and is well worth watching. In 2018, Killip went back to Skinningrove to hand-deliver copies of a zine of the images to houses in the village.

Je suis particulièrement ému par une autre de ses séries, un portfolio sur le village de pêcheurs de Skinningrove (p. 34). Le film du même nom réalisé par Michael Almereida, une version éditée d'une conférence sur diapositives de Killip évoquant ses relations avec les personnes photographiées, illustre parfaitement l'engagement de Killip vis-à-vis de ses sujets. Il a remporté le prix du jury du court métrage : Non-Fiction au Sundance Film Festival et vaut la peine d'être vu. En 2018, Killip est retourné à Skinningrove pour remettre en mains propres des exemplaires d'un zine contenant les images aux maisons du village.

With the help of his son, filmmaker Matthew Killip, who revisited the archives with his father, and his widow Mary (nee Halpenny), we've put together a collection of portfolios alongside Killip's own words, as well as personal accounts from photographers who were influenced by his work including Martin Parr, Gregory Halpern, Sage Sohier, and Mark Steinmetz. Killip said that the process of working with a 5x4 large-format camera took patience and served to slow him down so that there were no accidents in his photographs. Just a great deal of compassion.
Melissa De Witt

Avec l'aide de son fils, le cinéaste Matthew Killip, qui a revisité les archives avec son père, et de sa veuve Mary (née Halpenny), nous avons rassemblé une collection de portfolios accompagnés des propres mots de Killip, ainsi que des témoignages de photographes qui ont été influencés par son travail, notamment Martin Parr, Gregory Halpern, Sage Sohier et Mark Steinmetz. Killip a déclaré que le processus de travail avec un appareil photo grand format 5x4 exigeait de la patience et servait à le ralentir afin qu'il n'y ait pas d'accidents dans ses photographies. Il a simplement fait preuve d'une grande compassion.
Melissa De Witt

Chris Killip

Chris Killip - Isle of Man

I went to the Isle of Man really because I understood my Isle of Man own position. I was Manx. Being in the Isle of Man I had access to all sorts of things. I knew other people didn't have access to. I valued a lot of things in the Isle of Man. I have also known that to put myself into a phase where I could work seriously would be good for me. I mean, I would benefit greatly from it in terms of the experience that it would lend to my photography. And I started off very self-consciously like that in 1969.

Je suis allé sur l'île de Man parce que je comprenais ma position sur l'île de Man. J'étais mannois. En étant sur l'île de Man, j'avais accès à toutes sortes de choses. Je savais que d'autres personnes n'y avaient pas accès. J'appréciais beaucoup de choses sur l'île de Man. Je savais aussi qu'il serait bon pour moi de me mettre dans

une phase où je pourrais travailler sérieusement. Je veux dire que j'en tirerais un grand bénéfice en termes d'expérience pour ma photographie. C'est ainsi que j'ai commencé à travailler de manière très consciente en 1969.

Chris Killip - Shipbuilding

I couldn't help making the photographs of shipbuilding that I made, it was a personal obsession. At the time I didn't exhibit or show them to anyone as I didn't want to be thought of as an industrial photographer. I had a sense that all this was not going to last, although I had no idea how soon it would all be gone. I became the photographer of the deindustrial revolution by default, I didn't set out to be this. It's what was happening all around me during the time I was photographing.

Je n'ai pas pu m'empêcher de faire des photos de la construction navale, c'était une obsession personnelle. À l'époque, je ne les exposais ni ne les montrais à personne, car je ne voulais pas être considéré comme un photographe industriel. J'avais le sentiment que tout cela n'allait pas durer, même si je n'avais aucune idée de la rapidité avec laquelle tout cela allait disparaître. Je suis devenu le photographe de la révolution désindustrielle par défaut, je n'ai pas cherché à l'être. C'est ce qui se passait tout autour de moi à l'époque où je photographiais.

Chris Killip - Skinningrove

The village of Skinningrove lies on the north east coast of England. Hidden in a steep valley it veers away from the main road and faces out onto the North Sea. Like a lot of tight-knit fishing communities it could be hostile to strangers, especially one with a camera. I last photographed in Skinningrove in 1984 and didn't return for twenty-six years. When I did, I was shocked by how it had changed, as only one boat was still fishing. For me Skinningrove's sense of purpose was bound up in its collective obsession with the sea. Skinningrove fishermen believed that the sea in front of them was their private territory, theirs alone.

Le village de Skinningrove se trouve sur la côte nord-est de l'Angleterre. Caché dans une vallée escarpée, il s'éloigne de la route principale et fait face à la mer du Nord. Comme beaucoup de communautés de pêcheurs très unies, il peut être hostile aux étrangers, en particulier à ceux qui ont un appareil photo. J'ai photographié pour la dernière fois à Skinningrove en 1984 et je n'y suis pas retourné pendant vingt-six ans. Lorsque je l'ai fait, j'ai été choqué par l'ampleur du changement, car seul un bateau pêchait encore. Pour moi, la raison d'être de Skinningrove était liée à son obsession collective pour la mer. Les pêcheurs de Skinningrove pensaient que la mer devant eux était leur territoire privé, leur propriété exclusive.

Chris Killip - Seaside

I always talk about my photographs as my photograph. And I realized, wait a minute, they're not really your photographs. They also belong to the people in them. And this has made me change my view about my pictures - they're only partially mine.

Je parle toujours de mes photographies comme de mes photographies. Et je me suis rendu compte que ce n'était pas vraiment mes photos. Elles appartiennent aussi aux personnes qui y figurent. C'est ce qui m'a fait changer d'avis sur mes photos - elles ne sont que partiellement les miennes.

Chris Killip - Seacoal

When I first saw the beach at Lynemouth, in January 1976, I recognized the coalmine and power station above it but nothing else. The beach beneath me was full of activity with horses and carts backed into the sea. Men were standing in the sea next to the carts, using small wire nets attached to poles to fish out the coal from the water beneath them. The place confounded time, here the Middle Ages and the twentieth century intertwined.

Lorsque j'ai vu la plage de Lynemouth pour la première fois, en janvier 1976, j'ai reconnu la mine de charbon et la centrale électrique qui la surplombaient, mais rien d'autre. La plage au-dessous de moi était pleine d'activité, avec des chevaux et des charrettes reculés dans la mer. Des hommes se tenaient dans la mer à côté des charrettes, utilisant de petits filets métalliques attachés à des poteaux pour extraire le charbon de l'eau. L'endroit se confondait avec le temps, le Moyen Âge et le XXe siècle s'y entremêlaient.

Chris Killip - Miners' Strike

The miners-strike in England in 1984 wasn't about money. It was about what are you going to replace it with when you close it down? ... You can't go back to how things were. But how can you plan on a better future for more people? I don't see this happening.

La grève des mineurs en Angleterre en 1984 n'était pas une question d'argent. Il s'agissait de savoir par quoi on allait le remplacer quand on le fermerait. ... On ne peut pas revenir en arrière. Mais comment peut-on envisager un avenir meilleur pour un plus grand nombre de personnes ? Je ne vois pas comment cela pourrait se produire.

