



HAL
open science

L'Amérique en clair-obscur : construction d'une visibilité africaine-américaine dans l'oeuvre photographique de Gordon Parks

Lise Delmas

► To cite this version:

Lise Delmas. L'Amérique en clair-obscur : construction d'une visibilité africaine-américaine dans l'oeuvre photographique de Gordon Parks. Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2019. Français. NNT : 2019BRES0077 . tel-02650483

HAL Id: tel-02650483

<https://theses.hal.science/tel-02650483>

Submitted on 29 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITÉ
DE BRETAGNE OCCIDENTALE
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ÉCOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialités : Langues, littératures et civilisations anglophones. Études américaines.

Par

Lise DELMAS

**L'Amérique en clair-obscur :
Construction d'une visibilité africaine-américaine dans l'œuvre
photographique de Gordon Parks.**

Volume I – Texte

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 22 novembre 2019

Unité de recherche : Héritages et Constructions dans le Texte et l'Image (HCTI), EA 4249.

Rapporteurs avant soutenance :

Madame Anca CRISTOFOVICI
Professeur à l'Université de Caen Normandie

Monsieur Jean KEMPF
Professeur à l'Université Lumière – Lyon 2

Composition du Jury :

Madame Marie-Christine AGOSTO
Professeur à l'Université de Bretagne Occidentale / directrice de thèse

Madame Cécile COQUET-MOKOKO
Professeur à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines
/ présidente du jury

Monsieur Gilles CHAMEROIS
Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale

Madame Anca CRISTOFOVICI
Professeur à l'Université de Caen Normandie

Monsieur Jean KEMPF
Professeur à l'Université Lumière – Lyon 2

Université de Bretagne Occidentale

École Doctorale Arts, Lettres et Langues ED 595

Laboratoire HCTI – Héritages et Constructions dans le Texte et l'Image EA 4249

Lise Delmas

**L'Amérique en clair-obscur :
Construction d'une visibilité africaine-américaine dans
l'œuvre photographique de Gordon Parks**

Sous la direction de Madame Marie-Christine Agosto

Professeur des Universités

Vol. 1 – Texte

Remerciements

(Nombreux sont les paragraphes de remerciements qui ouvrent les thèses de doctorat à souligner la nature collective de cette entreprise. Les lignes qui suivent ne feront pas exception.)

Je tiens en premier lieu à remercier Madame Cécile Coquet-Mokoko, Madame Anca Cristofovici, Monsieur Gilles Chamerois et Monsieur Jean Kempf de m'avoir fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury.

J'adresse ma plus sincère gratitude à ma directrice de recherche, Madame Marie-Christine Agosto, que je remercie pour son soutien, sa rigueur intellectuelle et ses facultés d'écoute et de dialogue.

Aux États-Unis, un certain nombre de personnes et d'institutions m'ont permis d'approfondir ma compréhension de l'œuvre de Gordon Parks. Je tiens tout d'abord à remercier la fondation Gordon Parks, plus particulièrement Monsieur Peter J. Kunhardt, Jr., le directeur de la fondation et Madame Amanda Smith, la directrice adjointe, pour avoir facilité mon accès aux photographies de Parks et m'avoir donné la permission d'en utiliser certaines dans des publications. Je remercie Madame Deborah Willis et Monsieur Philip Brookman pour les entretiens individuels qu'ils m'accordèrent en septembre 2016 et qui me permirent de poser sur l'œuvre et la vie de Gordon Parks un regard enrichi de leurs connaissances personnelles sur le photographe. Ma visite au Schomburg Center fut l'occasion de visionner des tirages originaux de certaines photographies de Parks. Je souhaite remercier Madame Mary Yearwood pour m'avoir expliqué le fonctionnement des archives et m'avoir donné tout le temps nécessaire à leur consultation. Je tiens enfin à adresser mes plus chaleureux remerciements au personnel en charge des archives et des collections spéciales de l'université d'état de Wichita, où sont abritées les archives personnelles de Gordon Parks. Le Docteur Lorraine Madway, conservatrice des archives, et Madame Mary Nelson, bibliothécaire, m'ont accueillie pendant dix jours et ont mis à ma disposition des ressources précieuses.

Je suis reconnaissante envers différents acteurs de la recherche et de l'enseignement au sein de l'Université de Bretagne Occidentale pour avoir contribué à créer un environnement de travail idéal pour la recherche doctorale : Monsieur Alain Kerhervé, directeur du laboratoire Héritages et Constructions dans le Texte et l'Image (HCTI) et Madame Hélène Machinal, directrice adjointe de l'École Doctorale Arts, Lettres et Langues. Les aléas du doctorat furent grandement facilités par la compétence et la gentillesse de Madame Isabelle David, secrétaire de l'École Doctorale jusqu'en juin 2018, et par Madame Rachel Vilar par la suite. Je tiens également à remercier Madame Valérie Marc pour son aide précieuse pour la mise en page de ce travail.

Je souhaite remercier tous mes amis, doctorants et jeunes docteurs de la Faculté Victor Segalen, qui ont placé ces quatre années de travail sous le signe de la solidarité et de l'échange, en particulier Gwenthalyn Engélibert pour ses relectures minutieuses, son humour et son regard affûté, ainsi que Fabrice Le Corguillé, Claire Le Gall, Sophie Le Hiress, Jérémy Cornec et Anthony Rémy, pour leur amitié et nos échanges lors des séminaires, colloques, et au-delà.

Merci, enfin, aux membres de ma famille, pour leur intérêt, leur soutien et pour m'avoir fait penser à autre chose quand il le fallait...

À Sylvain et Ewen, à qui ce travail est dédié.

Sommaire

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	8
S'inventer	33
Chapitre 1. Itinéraire d'un enfant de la Grande Migration	37
1. Les expériences d'un autodidacte et leurs échos photographiques	38
2. Transmettre l'expérience de la ségrégation	49
3. Dans le tourbillon des Renaissances noires	57
Chapitre 2. Gordon Parks dans l'univers visuel africain-américain	83
1. La photographie aux États-Unis : pouvoirs et contre-pouvoirs	84
2. Individu, famille, communauté : les structures visuelles de l'édifice identitaire africain-américain	98
3. « High-tech griots » : le rôle des photographes dans la construction et l'évolution des identités africaines-américaines	108
Chapitre 3. La formation documentaire	125
1. Découverte de la philosophie documentaire	126
2. Roy Stryker et Gordon Parks, examen d'une relation	144
Appartenir	164
Chapitre 4. La presse et la communauté noire : une relation problématique	167
1. Le rôle de la presse dans la division raciale de la société américaine	168
2. <i>Life</i> et les Africains-Américains, une vision entre conservatisme et progressisme	176
Chapitre 5. La double conscience de Gordon Parks	199
1. Vers l'archétype du photjournaliste : processus et conséquences	200
2. « [...] A reporter who happened to be black, and not a black reporter » : négocier une position ambiguë	213

3. Un photographe porteur de nuances	224
Chapitre 6. Gordon Parks et le <i>photo essay</i> : histoires noires, public blanc	240
1. L'essai photographique : perspective historique et approches critiques	241
2. « Narrative skills sharpened to a razor's edge » : analyse du style des <i>photo essays</i> de Gordon Parks	247
S'engager	275
Chapitre 7. Un regard ambivalent	279
1. Washington D.C., 1942 : à l'origine de la dissidence photographique de Gordon Parks	279
2. « A Harlem Family », 1967 : une immersion sociale et dénonciation politique	287
Chapitre 8. Les collaborations de Gordon Parks et leurs significations politiques	302
1. Gordon Parks et Ralph Ellison, dénoncer l'aliénation des Noirs	303
2. Gordon Parks et les Black Panthers : représenter une nouvelle radicalité noire	317
Chapitre 9. Regards critiques sur une nouvelle visibilité noire	332
1. Les photographies de Gordon Parks comme lieux de mémoire	332
2. Une nouvelle visibilité problématique	344
Conclusion	359
Annexes	370
Bibliographie	401
Table des matières	442
Index	451

Introduction

*Poets, prophets, and reformers are all picture makers – and this ability is the secret of their power and of their achievements. They see what ought to be by the reflection of what is, and endeavor to remove the contradiction*¹.

Frederick Douglass, « Pictures and Progress », 1861.

Le nom de Gordon Parks est souvent associé à certaines de ses œuvres devenues emblématiques. Il s'agit très fréquemment de la photographie en noir et blanc² intitulée *American Gothic* (fig. 1) en référence au tableau de Grant Wood, qu'elle évoque³. Ce cliché, pris à l'été 1942, représente Ella Watson, une femme de ménage noire posant devant un immense drapeau américain. Fixant l'objectif sans détour, elle tient devant elle son balai et sa serpillère, davantage armes qu'attributs. L'intérieur flou qui sert d'arrière-plan à cette photographie est celui des bureaux de la Section Historique de la *Farm Security Administration* (FSA), à Washington, où Parks venait d'être embauché.

Quand il ne s'agit pas de photographie, le nom de Gordon Parks rappelle une de ses créations cinématographiques : le détective John Shaft de Harlem, figure tout aussi emblématique, qui fut l'un des premiers héros du genre de la *Blaxploitation*, symbole d'une identité noire américaine en pleine affirmation⁴. Ces deux images (l'une fixe,

1. Frederick Douglass, « Pictures and Progress », dans *The Frederick Douglass Papers, Series 1, Vol. 3: Speeches, Debates, and Interviews, 1855-1863*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1986, p. 256.

2. D'un point de vue technique, les photographies en noir-et-blanc ne contiennent que ces deux couleurs. La terminologie exacte pour désigner ce que l'on appelle traditionnellement des photographies en noir et blanc, est, comme le souligne Jean Kempf dans un article de 2005 sur la photographie-couleur, « tonalités de gris ». Toutefois, en raison de l'intégration des termes « noir et blanc » dans le langage courant et pour éviter les répétitions, nous utiliserons cette expression dans notre étude, en alternance avec « tonalités » ou « nuances » de gris. Voir Jean Kempf, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, 2005/3 n°105, p. 112.

3. Même si Parks, dans son autobiographie *A Choice of Weapons*, semble regretter le manque de subtilité de la référence à Grant Wood (« My first photograph of [Ella Watson] was unsubtle. I overdid it and posed her, Grant Wood style, before the American flag [...] »), cette photographie révèle l'importante culture visuelle de son auteur, et sa volonté de sublimer la communauté africaine-américaine en s'appropriant des icônes du canon visuel occidental. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, St. Paul, Minnesota Historical Society Press, 1986 [1965], p. 231.

4. Le détective héros du fil de Gordon Parks est décrit comme « the quintessential Blaxploitation hero » dans l'article « Blaxploitation: From Shaft to Django » de Tim Allen et Robert Repino, Oxford University Press, juin 2013 (<https://blog.oup.com/2013/06/blaxploitation-shaft-django/>, consulté le 10

l'autre mobile), ont aujourd'hui quasiment acquis le statut d'icônes de la culture visuelle américaine, et plus particulièrement de la culture noire américaine.

Un photographe emblématique, une œuvre énigmatique

Il est impossible, toutefois, d'affirmer que le nom ou la personnalité du photographe s'effacent derrière ses œuvres les plus connues. Décédé en 2006 à l'âge de quatre-vingt treize ans, il fut l'auteur de quatre autobiographies et d'un roman autobiographique⁵. La fondation Gordon Parks, située dans l'état de New York, préserve et gère l'œuvre du photographe par la publication d'ouvrages et l'organisation d'expositions. De nombreux articles, billets de blog, interviews lui furent consacrés, de son vivant et après sa mort, si bien que de cette nébuleuse médiatique émerge un personnage presque archétypal : celui d'un photo-journaliste à la fois intrépide et glamour, d'un artiste autodidacte et humaniste. Comme l'exprime Paul Roth, spécialiste de photographie américaine et ancien directeur de la galerie Corcoran à Washington, Parks en vint à devenir lui même une icône : « Energetic and prolific, dashing and charismatic, Parks traveled the world on assignment, the romantic embodiment of the peripatetic photojournalist⁶. »

En plus de cette image publique soigneusement élaborée et entretenue, notamment par le photographe lui-même, des expressions reviennent de manière récurrente dans les travaux qui lui sont consacrés, comme autant d'étiquettes qui épinglent Parks au panthéon des grands artistes américains du XX^e siècle. « Renaissance man » est peut-être celle la plus fréquemment utilisée⁷, entre autres par le journaliste et photographe James Estrin dans un article paru en mai 2012, deux mois

octobre 2015).

5. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de *The Learning Tree*, New York, Harper & Row, 1963, *A Choice of Weapons*, New York, Harper & Row, 1966, *To Smile in Autumn*, New York, W.W. Norton, 1979, *Voices in the Mirror, an Autobiography*, Boston, Doubleday, 1990 et *A Hungry Heart*, New York, Washington Square Press, 2005.

6. Paul Roth, « Gordon Parks at Life », dans Peter W. Kunhardt, Jr. et Paul Roth (dir.), *Gordon Parks Collected Works*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York, Steidl/The Gordon Parks Foundation, 2012. vol. 5, p. 8.

7. Paul Roth l'utilise l'expression « Renaissance man » pour intituler son introduction dans le quatrième volume des *Collected Works* (*op. cit*, p. 9), tout comme Sara Antonelli et Alessandra Mauro, dans *Gordon Parks, une histoire américaine* (Paris/Arles, Actes Sud, 2013), le catalogue de l'exposition rétrospective consacrée à Parks lors de l'édition 2013 des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles. L'expression apparaît également dans le synopsis du documentaire télévisé *Half Past Autumn: The Life and Works of Gordon Parks*, diffusé en 2000 sur HBO (Craig Laurence Rice, *Half Past Autumn: The Life and Works of Gordon Parks*, HBO, 2000).

après le décès de Parks :

It is almost impossible to discuss Mr. Parks without invoking the title Renaissance man. He was a critically acclaimed filmmaker as well as a novelist, poet and composer. [...] Mr. Parks was a remarkably versatile photographer: known for his photographs of poverty and race relations, he was also an excellent fashion photographer and portraitist⁸.

Comme le montre cette citation, l'appellation fait principalement référence aux multiples domaines artistiques – photographie, cinéma, littérature, peinture, poésie – dans lesquels Parks s'exprima tout au long de sa carrière, mais aussi et surtout, à son incroyable polyvalence photographique (« *versatile photographer* »). En anglais, l'expression « Renaissance man » désigne en effet un individu aux savoirs et talents multiples, excellent dans les nombreux domaines dans lesquels il s'investit, un humaniste curieux du monde et de son organisation, comme le précise la définition de l'*Encyclopaedia Britannica* :

This ideal embodied the basic tenets of Renaissance Humanism, which considered man the centre of the universe, limitless in his capacities for development, and led to the notion that men should try to embrace all knowledge and develop their own capacities as fully as possible⁹.

Cette définition semble en effet adéquate pour décrire un homme connu aussi bien comme journaliste que comme cinéaste, comme auteur que comme musicien¹⁰, et reconnu en tant que photographe pour ses images documentaires, ses essais photographiques pour la presse, mais aussi pour ses photographies de mode, ainsi que pour la grande variété de ses portraits : d'Ella Watson la femme de ménage noire, à Ingrid Bergman, en passant par Mohammed Ali ou Alberto Giacometti, il photographia des personnes, vedettes ou anonymes, aux profils extrêmement variés. Sous la tutelle de différents employeurs (la FSA et le magazine *Life*, pour ne citer que les plus connus), Parks s'imposa comme une référence éclectique dans le paysage photographique américain entre les années 1940 et le début des années 1970.

8. James Estrin, « A Gift to New York From Gordon Parks. » *Lens* blog, *The New York Times*, 17 mai 2012 (http://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/17/a-gift-to-ny-from-gordon-parks/?_r=0, consulté le 22 août 2015).

9. « Renaissance man », *Encyclopaedia Britannica* (<https://global.britannica.com/topic/Renaissance-man>, consulté le 22 septembre 2015).

10. Parks fut notamment l'auteur de la bande originale du film *Shaft's Big Score*, d'une symphonie, et il composa en 1989 la musique et le livret de *Martin*, un ballet consacré à la vie de Martin Luther King, Jr.

Il est également important de souligner que rares sont les écrits sur Gordon Parks qui ne mentionnent pas sa couleur de peau et son origine sociale. Parks est en effet bien plus fréquemment présenté en tant que photographe africain-américain¹¹ que photographe américain tout court. On remarquera ainsi qu'il est décrit à de nombreuses reprises¹² comme un pionnier de la communauté noire américaine, un *self made man* doublé d'un artiste autodidacte. Il fut en effet le premier Africain-Américain à travailler pour la Section Historique de la FSA. En 1949, il devint le premier (et pendant plus de dix ans, le seul) Noir de l'équipe permanente de photographes de *Life*, tout comme il fut le premier Africain-Américain à réaliser un long métrage pour un grand studio hollywoodien, en 1969¹³. La citation qui suit, extraite de la quatrième de

11. Comme l'a fait Caroline Rolland-Diamond au tout début de son ouvrage *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XX^e siècle)*, il nous paraît important de brièvement expliquer le choix du terme français « africain-américain ». Dans *Black America*, Caroline Rolland-Diamond rappelle que la désignation « African American » devint courante à partir de la fin des années 1980 et succéda à « Negro », utilisé du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, puis à « Afro-American » et « Black », qui s'employèrent à partir des années 1960. Bien que « Black » soit toujours fréquemment utilisé de nos jours aux États-Unis, « Afro-american » n'est plus que très rarement employé aux États-Unis. L'expression « Afro-américain » reste cependant encore largement utilisée en français, particulièrement dans les médias. Nous utiliserons ici, comme dans la plupart des ouvrages académiques récents consacrés à la communauté africaine-américaine, les termes « africain-américain » et « noir » de manière interchangeable, afin de rester cohérent avec l'anglais. Sur l'évolution historique de cette désignation et les raisons des changements sémantiques, on peut consulter, en plus des références citées par Caroline Rolland-Diamond (l'article de Lerone Bennett, Jr., « What's in a name? Negro vs. Afro-American vs. Black », paru dans le magazine *Ebony* en novembre 1967 et « Naming Ourselves: The Politics and Meaning of Self-Designation » de Rosalyn Terborg-Penn), les travaux de la psychologue américaine Gina Philogene, professeur à l'université Sarah Lawrence, plus particulièrement sa thèse de doctorat intitulée *De « Black » à « African American » : l'élaboration d'une nouvelle représentation sociale*. Voir Caroline Rolland-Diamond, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Éditions La Découverte, 2016, Lerone Bennett, Jr., « What's In a Name? Negro vs. Afro-American vs. Black », *Ebony*, novembre 1967, p. 46-54 ([http://www.virginia.edu/woodson/courses/aas102%20\(spring%2001\)/articles/names/bennett.htm](http://www.virginia.edu/woodson/courses/aas102%20(spring%2001)/articles/names/bennett.htm), consulté le 13 mai 2019). Rosalyn Terborg-Penn, « Naming Ourselves. The Politics and Meaning of Self-Designation », dans Robert Harris et Rosalyn Terborg-Penn, *The Columbia Guide to African American History*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 91-100 et Gina Philogene, *De « Black » à « African American » : l'élaboration d'une nouvelle représentation sociale*, thèse de doctorat dirigée par Serge Moscovici, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.

12. Pour ne citer que quelques exemples, on peut se référer à l'introduction de *Gordon Parks. Une histoire américaine*, de Sara Antonelli et Alessandra Mauro: « Personnalité éclectique et pionnière, son œuvre se lit comme celle d'un 'storyteller' [...] ». Henry Louis Gates Jr. utilise également ce terme dans « Elegance in Black-And-White », le texte introductif du premier volume des *Collected Works*: « Parks was the pioneer who showed the way », ainsi que le titre de la notice nécrologique du *Los Angeles Times*, publiée après le décès de Parks le 7 mars 2006 : « Pioneering Photographer, Filmmaker Gordon Parks Dies ». Voir Sara Antonelli et Alessandra Mauro (dir.), *Gordon Parks. Une histoire américaine*, op. cit. Henry Louis Gates Jr., « Elegance in Black-And-White », dans Peter W. Kunhardt, Jr. et Paul Roth (dir.), *Gordon Parks Collected Works*, vol. 1., op. cit., p. 14. Dennis McLellan, « Pioneering Photographer, Filmmaker Gordon Parks Dies », *Los Angeles Times*, 8 mars 2006 (<https://www.latimes.com/local/obituaries/archives/la-me-gordon-parks-20060308-story.html>., consulté le 13 mai 2019).

13. Il s'agit de *The Learning Tree* (traduit en français par *Les Sentiers de la violence*), adaptation de son roman autobiographique paru en 1963.

couverture d'un ouvrage consacré à Gordon Parks paru aux éditions Actes Sud en 2013, illustre parfaitement cette tendance à présenter le photographe en une série de termes plus ou moins hagiographiques :

Dans un pays qui a fait de la figure du pionnier une source mythologique de l'héroïsme national, la biographie du photographe, cinéaste et écrivain américain Gordon Parks (1912-2006) prend des allures d'épopée... Premier photographe noir à rejoindre la prestigieuse FSA (Farm Security Administration), premier journaliste à réaliser un reportage sur un gang d'Harlem (1948), premier photoreporter noir à intégrer le staff permanent du magazine *Life*, premier réalisateur afro-américain à s'imposer à Hollywood (*Shaft*, 1971), la dimension pionnière de l'œuvre et de la vie de Gordon Parks est véritablement exemplaire¹⁴.

« Renaissance Man » ou pionnier, ces qualificatifs érigent une sorte de façade autour de l'œuvre de Parks, élevant le personnage au rang d'artiste majeur, mais rendant difficile, paradoxalement, l'étude de ses photographies.

Une œuvre ancrée dans l'histoire américaine

Le contexte, ou plutôt les contextes, qu'ils soient personnel, historique, ou éditorial, sont déterminants dans le panorama des études universitaires consacrées à Gordon Parks. Notons tout d'abord, qu'en dépit d'une importante activité muséale et éditoriale menée par la fondation Gordon Parks¹⁵, très peu d'ouvrages académiques ont été consacrés exclusivement au photographe. Dans *The Black Image in the New Deal: The Politics of FSA Photography*, de Nicholas Natanson, c'est la représentation de la communauté noire pendant le New Deal des années Roosevelt qui intéresse l'auteur¹⁶, mais aucun chapitre n'est consacré spécifiquement à Parks. Natanson se concentre sur les clichés représentant des Africains-Américains pris par des photographes blancs (Edwin Rosskam, Ben Shahn, Marion Post Wolcott), et Gordon Parks n'apparaît que brièvement.

14. *Gordon Parks*, Paris/Arles, Actes Sud, coll. Photo Poche, 2013.

15. Depuis 2009, plus de cinquante expositions consacrées à la production photographique de Parks ont été organisées. Onze ouvrages en lien avec ces manifestations ont été publiés, fruits des efforts collaboratifs entre la fondation Gordon Parks, des musées américains et européens et la maison d'édition allemande Steidl. Nous établissons, en annexe, la liste de l'ensemble des expositions consacrées à Gordon Parks organisée par la fondation Gordon Parks. Lorsque l'exposition donna lieu à la publication d'un catalogue, les références sont en gras. Voir *infra.*, Annexe 2 – Liste des expositions consacrées à l'œuvre photographique de Gordon Parks.

16. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal: The Politics of FSA Photography*. Knoxville, the University of Tennessee Press, 1992, p. 87.

