

### *The Time of Chris Killip by David Company*

Le temps de Chris Killip par David Company

*The time is out of joint. O cursed spite, that ever I was born to set it right. (Shakespeare's Hamlet, Scene V.)*

L'heure n'est pas à la fête. O maudite malédiction, que jamais je ne sois né pour y remédier. (Hamlet de Shakespeare, Scène V.)

*This is a good moment to look at the work of Chris Killip. The period and places he photographed intensively belong to that most precarious of states, the recent past. They are neither fresh in the mind nor solidified into convenient history. His images can still be measured against living memory and experience, still fought for and fought over as documents, as artworks. For those who were not there – those too young and those to come in twenty, thirty, fifty years' time – this work will be just as compelling, if on different terms.*

C'est le bon moment pour regarder l'œuvre de Chris Killip. La période et les lieux qu'il a intensément photographiés appartiennent au plus précaire des états, le passé récent. Ils ne sont ni frais dans l'esprit, ni figés dans une histoire commode. Ses images peuvent encore être mesurées à l'aune de la mémoire et de l'expérience vécues, encore combattues et disputées en tant que documents, en tant qu'œuvres d'art. Pour ceux qui n'étaient pas là - ceux qui étaient trop jeunes et ceux qui viendront dans vingt, trente, cinquante ans - ce travail sera tout aussi convaincant, même s'il est réalisé dans des conditions différentes.

*The facts of Killip's life in photography are straightforward enough. He was born in Douglas on the Isle of Man in 1946. He began to use a camera aged seventeen and moved to London at eighteen to become an assistant to a successful advertising photographer. He worked as a freelance until 1969 when, on a visit to the Museum of Modern Art in New York, he saw the work of modern photographers such as Paul Strand and Walker Evans. Inspired, he left his commercial work to pursue his own path.*

Les faits de la vie de Killip dans la photographie sont assez simples. Il est né à Douglas, sur l'île de Man, en 1946. Il a commencé à utiliser un appareil photo à dix-sept ans et s'est installé à Londres à dix-huit ans pour devenir l'assistant d'un photographe publicitaire à succès. Il a travaillé comme indépendant jusqu'en 1969, date à laquelle, lors d'une visite au Musée d'art moderne de New York, il a vu le travail de photographes modernes tels que Paul Strand et Walker Evans. Inspiré, il a quitté son travail commercial pour suivre sa propre voie.

*Returning to the Isle of Man he earned his keep working nights in his father's pub. The island's new status as a tax haven was undermining all continuity and Killip took as his first major theme the disappearance of its traditional work and culture. He immersed himself in the lives of others. The outcome, after several years, was a large collection of formally elegant, rhetorically complex and emotionally rich photographs, later published as a book.*

De retour sur l'île de Man, il gagne sa vie en travaillant de nuit dans le pub de son père. Le nouveau statut de l'île en tant que paradis fiscal compromet toute continuité et Killip prend comme premier grand thème la disparition de son travail et de sa culture traditionnels. Il s'est immergé dans la vie des autres. Le résultat, après plusieurs années, fut une grande collection de photographies formellement élégantes, rhétoriquement complexes et émotionnellement riches, publiées plus tard sous forme de livre.

*He developed this intensive way of working through a series of long-term commissions and fellowships in different places including Bury St. Edmunds, Huddersfield, the north east of England, and the Pirelli tire factory at Burton-on-Trent, Derbyshire. Over twenty-five years these patient, epic projects built into a profound attempt to describe the way the British working class was being confronted, often very brutally, with hostile economic policy and cultural authoritarianism. This is the overarching theme that shapes the work gathered here.*

Il a développé cette façon intensive de travailler grâce à une série de commissions et de bourses à long terme dans différents endroits, notamment à Bury St. Edmunds, Huddersfield, dans le nord-est de l'Angleterre, et à l'usine de pneus Pirelli à Burton-on-Trent, dans le Derbyshire. Pendant vingt-cinq ans, ces projets patients et épiques se sont inscrits dans une tentative profonde de décrire la manière dont la classe ouvrière britannique était confrontée, souvent très brutalement, à une politique économique hostile et à un autoritarisme culturel. C'est le thème général qui façonne l'œuvre réunie ici.

*From 1970 onwards Killip's images appeared regularly in the photographic press and his reputation grew with each published folio.[1] Audiences could see he had absorbed the best qualities of the interwar photographers he admired and whose work was then being rediscovered (notably Eugène Atget, Bill Brandt and August Sander, along with Strand and Evans). There were also links with the fluid, more openly subjective possibilities opened up by Robert Frank's book *The Americans* (1959) and the vanguard Japanese photography of the 1960s.*

À partir de 1970, les images de Killip apparaissent régulièrement dans la presse photographique et sa réputation grandit à chaque publication[1]. Le public peut voir qu'il a absorbé les meilleures qualités des photographes de l'entre-deux-guerres qu'il admire et dont le travail est alors redécouvert (notamment Eugène Atget, Bill Brandt et August Sander, ainsi que Strand et Evans). Il y avait aussi des liens avec les possibilités fluides, plus ouvertement subjectives, ouvertes par le livre de Robert Frank, *The Americans* (1959) et la photographie japonaise d'avant-garde des années 60.

*Throughout the 1970s and 1980s Killip exhibited either in solo shows or alongside kindred spirits such as Graham Smith.[2] In 1976 he co-founded Side Gallery in Newcastle-upon-Tyne and was intimately involved with its pioneering programme of resistant, independent photography. Commissions from *The London Review of Books* added to his growing body of portraits.*

Tout au long des années 1970 et 1980, Killip a exposé soit en solo, soit aux côtés d'esprits proches comme Graham Smith [2]. En 1976, il a co-fondé la Side Gallery à Newcastle-upon-Tyne et a été intimement impliqué dans son programme pionnier de photographie résistante et indépendante. Des commandes de la *London Review of Books* sont venues s'ajouter à sa collection croissante de portraits.

*The Pirelli work would be the "last and very necessary piece of the jigsaw puzzle" of Killip's work in Britain. [3] In September 1991 he took a teaching position at Harvard University, having never taught before. Twenty years on he is based there still, a Professor of Visual and Environmental Studies. He has not photographed in America but regular trips to Ireland between 1993 and 2005 led to the book *Here Comes Everybody* (2009), which included his first work in color.*

L'œuvre de Pirelli sera la «dernière pièce du puzzle» de l'œuvre de Killip en Grande-Bretagne [3]. En septembre 1991, il a pris un poste d'enseignant à l'université de Harvard, n'ayant jamais enseigné auparavant. Vingt ans plus tard, il y est toujours basé, en tant que professeur d'études visuelles et environnementales. Il n'a pas photographié en Amérique mais des voyages réguliers en Irlande entre 1993 et 2005 ont abouti au livre *Here Comes Everybody* (2009), qui comprend son premier travail en couleur.