Chris Killip - Pirelli

I wanted to show the manufacturing process as clearly as I could, and to do so in this factory meant it would have to be lit. Ironically, my stubbornness in trying to avoid lighting would now have its own unexpected rewards. Because of the desperate amount of time that I had spent there, I knew in a visual way the processes of the factory; the rhythms and cycles of the machines, the movement and steps that the operators had to take, the movement that the processes predetermined for them. I began again, re-photographing the factory using lights, sometimes three or four lights triggered by remote control devices. The main light, which was the one balanced to light the subject, was often held on a pole by my friend, away from the camera, mimicking the fashion techniques that I knew from my past. I now understood and knew what I wanted to do. The workplace had become, in a real sense for me, a theater and I embraced the look of these new photographs with their relation to fashion, film noir, and even Soviet realism. For me this 'look' seemed a more telling way to record and document this enforced ritual.

Je voulais montrer le processus de fabrication aussi clairement que possible, et pour le faire dans cette usine, il fallait l'éclairer. Paradoxalement, mon obstination à vouloir éviter l'éclairage allait avoir des retombées inattendues. Grâce au temps désespéré que j'avais passé sur place, je connaissais visuellement les processus de l'usine, les rythmes et les cycles des machines, les mouvements et les étapes que les opérateurs devaient suivre, les mouvements que les processus prédéterminaient pour eux. J'ai recommencé à photographier l'usine en utilisant des lumières, parfois trois ou quatre lumières déclenchées par des dispositifs de contrôle à distance. La lumière principale, celle qui était équilibrée pour éclairer le sujet, était souvent tenue sur une perche par mon ami, loin de l'appareil photo, imitant les techniques de mode que je connaissais de mon passé. Je comprenais et savais maintenant ce que je voulais faire. Le lieu de travail était devenu, dans un sens réel pour moi, un théâtre et j'ai adopté le look de ces nouvelles photographies avec leur relation à la mode, au film noir et même au réalisme soviétique. Pour moi, ce «look» semblait être une manière plus parlante d'enregistrer et de documenter ce rituel imposé.

Chris Killip - The Station

When I first Went to The Station in April 1955, I was , amazed by the energy and feel of the place. It was totally , different, run for and by the people who went there. Every Saturday that I could, I photographed there. No body ever asked me where I was from or even who I was. A 39-year-old with cropped white hair, always wearing a suit, with; pockets stitched inside the jacket to hold my slides. With a 4 x 5 camera around my neck and a Norman flash and its battery around my waist, I must have looked like something out of a 1950s B movie. 1985 was just after the miners'strike and there was a lot of youth unemployment. Most of the punks at The Station didn't have a job, and this place, run as a very inclusive collective , was so important to them and their self-worth.

Lorsque je suis allée pour la première fois à la Station en avril 1985, j'ai été stupéfaite par l'énergie et l'atmosphère qui y régnaient. C'était totalement différent, géré pour et par les gens qui y allaient. Chaque samedi que j'ai pu, j'y ai fait des photos. Personne ne m'a jamais demandé d'où je venais ni même qui j'étais. Un homme de 39 ans aux cheveux blancs coupés, toujours vêtu d'un costume, avec des poches cousues à l'intérieur de la veste pour ranger mes diapositives. Avec un appareil photo 4 x 5 autour du cou et un flash Norman et sa batterie autour de la taille, je devais avoir l'air de sortir d'un film de série B des années 1950. 1985, c'était juste après la grève des mineurs et il y avait beaucoup de chômage chez les jeunes. La plupart des punks de The Station n'avaient pas de travail, et cet endroit, géré comme un collectif très inclusif, était si important pour eux et pour leur estime de soi.

Chris Killip - Here Comes Everybody -

I now wanted to photograph in Ireland and planned the timing of my next visit more carefully. I would teach for three days in the middle of the week, allowing me to go on the last Sunday in July to the annual pilgrimage at Croagh Patrick, then on the first Sunday in August to the pilgrimage at Mâméan that the Irish photographer, Tony O' Shea, had told me about. O'Shea said that Mâméan was small and special, very much a local event, different, he said, from Croagh Patrick as all the rites were sung in Irish and it was in such a beautiful place. He also cautioned me that the priest there was fierce.

Je voulais maintenant photographier en Irlande et j'ai planifié plus soigneusement le calendrier de ma prochaine visite. J'enseignerais trois jours en milieu de semaine, ce qui me permettrait de me rendre le dernier dimanche de juillet au pèlerinage annuel de Croagh Patrick, puis le premier dimanche d'août au pèlerinage de Mâméan dont m'avait parlé le photographe irlandais Tony O'Shea. O'Shea m'a dit que Mâméan était petit et spécial, qu'il s'agissait d'un événement très local, différent, selon lui, de Croagh Patrick car tous les rites étaient chantés en irlandais et qu'il se déroulait dans un endroit très beau. Il m'a également averti que le prêtre était féroce.

Chris Killip - Isle of Man TT Races

Making a portrait fills me with a certain amount of dread It's the impertinence of what you are about to do in reducing a human being into one fixed moment. You think about the subject's complexity (knowing them makes this worse) and the predetermined limitations that surround any attempt at portraiture. Then you convince yourself that you have to try, and you go ahead. This brief moment between you and the person in front of you is based on their trust your intent.

C'est l'impertinence de ce que l'on s'apprête à faire en réduisant un être humain à un moment fixe. On pense à la complexité du sujet (le connaître ne fait qu'aggraver les choses) et aux limites prédéterminées qui entourent toute tentative de portrait. Puis vous vous convainquez qu'il faut essayer et vous vous lancez. Ce bref moment entre vous et la personne en face de vous est basé sur la confiance qu'elle accorde à votre intention.

Chris Killip - Huddersfield

I didn't have a political agenda. I liked the area a lot and wanted to photograph it as well as I could. I was aware of the sense of history, more than politics; the idea that things will change, and nothing lasts forever. That's why you should give it your utmost to try and take the best photographs you can. It was only with hindsight that you can see things like - I am the chronicler of the deindustrialisation revolution. At the time, I was not that conscious for that, but I was focused on photographing all the industries I could, even with limited access. Because I knew it was important.

Je n'avais pas d'objectif politique. J'aimais beaucoup la région et je voulais la photographier le mieux possible. J'étais conscient du sens de l'histoire, plus que de la politique, de l'idée que les choses changent et que rien n'est éternel. C'est pourquoi il faut tout faire pour essayer de prendre les meilleures photos possibles. Ce n'est qu'avec le recul que l'on peut dire des choses comme - je suis le chroniqueur de la révolution de la désindus-

trialisation. À l'époque, je n'en étais pas conscient, mais je me suis attaché à photographier toutes les industries que je pouvais, même avec un accès limité. Je savais que c'était important.