Erika Doss, dans *Looking at Life Magazine*, paru en 2001, se penche quant à elle sur les années *Life* du photographe, et analyse en détail, dans un chapitre intitulé « Visualizing Black America: Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 » l'impact des paradoxes et tensions engendrés par la situation de Parks au sein du magazine (en tant qu'unique photographe noir) sur ses essais photographiques¹⁷. Maren Stange, spécialiste de culture visuelle et historienne de l'art, est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Bare Witness: Photographs by Gordon Parks*, dont l'introduction propose une analyse historique et sociale de l'évolution de l'œuvre photographique de Parks. Tout en suivant une trame biographique (elle mentionne les étapes importantes de sa carrière), Stange interroge la construction et le sens des images de Parks à la lumière de concepts variés mais précis, comme l'influence de l'esthétique cinématographique ou les liens entre la radicalisation politique (ou absence de radicalisation) de Parks et les mouvements intellectuels noirs. En proposant des lectures détaillées de certains clichés ou des essais photographiques, Stange parvient à re-contextualiser historiquement mais aussi analytiquement l'œuvre du photographe. Le point central de son introduction est la porosité continuelle entre les photographies de Parks, dans tous leurs contextes éditoriaux, et l'histoire américaine :

Whether we consider his photographs individually, or in the context of the news stories and collective initiatives that prompted them, Parks's work resonates with crucial events of his century, recording the vast social changes that occurred in the United States as the Great Depression ended, as the nation was swept up in war, and as Americans experienced the domestic prosperity and defining social upheavals of the post-World War II period¹⁸.

Le terme « resonates » utilisé par l'auteur convient parfaitement pour illustrer le jeu d'échos entre l'histoire de ce « siècle américain¹⁹», l'histoire personnelle du photographe, et les histoires visuelles (au sens de récit) créées par Gordon Parks tout au long de sa carrière. Le concept d'histoire dans ses nombreuses acceptions, sera donc

17. Erika Doss, « Visualizing Black America: Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », dans Erika Doss (dir.), *Looking at LIFE Magazine*, Washington, D.C, Smithsonian, 2001.

18. Maren Stange, *Bare Witness: Photographs by Gordon Parks*, Milan, Skira, 2007, p.1.

19. Henri Luce, fondateur de *Life* magazine, est à l'origine de l'expression « American Century », dans un éditorial publié en 1941 dans le magazine *Time* : « Throughout the 17th and 18th century and the 19th century, this continent teemed with manifold projects and magnificent purposes. Above them all and weaving them all together into the most exciting flag of all the world and of all history was the triumphal purpose of freedom. It is in this spirit that all of us are called, each to his own measure of capacity, and each in the widest horizon of his vision, to create the first great American Century. » Cité dans Michael J., Hogan (dir.), *The Ambiguous Legacy: U.S. Foreign Relations in the 'American Century'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

au cœur de notre réflexion.

De ce point de vue, Gordon Park ne fait pas exception à la tradition photographique nord-américaine, puisque, comme le rappelle François Brunet dans l'introduction à *L'autoportrait photographique américain (1839-1939)*, de Marie Cordié-Lévy : « On sait à quel point, aux États-Unis, la photographie en général paraît 'épouser' l'histoire nationale²⁰[...]. » Cette perméabilité entre l'histoire américaine et la photographie sera un des fils conducteurs de notre analyse. Mais, pour reprendre l'image de l'écho employée par Maren Stange, ce dialogue entre l'histoire des États-Unis et la photographie de Gordon Parks ne sera pas considéré comme un échange à deux voix. Afin de rendre compte de toute la complexité de la place qu'occupe Parks parmi les photographes américains, nous introduirons d'autres notions et les ferons entrer en résonance avec les images et les événements.

L'une de ces notions sera celle de narration, qui, par bien des aspects, fait corps avec le concept d'histoire (comme le démontrent les termes anglais de *story* et *history*). Impossible en effet d'évoquer le style visuel de Gordon Parks sans avoir recours à cette idée de récit, de narration. La forme même du reportage (les fameux *photo essays*), que Gordon Parks privilégia tout au long de sa carrière, appelle à ce rapprochement entre photographie, histoire et narration, trois concepts auxquels il est possible de faire correspondre trois caractéristiques principales de l'essai photographique : l'image, l'événement, le texte. Cette interrogation sur les liens entre photographie, histoire et récit n'est pas nouvelle, et surgit dans l'œuvre d'historiens et de critiques des deux côtés de l'Atlantique. Ainsi, Alan Trachtenberg, dans l'introduction à son ouvrage de référence *Reading American Photographs: Images As History: Mathew Brady to Walker Evans*, paru en 1990, propose d'analyser la vision de la société américaine créée par certains photographes : « My principal aim is to uncover in these ensembles what Kenneth Burke calls an "attitude toward history," an intelligible view of society implicit in the internal dialogue of images and texts, and their external dialogue with their times²¹. »

Images, textes et histoire : on retrouve dans la citation de Trachtenberg ces

20. François Brunet dans Marie Cordié Lévy, *L'autoportrait photographique américain : 1839-1939*, Paris, éditions Mare et Martin Arts, 2014, p. 11.

21. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images As History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill & Wang, 1990. p. xv.

trois pôles, qui délimitent un champ de réflexion pour envisager ce qu'il appelle au début de son livre « des interprétations de l'Amérique²² ». A l'instar de Jean Kempf, qui détaille ses objectifs dans l'introduction de sa thèse de doctorat consacrée à l'œuvre photographique de la *Farm Security Administration*, « [n]ous chercherons enfin à faire dialoguer des images, des hommes et une histoire, pour essayer d'approcher une analyse de la civilisation²³. » Toutefois, avant d'explorer plus en détail l'entrelacement notionnel qui servira de trame à cette recherche, il faut faire émerger l'originalité de l'œuvre de Parks, c'est-à-dire ce qui distingue le corpus photographique que nous allons étudier d'autres clichés, pris à la même époque, par des photographes occupant des fonctions similaires (employés de la FSA ou photojournalistes).

L'acteur d'une visibilité émergente

C'est le concept de visibilité qui nous permettra d'explorer l'originalité de l'œuvre de Parks, et de comprendre la place unique de ses photos dans la culture visuelle américaine du XX^e siècle. Nous utiliserons cette notion de visibilité pour relier la pratique photographique de Parks à l'histoire américaine et à sa narration. Cette idée s'applique bien sûr en premier lieu, comme le rappelle le titre de la thèse, aux nombreuses œuvres qu'il consacra à la communauté africaine-américaine. Tout au long de sa carrière, le photographe travailla à la création d'une nouvelle visibilité pour les Noirs. Nous verrons que ses clichés s'inscrivent dans une lutte historique, une reconquête de l'image, de l'identité et de la place de la communauté noire dans l'histoire américaine. Nous verrons que la trajectoire professionnelle de Parks fut jalonnée de compromis que le photographe dut faire pour satisfaire aux décisions éditoriales de ses employeurs blancs. La métaphore visuelle du « clair-obscur »²⁴, que nous employons dans le titre de la thèse pour qualifier le regard que Parks posa sur les

22. *Ibid.*, p. xiii. Nous traduisons.

23. Jean Kempf, *L'oeuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943). Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*, thèse de doctorat dirigée par Roland Tissot, Université Lyon 2, 1988. p. 13.

24. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, propose les définitions suivantes du terme « clair-obscur ». Traduit de l'italien *chiaroscuro*, ce terme désigne, en peinture, « l'art de distribuer dans un tableau les nuances de la lumière contrastant avec un fond sombre », et par extension, une « lumière tamisée, diffuse, crépusculaire ». Au sens figuré, l'expression « clair-obscur » permet, notamment, d'exprimer la notion d'ambiguïté, mot qui est proposé dans la liste des synonymes de « clair-obscur » sur la page Internet dédiée du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. C'est dans cette acception que nous l'utilisons dans le titre de cette thèse. Voir « clair-obscur », lexicographie et synonymie, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<https://www.cnrtl.fr/definition/clair-obscur> et <https://www.cnrtl.fr/synonymie/clair-obscur>, consulté le 15 mai 2019).

États-Unis, nous permet d'exprimer le fait qu'il était un photographe entre deux mondes : photographe noir ayant principalement travaillé pour des institutions blanches *mainstream*, il photographia les facettes les plus sombres de la société américaine – la violence raciale, la ségrégation, la pauvreté – et les mit en lumière, les rendit *visibles*. En dépit des paradoxes que ces compromis générèrent, Gordon Parks joua un rôle majeur dans la lutte pour l'émergence d'une nouvelle identité visuelle africaine-américaine, tout comme Malcolm X, Martin Luther King, Jr., Eldridge Cleaver et quantité d'autres personnalités noires, qui furent les acteurs principaux de l'émancipation et de l'affirmation politique de cette communauté.

On peut donc comprendre ce terme de « visibilité » comme l'écriture par la photographie d'une existence dans l'imagerie américaine, comme l'insertion et la reconnaissance des Noirs dans « l'album de famille²⁵ » des États-Unis. C'est donc principalement en tant que photographe *africain-américain* que nous envisagerons Gordon Parks. Mais cette approche ne doit pas faire oublier qu'il fut aussi le témoin d'autres changements qui participèrent à l'émergence d'une nouvelle identité visuelle *américaine*. Car si la population noire connut entre les années 1940 et 1970 des changements majeurs, nous verrons, en analysant les photographies de Parks, que de nombreux autres aspects de la société et de l'identité américaine furent irrémédiablement bouleversés au cours de ces trois décennies. A travers l'objectif de son appareil, Parks immortalisa ces changements, participant ainsi à l'élaboration d'une nouvelle image de l'Amérique. En travaillant pendant presque quinze ans pour *Life*, l'un des magazines les plus diffusés et les plus influents (à la fois aux États-Unis et à l'étranger), il contribua à imposer l'hégémonie visuelle américaine dans les années d'après-guerre, et donc à figer une certaine image des États-Unis.

Ses reportages révélèrent des conceptions inédites des visibilités féminine et masculine, urbaine et rurale. Les images produites par Parks à l'aube de la Seconde Guerre mondiale et dans les années 1950 (alors qu'il débutait dans la profession), celles publiées tout au long du mouvement pour les droits civiques (à l'époque de sa maturité en tant que photographe), ou bien les reportages sur les Black Panthers (réalisés après plusieurs décennies d'expériences photographiques et journalistiques) permirent à

25. L'expression « album de famille » (« family album ») est utilisée de façon récurrente par Thomas Allen Harris dans son documentaire *Through a Lens Darkly: Black Photographers and the Emergence of a People* (Chimpanzee Productions, 2014), consacré à l'histoire et l'évolution de la pratique photographique au sein de la communauté noire américaine.

l'Amérique blanche d'envisager les Africains-Américains sous un jour inédit et de visualiser la complexité et la variété démographique, sociale et politique de cette population.

Toutefois, comme un fil rouge thématique unissant ces différentes périodes, celui qui observe les photographies de Gordon Parks perçoit un désir constant de dire et de montrer les histoires des oubliés de l'Histoire américaine. Pour citer Parks : « J'étais devenu concerné par ce que vivaient les gens, Amérindiens, Noirs ou pauvres blancs, du moment qu'ils me semblaient avoir une vie rude²⁶. » Pour comprendre le rôle particulier de la photographie dans la formation identitaire américaine et africaine-américaine, il faut s'intéresser aux implications sociales, culturelles et politiques de cette pratique dans l'histoire et la culture des États-Unis. Car l'œuvre de Gordon Parks, malgré sa dimension communautaire résonne des questions qui habitent la photographie américaine depuis ses débuts.

Dans l'introduction à *L'Amérique des images*, François Brunet rappelle que l'Amérique existe par ses icônes²⁷, qu'il appelle également « images consacrées », et qui constituent à la fois le patrimoine génétique et la carte d'identité d'une nation dont la domination visuelle est aujourd'hui largement admise²⁸. Parmi la liste d'icônes citées en exemple par François Brunet, on trouve des éléments aussi différents que le visage

26. Gordon Parks, cité par Alessandra Mauro dans « Ce que vivent les gens, histoire et photographie de Gordon Parks » dans *Gordon Parks. Une histoire américaine*, op. cit., p. 9.