*Facts and chronology can be deceptive. The path of Chris Killip's working life gives us little sense of how his project took shape and how significant it has been for more than a generation of followers, photographers and cultural historians. As early as 1971 he was described by his friend and mentor Shoji Yamagishi (editor of the influential magazine *Camera Mainichi*) as "a young man with a strong will, bordering on the stubborn." [4] He was also possessed of an understanding of human character and a singular photographic vision, both of which were mature almost from the outset. This rare combination set him apart from his*

*peers and on a course quite out of step with developments in the medium's artistic and documentary directions.*

Les faits et la chronologie peuvent être trompeurs. Le parcours de la vie professionnelle de Chris Killip nous donne peu d'indications sur la façon dont son projet a pris forme et sur l'importance qu'il a eue pour plus d'une génération de disciples, de photographes et d'historiens de la culture. Dès 1971, son ami et mentor Shoji Yamagishi (rédacteur en chef de l'influent magazine Camera Mainichi) le décrivait comme «un jeune homme doté d'une forte volonté, à la limite de l'obstination» [4], mais aussi d'une compréhension du caractère humain et d'une vision photographique singulière, toutes deux mûres presque dès le départ. Cette combinaison rare le distinguait de ses pairs et le plaçait sur une voie assez décalée par rapport à l'évolution des orientations artistiques et documentaires du médium.

*Work of the very highest standards never belongs entirely to its moment. Its genesis cannot be predicted or accounted for, nor its resonance over time. Its force and complexity elude comprehension because its mysteries are as vital as its revelations. Given the nature of his photographs it seems entirely plausible that the young Killip understood this, at least on an intuitive level. Perhaps it came from his early encounters with the great photography of the past, sensing how it belonged to him and was pertinent to his own situation. But it may have come simply from using a camera from a young age, thinking carefully about what it can and cannot reveal, the perplexing way it is both a machine and a transformative instrument. The answer is probably too elusive but it is important to realize how unusual Killip's photography was, in its approach and its quality. If he was a 'product of his time' it was in no straightforward sense.*

Un travail de très haut niveau n'est jamais tout à fait à sa place. Sa genèse ne peut être prédite ou expliquée, ni sa résonance dans le temps. Sa force et sa complexité échappent à la compréhension parce que ses mystères sont aussi vitaux que ses révélations. Étant donné la nature de ses photographies, il semble tout à fait plausible que le jeune Killip ait compris cela, du moins sur le plan intuitif. Peut-être cela vient-il de ses premières rencontres avec la grande photographie du passé, sentant qu'elle lui appartenait et qu'elle était pertinente à sa propre situation. Mais cela vient peut-être simplement du fait qu'il a utilisé un appareil photo dès son plus jeune âge, en réfléchissant soigneusement à ce qu'il peut et ne peut pas révéler, à la manière déroutante dont il est à la fois une machine et un instrument de transformation. La réponse est probablement trop insaisissable, mais il est important de se rendre compte à quel point la photographie de Killip était inhabituelle, dans son approche et sa qualité. S'il était un «produit de son temps», ce n'était pas dans le sens le plus simple du terme.

*Time and timeliness. These are the two qualities that have bound photography to the project of modernity, for good or bad. "One must be of one's time" was of course the slogan of the realist artists and writers of the second half of the nineteenth century, when photography was new. For the painter Gustave Courbet and his circle, it represented not just an artistic calling but a commitment to a new way of living, a new way of being, a new way of attuning oneself to the world. The demand was simple but multi-layered. Firstly, it implied that 'one's time' was significantly different from the past, and from times to come. Indeed it was in the nineteenth century that artists and writers first experienced in a deep and unavoidable way the ruptures of modernity. Time was inconsistent, 'out of joint'. It did not simply pass, rather its very character was subject to change. Secondly, it implied that the role of artists and writers was to immerse themselves in this new temporality and allow it to be expressed through them. Their task was not to look back nor to resist the present, nor to predict the future. It was to grasp everyday experience in its transience and particularity, its subtlety and physicality. Thirdly, being attentive to the texture and the grain of the present also implied being attentive to one's location in the world. In effect to be of one's time implied that one must be of one's place.*

Le temps et l'opportunité. Ce sont les deux qualités qui ont lié la photographie au projet de modernité, pour le meilleur ou pour le pire. «Il faut être de son temps» était bien sûr le slogan des artistes et écrivains réalistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la photographie était nouvelle. Pour le peintre Gustave Courbet et son entourage, elle représentait non seulement une vocation artistique, mais un

engagement pour une nouvelle façon de vivre, une nouvelle façon d'être, une nouvelle façon de s'attacher au monde. La demande était simple mais à plusieurs niveaux. Tout d'abord, elle impliquait que «son temps» était sensiblement différent du passé et des temps à venir. En effet, c'est au XIXe siècle que les artistes et les écrivains ont pour la première fois fait l'expérience profonde et inévitable des ruptures de la modernité. Le temps était incohérent, «hors norme». Il ne s'est pas simplement écoulé, mais son caractère même a été sujet à des changements. Deuxièmement, il impliquait que le rôle des artistes et des écrivains était de s'immerger dans cette nouvelle temporalité et de permettre qu'elle s'exprime à travers eux. Leur tâche n'était pas de regarder en arrière, ni de résister au présent, ni de prédire l'avenir. Il s'agissait de saisir l'expérience quotidienne dans sa fugacité et sa particularité, sa subtilité et sa physicalité. Troisièmement, être attentif à la texture et au grain du présent implique également d'être attentif à sa position dans le monde. En effet, être de son temps implique que l'on soit de son lieu.

*Even in the nineteenth century to know with any certainty the nature of one's time and place was not easy. In fact, the emergence of a desire for such knowledge was itself a response to the difficulty of attaining it. After all, we tend to think we know what is particular about a time and place only with hindsight. Perhaps we can only be of our time and place without really knowing it in the fullest sense. The task would only become more difficult. Histories began to conflict with each other. Populations began to move. Cultures began to mix or clash. Different orders of time and place began to assert themselves on daily life in ways that could not be reconciled. Even finding a fixed position from which to consider the rapid changes was a challenge. Here in the twenty-first century we are trying to come to terms with the effects of a long period of instability, if only to prepare ourselves for the instabilities to come.*

Même au XIXe siècle, il n'était pas facile de connaître avec certitude la nature de son temps et de son lieu. En fait, l'émergence d'un désir de connaissance était en soi une réponse à la difficulté de l'atteindre. Après tout, nous avons tendance à penser que nous ne savons ce qui est particulier à un moment et à un lieu qu'avec le recul. Peut-être ne pouvons-nous être de notre temps et de notre lieu que sans le connaître vraiment au sens le plus large du terme. La tâche ne ferait que devenir plus difficile. Les histoires ont commencé à s'opposer les unes aux autres. Les populations ont commencé à se déplacer. Les cultures ont commencé à se mélanger ou à se heurter. Des ordres de temps et de lieux différents ont commencé à s'affirmer dans la vie quotidienne d'une manière qui ne pouvait être conciliée. Même trouver une position fixe à partir de laquelle envisager les changements rapides était un défi. En ce XXe siècle, nous essayons de faire face aux effets d'une longue période d'instabilité, ne serait-ce que pour nous préparer aux instabilités à venir.