Chris Killip - Askam-in-Furness

The working class get it in the neck basically, they're the bottom of the pile. I wanted to record people's lives because I valued them. I wanted them to be remembered. If you take a photograph of someone, they are immortalised, they're there forever. For me that was important, that you're acknowledging people's lives, and also contextualising people's lives.

La classe ouvrière en prend plein la gueule, elle est au bas de l'échelle. Je voulais enregistrer la vie des gens parce que je les appréciais. Je voulais qu'on se souvienne d'eux. Si vous prenez une photo de quelqu'un, il est immortalisé, il est là pour toujours. Pour moi, il était important de reconnaître la vie des gens et de la replacer dans son contexte.

Chris Killip 1946-2020 - North -by Graham Smith

In 1974 Chris Killip, photographer, journeyed north on an exploratory road trip. On route he passed through another country, a land of coal and iron, a land defined by three shipyard rivers, the Tees, Wear and Tyne. On return to London he successfully applied for a two year Northern Arts photography fellowship. The following year he moved to Newcastle upon Tyne. In need of a darkroom, Northern Arts suggested that he approach Amber, a documentary film and photography collective working from the quayside district in Newcastle. Chris Killip introduced himself to Amber and asked if he could use the darkroom. The decision was mine but his timing was bad. Having just finished converting a derelict room into my first personal space to develop and print photographs, I said no.

En 1974, Chris Killip, photographe, s'est rendu dans le nord du pays pour un voyage d'exploration. En chemin, il a traversé un autre pays, un pays de charbon et de fer, un pays défini par trois rivières de chantiers navals, la Tees, la Wear et la Tyne. À son retour à Londres, il postule avec succès pour une bourse de photographie de deux ans de Northern Arts. L'année suivante, il s'installe à Newcastle upon Tyne. Ayant besoin d'une chambre noire, Northern Arts lui suggère de s'adresser à Amber, un collectif de photographes et de réalisateurs de films documentaires travaillant dans le quartier des quais de Newcastle. Chris Killip s'est présenté à Amber et a demandé s'il pouvait utiliser la chambre noire. C'est moi qui ai pris la décision, mais le moment était mal choisi. Alors que je venais de transformer une pièce abandonnée en mon premier espace personnel pour développer et imprimer des photographies, j'ai dit non.

Regardless of my unwillingness to help a stranger, Chris was drawn to Amber. We were a group of idealists guided by a philosophy to create a dialogue with working, class communities, to value and document their culture, to live cheaply and be in control of our own labour.

Malgré ma réticence à aider un étranger, Chris a été attiré par Amber. Nous étions un groupe d'idéalistes guidés par la philosophie de créer un dialogue avec les communautés de travailleurs, de valoriser et de documenter leur culture, de vivre à bon marché et de contrôler notre propre travail.

Murray Martin, the driving force of Amber, acknowledged Chris and soon their mutual interests and respect for each other bonded them in friendship.

Murray Martin, la force motrice d'Amber, a reconnu Chris et bientôt leurs intérêts mutuels et le respect qu'ils se portent l'un à l'autre les ont liés d'amitié.

In 1975, the core group of Amber made a crucial decision that would indirectly affect Chris. Under threat of eviction from a landlord who wanted to sell our rented workplace, an old stone built quayside warehouse, we formed a legal partnership, borrowed money, and bought the property. Owning our workplace rooted the commitment Amber had to the North East.

En 1975, le noyau dur d'Amber a pris une décision cruciale qui allait indirectement affecter Chris. Menacés d'expulsion par un propriétaire qui voulait vendre le lieu de travail que nous louions, un vieil entrepôt en

Pierre situé sur les quais, nous avons formé un partenariat juridique, emprunté de l'argent et acheté la propriété. Le fait de posséder notre lieu de travail a ancré l'engagement d'Amber dans le Nord-Est.

Chris was influential to Amber, mostly through his relationship with Murray. Although Chris chose to be independent to the collective, he played a vital role in the conception of Side Gallery, a gallery created by Amber to show documentary photography. Within in a year, Side had become an established gallery but with a programme that reflected more an interest the director had in photography than the philosophy of Amber. Conflict fuelled a power struggle and the director handed Amber a letter of resignation, a tactic that backfired when, to his regret, we accepted his decision to leave. Chris, who was already advising on gallery matters, offered to help for a limited period. With collaborative support from Murray, Chris took on the responsibility of director and the gallery became his life for a year or more. With the knowledge and connections Chris had to the world of documentary photography, his input was significant.

Chris a influencé Amber, principalement par sa relation avec Murray. Bien que Chris ait choisi d'être indépendant du collectif, il a joué un rôle essentiel dans la conception de Side Gallery, une galerie créée par Amber pour présenter des photographies documentaires. En l'espace d'un an, Side est devenue une galerie bien établie, mais avec un programme qui reflète davantage l'intérêt du directeur pour la photographie que la philosophie d'Amber. Le conflit a alimenté une lutte de pouvoir et le directeur a remis à Amber une lettre de démission, une tactique qui s'est retournée contre lui lorsque, à son grand regret, nous avons accepté sa décision de partir. Chris, qui conseillait déjà la galerie, a proposé son aide pour une période limitée. Avec le soutien de Murray, Chris a assumé la responsabilité de directeur et la galerie est devenue sa vie pendant un an ou plus. Grâce aux connaissances et aux relations que Chris avait dans le monde de la photographie documentaire, sa contribution a été importante.

By the mid-eighties and for different reasons, Chris and myself had drifted away from Amber.

Au milieu des années 80, pour des raisons différentes, Chris et moi-même nous sommes éloignés d'Amber.

Born and raised in three pubs on the Isle of Man, bar life and a little observational wisdom passed on by his father gave Chris an early insight into the ways of people. After leaving school he began a career as a trainee hotel manager. A year or so later, flicking through a magazine, Chris was mesmerised by a photograph that revealed a life changing concept, that photography could be used as a means of expression. He abandoned a future in hotel management and left the island in hope of getting a job as an assistant to any London photographer on his list of a hundred. Chris learnt from the best as he passed through the world of commercial photography during the second half of the sixties, a world where celebrity fashion photographers were revered as artists. However, a visit to the Museum of Modern Art during a working trip to New York was confirming. A Bill Brandt exhibition, the first photographic exhibition Chris had looked at, was on show. He also looked at the work of two photographers represented in the permanent collection of the museum, Paul Strand and Walker Evans.

Le père de Chris lui a permis de se familiariser très tôt avec la vie des gens. Après avoir quitté l'école, il a entamé une carrière de directeur d'hôtel stagiaire. Environ un an plus tard, en feuilletant un magazine, Chris a été fasciné par une photographie qui lui a révélé un concept qui a changé sa vie, à savoir que la photographie pouvait être utilisée comme moyen d'expression. Il abandonne son avenir dans l'hôtellerie et quitte l'île dans l'espoir d'obtenir un emploi d'assistant auprès d'un photographe londonien parmi une centaine d'autres. Chris a appris des meilleurs en passant par le monde de la photographie commerciale pendant la seconde moitié des années 60, un monde où les photographes de mode célèbres étaient vénérés comme des artistes. Cependant, une visite au musée d'art moderne lors d'un voyage d'affaires à New York a été déterminante. Une exposition de Bill Brandt, la première exposition de photographie que Chris ait visitée, y était présentée. Il s'est également intéressé au travail de deux photographes représentés dans la collection permanente du musée, Paul Strand et Walker Evans.

