La publication de photographies d'enfants noirs à la fin des années 1930 aux États-Unis

Questionnement sur la vacance éditoriale

Anne Lesme

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/469>

DOI : 10.4000/lcc.469

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Anne Lesme, « La publication de photographies d'enfants noirs à la fin des années 1930 aux États-Unis », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/469> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.469>

La publication de photographies d'enfants noirs à la fin des années 1930 aux États-Unis : Questionnement sur la vacance éditoriale¹

Anne Lesme, Aix-Marseille Université

anne.lesme@univ-provence.fr

L'étude de la représentation des enfants dans la photographie sociale américaine de la fin des années 1930 permet d'envisager la question de la « vacance » sous un angle particulier. Si l'on se réfère à l'espace occupé par les photographies d'enfants noirs dans les publications qui ont cours à l'époque (magazines ou livres), il apparaît clairement que leur nombre est bien inférieur à la réalité sociale existante. Les photographies d'enfants blancs prédominent de manière écrasante, notamment dans certaines images de cette période devenues des icônes telles que *Migrant Mother* de Dorothea Lange (1936) ou encore *Christmas Dinner* de Russell Lee (1936).

Dorothea Lange, *Migrant mother*, 1936
Courtesy of Library of Congress

Russell Lee, *Le repas de Noël*, 1936
Courtesy of Library of Congress

¹ Je tiens à remercier les Professeures Sylvie Mathé et Hélène Christol ainsi que Maren Stange pour leur intérêt et leur précieux concours.

En termes plus qualitatifs, la représentation à l'œuvre semble le plus souvent attester soit une vision stéréotypée, soit une vision partielle dans des ouvrages censés rétablir une certaine vérité sociologique plus en phase avec la réalité contemporaine.

Cet article se propose, à partir de l'écart entre le nombre de photos d'enfants noirs prises à cette époque et le nombre de photos publiées, d'analyser les choix éditoriaux effectués en dernière instance. Notre hypothèse est que cette disproportion s'explique davantage par les conditions de réception et d'utilisation (politique) des images que par une intentionnalité biaisée au moment de la prise de vue. Les photographies prises dans le cadre de la Farm Security Administration (*FSA*) constituent un corpus privilégié. La *FSA*², programme gouvernemental d'aide à l'agriculture, a été mis en place en 1935 par le Président Franklin D. Roosevelt dans le cadre de la politique du *New Deal* face à la Grande Dépression. Il comportait un volet photographique visant à faire la promotion du programme mais également à constituer une archive photographique de l'Amérique —la collection comporte 230 000 négatifs— grâce au recrutement de près d'une quinzaine de photographes professionnels sur toute la période. Nous ciblerons plusieurs types de supports sur une période qui s'étend de 1936 à 1941 : une sélection d'articles et de photographies publiés dans le nouveau magazine illustré *Look* et dans une revue à caractère plus sociologique, au moindre tirage, *Survey Graphic* ; une publication à dessein essentiellement artistique, le numéro annuel de *US Camera* en 1939 ; *12 Million Black Voices*, de Richard Wright, publié en 1941, avec les photographies de la *FSA* et une mise en perspective avec d'autres ouvrages comparables tels que *You Have Seen Their Faces* (Caldwell and Bourke-White, 1938), et *An American Exodus* (Lange and Taylor, 1939).

1. Photos prises, photos publiées : approche quantitative et qualitative

1. 1. Les prémices : 1855-1930

Les représentations de l'ensemble des Noirs américains (adultes et enfants) au XIXe et au début du XXe siècle sont rares. L'image véhiculée, lorsqu'elle a vocation à circuler dans la société, est d'autre part généralement très péjorative : mépris, moquerie, condescendance et

² La *FSA* succède en 1937 à la *Resettlement Administration* (1935). L'appellation *FSA* demeure dans le langage courant pour désigner l'ensemble du programme.

dérision prévalent le plus souvent. « Quand ils sont pris en photo, c'est surtout pour être regardés comme un 'spectacle'. C'est ainsi que le Noir était souvent réduit à un personnage naïf, d'esprit lent, stupide, doué pour la danse et la musique, offrant à son public sa propre caricature » (80) rappelle Fatma Zrann dans sa thèse récente intitulée "La problématique identitaire dans la photographie africaine-américaine". A côté de ces images dévalorisantes, existent dès la naissance de la photographie aux Etats-Unis et les premiers daguerréotypes des portraits individuels ou de famille qui restent jusqu'au XXe siècle réservés le plus souvent à un usage privé et à la constitution d'albums de famille. L'objectif de ces photographies n'était pas de circuler dans la sphère publique ou d'être publiées à grande échelle.