*But there is another way of understanding the injunction to be of one's time, one that responds to the contradictions of modern life. It involves the invention of one's own time, against the grain. This seems to have been Killip's approach. On the Isle of Man around 1970 it took the form of a rejection of the relentless turnover of mass culture he had come to know in London. He attuned instead to the slow procedures of the large format camera on location, feeling his way in to the careful production of crafted, hewn images. This required working without the distraction of peers or deadlines. His work on the island began as a study of its water mills and he had thought he might make a book on this subject. But as he began to photograph people in relation to their landscape and architecture ('the social fabric') a more explicitly political understanding of modern time and its effects began to emerge. Killip's subject matter was to be history as it is lived from within, not as it is written. His subjects would be those people left behind, marginalized or otherwise locked out by the forces of modernity. The slow commitment of Killip's long projects would be an empathetic commitment to lives lived in the shadow of history.*

Mais il existe une autre façon de comprendre l'injonction d'être de son temps, qui répond aux contradictions de la vie moderne. Il s'agit de l'invention de son propre temps, à contre-courant. Cela semble avoir été l'approche de Killip. Sur l'île de Man vers 1970, elle a pris la forme d'un rejet de l'implacable renouvellement de la culture de masse qu'il avait appris à connaître à Londres. Il s'est plutôt mis au diapason des lentes procédures de la caméra grand format sur place, se laissant guider par la production soignée d'images taillées sur mesure. Il lui fallait pour cela travailler sans se laisser distraire par ses pairs et sans

se soucier des délais. Son travail sur l'île a commencé par une étude de ses moulins à eau et il avait pensé qu'il pourrait faire un livre sur ce sujet. Mais lorsqu'il a commencé à photographier les gens en relation avec leur paysage et leur architecture («le tissu social»), une compréhension plus explicitement politique du temps moderne et de ses effets a commencé à émerger. Le sujet de Killip devait être l'histoire telle qu'elle est vécue de l'intérieur, et non telle qu'elle est écrite. Ses sujets seraient les personnes laissées pour compte, marginalisées ou autrement enfermées par les forces de la modernité. Le lent engagement des longs projets de Killip serait un engagement empathique envers les vies vécues dans l'ombre de l'histoire.

*In this sense only it has been a documentary project. The term is misleading because the narrow and conservative conventions that still dominated photography in the 1970s were part of what Killip was resisting. In the hands of the mass media and the populist illustrated press, documentary photography had been reduced to a formula reliant on spectacle, sentimentalism and a depoliticized account of the downtrodden. The photographic theory then emerging in Britain and North America was developing a powerful critique of the ideological underpinnings of the illustrated press, but the mistake, dangerously widespread at the time, was to assume that documentary 'was' its mass media manifestation. [5] Many critics, commentators and educators were set on denouncing the medium's truth claims and commercial illusions as equally dubious tricks. Impatient with just how ineffable and demanding images can be, the terms of the discussion were often reductive. Faith in the reality of images or faith in their unreality. Naïve realism or real nihilism.*

Dans ce sens seulement, il s'agit d'un projet documentaire. Le terme est trompeur car les conventions étroites et conservatrices qui dominaient encore la photographie dans les années 1970 faisaient partie de ce à quoi Killip résistait. Entre les mains des médias et de la presse illustrée populiste, la photographie documentaire avait été réduite à une formule reposant sur le spectacle, le sentimentalisme et un récit dépolitisé des opprimés. La théorie photographique qui émergeait alors en Grande-Bretagne et en Amérique du Nord développait une puissante critique des fondements idéologiques de la presse illustrée, mais l'erreur, dangereusement répandue à l'époque, était de supposer que le documentaire «était» sa manifestation médiatique[5]. De nombreuses critiques, commentateurs et éducateurs s'attachaient à dénoncer les affirmations de vérité et les illusions commerciales des médias comme des trucs tout aussi douteux. Impatients de voir à quel point les images peuvent être inefficaces et exigeantes, les termes de la discussion étaient souvent réducteurs. La foi dans la réalité des images ou la foi dans leur irréalité. Réalisme naïf ou nihilisme réel.

*Killip and a handful of others felt photography should not, could not, be equated with its easiest and worst practices. There was, if you looked carefully, a long and hard-won legacy of experimental documentary photography, a way of working in which form was not assumed as a convention but shaped in the midst of each and every project. This was a practice in which the descriptive limits of photographs would not be glossed over by racy editing or glued together by captions for easy consumption.[6] Any meaningful documentary practice requires work from the reader. It asks them to consider what is being described, how it is being described and to accept the parameters. But in the 1970s and certainly by the early 1980s the idea of an experimental documentary photography seemed to most like an oxymoron. One could be experimental or documentary.*

Killip et une poignée d'autres personnes ont estimé que la photographie ne devait pas, ne pouvait pas, être assimilée à ses pratiques les plus faciles et les plus mauvaises. Il y avait, si l'on regarde bien, un héritage long et durement acquis de la photographie documentaire expérimentale, une manière de travailler dans laquelle la forme n'était pas assumée comme une convention mais façonnée au milieu de chaque projet. Il s'agissait d'une pratique dans laquelle les limites descriptives des photographies n'étaient pas effacées par un montage rapide ou collées par des légendes pour faciliter la consommation[6]. Toute pratique documentaire significative exige un travail de la part du lecteur. Il lui demande de réfléchir à ce qui est décrit, à la manière dont il est décrit et d'accepter les paramètres. Mais dans les années 70 et certainement au début des années 80, l'idée d'une photographie documentaire expérimentale semblait être un oxymore. Il pouvait s'agir d'une photographie expérimentale ou documentaire.

*In the years since, the illustrated press has all but collapsed, taking its conventions with it. There is no longer a default form and as a result there is a more open attitude to photography, albeit with limited outlets. We can certainly see the recent renaissance of the experimental documentary photobook in these terms, the innovations of which have even influenced the illustrated press that survives in the wake of television and the internet. This is the climate in which Chris Killip's work has been so enthusiastically discovered by new audiences.*

Dans les années qui ont suivi, la presse illustrée s'est pratiquement effondrée, emportant avec elle ses conventions. Il n'y a plus de forme par défaut et, par conséquent, il y a une attitude plus ouverte à la photographie, même si les débouchés sont limités. C'est en ces termes que l'on peut certainement voir la récente renaissance du photobook documentaire expérimental, dont les innovations ont même influencé la presse illustrée qui survit dans le sillage de la télévision et d'Internet. C'est dans ce climat que l'œuvre de Chris Killip a été découverte avec tant d'enthousiasme par de nouveaux publics.

*Before this gets too abstract let us hear from Chris Killip, talking not about himself but the work of a fellow photographer. In a review of the exhibition A Shimmer of Possibility by Paul Graham (MoMA, New York 2009), Killip described a brief sequence of a woman sitting alone:*

Avant que cela ne devienne trop abstrait, écoutons Chris Killip, qui ne parle pas de lui-même mais du travail d'un collègue photographe. Dans un compte rendu de l'exposition A Shimmer of Possibility de Paul Graham (MoMA, New York 2009), Killip a décrit une brève séquence d'une femme assise seule :

*She is eating a take-out meal, perhaps a pig's foot or hock, from a polystyrene container. This meal is balanced on a plastic carrier bag, which acts as a napkin on her knee to protect her white skirt. Her hair is a strange artificially orange color. On the ground in front of her are other previously discarded containers. In this first and largest image she is intent on eating her meal and takes no notice of Graham's camera. The next image is solely of her food and, by now, greasy hands. Two similar smaller photographs follow, taken from very slightly different angles, looking down at the debris-strewn ground. The final image shows the woman as she inhales hard on a cigarette at the end of her meal. These brief unscripted moments of her immediate circumstances bring a paradoxical sense of separation and distance, completely contradicting the closeness of the images, making it, for me, part of an overwhelming sense of estrangement. If this is the status quo, then I want to change it.[7]*

Elle mange un repas à emporter, peut-être une patte de cochon ou un jarret, dans un récipient en polystyrène. Ce repas est en équilibre sur un sac en plastique, qui sert de serviette de table sur ses genoux pour protéger sa jupe blanche. Ses cheveux sont d'une étrange couleur artificiellement orange. Sur le sol devant elle se trouvent d'autres récipients précédemment jetés. Sur cette première et plus grande image, elle est décidée à manger son repas et ne fait pas attention à l'appareil photo de Graham. L'image suivante ne montre que sa nourriture et, à présent, ses mains grasses. Suivent deux autres photos similaires, plus petites, prises sous des angles très légèrement différents, en regardant le sol jonché de débris. La dernière image montre la femme en train d'inhaler fortement une cigarette à la fin de son repas. Ces brefs moments non scénarisés de sa situation immédiate apportent un sentiment paradoxal de séparation et de distance, contredisant complètement la proximité des images, ce qui, pour moi, fait partie d'un sentiment accablant d'éloignement. Si c'est le statu quo, alors je veux le changer [7].