Influenced and motivated, Chris left London to photograph a world that was in his blood, the Isle of Man, homeland.

Influencé et motivé, Chris a quitté Londres pour photographier un monde qu'il avait dans le sang, l'île de Man,

What transpired to be a ten-year journey for Chris ended when he moved to Newcastle. Exploring Tyneside and the north east coast exposed Chris to a landscape shaped by the heavy industries of coal, iron, steel and shipbuilding, and to a people whose lives were connected to those industries. The essence of working class communities and their environment was not lost on a young man with a deep passion for social documentary photography. A commitment to the area was inevitable, but Chris needed somewhere to live that offer d space for a darkroom.

Ce qui s'est avéré être un voyage de dix ans pour Chris s'est terminé lorsqu'il s'est installé à Newcastle. L'exploration du Tyneside et de la côte nord-est a permis à Chris de découvrir un paysage façonné par les industries lourdes du charbon, du fer, de l'acier et de la construction navale, ainsi qu'un peuple dont la vie était liée à ces industries. L'essence des communautés ouvrières et de leur environnement n'a pas échappé à un jeune homme passionné par la photographie documentaire sociale. Un engagement dans la région était inévitable, mais Chris avait besoin d'un endroit où vivre et qui offrait un espace pour une chambre noire.

During his first year or so in Newcastle, Chris lived in a shared bouse in Walker. I was living with my family in a borrowed house that had to be vacated. Our needs were different but we were both looking for a more permanent home, cheap, and preferably overlooking the Tyne.

Au cours de sa première année à Newcastle, Chris a vécu dans une maison partagée à Walker. Je vivais avec ma famille dans une maison empruntée qui devait être libérée. Nos besoins étaient différents, mais nous étions tous deux à la recherche d'un logement plus permanent, bon marché et donnant de préférence sur la Tyne.

One day in 1976, I was sailing downriver with Murray on board the Bessie Surtees ash dumping barge from Stella power station. We were exploring hidden riverside terrain and taking photographs when Murray spotted a For Sale sign on a house in Bill Quay, an isolated neighbourhood half way between Newcastle and the mouth of the Tyne. Chris was informed and he bought the property. Although it was his home for the next fifteen year s, in reality it was not much more than a base central to the places he would photograph. His small up stairs flat overlooked a ben d on the River Tyne. On the opposite riverbank, Walker Shipyard with its empty slipways was a sign of time to come. The view from his window was like looking into a Chris Killip photograph, high-rise flats and housing estates scattered above idle cranes and an almost silent shipyard. Swan Hunters, a shipyard in the death throes of building giant oil tankers, could be seen downriver from Bill Quay.

Un jour de 1976, je naviguais sur la rivière avec Murray à bord du Bessie Surtees, une barge de déversement des cendres de la centrale électrique de Stella. Nous explorions des terrains cachés le long de la rivière et preions des photos lorsque Murray a repéré un panneau «À vendre» sur une maison à Bill Quay, un quartier isolé situé à mi-chemin entre Newcastle et la pointe de la Tyne. Chris a été informé et a acheté la propriété. Bien qu'elle soit restée sa maison pendant les quinze années suivantes, elle n'était en réalité qu'une base centrale pour les lieux qu'il allait photographier. Son petit appartement en haut de l'escalier donnait sur un banc de la rivière Tyne. Sur la rive opposée, le chantier naval de Walker, avec ses cales vides, était un signe des temps à venir. La vue de sa fenêtre ressemblait à une photographie de Chris Killip, avec des tours d'habitation et des lotissements éparpillés au-dessus de grues inactives et d'un chantier naval presque silencieux. Swan Hunters, un chantier naval à l'agonie qui construisait des pétroliers géants, était visible en aval de Bill Quay.

My growing friendship with Chris soon revealed that his ability with tools was as bad as my generosity in sharing a darkroom. A pub promise, or maybe a touch of conscience, whatever the reason, I made an overdue difference to the working life of a photographer by converting his spare bedroom into a purpose built darkroom. In that small space lit by dim yellow safe lights, the extraordinary vision of Chris Killip appeared from the chemistry of black and white photography, photographs confirming the worth of a driven life, or otherwise on a bad day.

Mon amitié grandissante avec Chris a rapidement révélé que son habileté avec les outils était aussi mauvaise que ma générosité à partager une chambre noire. Une promesse de pub, ou peut-être une prise de conscience, quelle qu'en soit la raison, j'ai fait une différence tardive dans la vie professionnelle d'un photographe en

transformant sa chambre d'amis en une chambre noire spécialement construite pour lui. Dans ce petit espace éclairé par de faibles lampes de sécurité jaunes, l'extraordinaire vision de Chris Killip est née de la chimie de la photographie en noir et blanc, des photographies confirmant la valeur d'une vie bien remplie, ou au contraire d'une mauvaise journée.

The darkroom served Chris well until he moved to America in 1991. Our close friendship lasted the rest of his life and, for the time being, will continue in spirit.

La chambre noire a bien servi Chris jusqu'à ce qu'il déménage en Amérique en 1991. Notre étroite amitié a duré jusqu'à la fin de sa vie et, pour l'instant, elle se poursuivra dans l'esprit.

At the time of building the darkroom, I had already moved with my wife and son, Joyce and Gary, into our first permanent home. We bought a cheap run-down commercial property with a pub either side of our front door. Steeped in history, it was an extraordinary home that over looked a broad section of the river where tug boats manoeuvred large sea-bound ships, bow to stern, before towing them out from the Tyne. Both pubs survived on trade from the river - thirsty tug boat crews, Middle Docks ship repair yard working day and night, Harton Staithes loading coal onto colliers, and the Seaman's Mission whose front door shared the same back alley where Joyce hung her washing out to dry.

À l'époque de la construction de la chambre noire, j'avais déjà emménagé avec ma femme et mon fils, Joyce et Gary, dans notre première maison permanente. Nous avons acheté une propriété commerciale bon marché et délabrée, avec un pub de part et d'autre de notre porte d'entrée. Chargée d'histoire, cette maison extraordinaire donnait sur une large section du fleuve où les remorqueurs manœuvraient les grands navires, de la proue à la poupe, avant de les remorquer hors de la Tyne. Les deux pubs vivaient du commerce fluvial - les équipages assoiffés des remorqueurs, le chantier de réparation navale de Middle Docks travaillant jour et nuit, Harton Staithes chargeant du charbon sur les colliers, et la Seaman's Mission dont la porte d'entrée se trouvait dans la même ruelle que celle où Joyce étendait son linge pour le faire sécher.