Un aperçu des peintures d'enfants noirs au XIXe siècle est cependant une source d'information précieuse pour déceler certaines constantes dans l'histoire sociale de l'enfant aux Etats-Unis. Dans un chapitre intitulé « Les enfants de l'esclavage »³, Claire Perry répertorie l'iconographie qui a cours au XIXe siècle et souligne le rôle des représentations aussi bien dans la peinture que dans le théâtre ou d'autres productions culturelles pour mettre en valeur ce qu'elle appelle la « mise en quarantaine » des citoyens noirs du reste du corps politique. Elle insiste sur l'usage particulier qui est fait du thème de l'enfance :

Les représentations visuelles de l'élite et de la culture populaire prenaient leur source dans un répertoire de stéréotypes à l'œuvre depuis l'époque coloniale. Les peintures ou épreuves photographiques qui toutes deux ont inspiré et furent inspirées par des représentations littéraires ou théâtrales contemporaines, définissaient les Afro-Américains comme paresseux, simples d'esprit, laids, surnois, et enclins à tous les vices. Les artistes qui jugeaient opportun de rester à l'écart de la sensualité réputée des Noirs, choisissaient le thème de l'enfance qui renvoyait un écho favorable à la vision des Blancs qui croyaient en la nature avant tout enfantine de ces derniers. (78)⁴

Il convient cependant de souligner, dans l'iconographie de l'époque, l'image positive des enfants noirs véhiculée par les abolitionnistes dans leurs campagnes contre l'esclavage. Images et textes sont alors mêlés à des fins stratégiques dans des livres et des magazines pour

³ *Children of bondage.*

⁴ "The visual imagery of elite and popular culture drew on an extensive repertory of derogatory stereotypes built up since colonial times. Paintings and prints, which both inspired and were inspired by portrayals in contemporary literature and theatre, characterized African-Americans as lazy, dimwitted, ugly, sly, and susceptible to every kind of vice. Artists who thought it expedient to steer clear of black's notorious sensuality chose childhood themes, which resonated favorably with white viewers who believed in black's essentially childlike nature."

enfants. Nombre de ces supports sont adressés à des enfants blancs, véritables clés pour l'avenir de la suppression de l'esclavage, car perçus comme capables d'influencer l'attitude de leurs parents (Perry, 85).

À partir des années 1910, les photos qui sont diffusées sortent d'une sphère strictement privée, et s'attachent surtout à contrer l'image caricaturale des Noirs, en prenant modèle sur la bourgeoisie blanche ; elles s'attachent à montrer des valeurs de civilité, d'urbanité et de progrès. Il s'agit, par les poses adoptées, de s'identifier à la bourgeoisie, c'est-à-dire à un sujet supposé respectable (Stange, *Bronzeville* 17). Lorsqu'elle évoque la période 1900-1930, l'historienne de la photographie Deborah Willis intitule le chapitre de son livre « The New Negro Image ». En effet, les studios sont de plus en plus nombreux dans les grandes villes à réaliser des portraits individuels ou de famille qui mettent en valeur une communauté fière de son appartenance raciale, indépendante, et en demande d'une reconnaissance pleine et entière de ses droits civiques. Evoquant les photographes de cette époque, dont ceux de la Renaissance de Harlem (James VanDerZee, Edward « Eddie » Elcha, James L. Allen...), ou à partir des années 1930, le Scurlock Studio de U Street à Washington D.C., Deborah Willis écrit : « Non seulement leur travail allait à l'encontre de l'imagerie négative des Noirs américains habituellement promue dans la culture populaire mais ils documentaient également une vie de famille extrêmement vivante ainsi que la montée d'une classe moyenne »⁵ (48). Pour autant, la diffusion, même sous forme d'expositions ou de publications dans des journaux, reste essentiellement interne à la communauté noire.

1.2. Les années 1930 et la FSA

Plus de 10% des photographies de la FSA représentent des Noirs américains ou sont liées à eux d'une manière ou d'une autre —avec des pics à 13% en 1939 et 1941—, un chiffre et surtout une proportion jamais atteinte dans toute autre collection fédérale. Si l'on rapproche ces 10% du pourcentage de la population noire aux Etats-Unis en 1940, soit 9,8%, la représentativité de cette population dans les photos de la FSA lui est quasiment proportionnelle. La FSA a même parmi ses employés un conseiller sur les questions raciales⁶, chargé de la distribution des photographies dans la presse noire, au sein de laquelle les

⁵ “Their work not only counters the negative black imagery typically promoted in popular culture but also documents a vibrant family life and growing middle class.”