*It is a fascinating passage of writing not least because it shows how a commitment to photography is a commitment to the world it depicts, to the act of depiction and to the precariousness of reading photographs carefully. Killip sees in Graham this search for form that has nothing to do with novelty. It is driven by the need to describe an encounter, to articulate something of its emotional and political significance. The paradox of intimacy and distance, of vision and knowledge, is a particularly photographic one. Every photographer must face sooner or later. The key image of Graham's sequence recalls Killip's own Woman at bus stop, Middlesborough, Teeside, 1976. Here too the photographer was close enough to disclose something of the woman and her situation, yet the nearness to a soul so self-absorbed is unnerving. The image invites us in but suspends our response. There is no caption that presumes to reveal her inner psychology. Instead the photograph is a drama between visible facts and the facts of life.*

C'est un passage d'écriture fascinant, notamment parce qu'il montre comment un engagement envers la photographie est un engagement envers le monde qu'elle dépeint, envers l'acte de représentation et envers la précarité de la lecture des photographies. Killip voit en Graham cette recherche de la forme qui n'a rien à voir avec la nouveauté. Elle est motivée par le besoin de décrire une rencontre, d'articuler quelque chose de sa signification émotionnelle et politique. Le paradoxe de l'intimité et de la distance, de la vision et de la connaissance, est particulièrement photographique. Tout photographe doit tôt ou tard faire face à ce paradoxe. L'image clé de la séquence de Graham rappelle la femme à l'arrêt de bus de Killip, Middlesborough, Tyneside, 1976. Ici aussi, le photographe était suffisamment proche pour révéler quelque chose de la femme et de sa situation, mais la proximité d'une âme si égocentrique est déconcertante. L'image nous invite à entrer mais suspend notre réponse. Il n'y a pas de légende qui présume révéler sa psychologie intérieure. Au contraire, la photographie est un drame entre les faits visibles et les faits de la vie.

*In the most rewarding and probing bodies of photographic work images are put in relation to each other so that the unanswered questions enrich each other. In Creative Camera magazine, May 1977, Woman at Bus Stop appears on the final spread of a bold twenty-two page sequence of Killip's photographs from the north east of England.[8] It is paired with an image of civic robes on public display, taken in Tyneside in 1975. Suddenly the woman resembles a costume standing in for her absent self. Her pearl brooch gleaming in the harsh sunlight echoes and contrasts with the metallic braid on one of the robes, caught by the camera flash. In Killip's book In Flagrante (1988) she sits on a page opposite a photograph of a man in heavy boots and overcoat, perched on a low wall, cropped from the waist down. We might be led to think about matters of gender and dress, of fabric and light, of work and the human body, of pride and pragmatism. In the book you are holding she appears again, this time beside another man in coat and shoes resting in a doorway.[9] They face in opposite directions, like a couple estranged by mutual circumstance. These pairings have their own associations but they can never close the gap they ask us to contemplate. In the end each image is the guardian of the other's secrets.*

Dans les œuvres photographiques les plus gratifiantes et les plus approfondies, les images sont mises en relation les unes avec les autres, de sorte que les questions sans réponse s'enrichissent mutuellement. Dans le magazine Creative Camera de mai 1977, «Woman at Bus Stop» apparaît sur la dernière page d'une séquence de vingt-deux pages de photographies de Killip prises dans le nord-est de l'Angleterre [8], associée à une image de robes de ville exposées en public, prise dans le Tyneside en 1975. Soudain, la femme ressemble à un costume qui remplace son absence. Sa broche perlée luisant dans la lumière du soleil fait écho et contraste avec la tresse métallique de l'une des robes, prise par le flash de l'appareil photo. Dans le livre de Killip, In Flagrante (1988), elle est assise sur une page en face de la photographie d'un homme en bottes et manteau lourds, perché sur un muret, coupé à partir de la taille. Nous pourrions être amenés à réfléchir aux questions de genre et d'habillement, de tissu et de lumière, de travail et de corps humain, de fierté et de pragmatisme. Dans le livre que vous tenez, elle apparaît à nouveau, cette fois-ci à côté d'un autre homme en manteau et en chaussures qui se repose dans l'embrasure d'une porte [9]. Ils sont tournés dans des directions opposées, comme un couple éloigné par des circonstances mutuelles. Ces couples ont leurs propres associations, mais ils ne peuvent jamais combler l'écart qu'ils nous demandent de contempler. En fin de compte, chaque image est la gardienne des secrets de l'autre.

*This high-wire act of disclosure and withdrawal produces the restlessness that has kept Killip's photographs and books so vital all these years. But it has also been the source of some misunderstanding. The cursory speed and passivity with which audiences have been encouraged to respond to photographs in recent decades has given rise to hasty assessments. The problem is compounded by Killip's gift for formal rigour and dense allusion. Whenever I come across one of his better-known photographs singled out and cut off from its body of work, I must confess I feel uneasy. It is too tempting to misread it as an icon or symbol of the social situation it depicts, rather than as a photographic response to it. Youth on Wall, Jarrow, Tyneside, UK, 1976 is often celebrated as a condensed summary of Britain's slide toward the divisive social and economic policies of the 1980s. Some even overlook the date and presume it somehow must be an image from Margaret Thatcher's right-wing reign over British politics*

*(she came to power in 1979). But what I see is an image that could be that but might not be. The space of doubt opened up by a powerful single photograph may be foreclosed by the temptation to simplify.*  
[10]

Cet acte de divulgation et de retrait à haute tension produit l'agitation qui a gardé les photographies et les livres de Killip si vitaux toutes ces années. Mais il a également été la source de certains malentendus. La rapidité et la passivité superficielles avec lesquelles le public a été encouragé à réagir aux photographies au cours des dernières décennies ont donné lieu à des évaluations hâtives. Le problème est aggravé par le don de Killip pour la rigueur formelle et les allusions denses. Chaque fois que je rencontre une de ses photographies les plus connues, isolée et coupée de son œuvre, je dois avouer que je me sens mal à l'aise. Il est trop tentant de l'interpréter comme une icône ou un symbole de la situation sociale qu'elle dépeint, plutôt que comme une réponse photographique à celle-ci. Youth on Wall, Jarrow, Tyneside, UK, 1976 est souvent célébré comme un résumé condensé du glissement de la Grande-Bretagne vers les politiques sociales et économiques divisives des années 1980. Certains négligent même la date et présument qu'il s'agit en quelque sorte d'une image du règne de la droite de Margaret Thatcher sur la politique britannique (elle est arrivée au pouvoir en 1979). Mais ce que je vois, c'est une image qui pourrait l'être, mais qui pourrait ne pas l'être. L'espace de doute ouvert par une seule et puissante photographie peut être fermé par la tentation de la simplification[10].