During six years of living downriver from Chris, with the dying shipyards of Jarrow and Hebburn in between our homes, we spent many a good night in our local riverside pubs. Those nights and occasional all-day sessions were predictable. Steady-away drinking, talking about photography, the places and people we photographed, never ending money problems, Amber and Side, family and life, usually in that order. Never football or television, and rarely politics.

Pendant les six années où nous avons vécu en aval de Chris, avec les chantiers navals moribonds de Jarrow et Hebburn entre nos deux maisons, nous avons passé de nombreuses bonnes nuits dans nos pubs locaux au bord de l'eau. Ces soirées et les sessions occasionnelles d'une journée entière étaient prévisibles. Nous buvions régulièrement, parlions de photographie, des lieux et des personnes que nous photographiions, de problèmes d'argent sans fin, d'Amber et de Side, de la famille et de la vie, généralement dans cet ordre. Jamais de football ou de télévision, et rarement de politique.

No mobile phones back then so whenever I was passing Bill Quay with a thirst or an urge to see Chris, I would take a two minute detour. If his car was there then I knocked on the door. Except for the year or more when he was director of Side Gallery, Chris used his home mostly as somewhere to sleep or to work in the darkroom otherwise he would be away photographing. On one of my unexpected visits, Chris had a batch of film to wash and hang up for drying before we could go to the pub. After thirty minutes he lifted a rack full of 5x4 negatives out of the wash tank. With a Golden Virginia cigarette in one hand, he held them up one at a time to a light bulb. Skilled at reading negatives, Chris looked with anticipation at each of his twelve pictures clipped in stainless steel hangers dripping with water. In hindsight, smoking, fog ash drifting around negatives in the toxic air of a darkroom gave Chris more than a photo re-touching problem.

À l'époque, il n'y avait pas de téléphone portable, alors chaque fois que je passais devant Bill Quay avec une soif ou une envie de voir Chris, je faisais un détour de deux minutes. Si sa voiture était là, je frappais à la porte. À l'exception de l'année ou plus où il a été directeur de la Side Gallery, Chris a utilisé sa maison principalement comme un endroit où dormir ou travailler dans l'obscurité, sinon il était parti photographier. Lors d'une de mes visites inattendues, Chris avait un lot de pellicules à laver et à suspendre pour le séchage avant que nous

puissions aller au pub. Au bout de trente minutes, il a sorti de la cuve de lavage un casier rempli de négatifs 5x4. Une cigarette Golden Virginia à la main, il les a présentés un par un à une ampoule électrique. Habile à lire les négatifs, Chris regarde avec impatience chacune de ses douze photos accrochées à des cintres en acier inoxydable dégoulinant d'eau. Rétrospectivement, la fumée et les cendres de cigarette qui flottent autour des négatifs dans l'air toxique d'une chambre noire ont donné à Chris plus qu'un problème de retouche de photos.

Early last year Chris told me that he had been diagnosed with stage 4 lung cancer. Ignorant of the severity, I asked him what stage 4 meant. In a chirpy voice he said, «There's no stage five.» From that day on, whatever feelings or fear Chris lived with regarding his terminal condition, he buried them deep. Always an optimist, he made it so easy to be in the company of a dying man.

Au début de l'année dernière, Chris m'a annoncé qu'on lui avait diagnostiqué un cancer du poumon de stade 4. Ignorant la gravité de la maladie, je lui ai demandé ce que signifiait le stade 4. D'une voix enjouée, il m'a répondu : «Il n'y a pas de stade 5». À partir de ce jour, les sentiments ou les craintes que Chris éprouvait à l'égard de sa maladie terminale, il les a enfouis profondément. Toujours optimiste, il rendait si facile la compagnie d'un mourant.

There will be an ever more growing recognition of how gifted Chris was and what he achieved. But the qualities of determination, sacrifice, bard work, and what Chris described as a selfish journey should also mark the man. As should his generosity of spirit and love of good people.

On reconnaîtra de plus en plus le talent de Chris et ce qu'il a accompli. Mais les qualités de détermination, de sacrifice, de travail acharné et ce que Chris a décrit comme un voyage égoïste devraient également marquer l'homme. Tout comme sa générosité d'esprit et son amour des bonnes personnes.

The legacy that Christopher David Killip has left behind is beyond words, and that is the power of photography, a power he recognised a lifetime ago.

L'héritage que Christopher David Killip a laissé derrière lui est inestimable, et c'est le pouvoir de la photographie, un pouvoir qu'il a reconnu il y a une éternité.

During his years in the north of England, over a time span of four consecutive governments of both political parties, Chris witnessed the onset of long term deprivation caused by what he described as the de-industrial revolution. His published testimony, especially 'In Flagrante', 'Seacoal' and 'Skinningrove', values the lives of those who made the most of what they were born into, and of those who struggled to do so. His photographs of northern environments lived in with a proud sense of place, and of a class of people whose lives and culture were mostly disregarded or abused by the governing powers of self interest, will forever touch the lives of those who look at such a telling history.

Pendant deux ans dans le nord de l'Angleterre, sur une période de quatre gouvernements consécutifs de partis politiques, Chris a témoigné de l'apparition d'une privation à long terme causée par ce qu'il a décrit comme la révolution désindustrielle. Les témoignages qu'il a publiés, en particulier «In Flagrante», «Seacoal» et «Skinningrove», mettent en valeur la vie de ceux qui ont su tirer le meilleur parti de ce qui leur était offert, et de ceux qui ont lutté pour y parvenir. Ses photographies d'environnements nordiques habités avec un fier sentiment d'appartenance, et d'une classe de personnes dont la vie et la culture ont été le plus souvent ignorées ou malmenées par les pouvoirs en place par intérêt personnel, toucheront à jamais la vie de ceux qui regardent une histoire aussi révélatrice.

The Politics of the Anonymous Portrait - Clive Dilnot

Not long before he died, Chris and his son Mathew made a short film (only eight minutes) about his work and even more importantly perhaps about his attitudes to photography, and particularly to those who he photographed. As Mary Halpenny-Killip said in a note afterword, «Chris's responses came from a very real and vulnerable place. Very much a tribute to the people he photographed, and oftentimes with whom he lived, over the years.» But it is not simply that the film touches an emotional place though it does that and it

has done so, and profoundly, for everyone who I showed copies to-it 's also that what the film reveals is that, in a strange way, it is only now that the real depth and range of what he achieved can be comprehended.

Peu de temps avant sa mort, Chris et son fils Mathew ont réalisé un court métrage (huit minutes seulement) sur son travail et, peut-être plus important encore, sur son attitude à l'égard de la photographie, et en particulier à l'égard de ceux qu'il a photographiés. Comme le dit Mary Halpenny-Killip dans une note de postface, «les réponses de Chris venaient d'un endroit très réel et vulnérable. C'est en grande partie un hommage aux personnes qu'il a photographiées, et souvent avec lesquelles il a vécu, au fil des ans». Mais ce n'est pas seulement que le film touche un point sensible - bien qu'il le fasse et qu'il l'ait fait, et profondément, pour tous ceux à qui j'ai montré des copies - c'est aussi que ce que le film révèle, c'est que, d'une manière étrange, ce n'est que maintenant que l'on peut comprendre la profondeur et l'étendue réelles de ce qu'il a accompli.