⁶ *Race advisor*.

rédacteurs en chef comptent généralement beaucoup sur l'agence pour montrer des clichés attestant l'amélioration des conditions de vie de la communauté. L'équipe opérationnelle de la FSA comprend quelques photographes particulièrement engagés, à commencer par Walker Evans qui a défrayé la chronique avec son reportage sur Cuba en 1933, Dorothea Lange ou Ben Shahn, membres de la *Photo League*, étiquetée communiste, mais aussi Gordon Parks, le seul photographe noir recruté en 1942.

De son côté, Roy Stryker, qui dirige la section « information » de la FSA, est ouvert. Il sait aussi qu'il a affaire à des photographes engagés à qui il donne une grande liberté, tout en les guidant avec ses *shooting scripts*⁷. Les photographies de Noirs américains, adultes et enfants, sont donc présentes en grande quantité dans les archives et les travaux des photographes au quotidien. Il en va autrement pour ce qui est d'une diffusion plus large, qui ne s'adresse pas seulement à la communauté noire et à ses journaux —il n'existe pas encore de magazines du type *Life* et *Look*— mais à l'Amérique dans son ensemble. Roy Stryker souhaite surtout éviter les ennuis et les sujets explosifs, ou tout simplement moins « utiles » dans une société aux préjugés raciaux profonds et où les communautés restent très cloisonnées. Il s'agit avant toute autre considération de « vendre » le programme d'aide aux fermiers dans un pays à la tradition peu interventionniste.

Le développement qui suit va s'attacher à analyser trois types de publication dans des magazines s'adressant à un public de tendance plutôt progressiste mais néanmoins différent.

2. Magazine et revues, irruption de quelques clichés d'enfants noirs : *Look*, *Survey Graphic* et *US Camera*

Il convient tout d'abord de noter que le premier magazine illustré américain, *Life*, a été écarté de notre corpus car dans la période qui intéresse cette étude (1936-1942), aucune photographie d'enfant noir prise dans le cadre de la FSA n'a été repérée. Quelques mois après la parution de *Life* (23 novembre 1936), arrive sur le marché américain un magazine plus populaire qui s'adresse aux classes moyennes, y compris rurales, *Look* (février 1937). Gardner « Mike »

⁷ Consignes précises qui concernent essentiellement les sujets à photographier.

Cowle, son fondateur, entretient très vite une correspondance avec Roy Stryker qu'il rencontre par l'intermédiaire d'une connaissance commune.

En cinq ans, sur les six grands reportages à orientation sociale dans lesquels les enfants occupent une place centrale, trois d'entre eux laisseront voir des photos d'enfants noirs, dont un reportage consacré intégralement à Harlem. Toutefois les clichés ne sont pas de la *FSA*, mais de photographes affiliés à la *Photo League* de New York, au rang desquels le célèbre photographe Aaron Siskind. Restent deux grands sujets, « The Children of the Forgotten Men ! », qui inaugure en mars 1937 la parution de l'un des tout premiers numéros de *Look*, et « The Fight for Life » en mars 1940, sur la mort en couches des femmes. Les autres sujets consacrés aux aires de jeux pour contrer la délinquance, à l'histoire en tout point remarquable d'un petit cireur de chaussures qui parvient également à étudier et enfin à un environnement urbain néfaste qui favorise le développement des « mauvais garçons », ne contiennent que des images d'enfants blancs, photographiés dans des quartiers blancs.

Look, Children of the Forgotten Man!, mars 1937

Lorsque paraît l'article qui figure ci-dessus, Cowle demande explicitement son avis à Stryker dans une correspondance conservée dans les archives de ce dernier à l'université de Louisville dans le Kentucky. Stryker trouve l'utilisation d'un enfant « seul et affamé », pour reprendre la légende, très efficace, d'autant plus que le sujet est décontextualisé, sorti de son

cadre, coupé, encerclé, en d'autres termes, qu'il acquiert ainsi une dimension universelle. Il en est de même pour le cliché ci-dessous légendé « Black and White ».