*This is not a new problem but it is a persistent one. It has been faced in different ways by photographers struggling to give appropriate shape to their work while maintaining the openness that is the necessary condition of possibility. In the 1930s Bill Brandt was drawn to the rituals and customs of daily life, to the deeply unconscious ways the English inhabited their social roles and class structure. To him the English were strange and he photographed them with a dreamlike sensibility at once detached and emotionally charged. In their anthropological reserve his photographs court a documentary reading but they estrange and exceed it, somewhere between facts clearly stated and what John Grierson called "the creative treatment of actuality." [11] His book The English at Home (1936) is full of striking images but it is the edit dramatizing distinctions of social class that was insidious, so potentially scandalous. But on publication it made little impact, was remaindered and all but vanished. [12] In the decades since it has come to stand for the complexities of the documentary project in general, with its balance of surgical record and subjective 'vision'.*

Ce problème n'est pas nouveau, mais il est persistant. Il a été affronté de différentes manières par les photographes qui s'efforcent de donner une forme appropriée à leur travail tout en maintenant l'ouverture qui est la condition nécessaire du possible. Dans les années 1930, Bill Brandt a été attiré par les rituels et les coutumes de la vie quotidienne, par la manière profondément inconsciente dont les Anglais habitaient leurs rôles sociaux et leur structure de classe. Pour lui, les Anglais étaient étranges et il les a photographiés avec une sensibilité onirique à la fois détachée et chargée d'émotion. Dans leur réserve anthropologique, ses photographies courtisent une lecture documentaire mais elles la dépassent et l'éloignent, quelque part entre des faits clairement énoncés et ce que John Grierson appelait «le traitement créatif de l'actualité»[11] Son livre The English at Home (1936) est plein d'images saisissantes mais c'est le montage dramatisant des distinctions de classe sociale qui était insidieux, donc potentiellement scandaleux. Au cours des décennies qui ont suivi, ce livre est devenu le reflet de la complexité du projet documentaire en général, avec son équilibre entre le dossier chirurgical et la «vision» subjective.

*Walker Evans' American Photographs (1938) opened with an image of a commercial photo studio followed by a grid of anonymous portraits. The sequence unfolded in bold leaps of allusion, each image presented as both an autonomous statement and an associative link. An art-political poem. For those patient enough to notice, this was a book of photography, of a world already saturated with photographs. To make sense of it one would need to temper its description of 1930s America with the knowledge that all photographs, and all arrangements of photographs, are acts of interpretation requiring further interpretation. [13] Evans's collaboration with the writer James Agee, Let us now Praise Famous Men (1941), went even further. The uncaptioned photographs of Alabama tenant farmers stood quite apart from Agee's searing, self-reflexive text. The reader had to find a way of either putting*

*them together or comprehending their separateness. It sold just a few hundred copies and was only hailed a classic of experimental documentary twenty years later. We may wish to think of these books and others such as August Sander's Antlitz der Zeit (Face of Our Time, 1929) or Eugène Atget: Photographe de Paris (1930) as typical of their time. They were not. They were quite exceptional.*

Les photographies américaines de Walker Evans (1938) s'ouvrent sur l'image d'un studio photo commercial, suivie d'une grille de portraits anonymes. La séquence s'est déroulée dans des sauts d'allusion audacieux, chaque image étant présentée à la fois comme une déclaration autonome et un lien associatif. Un poème art-politique. Pour ceux qui ont eu la patience de le remarquer, c'était un livre de photographie, d'un monde déjà saturé de photographies. Pour lui donner un sens, il faudrait tempérer sa description de l'Amérique des années 1930 en sachant que toutes les photographies, et tous les arrangements de photographies, sont des actes d'interprétation nécessitant une interprétation plus poussée[13]. La collaboration d'Evans avec l'écrivain James Agee, *Let us now Praise Famous Men* (1941), va encore plus loin. Les photographies non légendées des métayers d'Alabama se démarquaient nettement du texte brûlant et autoréfléchi d'Agee. Le lecteur devait trouver un moyen de les rassembler ou de comprendre leur caractère distinct. Il ne s'est vendu qu'à quelques centaines d'exemplaires et n'a été salué comme un classique du documentaire expérimental que vingt ans plus tard. On peut penser à ces livres et à d'autres comme *Antlitz der Zeit* (1929) d'August Sander ou Eugène Atget : *Photographe de Paris* (1930) comme étant typiques de leur époque. Ils ne l'étaient pas. Ils étaient tout à fait exceptionnels.

*Chris Killip's books have been similarly out of step, both in theme and form. His first, Isle of Man, was somewhat classical in structure, comparable in many respects to a great realist novel or one of Paul Strand's studies of place, such as Un Paese (1955) on a rural Italian village, or Tir a'Mhuraín, on life in the Outer Hebrides (1962). But its appearance in 1980, several years after completion, compounded its untimeliness. When he came to publish In Flagrante (1988) he was much more aware of the problems of readability and turned these to advantage. The sequence, one of the most sophisticated and enigmatic of all postwar photobooks, begins and ends with shots that include the shadow of the photographer's body and bulky 4×5 camera. To this he added a cautionary epigram ending with a memorable couplet: "The photographs tell you more about me than about what they describe. The book is a fiction about metaphor." [14] The desire to keep things open was an expression of his humility and our forever-partial understanding. But it was also informed by a politics of representation: the last thing required by the people he photographed was a book that proposed to lock them into their situation as willingly as had the society that was making their lives so difficult. Killip's openness was a rejection of the social fatalism that infected both the documentary form and government policy. It was a sign of hope.*

Les livres de Chris Killip ont également été déphasés, tant par le thème que par la forme. Son premier, *Isle of Man*, avait une structure quelque peu classique, comparable à bien des égards à un grand roman réaliste ou à l'une des études de lieux de Paul Strand, comme *Un Paese* (1955) sur un village rural italien, ou *Tir a'Mhuraín*, sur la vie dans les Hébrides extérieures (1962). Mais son apparition en 1980, plusieurs années après son achèvement, n'a fait qu'aggraver son caractère inopportun. Lorsqu'il en est venu à publier *In Flagrante* (1988), il était beaucoup plus conscient des problèmes de lisibilité et en a tiré profit. La séquence, l'une des plus sophistiquées et des plus énigmatiques de tous les livres photos d'après-guerre, commence et se termine par des clichés qui incluent l'ombre du corps du photographe et un appareil 4×5 encombrant. Il y a ajouté une épigramme d'avertissement se terminant par un couplet mémorable : «Les photographies vous en disent plus sur moi que sur ce qu'elles décrivent. Le livre est une fiction sur la métaphore»[14] Le désir de garder les choses ouvertes était une expression de son humilité et de notre compréhension toujours partielle. Mais il était également nourri par une politique de représentation : la dernière chose dont avaient besoin les personnes qu'il photographiait était un livre qui proposait de les enfermer dans leur situation aussi volontairement que l'avait fait la société qui leur rendait la vie si difficile. L'ouverture de Killip était un rejet du fatalisme social qui infectait à la fois la forme documentaire et la politique gouvernementale. C'était un signe d'espoir.