That achievement has appeared in parts before. In the books most obviously. But the lovely thing about the film is that it opens the whole and makes it so. The video is the revelation of just how large, in truth, was the project that Chris pursued-a project that although dependent on photography, and which could not be otherwise achieved than through the photograph yet goes beyond it. This is partly conveyed by the shaping of the film. Its silence when it shows work. The voice, which is -only that of Chris and which reveals that at the end of his life what mattered was speaking both about what photography, and taking the photograph, meant for him, but even more about what they - his subjects - meant for him, and the responsibility he felt to them.

Cette réalisation est déjà apparue en partie dans le passé. Dans les livres, bien évidemment. Mais ce qu'il y a de bien avec le film, c'est qu'il ouvre l'ensemble et le rend tel quel. La vidéo révèle l'ampleur réelle du projet poursuivi par Chris - un projet qui, bien que dépendant de la photographie et ne pouvant être réalisé autrement que par la photographie, va au-delà de celle-ci. C'est ce qu'exprime en partie la forme du film. Son silence lorsqu'il montre le travail. La voix, qui est uniquement celle de Chris et qui révèle qu'à la fin de sa vie, ce qui importait était de parler à la fois de ce que la photographie et le fait de prendre des photos signifiaient pour lui, mais plus encore de ce qu'ils - ses sujets - signifiaient pour lui, et de la responsabilité qu'il ressentait envers eux.

For me this emphasised the true content of his work: what I call the «politics of the anonymous portraits». In a sense there are very few «subjects» in Chris's work. What there are, over and again, endlessly, are portraits. Many, perhaps most, are anonymous-thought not literally in the Isle of Man pictures, in Seacoal or Skinningrove where the subjects are almost all named-but anonymous in the social sense that these are not pictures motivated by the ostensible status of the sitter but by the desire to show the person. «Show» is a key term here.

Pour moi, cela soulignait le véritable contenu de son travail : ce que j'appelle la «politique du portrait anonyme». En un sens, il y a très peu de «sujets» dans l'œuvre de Chris. Ce qu'il y a, encore et encore, à l'infini, ce sont des portraits. Beaucoup, peut-être la plupart, sont anonymes - bien que pas littéralement dans les photos de l'île de Man, dans Seacoal ou Skinningrove où les sujets sont presque tous nommés - mais anonymes dans le sens social où ce ne sont pas des photos motivées par le statut ostensible de la personne qui pose mais par le désir de montrer la personne. Le terme «montrer» est ici essentiel.

An acute problem in all picturing is to get close enough to the heart of the matter so that what is produced is not merely an illustration of what-is (or worse, an illustration of a predicate or a concept or a category of whator who-«is») but in some way contains a revelation. In the picturing of persons this «getting close» is the struggle to reveal being «such as it is»; its «singularity»: that is being without, or in spite of, or beyond, the categories, nor ms and predicates that work socially, politically, economically to reduce (or conversely to artificially inflate, to hide, to obscure). To show being «such that it matters»: this, it seems to me, is part of the essence of the project.

Un problème aigu dans toute représentation est de s'approcher suffisamment du cœur du sujet pour que ce qui est produit ne soit pas simplement une illustration de ce qui est (ou pire, une illustration d'un prédicat ou d'un concept ou d'une catégorie de ce qui ou de qui «est»), mais contienne d'une certaine manière une

révélation. Dans l'illustration des persans, ce «rapprochement» est le moyen de révéler l'être «tel qu'il est», sa «singularité» : c'est-à-dire l'être sans, ou malgré, ou au-delà des catégories, des normes et des prédicats qui travaillent socialement, politiquement, économiquement à réduire (ou inversement à gonfler artificiellement, à cacher, à obscurcir). Montrer l'être «tel qu'il compte» : c'est là, me semble-t-il, une partie de l'essence du projet.

There is a politics here. Chris was the «last photographer of the working classes». This does not mean the work is nostalgia. In picturing what happens when the fabric of work in the traditional sense (as the regularity of paid labour) has disappeared, he anticipates this century.

Il s'agit d'une question politique. Chris était le «dernier photographe des classes populaires». Cela ne veut pas dire que l'œuvre est nostalgique. En illustrant ce qui se passe lorsque le tissu du travail au sens traditionnel (en tant que régularité du travail rémunéré) a disparu, il anticipe ce siècle.

Both Seacoal and Skinninggrove offer portraits of how we will be. But if Seacoal and Skinninggrove are essays about how to survive without paid work, if they are portraits of that survival, the pictures in Pirelli Work are by contrast wholly of work. What the Pirelli project offered was the chance to make, in his words «a dissection, an examination, an uncovering and, ultimately, a confrontation, a showdown [with work]. To show work revealed through those who do it, who are affected by it-made and undmade by it. Pirelli is a book not of pictures of work but of portraits double sense of portraits of portraits of work and of those who work.

Seacoal et Skinninggrove offrent tous deux des portraits de ce que nous serons. Mais si Seacoal et Skinninggrove sont des essais sur la manière de survivre sans travail rémunéré, s'ils sont des portraits de cette survie, les images de Pirelli Work sont, par contraste, entièrement consacrées au travail. Le projet Pirelli offrait la possibilité de faire, selon ses propres termes, «une dissection, un examen, une découverte et, en fin de compte, une confrontation, une épreuve de force [avec le travail]. Montrer le travail révélé par ceux qui le font, qui sont affectés par lui, qu'il soit ou non fait par lui. Pirelli n'est pas un livre de photos de travail mais de portraits, double sens, de portraits de portraits de travail et de ceux qui travaillent.

As Chris spent time in the Burton factory in 1989, he began to see that the moments of work could be grasped in two ways: through a sense of process-if itself often obscure as to what exactly is happening-of the complex flow of material and partly formed product moved from process-to-process; and through a series of tableau, small «theaters» of individual intensity, stages of work controlled largely on a one-man-to-a-process basis, with each man working in relative isolation. What results are two inter-related series of pictures. Both show work as an immersion in process. But in wholly contrasting ways. In the first (graphically expressed in the selection presented here) «immersion» means immersion in materiality, in mass, in processes and mechanisms-to the point where the subject is all but annihilated in and by work. In these pictures body disappears. Is vestigial. The second series-which in fact makes up the majority of the pictures in Pirelli Work-is quite different. Abandoning the wider context of the factory the focus is on the individual subject-at-work. In these pictures, «immersion» means immersion in a specific task. Almost always pictured in extreme close-up-in a physical proximity born out of a degree of achieved trust across the months Killip worked on the project-these are pictures of effort, concentration and involvement; pictures where the sense of self is focused in the look of concentration and involvement that is addressed to the task. In these photographs, where the subject is in many ways the interaction of hand, eye and mind, the lines between labour, work and consciousness-lines that so much of the industrial division of labour worked so hard to enact-dissolves. Being exceeds its given limit. Work is no longer simply so. Picture becomes portrait. It was by pushing these two points to extremes that a new kind of political portraiture emerges, a powerful recovery of the subject against everything that works-not least in work-to reduce.