27. Le concept d'icône a fait l'objet de nombreuses études et conversations académiques dans les champs de la sémiologie et des études visuelles. Les travaux fondateurs de Charles Sanders Peirce sur l'icône, l'indice et le symbole, constituent la base de réflexion sur ce sujet, bien que l'analyse de Peirce ait été remise en question au cours du XX^e siècle, notamment par Umberto Eco dans *A Theory of Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press, 1976). Nous choisissons ici de citer la définition de Camille Rouquet, auteur d'une thèse sur les images iconiques de la guerre du Vietnam, soutenue à l'université Paris 7 - Diderot en décembre 2017, et qui place la reconnaissance instantanée que provoquent les photographies iconiques, quels qu'en soient les contextes de production ou de consommation, au cœur de sa définition. Selon Camille Rouquet, les valeurs abstraites que l'on identifie dans les photographies iconiques contribuent à l'aura spécifique de ces œuvres : « Icons are objects or ideas that are famous and universally recognizable. [...] » Rappelant la filiation avec les icônes byzantines, l'auteur ajoute : « Though [photographic icons] are secular images, they have come to embody such diverse concepts as freedom, victory, tyranny, or oppression. » Voir Camille Rouquet, « Creation and Afterlife of the Iconic Photographs of the Vietnam War », *Arts of War and Peace Review*, 2/1, 19 juin 2016 (http://www.awpreview.univ-paris-diderot.fr/IMG/pdf/rouquet_mdm12.pdf, consulté le 20 septembre 2018). Cette approche entre en résonance avec celle proposée par Astrid Börger dans *People's Lives, Public Images: the New Deal Documentary Aesthetic* (Tübingen, Narr Verlag, 2011), où elle explique que le statut d'icônes acquis par des photographies telles qu'*American Gothic* de Parks, *Migrant Mother* de Dorothea Lange ou les portraits de la famille Burroughs de Walker Evans surpassent leur signification immédiate : « The supposed universal meanings as icons [of these images] clearly outweigh their concrete, denotative as well as connotative significance as historical documents. » p. 72.

28. François Brunet (dir.), *L'Amérique des images, histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan/Université Paris Diderot, 2013, p. 7.

de Marilyn Monroe, le masque de Batman, les visages du Mont Rushmore, ainsi que « les photos d'Indiens vaincus et d'esclaves lynchés [...], les combats de l'émancipation des Noirs. » On discerne déjà dans les fragments visuels évoqués ici une multitude de relations à l'image, qui tissent une toile complexe d'interprétations et de sens. On voit apparaître les liens entre images et communautés, entre images et culture, entre images et politique, entre images et société. Attention toutefois, comme le précise François Brunet, à ne pas oublier que l'origine de l'affinité entre Amérique et images « n'est ni naturelle ni banale ; [...] elle est le produit d'une histoire et d'une culture²⁹. »

La base théorique est en partie posée : histoire et culture sont des grilles de lecture nécessaires lorsqu'on étudie les images de l'Amérique. Cette approche décourage toute vision purement esthétisante, détachée de tout contexte, où les images seraient envisagées uniquement en tant que « purs » objets esthétiques. Les photographies de Parks que nous étudierons seront donc considérées à la fois comme des artefacts et des traces d'époques spécifiques, instantanés de la société américaine à des moments cruciaux de son évolution, et témoins d'une interrogation persistante sur la « réalité de l'expérience américaine³⁰».

Gordon Parks fut le premier photographe noir à vouloir montrer de la façon la plus visible possible les multiples réalités de l'expérience africaine-américaine. Non pas que les Noirs aient été absents de l'histoire photographique américaine avant lui, en tant que sujets ou en tant que photographes : nous verrons au contraire que la relation des Africains-Américains à la photographie remonte aux toutes premières années de son utilisation sur le sol américain. Mais ce qui distingue l'œuvre de Parks est le fait qu'il fut l'un des premiers Noirs à poser un regard intime sur sa communauté et à rendre cette vision publique. C'est aussi au sens d'exposition, de diffusion qu'il faut donc comprendre le concept de visibilité.

En 2003, l'exposition *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self* interrogeait de façon approfondie la façon dont la photographie participe à la construction et à l'évolution des relations entre les idées de race, de nation et d'identité aux États-Unis. Ainsi que le rappelle Willis E. Hartshorn, alors directeur de *The International Center for Photography*, dans le catalogue de l'exposition : « One of the

29. *Ibid.*, p. 7.

30. Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1984, p. 9. La traduction ci-dessus est la nôtre.

most striking features of American culture [...] is the profound and unresolved issue of national identity. What does it mean to be an American? What are the boundaries of the nation? Who qualifies for citizenship? Who is excluded?³¹ »

Une photographie de Gordon Parks illustre la couverture du catalogue d'*Only Skin Deep* (fig. 2). Il s'agit d'*Emerging Man*, un des clichés pris pour un article que *Life* consacra en août 1952 à la publication du premier roman de Ralph Ellison, *Invisible Man*. *Emerging Man* ne fut pas retenue par les éditeurs du magazine pour apparaître dans la version finale de l'article, mais ce cliché fut néanmoins conservé dans les archives privées de Parks et figure à présent dans un certain nombre d'ouvrages. Sur cette photographie, le visage d'un homme noir émerge à moitié de ce qu'on devine être une bouche d'égout. Le cliché est en noir et blanc, pris au ras du sol, en plan rapproché. Une partie du visage de l'homme paraît plus claire, comme illuminée par une lumière dont il est difficile de déterminer l'origine. Le regard du sujet fixe l'objectif, et donc celui qui observe la photographie. Ses yeux constituent le point central du cliché. A l'arrière-plan, bien que flou, on devine un paysage urbain.

Pourquoi un tel choix afin d'illustrer la couverture de ce catalogue ? En quoi ce cliché résume-t-il les interrogations des éditeurs sur l'intégration du concept de race dans la construction de l'identité américaine, et sur les manifestations de cette intégration dans la photographie ? Tout d'abord notons que cette image peut être lue de deux façons. L'observateur ayant connaissance du contexte de production sait que l'auteur du cliché est Gordon Parks, et qu'il fut pris afin d'illustrer le roman de Ralph Ellison pour une parution dans *Life* au début des années 1950. La mention du roman d'Ellison apporte un éclairage important, et influe sur l'interprétation : on associe alors cet « homme qui émerge » au personnage principal d'*Invisible Man*, ce narrateur noir, traumatisé par l'expérience du racisme et de la ségrégation, ayant décidé de devenir invisible, habitant sous-terre à Harlem, dans un espace de lumière éclairé par 1 369 ampoules.

Nous reviendrons en détail au cours de notre travail sur la relation entre Parks et Ellison, ainsi que sur la signification de la mise en image du roman. Mais pour revenir au choix d' *Emerging Man* sur la couverture du catalogue d'*Only Skin Deep*, on

31. Coco Fusco et Brian Wallis, (dir.), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, cat. expo., New York, International Center of Photography (12 décembre 2003–29 février 2004), New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003. p. 7.

peut supposer que les organisateurs et éditeurs connaissaient l'histoire de cette image, et que l'homme représenté sur ce cliché symbolise à lui seul l'évolution de la visibilité des Américains non-blancs : de l'homme invisible à l'homme qui émerge, on trouve condensé dans cette photographie un siècle et demi d'histoire des représentations des minorités aux États-Unis.

Pour qui n'a pas connaissance des origines de cette image, la lecture se fera à partir de différents éléments, et se concentrera davantage sur la photographie. Nul besoin du titre pour ressentir l'idée d'émergence : à cause peut-être de la clarté qui illumine une partie du visage de l'homme, de son regard énigmatique, ou de ses mains dont on ne distingue que les phalanges, de chaque côté de sa tête, la photographie donne l'impression d'un mouvement ascendant suspendu, comme si l'homme s'apprêtait à sortir de terre, plutôt qu'à y redescendre. Entre impression de méfiance et désir d'apparaître, cette photographie résume donc une tension caractéristique dans les productions visuelles réalisées par et/ou représentant des personnes de couleur.

Emerging Man, prise en 1952, peut donc se lire comme la métaphore d'une évolution, de l'invisibilité à l'ascendance³², et nous rappelle ainsi la place centrale du concept de visibilité dans l'œuvre de Parks, et plus généralement, dans l'histoire de la photographie africaine-américaine. Cette photographie offre un exemple de la reconquête visuelle et identitaire qui fut l'un des moteurs de la carrière de Gordon Parks. Cette reconquête se manifesta par une prise de contrôle graduelle par le photographe du récit de sa communauté. Il est ici essentiel de comprendre l'importance de la maîtrise du discours dans la construction d'une histoire et d'une identité africaine-américaine indépendante des stéréotypes négatifs et racistes.

En 1977, dans l'ouvrage *The Omni-Americans*, l'écrivain Albert Murray se penchait sur la façon dont les Africains-Américains étaient étudiés par des intellectuels et universitaires blancs. Les études sociologiques et statistiques qui résultaient de ces recherches étaient par la suite reprises par des journalistes et commentateurs, qui à leur tour produisaient une image négative de la communauté noire, renforçant des stéréotypes établis :

32. L'expression est indirectement empruntée au premier chapitre de la thèse de Maurice L. Bryan Jr., consacrée à la représentation de la masculinité dans l'œuvre cinématographique de Parks. Le titre du chapitre est « Mapping the Odyssey: Invisibility, Emergence, Ascendancy », voir Maurice L. Bryan, Jr., *The Power of Images*, op. cit., p. 22.

The immediate objective of the polemics in *The Omni-Americans* is to expose the incompetence and consequent impracticality of people who are regarded as intellectuals but are guided by racial bias rather than reason based on scholarly insight. *How is it that you white people who otherwise seem to be so knowledgeable and competent are suddenly so obtuse about something that is as obvious as the fact that human nature is no less complex and fascinating for being encased in dark skin?* [...] The prime target of these polemics is the professional observer/reporter (that major vehicle of the nation's information, alas) who relies on the so-called and all-too-inclusive extrapolations of social science survey technicians for their sense of the world³³.

Comme il l'explique un peu après cette citation, Murray cherche à proposer des « contre-affirmations » (« *counter-statements* »), dans le but de mettre en lumière les aspects positifs de l'expérience noire américaine : « After all, someone must at least begin to try to do justice to what U.S. Negroes *like* about being black and to what they like about being *Americans*³⁴. » En ce sens, Murray cherche à se distinguer des stratégies polémiques « d'indignation morale » d'intellectuels tels que Richard Wright ou James Baldwin, pour qui éveiller la culpabilité ou la peur chez le lecteur blanc restait un moteur principal. Ce n'est donc pas un hasard si Murray consacre une partie du chapitre intitulé « The Illusive Black Image » à Gordon Parks.

Dans « Gordon Parks Out of Focus », l'auteur met en lumière les différences profondes entre les photographies de Parks, dont il souligne le caractère exceptionnel (« *outstanding pictures*³⁵»), et ses écrits, plus particulièrement son autobiographie *A Choice of Weapons*, parue en 1966. Dans ce livre, Parks relate la multitude d'expériences professionnelles (serveur, pianiste, joueur de basketball), qui le menèrent à la photographie. Murray oppose l'authenticité de la photographie de Parks à l'artificialité de son écriture autobiographique, concluant ainsi : « [T]hus this book [*A Choice of Weapons*], like *The Learning Tree*, cannot be ranked beside his best photography. » Pour Murray, c'est donc uniquement par la photographie que Gordon Parks s'empare de la narration de façon convaincante et parvient à transcender les truismes de son récit personnel afin d'offrir une vision sincère et originale, qui est à la fois instrument de lutte et médium d'une autre vérité.

On retrouve cette théorisation autour du pouvoir discursif et définitoire de la

33. Albert Murray, *The Omni-Americans: New Perspectives on Black Experience and American Culture*, New York, Avon Books, 1971, p. 16-17. Les italiques sont dans le texte original.

34. *Ibid.*, p. 18.