*At the Pirelli tire factory in 1989, Killip restated his commitment to the world of work, making intense portraits of gravity and grace. This at a time when most photographers of his generation shunned blue collar manufacturing to focus on the colorful, amnesiac world of consumerism, leisure and the service industries. If the Pirelli work was out of time then, it was even more so when the book was published seventeen years later.[15] But Killip had come to embrace this untimeliness, perhaps as a sign of what he had realised so early. Good work belongs to all eras and can guarantee no particular affinity to the moment it was made. In the early 1980s he had photographed extensively on the beach at Lynemouth in Northumberland. For periods he lived there with the people who gathered coal that washed up on the shore. Several of these remarkable images appeared in In Flagrante but the full extent of the project became evident only with the book published in 2011.[16] Nearly thirty years on the images are more poignant, obviously. But the intensity of seeing, the depth of human understanding and the virtuoso photography were as uniquely unexpected then as they are now.*

À l'usine de pneus Pirelli en 1989, Killip a réaffirmé son engagement dans le monde du travail, réalisant des portraits intenses de gravité et de grâce. Ceci à une époque où la plupart des photographes de sa génération évitaient la fabrication des cols bleus pour se concentrer sur le monde coloré et amnésique de la consommation, des loisirs et des services. Si l'œuvre de Pirelli était alors hors du temps, elle l'était encore plus lorsque le livre fut publié dix-sept ans plus tard[15]. Mais Killip en était venu à accepter ce caractère inopportun, peut-être comme un signe de ce qu'il avait réalisé si tôt. Un bon ouvrage appartient à toutes les époques et ne peut garantir aucune affinité particulière avec le moment où il a été réalisé. Au début des années 1980, il avait pris de nombreuses photos sur la plage de Lynemouth, dans le Northumberland. Pendant des périodes, il y a vécu avec les gens qui ramassaient le charbon qui s'échouait sur le rivage. Plusieurs de ces images remarquables sont apparues dans In Flagrante, mais l'ampleur du projet n'est devenue évidente qu'avec le livre publié en 2011[16]. Près de trente ans après, les images sont évidemment plus poignantes. Mais l'intensité de la vision, la profondeur de la compréhension humaine et la virtuosité de la photographie étaient alors aussi inattendues qu'elles le sont aujourd'hui.

*When I met with Chris Killip to talk about his life and work, he was returning from one of his regular visits to meet up with people he has photographed. The Seacoal book had just been published and it was fresh on his mind. He talked of the past feeling both very near and very far away, and how important it is to trace the developments that bind now to then. But we agreed that at its best photography pulls us close and pushes us away, answering some questions, asking others. There is much to be said for being not quite of one's time. What made Chris Killip's work difficult to grasp when it was contemporary will only prolong its afterlife.*

Lorsque j'ai rencontré Chris Killip pour parler de sa vie et de son travail, il revenait d'une de ses visites régulières pour rencontrer les gens qu'il a photographiés. Le livre Seacoal venait d'être publié et il était tout frais dans sa tête. Il a parlé du passé, qui lui semblait à la fois très proche et très lointain, et a souligné l'importance de retracer les évolutions qui lient aujourd'hui à l'époque. Mais nous avons convenu qu'à son meilleur, la photographie nous rapproche et nous éloigne, répondant à certaines questions, en posant d'autres. Il y a beaucoup à dire sur le fait de ne pas être tout à fait de son temps. Ce qui rendait l'œuvre de Chris Killip difficile à saisir lorsqu'elle était contemporaine ne fera que prolonger sa vie après coup.

*[1] Killip's first published work, two 35mm shots taken in London, appeared in Creative Camera (London), February 1970 under the title 'Young Contemporary'. He also published in Camera Mainichi (Japan) and Camera (Switzerland) among others.*

La première œuvre publiée de Killip, deux clichés 35 mm pris à Londres, a été publiée dans Creative Camera (Londres) en février 1970 sous le titre «Young Contemporary». Il a également publié, entre autres, dans Camera Mainichi (Japon) et Camera (Suisse).

*[2] In 1985 the London's Serpentine Gallery presented the landmark exhibition Another Country. Photographs by Chris Killip and Graham Smith.*

[2] En 1985, la Serpentine Gallery de Londres a présenté l'exposition Another Country, qui a fait date. Photographies de Chris Killip et Graham Smith.

[3] *Chris Killip in Clive Dilnot, 'Chris Killip's Portraits of the Pirelli Workforce', in Chris Killip, Pirelli Work (Steidl, Göttingen 2009) p. 72.*

[3] Chris Killip dans Clive Dilnot, «Chris Killip's Portraits of the Pirelli Workforce», dans Chris Killip, Pirelli Work (Steidl, Göttingen 2009) p. 72.

[4] *Shoji Yamagishi, 'Chris Killip. On the Isle of Man' Camera Mainichi, November 1971.*

[4] Shoji Yamagishi, «Chris Killip. On the Isle of Man' Camera Mainichi, novembre 1971.

[5] *In the UK the critique was led by the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies and the journals Screen, Screen Education and later Ten8.*

[5] Au Royaume-Uni, la critique a été menée par le Centre d'études culturelles contemporaines de Birmingham et les revues Screen, Screen Education et plus tard Ten8.

[6] *Daniel Longwell, an executive editor of Life once exclaimed: "The quick nervousness of pictures is a new language". This is what John Tagg describes as "those dreams of transparency, efficiency, and accelerated exchange that marked the instrumentalization of photographic meaning, in social administration as in commercialized communications, in the documentary archive as in the photo-journalistic picture file." See John Tagg, 'Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning' (2003), The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning(University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2009) p. 96*

[6] Daniel Longwell, rédacteur en chef de Life, s'est un jour exclamé «La nervosité rapide des images est un nouveau langage». C'est ce que John Tagg décrit comme «ces rêves de transparence, d'efficacité et d'échange accéléré qui ont marqué l'instrumentalisation de la signification photographique, dans l'administration sociale comme dans les communications commercialisées, dans les archives documentaires comme dans le fichier d'images photojournalistiques». Voir John Tagg, «Melancholy Realism : Walker Evans's Resistance to Meaning» (2003), The Disciplinary Frame : Photographic Truths and the Capture of Meaning (University of Minnesota Press, Minneapolis/Londres 2009) p. 96

[7] *Killip's occasional writing is invaluable. He has published short but insightful texts on the work of Marketa Luskacova, Henri Cartier-Bresson, David Goldblatt, Boris Mikhailov and Walker Evans, among others. Like Evans, who also published occasional writings on photographers, Killip illuminates the work he admires and tells us something important about his own.*

[7] Les écrits occasionnels de Killip sont inestimables. Il a publié des textes courts mais perspicaces sur l'œuvre de Marketa Luskacova, Henri Cartier-Bresson, David Goldblatt, Boris Mikhailov et Walker Evans, entre autres. Comme Evans, qui a également publié des écrits occasionnels sur les photographes, Killip illumine le travail qu'il admire et nous dit quelque chose d'important sur le sien.

[8] *Creative Camera was the most significant outlet for serious photography in the UK. When the whole of the May 1977 issue was given over to Killip's project the impact on several photographers, including Martin Parr, was profound.*

[8] Creative Camera était le plus important débouché pour la photographie sérieuse au Royaume-Uni. Lorsque l'ensemble du numéro de mai 1977 a été consacré au projet de Killip, l'impact sur plusieurs photographes, dont Martin Parr, a été profond.

[9] *Although this book is an overview Killip has approached the sequencing with the same searching rigour and suggestive allusion that are hallmarks of all his publications.*

[9] Bien que ce livre soit une vue d'ensemble, Killip a abordé le séquençage avec la même rigueur de recherche et les mêmes allusions suggestives qui caractérisent toutes ses publications.