Adapted in part from Clive Dilnot, «Chris Killip's portraits of the Pirelli workforce» in Pirelli Work (Gottingen, Steidl 2006/2015) p. 65-85.

THE POLITICS OF THE ANONYMOUS PORTRAIT

Lorsque Chris a passé du temps dans l'usine Burton en 1989, il a commencé à voir que les moments de travail pouvaient être saisis de deux façons : à travers un sens du processus - même si lui-même est souvent obscur quant à ce qui se passe exactement - le flux complexe de matériel et de produits partiellement formés déplacés

de processus en processus ; et à travers une série de tableaux, de petits «théâtres» d'intensité individuelle, des étapes de travail contrôlées en grande partie sur la base d'un seul homme pour un seul processus, chaque homme travaillant de manière relativement isolée. Il en résulte deux séries d'images liées entre elles. Toutes deux montrent le travail comme une immersion dans le processus. Mais de manière tout à fait différente. Dans la première (exprimée graphiquement dans la sélection présentée ici), «immersion» signifie immersion dans la matérialité, dans la masse, dans les processus et les mécanismes, au point que le sujet est pratiquement anéanti dans et par le travail. Dans ces images, le corps disparaît. Est vestigial. La deuxième série - qui constitue en fait la majorité des images de Pirelli Work - est tout à fait différente. Abandonnant le contexte plus large de l'usine, l'accent est mis sur le sujet individuel au travail. Dans ces images, «immersion» signifie immersion dans une tâche spécifique. Presque toujours prises en très gros plan, dans une proximité physique née d'un degré de confiance atteint au cours des mois où Killip a travaillé sur le projet, ce sont des images d'effort, de concentration et d'implication ; des images où le sens de soi est focalisé dans le regard de concentration et d'implication qui est adressé à la tâche. Sur ces photos,

Letter Book Review

Sage Sohier

In life, as well as in his work, Chris was a consummate storyteller. He was often extremely funny, but he knew when and how to be deeply serious. Ali of us who taught or studied with Chris remember his penchant during lectures for saying that «a Photograph is a death foretold.» He was as eloquent on, the subject of photography as he was brilliant as a photographer; his lectures often became memorable streams-of-consciousness about the power of the medium.

Dans la vie comme dans son travail, Chris était un conteur accompli. Il était souvent extrêmement drôle, mais il savait quand et comment être profondément sérieux. Ceux d'entre nous qui ont enseigné ou étudié avec Chris se souviennent de son penchant à dire, pendant les cours, qu'«une photographie est une mort annoncée». Il était aussi éloquent sur le sujet de la photographie qu'il était brillant en tant que photographe ; ses conférences devenaient souvent des courants de conscience mémorables sur le pouvoir du médium.

I had the privilege of teaching alongside Chris for about 12 years when he first arrived at Harvard. Though I had thought myself a mature photographer before we met, getting to know Chris made me realize how provincial I was, how little I knew of the international photo scene, how little I knew about putting a book of photographs together. His energy and generosity in helping friends like me better understand their intentions and edit their work was remarkable. He also had extraordinary relationships with students and former students, corresponding with many of them decades later to offer honest critiques of new work, insightful career advice and moral support.

J'ai eu le privilège d'enseigner aux côtés de Chris pendant une douzaine d'années lorsqu'il est arrivé à Harvard. Même si je me considérais comme un photographe expérimenté avant notre rencontre, le fait de connaître Chris m'a permis de réaliser à quel point j'étais un provincial, à quel point je ne connaissais pas la scène photographique internationale et à quel point je ne savais pas comment assembler un livre de photographies. Son énergie et sa générosité à aider des amis comme moi à mieux comprendre leurs intentions et à éditer leur travail étaient remarquables. Il entretenait également des relations extraordinaires avec les étudiants et les anciens étudiants, correspondant avec nombre d'entre eux des décennies plus tard pour leur offrir des critiques honnêtes de leurs nouveaux travaux, des conseils de carrière perspicaces et un soutien moral.

As a photographer, Chris embedded himself in communities whose stories he thought needed telling, and befriended the people he photographed. His photographs are exceptional for the total lack of self-consciousness in his subjects-somehow they could sense his compassion. On trips back to the UK, years later, he delighted in re-connecting with the people in his pictures. Recognizing the importance of photographs to collective memory, he created albums of people who had died young to present to their families. I will miss his laugh and his thoughtfulness, and will always remember his openness and courage in facing the end of his life.

En tant que photographe, Chris s'est immergé dans les communautés dont il pensait que l'histoire devait être racontée, et s'est lié d'amitié avec les personnes qu'il photographiait. Ses photographies sont exceptionnelles en raison de l'absence totale de conscience de soi chez ses sujets - d'une manière ou d'une autre, ils pouvaient ressentir sa compassion. Lors de ses voyages au Royaume-Uni, des années plus tard, il était ravi de renouer le contact avec les personnes photographiées. Conscient de l'importance des photographies pour la mémoire collective, il a créé des albums de personnes décédées jeunes pour les présenter à leurs familles. Son rire et sa prévenance me manqueront, et je me souviendrai toujours de son ouverture et de son courage face à la fin de sa vie.

Gregory Halpern

I fell under Chris's spell quickly when I first met him. He seemed to come from another time and place, and in a way he did, considering what I know about the Isle of Man. He dropped out of school at the age of 16, never went back and never studied photography, yet when I met Chris, he was Chair of the Art Department at Harvard University-when Harvard film professor Alfred Guzzetti called him to ask if he was interested in teaching there, he assumed it was a prank call and hung up the phone.

Je suis rapidement tombée sous le charme de Chris lorsque je l'ai rencontré pour la première fois. Il semblait venir d'un autre temps et d'un autre lieu, et d'une certaine manière, c'était le cas, compte tenu de ce que je sais de l'île de Man. Il a quitté l'école à l'âge de 16 ans, n'y est jamais retourné et n'a jamais étudié la photographie. Pourtant, lorsque j'ai rencontré Chris, il était président du département d'art de l'université de Harvard - lorsque Alfred Guzzetti, professeur de cinéma à Harvard, l'a appelé pour lui demander s'il était intéressé par un poste d'enseignant, il a pensé qu'il s'agissait d'une blague et a raccroché le téléphone.

Although the early years of British punk coincided with the time Chris was making In Flagante, he insisted punk was not an influence. He was 30 years old and «already a fuddy duddy,» as he put it, when the Sex Pistols released their first album. When he photographed punk shows, he made a point to wear a suit to the shows, refusing unsurprisingly to be someone he wasn't. Nonetheless, I think Chris's work shares some of punk's best attributes in its rawness, its disregard for tradition, and its unapologetic, working-class antagonism.