35. *Ibid.*, p. 154.

photographie dans *Picturing Us: African-American Identity in Photography*. Dans la préface de cet ouvrage, Deborah Willis, historienne majeure de la photographie africaine-américaine, se remémore sa visite à l'exposition *Harlem on My Mind*, présentée au *Metropolitan Museum of Art* de New York en 1969. L'auteur rappelle son sentiment de fierté et d'appartenance en voyant exposées dans un lieu public des photographies mettant en lumière la richesse des vies des Noirs de Harlem. Mais Deborah Willis explique aussi que cette exposition fut pensée et montée par un comité organisateur exclusivement composé de personnes blanches, ce qui déclencha des manifestations d'une partie de la communauté noire, qui dénonçait une nouvelle appropriation de son histoire par la communauté dominante³⁶. Ce récit rappelle la longue et difficile reconquête de l'image par les Noirs américains, aux différents stades de sa production et de son exploitation. Ils durent non seulement s'approprier l'outil photographique, afin de décider de ce qu'il allait saisir et représenter (comme ce fut le cas pour Gordon Parks), et ils eurent également à lutter pour décider comment ces images seraient utilisées : non plus pour être transformées en stéréotypes au service d'une idéologie raciste, mais pour obtenir une existence individuelle digne et représentative de leurs expériences.

Si on se penche sur l'historiographie de la photographie américaine, on constate le même phénomène : les œuvres majeures consacrées au sujet, de *The History of Photography* de Beaumont Newhall, publié pour la première fois en 1937, à *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* de Jonathan Green, en passant par *Reading American Photographs: Images as History* d'Alan Trachtenberg, écrivent une histoire de la photographie aux États-Unis à partir des productions de photographes blancs, ne mentionnant que très rarement des artistes et professionnels d'origine ethnique différente. La citation suivante, extraite de *American Photography* de Jonathan Green illustre parfaitement cette tendance :

The work of Timothy O'Sullivan, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Walker Evans, Edward Weston, Ansel Adams, and Edward Steichen defines a series of particular connections between the culture and land of America and the act of consciousness and creation we call photography³⁷.

Green égrène les noms de quelques uns des plus célèbres photographes états-

36. Deborah Willis, *Picturing Us: African American Identity in Photography*, New York, The New Press, 1996, p. 6-7.

37. Jonathan Green, *American Photography, op. cit.*, p. 9.

uniens, dont les images ont en effet grandement contribué à forger l'identité de l'Amérique. Mais peut-on dire que ces images sont suffisantes ? Peut-on véritablement affirmer que les photographies produites par ces hommes blancs à la fin du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e, aussi révélatrices, poignantes, véridiques, percutantes soient-elles, suffisent à révéler, même partiellement, la richesse et la complexité de l'expérience américaine ? Qu'en est-il de l'expérience des millions de Noirs et personnes d'autres communautés minoritaires dont l'existence fut pendant plus d'un siècle et demi reniée, ignorée, transformée et dont ils furent pour la plupart dépossédés ?

L'étude de l'histoire visuelle africaine-américaine s'inscrit dans ce processus de reconquête, et, depuis le début des années 1980, les historiens s'emploient à explorer ce passé. Les travaux de Deborah Willis font figure de fondamentaux dans ce domaine, en particulier *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*, paru en 2002, le premier ouvrage à visée exhaustive sur l'histoire de la photographie africaine-américaine. Avec la diversification des études universitaires à partir des années 1960 et l'avènement des *cultural studies*, *visual studies*, *gender studies*, les points de vue sur l'histoire de la photographie, sur les techniques, la production, la réception, se sont diversifiés et la discipline est aujourd'hui extrêmement variée. Il faut néanmoins garder à l'esprit que les écrits historiques et théoriques sur le sujet ont pendant longtemps ignoré ou peu considéré les productions des photographes noirs.

Nous verrons au cours de notre travail que la reconquête visuelle par les Africains-Américains fut aussi une question politique, au sens où la maîtrise de l'image fut affaire de luttes et de transferts de pouvoirs. Les photographies de Gordon Parks s'inscrivent dans ces dynamiques. Le dialogue entre photographie, narration et histoire que Parks instaura dans son œuvre fut le résultat de choix parfois politiques. Comme l'explique l'intellectuelle et militante bell hooks³⁸ dans « In Our Glory », essai publié dans l'ouvrage *Picturing Us: African-American Identity in Photography* : « In the world before racial integration, there was a constant struggle on the part of black folks to create a counter-hegemonic world of images that would stand as visual resistance, challenging racist images³⁹. »

38. Le prénom et le nom de cette auteure s'écrivent volontairement sans majuscules.

39. bell hooks, « In our glory », dans Deborah Willis (dir.), *Picturing Us*, *op. cit.*, p. 44.

On retrouve ici l'idée d'une contre-vision qui fait écho au « counter-statements » d'Albert Murray. En citant un peu plus loin dans son texte Roger Wilkins, journaliste et acteur historique de la lutte pour les droits civiques, bell hooks démontre que la maîtrise du pouvoir des images précède ou accompagne l'acquisition de droits politiques et culturels : « The greatest power turned out to be what it had always been: the power to define reality where blacks are concerned and to manage perceptions and therefore arrange politics and culture to reinforce those definitions⁴⁰. » La structure de cette citation est intéressante car elle propose un ordre dans le processus de prise de contrôle des différents aspects de l'existence humaine : le visuel devant être acquis avant le culturel et le politique. On peut donc affirmer que la photographie possède le pouvoir de « définir une réalité en ce qui concerne les Noirs », comme l'explique Roger Wilkins. Ce pouvoir est présenté comme fondamental, comme une sorte de substrat permettant par la suite l'émergence de luttes plus directement politiques. On retrouve cette idée de progression concernant Gordon Parks dans une citation de Henry Louis Gates, Jr. :

[Gordon Parks] showed us an America in dramatic racial transition, pointing the way visually to what would become the civil rights movement, when he so brilliantly framed Mrs. Ella Watson holding a broom in front of an American flag in 1942, just as our nation was entering World War II⁴¹.

Notre travail tentera de révéler cette « réalité », que nous appellerons aussi « visibilité » que Parks chercha à définir dans ses images, et par quels choix, thématiques, esthétiques et structurels il la façonna. Le terme de « choix » est important ici, car il est lié au concept de narration et au caractère politique de l'œuvre du photographe. Les photographies que nous analyserons seront considérées comme les produits de décisions spécifiques de la part du photographe, comme des constructions, des narrations, porteuses d'un message personnel. Nous écartons d'emblée l'idée de l'objectivité du photographe. Néanmoins, même si cette idée est traditionnellement écartée dans le champ des études visuelles, les photographies, en particulier les photographies de presse, furent (et sont encore parfois) souvent considérées comme des représentations fidèles et tout à fait objectives du monde « réel » tel que le perçoit l'œil humain. Cette croyance, moins importante de nos jours

40. *Ibid.*, p. 46.

41. Henry Louis Gates Jr., « Elegance in Black-and-White. » dans *Gordon Parks Collected Works*, vol. 1, *op. cit.*, p. 13.

que dans les premières décennies d'existence du médium, découle de l'origine mécanique du cliché photographique, ainsi que l'explique Thierry Gervais, historien du photojournalisme :

La logique de ce discours [...] s'appuie sur la mécanique photographique, [...] La photographie en général, et le photojournalisme en particulier, n'est pas considérée comme une représentation relevant d'un travail de mise en forme, mais comme un accès direct à la réalité⁴².

Or il s'agit précisément ici d'admettre la « mise en forme », voire la mise en scène, qui compose une partie intégrante de l'œuvre photographique de Parks. Comme tout photographe, Parks proposa dans ses travaux une interprétation du monde par le prisme de sa propre subjectivité, et les choix qui le menèrent à construire ses photographies furent influencés par une multitude d'éléments relevant, comme nous l'avons déjà dit, de contextes personnels, historiques et éditoriaux spécifiques. L'objectif principal de notre travail sera de montrer comment un photographe noir, recruté pendant la majeure partie de sa carrière pour montrer la vie de sa communauté à un public blanc, dans une Amérique en pleine crise identitaire, parvint à rendre légitime et à intégrer sa vision de la société américaine dans un univers visuel historiquement régulé par la majorité blanche.

Pour reprendre Frederick Douglass, cité en exergue de cette introduction⁴³, Gordon Parks fut tout au long de sa carrière un « faiseur d'images » (« picture maker »), et, si l'on prend à rebours la logique de Douglass, également un « poète, un prophète et un réformateur ». Le terme de « contradiction » qui conclut la citation reviendra sans cesse au cœur de notre réflexion, car l'œuvre photographique de Gordon Parks peut s'envisager comme une série de paradoxes.

Tel un prophète ou un poète, Parks se fit observateur d'une société dans l'obligation de se transformer. Conscient de cette nécessité de changement, Parks proposa ses photographies en miroirs réfléchissants et déformants de cette société en mutation. Mais, à la différence peut-être des poètes, prophètes et réformateurs de Frederick Douglass, Parks ne parvint pas toujours à dépasser les tensions de ses

42. Thierry Gervais, avec la collaboration de Gaëlle Morel, *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Editions Textuel, 2015, p. 8.

43.. Voir introduction: «Poets, prophets, and reformers are all picture makers – and this ability is the secret of their power and of their achievements. They see what ought to be by the reflection of what is, and endeavor to remove the contradiction.» Frederick Douglass, « Pictures and Progress », dans *The Frederick Douglass Papers, op. cit.*, p. 256.

images, car dans ses photographies cohabitent sans cesse, de façon plus ou moins évidente, une vision de la réalité (« *what is* ») et un profond désir de changement (« *what ought to be* »).

Le support principal de ce travail sera les photographies d'Africains-Américains que Parks réalisa entre 1937, date à laquelle il acheta son premier appareil photographique, et 1970, quand il quitta l'équipe de photographes titulaires de *Life*. Quand cela s'avérera pertinent (et possible), nous montrerons les images dans leur contexte de production original. Par exemple, lorsque nous analyserons les reportages des années *Life*, il sera parfois essentiel de restituer la mise en page du magazine, qui fait partie intégrante de la construction narrative à laquelle les images participent. Depuis le « tournant iconique » pris dans la recherche dans les années 1980 (théorisé notamment par les travaux de W. J. T. Mitchell), les images sont considérées comme des moyens d'accès au monde et au sens⁴⁴, comme des incarnations et des productions de discours, en constante interaction avec les phénomènes (sociétaux, politiques, psychologiques, sémantiques etc.) qui les entourent. Nous ne chercherons pas uniquement à proposer des interprétations des photographies de Gordon Parks, mais tenterons d'analyser la rhétorique des clichés et des reportages, de mettre en lumière les mécanismes des discours visuels utilisés par Parks pour « raconter » ses histoires. Nous nous intéresserons à ce que disent ces images et aux problèmes qu'elles posent dans la société américaine, en les considérant comme un langage à part entière, suivant ainsi l'approche des *visual studies* que détaille François Brunet dans un article intitulé « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de *visual culture* », paru en 2005 :

La *visual culture* trouve son terrain de prédilection dans le contemporain et le « vernaculaire » (télévision, cinéma, publicité, Internet) et promeut l'interprétation des images sociales et de leur fonctionnement rhétorique, politique, ou commercial. Elle vise moins la connaissance des formes ou des objets singuliers que l'intelligence du fait social ou du « problème » de l'image dans la culture (américaine) contemporaine⁴⁵.

44. Voir notamment W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, et *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

45. François Brunet, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de *visual culture*. », *Études anglaises*, 58/1, janvier-mars 2005, « Littérature et théories critiques », p. 82-93.

Trois angles d'approche

Afin de structurer notre travail, nous diviserons l'analyse en trois angles d'analyse. Cette approche tripartite nous permettra de rendre compte des évolutions dans la vision photographique de Parks, des tensions et des ambivalences qui traversent son œuvre et de dépasser l'image prestigieuse mais quelque peu réductrice de pionnier de la photographie africaine-américaine.

La première partie de la thèse cherchera à montrer en quoi la photographie fut pour Parks un moyen de s'inventer dans une Amérique en mutation. Le photographe dut tout d'abord s'inventer en tant qu'individu membre d'une communauté encore quasiment invisible dans les années 1940 et n'ayant que très peu de pouvoir décisionnel sur ses représentations. Parks dut ensuite *affirmer* sa légitimité de photographe. En choisissant l'outil photographique pour exprimer sa vision du monde, il eut à construire et maintenir une vision personnelle et originale, dans un milieu artistique et professionnel où sa couleur de peau et son extraction sociale complexifièrent parfois l'accès à une reconnaissance immédiate.