[10] *I first raised this point in a short text I wrote on Chris Killip's work for Photoworks (Brighton, UK) no. 12 Spring/Summer 2009.*

[10] J'ai soulevé ce point pour la première fois dans un court texte que j'ai écrit sur le travail de Chris Killip pour Photoworks (Brighton, UK) no. 12 Printemps/Été 2009.

[11] John Grierson, *Grierson on Documentary* (Collins, London, 1946)

[11] John Grierson, *Grierson on Documentary* (Collins, Londres, 1946)

[12] *In the last few decades The English at Home has come to be regarded as a classic work, not least because it is tempting to project onto its uneasy restraint a mood of premonition. With hindsight we can see a portrayal of the insular English unable to recognise their own image when they see it, sleepwalking towards the nightmare of the Second World War to be awoken all too close to disaster. Its failure "almost attests to its originality"* (Mark Haworth-Booth in Bill Brandt: *Behind the Camera, photographs 1928-1983*, Aperture / Philadelphia Museum of Art, 1985, p. 12). Mark Haworth-Booth was also responsible for exhibiting the Pirelli work in 1990 at London's Victoria and Albert Museum.

[12] Au cours des dernières décennies, *The English at Home* a été considéré comme un classique, notamment parce qu'il est tentant de projeter sur sa retenue malaisée un climat de prémonition. Avec le recul, nous pouvons voir un portrait des Anglais insulaires incapables de reconnaître leur propre image lorsqu'ils la voient, somnambules vers le cauchemar de la Seconde Guerre mondiale pour être réveillés bien trop près du désastre. Son échec atteste presque de son originalité (Mark Haworth-Booth dans Bill Brandt : *Behind the Camera, photographies 1928-1983*, Aperture / Philadelphia Museum of Art, 1985, p. 12). Mark Haworth-Booth a également été responsable de l'exposition de l'œuvre de Pirelli en 1990 au Victoria and Albert Museum de Londres.

[13] *Evans was already wary of the popular illustrated press but was not prepared to give up on it entirely. Back in 1937, when Life magazine just a year old, he and James Agee proposed a subsection be devolved to them. As editorial advisors they would provide a space for experimental forms of journalistic writing along with a visual approach devoid of what Agee called "all 'art' and 'dramatic' photography and of the plethoric and flabby ends of Leica photography". They asked for an office and \$100 a week each, promising to take care of everything from commissioning to page layout. Life declined but the desire to carve out an independent space within mainstream culture never left Evans. His self-assigned, fiercely independent work made for Fortune (1945-65) is a testament to this.*

[13] Evans se méfiait déjà de la presse illustrée populaire mais n'était pas prêt à y renoncer complètement. En 1937, alors que le magazine *Life* n'avait qu'un an, lui et James Agee ont proposé qu'une sous-section leur soit dévolue. En tant que conseillers éditoriaux, ils offriraient un espace pour des formes expérimentales d'écriture journalistique ainsi qu'une approche visuelle dépourvue de ce qu'Agee appelait «toute photographie «artistique» et «dramatique» et des extrémités pléthoriques et flasques de la photographie Leica». Ils ont demandé un bureau et 100 dollars par semaine chacun, en promettant de s'occuper de tout, de la commande à la mise en page. La vie a décliné, mais le désir de se tailler une place indépendante au sein de la culture dominante n'a jamais quitté Evans. Son travail autonome et farouchement indépendant réalisé pour *Fortune* (1945-65) en témoigne.

[14] *On the genesis of In Flagranti Chris Killip has stated: I was approached by David Godwin who was then the boss of Secker & Warburg. He said he liked my work and if I ever wanted to publish a book he would like to do it. I came to see him one year after that initial contact and said yes, I did want to do a book but I wanted to work with a particular editor, Mark Holborn. Mark had just returned, rather exhausted, from his stint at Aperture. He had also during his NY time edited Nan Goldin's The Ballad of Sexual Dependency (Aperture, 1986). I wanted to work with someone who had been exposed to the best current work that was out there. I was living in Newcastle more or less in isolation and thought that any book that I did would benefit from Mark's experiences. I told Godwin that he would have to pay Mark for his work and we would work together and, when it was ready, bring the sequenced book to him. Godwin could then only say one of two words: Yes or No.*

[14] Sur la genèse de *In Flagranti*, Chris Killip a déclaré J'ai été approché par David Godwin qui était alors le patron de Secker & Warburg. Il m'a dit qu'il aimait mon travail et que si jamais je voulais publier un livre, il aimerait le faire. Je suis venu le voir un an après ce premier contact et j'ai dit oui, je voulais bien faire un livre mais je voulais travailler avec un éditeur en particulier, Mark Holborn. Mark venait de rentrer, plutôt épuisé, de son séjour à Aperture. Il avait également, pendant sa période à New York, édité *The Ballad of Sexual Dependency* (Aperture, 1986) de Nan Goldin. Je voulais travailler avec quelqu'un qui avait été exposé aux meilleurs travaux actuels qui existaient. Je vivais à New-

castle plus ou moins isolément et je pensais que tout livre que je publierais bénéficierait des expériences de Mark. J'ai dit à Godwin qu'il devrait payer Mark pour son travail et que nous travaillerions ensemble et, lorsqu'il serait prêt, lui apporterions le livre séquencé. Godwin ne pouvait alors dire qu'un seul des deux mots : Oui ou Non.

*I laid out the book in Newcastle and then came down to Mark Holborn's London house and he would challenge me on things in the layout. It was often very tense but we never fell out. I would return to Newcastle and come back after making changes. There was usually something like a three-week interval and the process took nearly six months so I suppose there were about ten meetings. Godwin saw the book and agreed to do it and Peter Dyer, Secker & Warburg's designer, did the design/ type-face, etc. I also stopped Godwin from sending any press copies to anyone in photography and asked him to only send copies to his normal literary reviewers. That was a good decision as Blake Morrison who reviewed poetry for The Observer (London) wrote a very good and influential review. Chris Killip, email to the author, September 28, 2011. For additional information see 'Dispatches from a War Zone' in Jeffrey Ladd, ed., Chris Killip. In Flagrante (Errata Editions, New York, 2008).*

J'ai exposé le livre à Newcastle, puis je suis descendu chez Mark Holborn à Londres et il m'a mis au défi sur des points de la mise en page. C'était souvent très tendu, mais nous ne nous sommes jamais brouillés. Je retournais à Newcastle et je revenais après avoir fait des changements. Il y avait généralement un intervalle d'environ trois semaines et le processus prenait presque six mois, donc je suppose qu'il y avait une dizaine de réunions. Godwin a vu le livre et a accepté de le faire et Peter Dyer, le designer de Secker & Warburg, a fait le design/la typographie, etc. J'ai également empêché Godwin d'envoyer des exemplaires de presse à qui que ce soit dans le domaine de la photographie et lui ai demandé de n'envoyer des exemplaires qu'à ses critiques littéraires habituels. C'était une bonne décision, car Blake Morrison, qui a fait la critique de poésie pour The Observer (Londres), a écrit une très bonne critique qui a eu de l'influence. Chris Killip, courriel à l'auteur, 28 septembre 2011. Pour plus d'informations, voir «Dispatches from a War Zone» dans Jeffrey Ladd, Chris Killip. Dans Flagrante (Errata Editions, New York, 2008).