Cet enfant de six ans, isolé dans un cercle pareil au zoom de l'appareil photo, semble représenter à lui seul ses semblables. Le cliché, qui veut souligner le sort similaire que la crise réserve aux enfants noirs comme aux enfants blancs, est légendé ainsi : « A l'âge de six ans, cet enfant noir sera dans les champs, il aidera à ramasser le coton. S'il est chanceux, s'il a des chaussures, il pourra aller à l'école trois mois par an. Les enfants blancs ne peuvent guère attendre mieux » (*Look*, mars 1937).

A l'époque, le mélange de ces deux communautés dans la presse est extrêmement rare. En deuxième page, un autre encart montre trois petits enfants noirs avec une légende qui renvoie à la composition raciale des fermiers qui s'est inversée au cours des quinze dernières années. Désormais, 60% d'entre eux sont blancs et 40% sont noirs. L'interprétation n'est pas aisée. Il semble néanmoins certain que les enfants sont utilisés et servent ici les objectifs aussi bien politiques (plus progressistes que *Life*) que commerciaux de *Look* dont les ventes augmentent rapidement (jusqu'à dépasser le million d'exemplaires) et de la *FSA* qui trouve dans la présente édition un bon avocat pour son programme auprès d'un large public.

Trois ans plus tard, en mars 1940, le pic de la crise est passé, mais le programme de la *FSA* continue ainsi que l'entreprise de diffusion de photographies aux journaux et magazines.

C'est ainsi que l'on trouve un cliché de Russell Lee, diffusé dans plusieurs supports, qui montre une femme noire apprenant à lire et à compter à deux enfants noirs. Cette photo s'intègre à un thème sur le risque de mort en couches des femmes, insistant sur les inégalités sociales relatives à ce fléau.

Look, The Fight For Life, 12 mars 1940

La légende qui apparaît sous la photo met en valeur l'un des facteurs aggravants de ces décès prématurés, celui de l'ignorance, soulignant que les femmes illettrées en particulier sont peu informées et encore davantage exposées. Elle a pourtant peu à voir avec le propos du photographe à qui il était demandé, comme à tous les photographes de la *FSA*, de légender ses tirages à des fins de diffusion. L'adéquation de l'image et de la légende se retrouvera dans une revue à caractère plus sociologique, à moindres tirage et circulation, *Survey Graphic*, dans un dossier très complet sur le système scolaire américain qui laisse place dans son sommaire à un article sur « L'école pour les minorités ».

Survey Graphic, octobre 1939, *Library of Congress*

Russell Lee, Mère noire enseignant à ses enfants les nombres et l'alphabet dans une maison de fermier.⁸
Transylvania, Louisiana, 1939, *Courtesy of Library of Congress*

Graphic Survey fait partie des revues qui, comme *US Camera*, véhicule une information plus rigoureuse et représentative de la société américaine, comme le souligne Nathan Natanson :

⁸ “Negro mother teaching children numbers and alphabet in home of sharecropper.”

L'aventure n'était pas totalement absente sur le front des journaux et des magazines. Des choix photographiques plus courageux, des textes et légendes moins voyeuristes sont visibles dans des journaux progressistes à plus faible circulation (*Ken*, *Friday*, *Baptist Missions*, *Coronet*, et *Survey Graphic*), et au moins dans un magazine de photographie de premier plan (*U.S. Camera*)⁹. (231)

Revue de photographie majeure, le numéro de *US CAMERA* qui sort en 1939 est consacré en grande partie à l'exposition organisée par la FSA en avril 1938 à la *Grand Central Station* de New York : « How American People Live¹⁰ » *International Photographic Exhibition*. Les photographies de Noirs américains comptent pour 14% des quarante-deux images sélectionnées. Les deux clichés représentant des enfants noirs sont audacieux en termes de prise de vue. Le propos est artistique avant d'être politique. Ce faisant, il restitue naturellement une plus juste représentativité de la population afro-américaine dans la diffusion des images relatives à la FSA.

US CAMERA, 1939

Walker Evans (1937), *US CAMERA*, 1939,
Courtesy of Library of Congress

⁹ “Adventurousness was not totally absent on the newspaper and the magazine front. In some of the smaller-circulation progressive journals (*Ken*, *Friday*, *Baptist Missions*, *Coronet*, and *Survey Graphic*), and in at least one prominent photographic journal (*U.S. Camera*), we find bolder picture choices, less intrusive texts and captions.”

¹⁰ « Comment vit le peuple américain ».