Bien que les premières années du punk britannique aient coïncidé avec l'époque où Chris réalisait l'album *In Flagante*, il insiste sur le fait que le punk n'a pas été une influence. Il avait 30 ans et était «déjà un fuddy duddy», comme il le dit, lorsque les Sex Pistols ont sorti leur premier album. Lorsqu'il photographiait des concerts punk, il mettait un point d'honneur à porter un costume, refusant sans surprise d'être quelqu'un qu'il n'était pas. Néanmoins, je pense que le travail de Chris partage certains des meilleurs attributs du punk, à savoir sa crudité, son mépris des traditions et son antagonisme sans équivoque avec la classe ouvrière.

One thing decidedly not punk about Chris was his commitment to craft. He was a master technician; the fact that he made most of his pictures on a hand-held view camera is evidence alone of that. For me, it's his particular and idiosyncratic combination of sensibilities-tenderness and indignation, expressed with an elegance of form-that makes his work so singular. The work seethes, and yet it is filled with love.

Une chose qui n'est décidément pas punk chez Chris, c'est son attachement à l'artisanat. C'était un technicien hors pair ; le fait qu'il ait réalisé la plupart de ses photos à l'aide d'une caméra à main en est la preuve. Pour moi, c'est sa combinaison particulière et idiosyncrasique de sensibilités - tendresse et indignation, exprimées

avec une élégance formelle - qui rend son œuvre si singulière. L'œuvre brûle, et pourtant elle est remplie d'amour.

Irina Rozovsky

It is hard to write about Chris's work without writing about Chris. I got to know both simultaneously-both left an indelible mark. Each time I look at his photographs is a reawakening. The world described, although far away in time and place, seems somehow more current, more substantial, nuanced, and humane than my own. I look at his photos and see people that are part of something, even those who are alone-belonging to a country, a class, a collective effort to ride out the circumstances of a hard knock life, like the generations before them. I feel the unforgiving climate-the cold dampness coming off the sea, the bitter winds lashing against weathered faces and the sides of buildings. So many beautiful buildings, clustered together or standing up solo, making solid oddly perfect parts of the frame in raking light. I'm looking and looking at the photos but suddenly my mind slips and I see Chris. Always in red socks and a well worn sports coat, striding that Harvard hall between classes, maybe to bring pots of orchids and Christmas lights to the windowless computer lab. Or to invite forlorn international students to his place for Thanksgiving. Or to tell me I'm using the wrong camera and send me out on the street with some film and his Plaubel. I'm stupefied. I look through, half expecting to see Great Britain but nothing happens, it's just Mass Ave and the camera just a box. Chris made it sing and those songs live on.

Aaron Schuman

In November of 1986, Chris Killip received a letter from Peter Turner - who at the time was the editor- of the magazine Creative Camera - asking him to choose «the most significant book first seen during 1986 [... that has] strong relevance to a photographically interested readership.» Speedily scrawled on the back of the letter, in almost illegible handwriting, is Killip's response, seemingly written on the same day he received this request. «The only book that I've seen using photography of late worth writing about is not strictly speaking a book, but the catalogue of the show 'New York to Nova Scotia' on Robert Frank. Frank gets to me like few other photographers, and the show which I saw in Houston [...] is a knockout. Frank knows how to turn the knife, and this catalogue was the best use I've experienced of information in conjunction with pictures.»

He then continues, «Tangentially, Graham Smith had my copy on a plane coming back from Houston, and when the plane hit some turbulence, he tried to make a quick amends for his dubious past and gave my copy to Brian Griffin as a totem peace offering to the gods. Such is the power of -Robert Frank.»

I've tried to imagine sitting on a plane with my well-worn copy of In Flagante in my lap - a book which Killip described in his original introductory text as «a fiction about metaphor» - when all of a sudden it felt like we might fall out of the sky. Would I hand the book over to my neighbour, even a close friend, sacrificing it to save myself and perhaps all souls on board? Honestly, it seems unlikely. Such is the power of Chris Killip

Martin Parr

Although I had used flash in my photographic vocabulary in the early 70s, whilst shooting 'Bad Weather', it was not until I saw two bodies of work that introduced flash in British documentary work that I got really excited. by its potential. The first was Andy Earl's work at Ascot, and second, the entire issue of Creative Camera dedicated to Chris Killip in 1977. Not every image had flash, but the ones that did introduced a heightened sense of the surreal but, of course, firmly rooted in reality.

Through our mutual friend Graham Smith, we met up and have remained friends ever since, until his untimely death last year. He would be a person I would consult about photography in all aspects. I also believed his work was under appreciated, which is why I selected a show of his work when I curated the Aries Festival in 2004. Over the years, I have acquired work from him, which now resides in the Martin Parr Foundation collection, including the two maquettes of 'In Flagante'. This book is now regarded as the best post-war British photography book.

How I miss just sending him an e-mail, asking him a question or just getting feedback on something I had discovered. He always had an opinion and was both sharp and generous. His iconic images are lodged in my brain, I live and breathe them, and his departure makes us all appreciate him all the more.

Mark Steinmetz

It's rare that I have such a vivid memory of buying a book. In early 1991 at a bookstore in Chicago, I came across a remaindered copy of British Photography from the Thatcher Years edited by MoMA curator Susan Kismaric. I remember the strong light that cold day striking the pages out on Michigan Avenue. I was stunned by the half dozen images chosen to represent Chris's work (and also by those of Chris's friend, Graham Smith.).

At that time, the mainstream of ambitious American photography had left the streets and wandered into middle-class kitchens, and bedrooms - domestic situations - and it was inspiring to see 'work' with both political and metaphysical charge made out in public, in communities that Chris must have known intimately. His working manner was fluid and loose, and he sought out chaos. Astonishingly, he did all this with a large format camera; his acrobatic images are highly specific and descriptive

A little later on, in Paris, at the Chambre de Claire book-store, I came across a copy of Vague à l'Âme, the French version of In Flagrante, and it made an enormous impression on me. Many of Chris's pictures from this book are famous by now: the girl with the tumbling hula hoop spilling out of a tilted wasteland of debris, the stooping man (a King Lear) reaching or tossing by a fire (again set in a field of debris.)

A decade later, in 2003, Chris invited me to teach at Harvard for a semester and I am immensely grateful to him for his work and example. I remember the red socks he often wore and miss him.

Matthew Genitempo

I remember seeing In Flagrante for the first time in Berlin years ago. I was frozen by the picture of the distressed boy with the big black boots mashing his forehead into his fingers.

It immediately fixed itself into the part of my brain where I store photographs that are going to undeniably change the way that I make pictures forever-the part of one's memory where an image can transform and become almost an entirely different thing than just a picture.

I feel lucky to discover a photograph like this every once in a while. In Killip's case, it's difficult for the book in its entirety not to embed itself in that place. It's been some time now since I first discovered Killip's work and I've given up trying to understand the effect his pictures have had on me over the years. I've learned to revel in the wonderful confusion.

However, when I do revisit In Flagrante, I am reminded what his pictures have taught me-that an image can contain more than the bleak reality it describes. That for some, dedication to photography means dedication to place, and that a moment recorded can undeniably make a soul visible.