*[15] Coincidentally seventeen years is the same delay between Walker Evans's photographing of faces looming from the darkness of the New York subway and their first appearance in print. See Walker Evans, 'Rapid Transit' in i.e. The Cambridge Review no. 5, Winter 1955, pp. 16-24. Text by James Agee. For a brilliant discussion of the 'untimeliness' of Killip's Pirelli project see Clive Dilnot, 'Chris Killip's Portraits of the Pirelli Workforce', in Chris Killip, Pirelli Work (Steidl, Göttingen 2009) pp. 65-85.*

[15] Par coïncidence, dix-sept ans, c'est le même délai entre le moment où Walker Evans a photographié les visages émergeant de l'obscurité du métro new-yorkais et leur première apparition sur le papier. Voir Walker Evans, «Rapid Transit» dans i.e. The Cambridge Review n° 5, hiver 1955, pp. 16-24. Texte de James Agee. Pour une brillante discussion sur le «caractère inopportun» du projet Pirelli de Killip, voir Clive Dilnot, «Chris Killip's Portraits of the Pirelli Workforce», dans Chris Killip, Pirelli Work (Steidl, Göttingen 2009) pp. 65-85.

## aerticle 2

*The exhibition CHRIS KILLIP - ARBBIT/WORK is my last monographic project as head of the Photography Collection of Museum Folkwang. In 1990 the Museum acquired five photographs by Chris Killip from the book IN FLAGRANTE, from 1988, that had established his international reputation. Since then, work on catalogues and books has brought us together repeatedly, but for some inexplicable reason there has never been an exhibition in the Museum Folkwang with this idiosyncratic exponent of independent documentary photography.*

L'exposition CHRIS KILLIP - ARBBIT/WORK est mon dernier projet monographique en tant que responsable de la collection de photographies du musée Folkwang. En 1990, le musée a acquis cinq photographies de Chris Killip tirées du livre IN FLAGRANTE, de 1988, qui avait établi sa réputation internationale. Depuis

lors, le travail sur les catalogues et les livres nous a réunis à plusieurs reprises, mais pour une raison inexplicable, il n'y a jamais eu d'exposition au musée Folkwang avec cet exposant singulier de la photographie documentaire indépendante.

*In view of the constant and generalized criticisms of developments in the context of globalization, an omnipresent observation of social change provided especially by digital images, a view of the work of Chris Killip, photographed in black and white, and of a manageable volume, seems to me to be a necessary addition. It resists the dominant superficiality of our experiencing of the world and does so with empathy and awareness.*

Face aux critiques constantes et généralisées des évolutions dans le contexte de la mondialisation, une observation omniprésente des changements sociaux fournie notamment par les images numériques, un regard sur l'œuvre de Chris Killip, photographiée en noir et blanc, et d'un format raisonnable, me semble être un complément nécessaire. Elle résiste à la superficialité dominante de notre expérience du monde et le fait avec empathie et conscience.

*Chris Killip worked with commercial contracts - as assistant to advertising photographers up to the end of the 1960s. A lot of his European colleagues also worked in the commercial field, commissioned by editors and art directors. By the late 1970s, there were few places in illustrated magazines for socially critical themes. However, advertising's adoption of illustrative colour photography continued unabated. Looking back, this decade was the last heyday of photojournalism, in which, however, a politically motivated generation of photographers came into increasing conflict with the diverging views of editors.*

Chris Killip a travaillé sur des contrats commerciaux - comme assistant de photographes publicitaires jusqu'à la fin des années 60. Beaucoup de ses collègues européens ont également travaillé dans le domaine commercial, à la demande de rédacteurs en chef et de directeurs artistiques. À la fin des années 1970, il y avait peu de places dans les magazines illustrés pour les thèmes socialement critiques. Cependant, l'adoption par la publicité de la photographie d'illustration en couleur s'est poursuivie sans relâche. Avec le recul, cette décennie a été la dernière apogée du photojournalisme, au cours de laquelle, cependant, une génération de photographes à motivation politique est entrée en conflit croissant avec les opinions divergentes des rédacteurs en chef.

*Young photographers, included some politicized amateurs, the social environs and their own country became a central theme, and not only in England: in connection with political movements, they employed their cameras as instruments of social change, with a glance back to the 1920s. As the use of the medium changed, photography gained more attention beyond the commerce in public institutions and galleries. In the 1970s an infrastructure for photography slowly developed among a cultural public, as did a market for their works. It was photographers who drove those changes. Their ideas of independent work and in part self-financed realization of long-term projects created a new self-image among the photographers. Following film theory, Klaus Honnef coined the term's author photography in 1979 for this new attitude in Germany. At the time, German photographers looked enviously towards England, where photo-book projects and exhibitions received public finance.*

Parmi les photographes de renom, dont certains amateurs politisés, l'environnement social et leur propre pays sont devenus un thème central, et pas seulement en Angleterre : en liaison avec les mouvements politiques, ils ont utilisé leurs appareils photo comme instruments de changement social, avec un regard sur les années 1920. Dans les années 1970, l'infrastructure de la photographie s'est lentement développée au sein d'un public culturel, tout comme un marché pour leurs œuvres. Ce sont les photographes qui ont été à l'origine de ces changements. Leurs idées de travail indépendant et la réalisation en partie autofinancée de projets à long terme ont créé une nouvelle image de soi chez les photographes. En 1979, Klaus Honnef a inventé le terme «photographie d'auteur» pour désigner cette nouvelle attitude en Allemagne. À l'époque, les photographes allemands regardaient avec envie vers l'Angleterre, où les projets de livres de photos et les expositions bénéficiaient de financements publics.

*With his photographic work, but also with his initiatives as a curator, Chris Killip provided important input into the photographic culture of the 1970s and 1980s - as co-founder of Newcastle-upon-Tyne's Side Gallery as well as its director for a period of eighteen months, also curating many exhibitions between 1976 and 1984. His photographs deal with the North of England - with the exception of the Isle of Man, where Killip grew up, and Ireland, where he accompanied pilgrims photographically over ten years until 2005. The topographical terrain is closely bound to his work; his themes complement each other. They deal with work and free time - voluntary or not - in an area confronting the de-industrial revolution, which is struggling with the transformation from traditional jobs in industry to the new world of high tech. Killip has observed the beginning and stalling of structural change for fifteen years, spoken with the people, made friends with them and photographed them with empathy. Unlike Walker Evans, an important figure for him, Killip has maintained another distance or, more exactly, has maintained a certain closeness to them.*

Avec son travail photographique, mais aussi avec ses initiatives en tant que commissaire, Chris Killip a apporté une contribution importante à la culture photographique des années 1970 et 1980 - en tant que co-fondateur de la Newcastle-upon-Tyne's Side Gallery ainsi que son directeur pendant une période de dix-huit mois, et en tant que commissaire de nombreuses expositions entre 1976 et 1984. Ses photographies portent sur le nord de l'Angleterre - à l'exception de l'île de Man, où Killip a grandi, et de l'Irlande, où il a accompagné des pèlerins pendant dix ans jusqu'en 2005. Le terrain topographique est étroitement lié à son travail ; ses thèmes se complètent. Ils traitent du travail et du temps libre - volontaire ou non - dans une région confrontée à la révolution désindustrielle, qui lutte contre la transformation des emplois traditionnels dans l'industrie en un nouveau monde de haute technologie. Depuis quinze ans, Killip a observé le début et l'arrêt des changements structurels, a parlé avec les gens, s'est lié d'amitié avec eux et les a photographiés avec empathie. Contrairement à Walker Evans, une figure importante pour lui, Killip a gardé une autre distance ou, plus exactement, a maintenu une certaine proximité avec eux.

*Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator) (version gratuite)*