US CAMERA, 1939

Ben Shahn (1937), *US CAMERA, 1939*
Courtesy of Library of Congress

A partir de 1937, paraît un nouveau support de publication qui rencontre un succès important auprès du public, des *photos-books* ou livres mêlant textes et images. Sans que ces dernières soient réduites au rang d'illustrations, elles s'insèrent dans un mode narratif inventif et créatif qui fait se répondre l'un à l'autre texte et photos. Le premier de ces ouvrages, *You Have Seen Their Faces*, paraît en 1937 ; il est le fruit d'une collaboration entre la photographe Margaret Bourke-White et Erskine Caldwell. L'ouvrage sera par la suite critiqué pour sa dimension voyeuriste de la misère et le caractère fictionnel de ses légendes, ainsi celle de cette mère noire tenant un enfant dans les bras : « J'ai plus d'enfants aujourd'hui que je ne sais qu'en faire, mais ils continuent à arriver comme la pastèque en été »¹¹. Autre ouvrage très critiqué, *Land of the Free*, paru en 1938, fruit d'une collaboration entre Archibald MacLeish et les photographes de la *FSA* : sur quatre-vingt-huit photographies, seules cinq ont un sujet lié de près ou de loin à des Noirs américains et aucune photo d'enfant noir. *An American Exodus* (Dorothea Lange et Paul Taylor) contient 13% de photographies de Noirs, dont deux d'enfants, le livre, publié en 1939, connaît un succès critique. C'est dans ce contexte que l'écrivain noir américain Richard Wright publie en 1940 un roman qui rencontre un succès considérable, *Native Son*. Il va collaborer avec le photographe qui en est aussi l'éditeur, Edwin Rosskam, pour la conception de *12 Million Black Voices*.

¹¹ "I got more children now than I know what to do with, but they keep coming along like watermelons in the summertime."

3. *12 Million Black Voices* de Richard Wright, autocensure et disparition de la représentation d'une classe sociale

L'idée d'une collaboration entre texte et photographie, ou littérature et photographie est encore nouvelle et exaltante pour des écrivains et des photographes désireux d'expérimenter de nouveaux modes d'expression. Il s'agit pour la FSA de vendre son programme d'aide mais aussi, et de plus en plus au fil du temps, de réaliser une archive de l'Amérique, et plus seulement de l'Amérique en crise. Enfin, promouvoir les photographies dans le monde de l'art qui s'ouvre au documentaire constitue un puissant facteur pour le projet de Wright. En avril 1941, Russell Lee et Edwin Rosskam sont envoyés deux semaines dans le sud de Chicago d'où ils rapportent plus de mille images. Plus tard, les photographes John Vachon et Jack Delano se rendent également dans ce quartier où ils prennent plus d'une centaine de clichés. *12 Million Black Voices* paraît en octobre 1941. Les photographes ont eu toute liberté pour documenter et s'exprimer sur un certain nombre de vérités sociales et culturelles.

Chicago est pour Wright le terrain d'expérimentation d'un mode narratif qui s'attache à raconter la migration des Noirs américains, de l'époque de l'esclavage jusqu'à la « grande migration » du sud vers le nord des Etats-Unis, en centrant son propos sur l'adaptation de ces populations à un univers urbain. Le propos est sociologique et très documenté et revendiqué, en partie grâce aux photographies, son appartenance à un registre vernaculaire. La critique des années 40 accueille très bien cet ouvrage sur la condition des Noirs américains, vue de l'intérieur, et l'alliance du texte et de l'image est louée, le texte échappant au statut de simple légende des photos et les photos étant bien plus que de simples illustrations, donnant ainsi naissance à une forme nouvelle de littérature.

La critique contemporaine, depuis la fin des années 80, souligne cependant le caractère très sombre des photographies, à tous points de vue. Le tirage papier tout d'abord et l'édition privilégient les dominantes noires. La réalité sociale décrite met en valeur la misère des migrants dans l'univers urbain de Chicago, dont les enfants sont une parfaite illustration. Ils apparaissent de deux manières, en famille, très nombreux, ou bien seuls, et la misère se lit dans chaque détail, comme dans ces photographies d'enfants endormis dans une pièce

insalubre, au papier peint déchiré, lui-même collé sur des cartons, ou aux murs recouverts de journaux, une pratique courante à l'époque.