Cette partie permettra de poser certains éléments contextuels et biographiques, puisque le premier chapitre examinera la façon dont la pratique photographique de Parks s'ancre dans deux phénomènes historiques précis : la Grande Migration des Africains-Américains et les Renaissances noires de Harlem et Chicago. Le deuxième chapitre examinera les liens entre l'œuvre photographique de Parks et les usages historiques de la photographie par les Africains-Américains. Le troisième chapitre s'intéressera à l'émergence et à l'affirmation du style photographique de Parks. Nous nous pencherons plus particulièrement dans ce chapitre sur la formation documentaire que Parks reçut lors de son passage à la FSA. En s'intéressant aux années de formation de Parks, nous verrons que le paradoxe identitaire qui est au cœur de son travail trouve en partie son origine dans les tensions entre un ancrage personnel fort dans l'histoire africaine-américaine et sa formation auprès de personnalités et d'institutions appartenant à la culture blanche.

La deuxième partie interrogera la notion d'appartenance, plus particulièrement les stratégies visuelles élaborées par Parks pour ancrer une narration visuelle incluant la population africaine-américaine dans le récit national. Nous nous interrogerons sur les mécanismes et les conséquences de cette volonté d'intégration du photographe.

Le premier chapitre proposera un panorama historique des relations entre la presse américaine et la communauté noire. Les journaux et les magazines furent les premiers véhicules des stéréotypes racistes qui déformèrent durablement la visibilité des Africains-Américains. Ces stéréotypes persistèrent dans les pages de *Life*, pour qui Parks travailla entre 1949 et 1970. En dépit des valeurs progressistes promues par l'équipe éditoriale de *Life*, les représentations des Africains-Américains dans le magazine demeuraient problématiques. Il nous apparaît important d'établir un état des lieux précis des positions de la presse américaine vis-à-vis des questions raciales pour comprendre comment Parks parvint, malgré des préjugés profondément ancrés, à proposer une vision inédite de la communauté noire. Le photographe souhaitait rejoindre les rangs des photographes de *Life* pour le prestige que cette position lui apporterait, mais aussi car il avait conscience que le magazine le plus lu aux États-Unis dans les années 1950 et 1960 apporterait une visibilité unique à ses messages photographiques.

Les deux décennies que Parks passa à *Life* furent caractérisées par une ambivalence existentielle que nous explorerons dans le chapitre 5, intitulé « La double conscience de Gordon Parks. » Tout en cherchant à atteindre un public le plus large possible, dans une véritable visée didactique, Parks dut se soumettre à une vision éditoriale contraignante, orientant son travail sur les Africains-Américains sous des angles spécifiques (pauvreté, exclusion ethnique et sociale). Nous tenterons de comprendre comment surgit la question du paradoxe identitaire dans ce contexte en ayant recours à la notion de « double conscience » africaine-américaine, théorisée en 1903 par W. E. B. Du Bois dans *Les âmes du peuple noir*. Ce chapitre nous permettra également de soulever la question de l'instrumentalisation de Gordon Parks par les éditeurs de *Life*. En effet, si le photographe considérait le magazine comme une plateforme sans égale pour apporter une visibilité inédite à la communauté noire et réhabiliter son image, les dirigeants et éditeurs du magazine utilisèrent le regard et les expériences de Parks pour crédibiliser et légitimer leurs articles sur les Africains-Américains.

La montée en puissance du mouvement pour les droits civiques dans les années 1950 et 1960 rendit la vision de Parks cruciale pour *Life*, et le photographe acquit, au fil des années, une reconnaissance de plus en plus importante. Parks rejetait l'étiquette de « photographe noir » de *Life*, mais ce sont pourtant les essais photographiques

consacrés à la communauté africaine-américaine qu'il produisit pour le magazine qui cimentèrent sa réputation de photographe. Nous rapprocherons, dans le sixième chapitre, les concepts d'histoire, de narration et d'appartenance afin de montrer comment Parks utilisa l'essai photographique pour intégrer l'expérience noire au récit national que *Life* s'efforçait d'écrire.

La troisième partie de notre travail sera consacrée à interroger la dimension politique de l'œuvre photographique noire de Parks. Les commentaires et critiques postérieurs ont fait du photographe un militant de premier plan du mouvement pour les droits civiques. Son engagement politique est présenté comme allant de soi, et le caractère politique de son œuvre a rarement été examiné au-delà de sa dimension militante. Il est vrai que la volonté de justice sociale et raciale du photographe est apparente dès son passage à la FSA au début des années 1940. Le portrait d'Ella Watson, *American Gothic*, pris durant cette période, dérive son caractère iconique du fait que la dénonciation de la ségrégation y est immédiatement identifiable grâce au choix de la personne photographiée (une femme de ménage noire), à l'agencement des éléments (le drapeau américain en arrière-plan) et à la composition élaborée par le photographe

Nous verrons néanmoins, au chapitre 7, intitulé « Un regard ambivalent », qu'au-delà de sa capacité à créer des images iconiques, Parks savait utiliser son appareil photographique pour révéler les multiples dimensions de la vie des individus noirs, dans une logique presque sociologique. Notre développement aura pour point de départ deux photographies de Parks aujourd'hui considérées comme iconiques : *American Gothic* et le portrait d'une mère de famille de Harlem et de ses enfants pris lors d'un reportage réalisé pour *Life* en 1967 (fig. 212). Nous explorerons l'étendue des projets photographiques dans lesquels s'inséraient ces images pour dépasser leur aura symbolique et rendre justice à la sensibilité politique et sociale du regard de Parks. Nous verrons que le photographe avait conscience que l'origine ethnique, bien que déterminante, n'était pas l'unique force qui façonnait l'expérience africaine-américaine. Ses photographies révèlent le poids des différences de classe et de genre et permettent d'envisager les citoyens noirs photographiés dans toute la complexité de leurs existences, à l'opposé des conceptions réductrices et caricaturales qui étaient encore la norme aux États-Unis entre les années 1940 et 1970.

Les origines sociales de Parks, l'abondance de sa production photographique sur la communauté africaine-américaine et la puissance visuelle de ses clichés ont contribué à forger l'image d'un photographe « radicalement engagé dans la lutte contre le racisme et discrimination⁴⁶. » Parks, pourtant, ne s'engagea jamais publiquement auprès d'un parti politique ou d'une organisation spécifique de défense des droits africains-américain, comme purent le faire d'autres artistes et intellectuels noirs, à l'instar de Richard Wright avec le parti communiste américain. Nous nous demanderons, au chapitre 8, dans quelle mesure la réputation de radicalité politique de Parks se développa en raison de sa proximité avec les principales figures des luttes africaines-américaines de la seconde moitié du XX^e siècle. Nous nous concentrerons sur deux relations. La première de ces associations vit le photographe collaborer à deux reprises avec le romancier Ralph Ellison, en 1948 et 1952. En 1970, le dernier *photo essay* que *Life* confia à Parks était un portrait d'Eldridge Cleaver, le ministre de l'information du *Black Panther Party*. Ces deux exemples nous permettront de voir comment les photographies de Parks reflètent le syncrétisme politique qui devint sa marque de fabrique visuelle.

La longévité de l'œuvre photographique noire de Parks ne s'explique pas uniquement par la dimension iconique de certains de ses clichés. Le dernier chapitre de la thèse s'intéressera à l'intégration des photographies de Parks dans les processus historiques et mémoriels de la communauté africaine-américaine. À la lumière du concept de « lieux de mémoire », théorisé par l'historien français Pierre Nora, nous nous demanderons pourquoi les images de Parks furent et continuent d'être des moyens d'imaginer l'identité africaine-américaine. Cette question de l'identité nous amènera enfin à examiner certains aspects plus problématiques de la nouvelle visibilité noire que Parks contribua à faire émerger, notamment sur la masculinité africaine-américaine. Ceci aura pour but de montrer que l'héritage politique de l'œuvre photographique de Parks peut s'envisager sous un autre angle que celui de son militantisme pour la cause africaine-américaine.

46. [Anon.], « Gordon Parks. Une histoire américaine », Les Rencontres de la Photographie d'Arles 2013 (<https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/509/gordon-parks>, consulté le 20 mai 2019).

S'inventer

*Nothing ever happens*⁴⁷.

Richard Wright, *Native Son*, 1940.

Dans *Native Son*, le roman de Richard Wright publié en 1940, le lecteur est confronté dès les premières pages à l'omniprésence du racisme que doit affronter le personnage principal, Bigger Thomas. La colère et la frustration qui déchirent Bigger, ainsi que son incapacité à les exprimer autrement que par la violence physique, l'amènent, à la fin du roman, à être condamné à mort⁴⁸. Le style brut de Richard Wright expose les tourments de ce personnage devenu emblématique de la condition noire au XX^e siècle aux États-Unis. Sous la plume de l'auteur, l'existence de Bigger Thomas symbolise le carcan du déterminisme social qui enfermait un grand nombre d'Africains-Américains dans un parcours de violence dont il était presque impossible de sortir. Pour James Baldwin, dans un essai critique consacré à *Native Son*, tous les hommes noirs d'Amérique renferment leur propre Bigger Thomas⁴⁹. En s'intéressant à la biographie de Gordon Parks jusqu'à ses trente ans, il est possible d'établir certains parallèles avec le personnage créé par Richard Wright.

47. Richard Wright, *Native Son*, New York, Harper Millennial, 2013 [1940], p. 16.

48. Bigger Thomas, le protagoniste de *Native Son* (traduit en français par *Un enfant du pays*, Paris, Gallimard, 1987, trad. de l'anglais par Hélène Bokanowski et Marcel Duhamel), est un jeune noir résidant dans les quartiers défavorisés du sud de Chicago, zone urbaine où une ségrégation raciale tacite isole les habitants noirs dans des logements insalubres. Bigger, d'une nature violente, est tourmenté par son impuissance face à la société raciste dans laquelle il vit. Sans emploi au début du roman, le jeune homme obtient dans les premiers chapitres un poste de chauffeur pour les Dalton, une riche famille blanche de Chicago. La fille de la famille, Mary, et Jan, son petit ami communiste, se font conduire par Bigger dès le premier soir dans un bar des quartiers noirs de la ville. La sollicitude de Mary et Jan ne font qu'exacerber la gêne et la fureur muette de Bigger. A la suite de leur virée nocturne, Bigger doit raccompagner Mary, ivre morte, jusque dans sa chambre à coucher. Terrorisé à l'idée d'être surpris dans la chambre d'une jeune femme blanche, Bigger tue par accident la fille de ses employés, et, pris d'une panique frénétique, se débarrasse du corps en le brûlant dans la chaudière de la maison. La suite du roman dépeint les conséquences inéluctables de cet acte, de l'arrestation de Bigger à sa condamnation à mort.

49. La citation exacte est la suivante : « No American Negro exists who does not have his private Bigger Thomas living in the skull. » James Baldwin, « Many Thousands Gone », dans *Notes of a Native Son*, Boston, Beacon Press, 2012 [1955].

Né en 1912 dans le sud-est du Kansas, Benjamin d'une famille de quinze enfants, Parks quitta le milieu rural de ses origines à l'âge de seize ans, fuyant la pauvreté et le racisme pour les perspectives d'emploi et d'amélioration sociale promises par les grandes villes industrielles du Nord des États-Unis. À l'instar du protagoniste de *Native Son*, Parks fut confronté à la brutalité des conditions de vie dans les métropoles. La misère et la ségrégation conduisaient les Africains-Américains à un isolement, qui, s'il était plus tacite en milieu urbain, n'en était pas moins implacable que dans les campagnes.

Cependant, là où le personnage de Bigger Thomas, submergé par la colère, puis condamné par un système raciste inflexible, ne semble trouver d'exutoire que dans la violence physique, Parks, au contraire, comprit très vite que l'art et la création pouvaient lui permettre de se construire une existence en dehors des stéréotypes dans lesquels la société américaine enfermait la majorité des Noirs. C'est donc une dynamique positive, presque revendicative, qui l'anime dès ses débuts, comme il l'explique dans son autobiographie *Voices in the Mirror* : « The energy I might have burned to sustain animosity towards my tormentors was used instead to prove them wrong. I had to get on with my life [...]»⁵⁰ .»