Russell Lee, *Chambre, Chicago, III, 1941*
Courtesy of Library of Congress

La *kitchenette*, avec son air pollué et insalubre, avec son unique cabinet de toilette pour treize résidents ou plus, tue nos bébés noirs deux fois plus que les bébés blancs qui meurent dans beaucoup d'autres villes. La *kitchenette* est le lit où germent la fièvre écarlate, la dysenterie, la typhoïde, la tuberculose, la gonorrhée, la syphilis, la pneumonie et la malnutrition.¹² (Wright, 106-107)

Le texte de Wright décrivant ces pièces uniques où s'entasse toute une famille a des accents funèbres et l'on ne saurait dire si ces visages paisiblement endormis se réveilleront bien ou s'ils préfigurent une mort prochaine. L'objectif du photographe laisse une place importante dans sa plongée à la description de l'environnement délabré de la pièce et l'on ne peut manquer de remarquer que la tête de l'enfant de gauche dépasse du matelas noirci pour reposer sur une armature en fer et des ressorts du lit. Par opposition, lorsqu'un enfant évolue dans un environnement propre, ordonné et, semble-t-il aisé, ce dernier est blanc et une femme noire, au service de la famille, lui donne à manger.

¹² "The kitchenette, with its filth and foul air, with its one toilet for thirty or more tenants, kills our black babies so fast that in many cities twice as many of them die as white babies. The kitchenette is the seed bed for scarlet fever, dysentery, typhoid, tuberculosis, gonorrhea, syphilis, pneumonia, and malnutrition."

Marion Post Walcott, Domestique noire. Atlanta, Georgia, 1939
Courtesy of Library of Congress

Le choix final des photos destinées à la publication n'est que partiellement représentatif du travail de Lee et Roskam. Ainsi, très peu d'images permettent de se figurer les efforts à l'œuvre pour construire une vie domestique et une véritable communauté dans cette partie sud de la ville, ce qui inclut notamment les scènes de pratiques religieuses, de loisir aussi.

Le reportage n'étant visiblement pas destiné à être publié dans la presse, les photographes étaient relativement peu contraints par les préjugés raciaux qui prévalaient dans les médias, dominés par des images de Noirs américains stéréotypés, si tant est qu'ils soient même présents. L'équipe de Chicago pouvait se servir de la photographie à des fins d'enquête sociale plutôt qu'au service de préjugés raciaux.¹³ (Stange, *Bronzeville*, 16)

Les photographies qui s'attachent à montrer l'émergence d'une classe moyenne urbaine et noire sont finalement exclues du choix de l'auteur qui justifie cette décision dans sa préface. De manière intentionnelle, le texte qui dresse un tableau de la vie des Noirs aux Etats-Unis ne prend pas en considération l'infime partie d'entre eux qui se sont hissés, par leur force de caractère, leurs qualités personnelles, grâce aussi à la chance, au-dessus de leurs semblables dans des sphères sociales plus aisées. Ils demeurent l'exception qui affleure à la surface. L'auteur choisit de ne montrer que la vie de misère des taudis où, rappelle-t-il, le taux de mortalité est plus élevé que le taux de natalité. Nicholas Natanson se montre très critique à

¹³ "Because the coverage was apparently never intended for current publication, the photographers were relatively unconstrained by the racist structures of prevailing media practices, which were dominated by stereotype when African Americans appeared there at all. The Chicago team could deploy photography in the service of social inquiry rather than racial prejudice."

l'égard du point de vue adopté qui, selon lui, ne reflète pas la diversité analysée par les sociologues de l'époque, dont Horace Clayton, crédité par Wright lui-même en début d'ouvrage : « Wright voulait une réalité en noir et blanc. Ou, pourrait-on ajouter, en noir, blanc et rouge »¹⁴ (245), critiquant par la symbolique de cette dernière couleur son approche de la misère jugée trop marxiste.

La vacance se retrouve donc aussi chez ceux-là mêmes qui en sont victimes, auteurs de diverses suppressions, qu'elles procèdent de retouches ou du choix des clichés dans la série réalisée par le photographe. En effet, les photographies choisies sont parfois retouchées pour éviter toute apparition du ciel, de l'horizon, évitant ainsi la mise en perspective dans certains portraits qui risquerait de grandir le sujet. Une dimension universelle, revendiquée comme objective —sombre— doit prévaloir. De même, il n'est fait aucune contre-plongée qui conduirait à magnifier le sujet. Il n'y a aucune recherche d'effet photographique.

Une photo de famille nous renseigne sur une pratique révélatrice de la forte intentionnalité présente dans les photos et chez les éditeurs : ne pas montrer une image qui pourrait travestir la réalité (une classe aisée trop peu représentative) mais aussi ne pas nuire à l'image des familles montrées dans la misère mais toujours dignes. Ainsi, dans ce cliché d'une mère avec ses enfants, la petite fille semble faire une moue un peu étrange. Cette dernière tirait la langue, mais ce détail que l'on pourrait interpréter aujourd'hui comme un signe de spontanéité enfantine, de vie, et finalement peut-être de saine rébellion face à un exercice très posé, a été perçu comme la marque d'un défaut à gommer absolument, à effacer. Une autre photo aurait pu être choisie, la manipulation sur le médium a été préférée, enfreignant ici la règle de véracité chère à la photographie documentaire. La cuisine délabrée devient ainsi dans le texte le symbole de l'environnement néfaste qui nuit au développement de la personnalité des enfants, les désorganise, crée des problèmes qui rejaillissent sur leur caractère pour des années.

¹⁴ "Wright wanted his reality in strictly black and white terms. Or, one might add, black, white, and red."

Russell Lee, Famille noire vivant dans un quartier surpeuplé, 1941
Courtesy of Library of Congress

Ailleurs, l'auteur insiste sur la situation de familles brisées par la misère et le départ du père, témoin cette mère laissée seule avec ses enfants. Or la photo est prise dans une série qui montre que le père est bien là. Le même procédé est d'ailleurs utilisé dans l'une des deux photos icônes du début, à savoir *Christmas Dinner* de Russell Lee. Dans cette dernière série, le cliché « sans le père » a été jugé plus performant pour vendre le programme ou décrire une situation qui n'en est pas moins réelle. Après la vacance d'une petite langue tirée, la vacance pure et simple du père repousse encore la limite des manipulations possibles pour servir le propos des auteurs.

Des critiques contemporains accusent l'auteur, qui parle à la première personne du pluriel, de s'inclure dans un « nous » monolithique, lui qui, plus que tout autre aurait dû transmettre une représentation nuancée et subtile de sa communauté. Sur le plan de la représentation photographique, le mot de *muckraking*, forme de journalisme engagé mais souvent sensationnel de la fin du XIXe, début du XXe siècle, est employé. Richard Wright justifie dès les premières lignes de sa préface le choix qu'il fait de ne pas s'attacher à écrire sur ou à montrer des images de cette classe moyenne qu'il n'estime absolument pas représentative du plus grand nombre qui continue à vivre dans des conditions d'extrême pauvreté. Il s'agit pour lui de simplifier la description d'un mouvement complexe vers l'urbanisation :

Ce texte part du principe que les Noirs qui se sont hissés au-dessus de leurs frères, par la force de leur mérite personnel, de leur talent, grâce à la chance (...) ne sont qu'exceptions au sein du plus grand nombre, multitude tragique qui nage dans les profondeurs à contre-courant, multitude silencieuse et pesante qui se bat contre le déferlement de vicissitudes qui écrit un destin commun.¹⁵ (Wright, 21)

Maren Stange publie en 2003 *Bronzeville : Black Chicago in Pictures 1941-1943*, du nom du quartier de Chicago photographié pour l'ouvrage de Wright, quartier urbain noir le plus vaste en 1940 avec Harlem à New York qu'il supplante comme centre culturel et nationaliste de la communauté noire. Si les conditions de pauvreté sont extrêmes, on assiste également à l'émergence d'une classe moyenne. Alors que seules dix-neuf photographies réalisées par l'équipe envoyée à Chicago ont été retenues pour *12 Millions Black Voices*, sur plus d'un millier, Maren Stange en sélectionne plus de cent cinquante qui témoignent à la fois de conditions d'extrême pauvreté, mais aussi d'une vitalité et d'une prospérité en devenir.

Russell Lee, Garçons noirs, une matinée de Pâques, sud de Chicago, 1941
Courtesy of Library of Congress

Conclusion

Même si les photographies de la FSA n'ont pas véritablement cherché à défier la stratification raciale de la société américaine, les quelques inclusions de photographies de Noirs américains

¹⁵ "This text assumes that those Negroes who have lifted themselves, through personal strength, talent, or luck, above the lives of their fellow-blacks (...) are but fleeting exceptions to the vast, tragic school that swims below in the depths, against the current, silently and heavily, struggling against the waves of vicissitudes that spell a common fate."

dans des magazines ou des ouvrages comme *12 Million Black Voices*, qui leur est entièrement consacré, ont contribué à inclure les Afro-américains dans un discours de progrès et de changement, et donc à les intégrer dans la nation américaine. Quoique quantitativement très faibles et qualitativement problématiques en termes de publication, ces images ont joué le plus souvent un rôle important. Et ceci alors même que l'audience ou le public de l'époque demeurait limité, progressiste, spécialisé : un simple chapitre dans un livre tel que *American Exodus*, une image d'enfant noir mêlée par le biais de l'agencement des vignettes photographiques aux enfants blancs comme dans *US Camera*, un article de *Graphic Survey* consacré au système scolaire de la minorité noire, une exposition à la Grand Central Station à New York qui mêle les enfants blancs et les autres (noirs en l'occurrence), les images si ambiguës fussent-elles, publiées dans *Look*, tout ceci fut la marque d'une volonté, parfois extrêmement timide certes, de considérer que ces 10% de la population faisaient aussi partie de la nation américaine et ne vivaient pas simplement à sa marge.