Cette première partie analysera les ancrages de l'œuvre visuelle de Parks dans la multitude d'expériences qui composent les années précédant sa carrière de photographe ainsi que sa période de formation, entre Chicago et Washington, de la fin des années 1930 à la fin des années 1940. Cet examen nous amènera à considérer la pluralité d'héritages et d'influences dans lesquels son œuvre prend racine. Nous verrons comment les particularités des traditions visuelles et culturelles africaines-américaines se mêlent aux inspirations puisées dans la culture classique occidentale. Comme une négation du « nothing ever happens » de Bigger Thomas, cité en exergue de cette introduction, il s'agira ici d'étudier l'invention d'un photographe dans une Amérique en mutation.

Nous nous intéresserons dans un premier temps au parcours éclectique de Parks avant le début de sa carrière de photographe et à l'influence qu'eut son expérience de la Grande Migration sur sa vision de l'Amérique. Le deuxième chapitre interrogera la place de son œuvre dans l'histoire visuelle noire, et analysera, plus précisément, la continuité et les ruptures de son travail dans la tradition photographique africaine-

50. Gordon Parks, *Voices in the Mirror: an Autobiography*, New York, Doubleday, 1990, p. xv.

américaine. Le dernier chapitre s'intéressera finalement à la façon dont Parks s'appropriera une certaine « grammaire » visuelle, celle de la photographie documentaire, lors de son passage à la Section Historique de la *Farm Security Administration* (FSA). Il s'agira de comprendre comment cet apprentissage structure l'ensemble de son œuvre.

Chapitre 1. Itinéraire d'un enfant de la Grande Migration

La Grande Migration des Africains-Américains fut un phénomène démographique, sociologique, économique et culturel qui commença à la fin de la Première Guerre mondiale et s'acheva dans les années 1970. Pendant soixante ans, plus de six millions de Noirs quittèrent les zones rurales du Sud des États-Unis pour les métropoles du Nord et de l'Ouest, telles que Chicago, New York, Detroit, Los Angeles ou Oakland⁵¹.

Les causes de ce mouvement de population furent multiples. Les historiens ont fait émerger des facteurs répulsifs (la violence raciale et la pauvreté au Sud) et attractifs (les possibilités d'emplois mieux payés et de meilleures conditions de vie au Nord) pour expliquer les dynamiques de ce phénomène⁵². Son importance dans l'histoire américaine est aujourd'hui reconnue, comme le souligne le sociologue français Loïc Wacquant : « (...) La Grande Migration constitue, à l'instar de l'Emancipation et des mouvements de libération des années 1960, l'une des inflexions majeures de la trajectoire historique des Noirs américains, et, par delà, de la nation américaine tout entière⁵³. »

Comme le musicien Louis Armstrong, le dramaturge Langston Hughes, la poétesse Elizabeth Catlett, le peintre Charles White et de nombreux autres artistes noirs de sa génération, l'expérience personnelle que fit Gordon Parks de la Grande Migration eut une influence majeure sur sa production artistique. Ce chapitre analysera comment sa connaissance intime de l'Amérique rurale et urbaine, les traumatismes de la ségrégation et du racisme, ainsi que son engagement dans les Renaissances noires des années 1920 et 1930, façonnèrent les caractéristiques principales de son œuvre photographique.

51. Pour une présentation synthétique des principales caractéristiques de la Grande Migration, on peut se référer au chapitre intitulé « The Great Migration, 1915-1970 » de l'ouvrage d'Isabel Wilkerson *The Warmth of Other Suns: The Epic Story of the Great Migration*, New York, Vintage Books, 2011, p. 8-15.

52. L'article de E.M. Beck et Stewart E. Tolnay, « Racial Violence and Black Migration in the American South, 1910 to 1930 » (*American Sociological Review*, 57, février 1992, p. 103), ainsi que celui de Joe William Trotter Jr., « The Great Migration », (*OAHA Magazine of History*, 17, 1, *World War I*, oct. 2002, p. 31-33) constituent des analyses détaillées de la Grande Migration et de ses causes.

53. Loïc J. D. Wacquant, « De la « terre promise » au ghetto, la grande migration noire américaine, 1916-1930 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 99, *Migrations et Minorités*, septembre 1993, p. 43.

1. Les expériences d'un autodidacte et leurs échos photographiques

1.1 Mémoires du Kansas

1.1.1 Un *studium* de la ruralité africaine-américaine

Gordon Parks entretenait avec son territoire natal du Kansas une relation ambiguë, définie à la fois par un attachement profond aux lieux, aux individus et à la communauté, et par un rejet provoqué par son expérience de la ségrégation et de la pauvreté. Entre nostalgie et amertume, les photographies de Parks qui documentent les existences de la communauté africaine-américaine dans les petites villes et les campagnes de l'Amérique reflètent cette ambivalence.

Fort Scott, la ville de naissance du photographe, est située dans le sud-est du Kansas. Entourée par la prairie, elle fut un important poste-frontière pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Reliée dès la fin des années 1860 par le chemin de fer à Wichita et Saint-Louis, Fort Scott comptait un peu plus de dix mille habitants en 1930⁵⁴. Centre commercial moyen, *prairie town*, la ville était, selon l'historienne Isabel Wilkerson, un endroit de contradictions stupéfiantes, caractérisée par sa centralité géographique et l'ambiguïté de ses relations raciales :

It was neither North nor South, neither East nor West, right smack in the middle of the mainland [...]. A place of stultifying contradictions, the base for the First Kansas Colored Infantry Regiment for the Union Army during the Civil War, but a town that chose to legally reclassify itself rather than let black children like Gordon Parks attend the schools that white children attended, as some other towns in Kansas chose to do⁵⁵.

Il est intéressant de se pencher sur la ville natale de Parks, car l'endroit est un point d'ancrage majeur de son œuvre. Plusieurs de ses autobiographies s'ouvrent sur des souvenirs détaillés de Fort Scott⁵⁶, et les traces des lieux et des scènes de son enfance se retrouvent, comme des échos visuels, dans plusieurs de ses reportages photographiques. Ces premières années rurales furent également cruciales car elles constituèrent pour

54. U.S. Census Bureau, *Fifteenth Census of the United States*, 1930, « Fort Scott », p. 400.

55. Isabel Wilkerson « Introduction » dans Karen Haas et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Boston, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Museum of Fine Arts, 2015, p. 10.

56. Voir *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 1-14, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 1-7, et *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 1-9.

Parks les prémices de son éducation esthétique. Dans ses écrits, les réminiscences de Parks concernant les souvenirs de son enfance et de son adolescence sont en effet souvent sensorielles. Les couleurs, lumières et textures de la prairie et des rues de Fort Scott constituent un arrière-plan mémoriel qui éclaire certaines spécificités de son style photographique. La citation suivante, extraite de l'autobiographie *A Choice of Weapons*, confirme la nature visuelle des souvenirs de Parks :

[...] I would miss this Kansas land I was leaving. The great prairies filled with green and cornstalks. [...]. The silver of September rain, the orange-red-brown Octobers and Novembers, and the white Decembers with the hungry smells of hams and pork butts curing in the smokehouses⁵⁷.

Cette sensibilité à l'atmosphère des zones rurales et des petites villes américaines se retrouve dans plusieurs de ses projets photographiques. Ainsi, lorsque Parks fut envoyé par *Life* en 1956 (l'année du boycott des bus de Montgomery dans l'Alabama) dans la banlieue rurale de Birmingham pour effectuer les photographies d'un reportage consacré à la ségrégation dans le Sud, il attacha une attention particulière aux lieux et à leurs significations symboliques. Bien que le contexte soit ici différent de celui de ses années d'enfance (l'Alabama appartenant au Sud profond et le Kansas au Midwest⁵⁸), la familiarité de Gordon Parks avec le milieu photographié s'exprime dans la composition et les détails des images de l'article. Le reportage, intitulé « The Restraints: Open and Hidden », parut dans l'édition du 24 septembre 1956 de *Life*⁵⁹. Parks prit à cette occasion plusieurs dizaines de photographies, mais vingt-six seulement furent retenues pour publication. En 2011, soixante-dix négatifs couleur furent découverts dans les archives de la fondation Gordon Parks. L'exposition *Segregation Story*, organisée par la fondation en 2014, rendit publiques pour la première fois un grand nombre de ces images⁶⁰.

57. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, St. Paul, Minnesota Historical Society Press, 1986 [1965], p. 6.

58. Dans un entretien accordé à Martin H. Bush, historien originaire du Kansas, publié avec des photographies en 1983, Parks explique quelle était, selon lui, la différence entre le traitement des Noirs dans son état de naissance et le Sud des États-Unis : « [...] there was something about Kansans. They did not beat down blacks as the South had beaten down southern blacks. Kansas sent us to a segregated grade school, to be sure, but by the time we entered high school, they mixed us up, possibly because they didn't have enough money to build a black high school. » Gordon Parks dans Martin H. Bush (dir.), *The Photographs of Gordon Parks*, Wichita, Wichita State University, 1983, p. 60.

59. Robert Wallace et Gordon Parks, « The Restraints: Open and Hidden », *Life*, 24 septembre 1956, p. 98-115 (<https://books.google.com/booksid=70cEAAAAMBAJ&pg=PA98&dq=the+restraints&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiNwoz6vrDeAhVB1VkKHWDVCUEQ6AEIKTAA#v=onepage&q=the%20restraints&f=false>, consulté le 2 septembre 2016).

60. Voir le catalogue de l'exposition, Brett Abbot et Peter W. Kunhardt Jr. (dir.), *Gordon Parks:*

Un des clichés de *Segregation Story* (fig. 3) représente deux jeunes garçons, l'un accroupi, l'autre debout, photographiés dans un plan moyen décalé vers le bas. L'objectif de l'appareil est au niveau de la taille du garçon de droite et non de son visage. Le choix du cadrage met en valeur le sol ocre et humide qui constitue l'avant et l'arrière-plan du cliché, et qui évoque la terre glaise rouge typique de certains états du Sud des États-Unis. La salopette et le pantalon en denim portés par les garçons expriment sans ambiguïté leur appartenance à une catégorie sociale – les travailleurs agricoles pauvres – facilement identifiable pour les lecteurs de *Life*. Le regard dirigé hors-champ et l'expression neutre, quasi absente, du jeune garçon de droite, confère une impression de gravité à la scène, qui contraste avec le jeune âge des individus photographiés. En mettant cette nuance au premier plan de l'image, Parks n'occulte pas les difficultés des Africains-Américains dans les campagnes au profit d'une vision bucolique de la pauvreté.

Deux autres photographies du reportage représentent des enfants dans un contexte rural. Pour la première de ces images (fig. 4), le photographe a utilisé un cadrage large afin de structurer son cliché autour de l'arbre gigantesque au centre de l'image, plus particulièrement de ses racines, au pied desquelles joue un groupe d'enfants. Les sujets photographiés ne prennent pas la pose, la scène paraît donc plus spontanée que celle représentée sur la photographie précédente. Les habitations en arrière-plan, appelées *shotgun houses*, dont l'architecture est typique du Sud des États-Unis, signalent l'appartenance géographique et culturelle du lieu photographié.

Sur la seconde photographie (fig. 5), les deux jeunes garçons se tiennent sur les berges d'un cours d'eau, cannes à pêche en branchage à la main. En se positionnant derrière eux et en choisissant un cadrage large, Parks fait de la végétation luxuriante qui les enveloppe un élément principal de la composition du cliché. La liane de mousse espagnole (une plante endémique au Sud américain), qui traverse le cliché de haut en bas, comme la terre rouge de la première photographie ou les *shotgun houses*, constituent une toile de fond où les liens entre les individus et l'environnement dans lequel ils évoluent sont sublimés par l'objectif. En photographiant en couleur des citoyens africains-américains sur leurs lieux de vie – dans la rue, devant le porche de leur maison ou au bord de la rivière – Parks apporte une dimension intime, colorée

Segregation Story, 2^e éd., Atlanta, Georgia/Pleasantville, New York/Göttingen, Allemagne, The High Museum of Art/The Gordon Parks Foundation/Steidl, 2014.

par son histoire personnelle, au caractère documentaire du reportage. Il compose un *studium*⁶¹ de la ruralité africaine-américaine, inspiré des lumières et couleurs du Kansas rural de son enfance.