Ainsi la vacance des photographies de Noirs-Américains et de leurs enfants, aussi flagrante soit-elle, vaut aussi qu'on la remarque lorsqu'elle fait surgir des éléments niés jusque-là —signe qu'une société avance et progresse. En 1945 paraîtra à Chicago le premier magazine illustré conçu pour le marché afro-américain, *Ebony*. Mais peut-être surtout, le magazine *Life* recrutera en 1948 le premier photographe noir de son histoire, Gordon Parks, auteur de la célèbre photo ci-dessous, qui reconnaît que *Twelve Million Black Voices* est devenu à l'instant même de sa lecture une « Bible instantanée » (Maren Stange, *Image and Text*, 5) et pour qui la photo devient très vite une arme au service de revendications politiques et sociales, avec de nombreuses photographies d'enfants pauvres, blancs comme noirs.

Gordon Parks, Enfants avec une poupée, 1942
Courtesy of Library of Congress

Il s'agit donc bien de ce qui est longtemps resté inconcevable, le début d'une reconnaissance de l'individualité des Noirs américains et de la diversité du peuple américain, dans la lignée des mouvements de progrès des années 30 qu'une photographe comme Hélène Levitt saisira si magnifiquement dans les rues de New York, en particulier lorsqu'elle photographiera les enfants.

Ouvrages cités

- Bourke-White, Margaret et Erskine Calwell. *You Have Seen Their Faces*. New York: Arno Press, 1995 (1937).
- “Children of the Forgotten Man !”, *Look*, Volume 1, mars 1937.
- Lange Dorothea and P. Schuster Taylor. *An American Exodus, a Record of Human Erosion*. New York: Reynal & Hitchcock, 1939.
- MacLeish, Archibald. *Land of the Free*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1938.
- Natanson, Nicholas. *The Black Image in the New Deal: The Politics of the FSA Photography*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1992.
- Perry, Claire. *Young America : Childhood in 19th Century Art and Culture* : exhibition. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Pisiak, Roxanna. “*It Strikes Home*”: *Documentary Constructions of the American Family in the Great Depression*. Amherst: University of Massachusetts, 1993.
- Roy Stryker Papers, 1912-1972* (microform), Louisville: University of Louisville, University Archives & Record Center, LC (14 microfilm reels). Copie à la Bibliothèque du Congrès.
- « Schools for a Minority », *Survey Graphic*, octobre 1939.
- Stange, Maren. *Bronzeville: Black Chicago in Pictures 1941-1943*. New York: The New Press, 2003.
- _____. “Not What We Seem’: Image and Text in 12 Million Black Voices.” In *Iconographies of Power*. Ed. Ulla Haselstein, Berndt Ostendorf, and Peter Schneck. Heidelberg: C. Winter Press, 2003.
- “The Fight for Life, Here is the Threat for Mothers and Babies”, *Look*, Volume 4, 12 mars, 1940.
- US CAMERA, 1939.
- Willis, Deborah. *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*. New York: Norton and Company, 2002.
- Wright, Richard. *12 Million Black Voices*. New York : Basic Books, 2008 (1941).
- Zrann, Fatma. « La problématique identitaire dans la photographie africaine-américaine », thèse soutenue le 24 septembre 2010, Université Paris VII (dir. François Brunet).

Références des photographies de la Bibliothèque du Congrès :

p.2 : LC-USF34- 009058-C [P&P] et LC-USF34- 010124-D [P&P]

p.10 : LC-USF34- 031938-D [P&P]

p.11 : LC-USF33- 009231-M1 [P&P]

p.12 : LC-USF33- 006026-M5 [P&P]

p.14 : LC-USF34- 038621-D [P&P]

p.15 : LC-USF34- 051738-D [P&P]

p.17 : LC-USF34- 038621-D [P&P]

p.18 : LC-USF34- 038825-D [P&P]

p.20 : LC-USF34- 013426-C [P&P]