1.1.2 Nostalgie du regard

Dans ses photographies, l'attachement de Parks à l'univers de ses premières années se ressent non seulement par sa sensibilité aux lieux, mais également par sa conscience de la temporalité. Le regard qu'il posait sur les individus, les endroits et les scènes trahit une nostalgie pour ces éléments. L'expression « mal du pays », qui désigne « un état de tristesse » causé soit par « l'éloignement du pays natal » soit par « le désir d'un retour vers le passé⁶² », suggère les dimensions spatiales et temporelles constitutives du concept de nostalgie⁶³. L'historienne Isabel Wilkerson, dans son ouvrage sur la Grande Migration *The Warmth of Other Suns*, explique que la nostalgie était un sentiment qui accompagnait la majorité des migrants noirs dans leur périple et installation au Nord.

Les souvenirs des personnes, des coutumes, des lieux, des sons, des odeurs et des couleurs du Sud faisaient partie intégrante de la vie des Africains-Américains ayant migré vers les villes, comme l'écrit Wilkerson : « The South was still deep within those who left, and the sight of some insignificant thing would take them back and remind them of what they once were⁶⁴. » Louis Armstrong, avec le morceau « Do You Know What It Means to Miss New Orleans », Langston Hughes dans son poème « The Weary

61. Le concept du *studium*, théorisé par Roland Barthes dans *La Chambre Claire*, désigne, « le champ (...) plus ou moins stylisé, plus ou moins réussi, selon l'art ou la chance du photographe, mais [qui] renvoie toujours à une information classique. » Pour Barthes, le *studium* relève de la culture et permet donc au « Spectator » de « fatalement rencontrer les intentions du photographe ». L'auteur associe le *studium*, « le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent », au *punctum*, l'élément, qui, dans certaines photographies (toutes n'en sont pas pourvues), accroche, perce, le regard et la conscience du spectateur. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 47-51.

62. Dans l'appel à communication du colloque « La nostalgie dans tous ses états », organisé en novembre-décembre 2017 à l'Université de Lorraine, la nostalgie est désignée comme une « affectation de l'ailleurs et du jadis ». Pour les auteurs, la nostalgie implique la possibilité, non seulement d'un retour au pays, mais aussi d'un retour dans le temps. La nostalgie est en cela un « décentrement », spatial et temporel. [Anon.], *La nostalgie dans tous ses états*, appel à communication du colloque international organisé le 30 novembre et les 1 et 2 décembre 2017 par l'Université de Lorraine – Nancy, p. 2.

63. Le *Robert Illustré* donne deux définitions du mot « nostalgie » : « mal du pays » et « regret mélancolique », établissant ainsi l'appartenance de cette notion aux deux dimensions, spatiale et temporelle. *Le Robert Illustré*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2016.

64. Isabel Wilkerson, *The Warmth of Other Suns*, *op. cit.*, p. 238.

Blues » ou Toni Morrison dans son roman *Jazz* expriment cette sensation de mélancolie induite par la perte de repères géographiques et culturels⁶⁵.

En 1950, Gordon Parks revint pour la première fois en vingt-deux ans à Fort Scott. *Life* lui avait confié un reportage sur la ségrégation dans les écoles américaines⁶⁶. Pour documenter cette question, Parks, à qui on avait également confié la rédaction du reportage, avait décidé de retrouver la trace des onze camarades qui formaient avec lui la promotion de l'année 1927 du collège noir de Fort Scott. L'article ne fut jamais publié, mais les photographies qu'il prit à Fort Scott et dans les villes du Midwest où avaient émigré ses anciens amis, ont fait l'objet, en 2015, d'une exposition organisée par la fondation Gordon Parks et le *Museum of Fine Arts de Boston*⁶⁷.

Les portraits de Mrs. Jefferson et de l'oncle James Parks (fig. 6 et 7), furent réalisés dans la ville natale de Parks, la première étape de son reportage, au printemps 1950. Ils représentent des personnes âgées que le photographe connaissait personnellement. Dans le brouillon de l'article qui devait accompagner les photographies, Parks évoque ces personnes, insistant à la fois sur la pérennité de leur présence à Fort Scott et la réalité de leur fin de vie, les représentant comme des points d'ancrage de son récit sur la migration.

[...] I managed to see most all of the old folks. They looked just about the same as they had years before. The grim reaper's toll wasn't as large as I had expected. Lucy Jefferson was carrying her 98 years very well. Uncle Ed

65. La chanson « Do You Know What It Means to Miss New Orleans », écrite par Eddie DeLange and Louis Alter fut enregistrée par Louis Armstrong en 1946 pour la bande originale du film *New Orleans*, qui sortit en 1947. Armstrong, avait quitté sa ville natale de La Nouvelle-Orléans en 1922, à l'âge de 21 ans, pour Chicago. Le poème « The Weary Blues », de Langston Hughes, publié pour la première fois en 1925 dans le magazine *Opportunity*, met en scène la plainte mélancolique d'un homme noir dans les rues de Harlem. *Jazz*, publié en 1992, est le sixième roman de Toni Morrison. Bien que la majeure partie de la diégèse se déroule à Harlem dans les années 1920, la narration s'échappe à certains moments dans le Sud des États-Unis au milieu du XIX^e siècle.

66. En 1951, la branche locale de l'Association Nationale pour la Promotion des Gens de Couleur (*National Association for the Advancement of Colored People*, NAACP) défendit la plainte d'un groupe de parents d'élèves de Topeka contre le Bureau de l'Éducation du Kansas. Les plaignants refusaient de scolariser leurs enfants dans des écoles publiques ségréguées. La plainte déboucha, en 1954, sur l'arrêt de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education*, qui mit fin *de facto* à la ségrégation dans les écoles publiques américaines. Craig Miner, *Kansas: The History of the Sunflower State, 1854-2000*, Lawrence, The University Press of Kansas, in association with the Kansas Historical Society, 2002, p. 252-258.

67. La date de publication de l'article de Parks sur la ségrégation dans les écoles était initialement fixée à l'été 1950, mais fut repoussée à une date ultérieure, pour des raisons inconnues. Au printemps 1951, soit près d'un an après le voyage de Parks à Fort Scott et dans le Midwest, il fut de nouveau question de publier l'article. Le projet fut cependant là aussi abandonné en raison du renvoi du général MacArthur et de l'intensification de la guerre de Corée. Karen Haas, « Deep Into the Heart of Home » dans Karen Haas et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, *op. cit.* p. 13.

Parks looked chipper as ever and Gave Anderson hadn't aged a day⁶⁸ [...].

Ces deux images, presque symétriques dans leurs compositions, présentent une vision de « ceux qui restent » : des individus, principalement des personnes âgées, qui n'avaient pas pris part à la Grande Migration. Le cadrage resserré, le contraste important mettant en valeur les reliefs et les textures, ainsi que la pose de profil, soulignent l'âge des sujets photographiés et confèrent une impression de dignité et de résilience aux deux portraits. En choisissant de photographier de cette manière la quasi-centenaire Mrs. Jefferson et son vieil oncle, Parks place la narration de son reportage sur la Grande Migration dans une continuité générationnelle et élabore une épopée visuelle pour la communauté africaine-américaine dont les échos se retrouvent dans plusieurs de ses travaux. Dans l'introduction de *Touching Surfaces: Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*, Anca Cristofovici relie le processus du vieillissement et la notion de temporalité et la construction subjective⁶⁹. Comme elle le souligne, l'intérêt récent des artistes, plus particulièrement des photographes, pour la vieillesse, traduit un désir donner forme à une potentialité, à une époque où les espérances de vie s'allongent⁷⁰. Même si cela n'était pas le but premier de Parks, ses photographies de James Parks et de Mrs. Jefferson montraient aux Africains Américains que leurs existences pouvaient se prolonger dans un vieillesse digne.

1.2 Déracinement et adaptation

De plus, Parks semble avoir recours ici à une citation visuelle, comme il l'avait fait pour *American Gothic*, en 1942. Le cliché de Mrs. Jefferson rappelle en effet le tableau de 1871 de James Abbott McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black n°1*, plus communément intitulé *The Artist's Mother* (fig. 8). Bien que Parks ne le mentionne pas, on peut imaginer qu'il connaissait le tableau de Whistler. Il aurait pu le contempler à Paris, lors de son séjour de deux ans en tant que correspondant de mode pour *Life*, entre 1950 et 1952 (le tableau était alors exposé au musée du Louvre).

68. Gordon Parks, « Back to Fort Scott », brouillon, *Life*, 1951, MS 2013-01, Box 18, FF 74, *The Gordon Parks Papers*, Wichita State University Special Collections. Consulté le 21 septembre 2016.

69. Anca Cristofovici (dir.), « Touching Surfaces: Photographing Aesthetics, Temporality, Aging », *Consciousness, Literature and the Arts*, 19, Éditions Rodopi, Amsterdam/New York, 2009.

70. « How we experience becoming is, by extension, central to the photographic material that has come to my attention over the past fifteen years and prompted me to relate aging to consciousness, temporality, and subject construction. » Anca Cristofovici, « Opening », dans Anca Cristofovici (dir.), « Touching Surfaces: Photographing Aesthetics, Temporality, Aging », *op. cit.*, p. 1.

L'inter-icongicité dans l'œuvre du photographe fera l'objet d'une analyse approfondie plus loin dans ce chapitre, mais nous pouvons néanmoins remarquer ici qu'en faisant du portrait d'une vieille femme noire l'écho d'un des plus célèbres tableaux de la peinture américaine, Parks corrige subtilement des décennies de représentations réductrices et racistes des femmes africaines-américaines.

1.2.1 Les étapes de la Grande Migration

Le projet *Back to Fort Scott* permit à Parks de revisiter les souvenirs des années qui précédèrent son départ pour Minneapolis, en 1928. Ce travail fut pour lui l'occasion de mettre en lumière plusieurs parcours d'Africains-Américains, ses amis d'enfance, qui, comme lui, avaient quitté Fort Scott en quête d'opportunités difficilement envisageables dans l'Amérique rurale de leurs origines. Les photographies de ce reportage avorté, ainsi que le brouillon d'article rédigé par Parks, peuvent être lus et interprétés comme des aperçus symboliques de la Grande Migration et des bouleversements qui accompagnèrent ce phénomène.

On note par ailleurs que c'est l'historienne Isabel Wilkerson, spécialiste de la Grande Migration, qui rédigea l'introduction du catalogue de l'exposition *Back to Fort Scott*. C'est donc le fil rouge de ce phénomène, auquel Parks participa comme des millions d'individus, que nous suivons dans les images du reportage de 1950. En photographiant les personnes âgées de Fort Scott, ses anciens camarades de classe devenus professeur, garagiste, postier, employé fédéral ou secrétaire, à Columbus, Détroit ou Chicago, Parks cherchait à témoigner de la multitude de façons dont s'inventait l'identité noire dans les années 1950, entre souffrances, opportunités, revers de fortune et détermination.

Dans *The Warmth of Other Suns*, en cherchant à expliquer les caractéristiques de la Grande Migration, Wilkerson présente certains épisodes vécus par des millions de migrants, tel que le départ du Sud en train, le choc de l'arrivée dans les grandes villes du Nord, l'accession à la réussite et la prospérité ou, au contraire, le basculement dans la violence et la pauvreté, comme de véritables rites de passage. Ainsi, lors de son séjour à Fort Scott en 1950, le choix que fit Parks de photographier la gare de chemin de fer (fig. 9) n'est pas anodin. Ce lieu occupe une place centrale dans le vécu et l'imaginaire de la Grande Migration. Le cliché de Parks, le deuxième du catalogue de l'exposition *Back to*

Fort Scott, fait de la gare un point névralgique : lieu de départ pour la ville, le Nord et l'inconnu, ou bien point d'arrivée pour les migrants rentrant temporairement dans leur état d'origine. Pour Wilkerson, les lignes de chemin de fer furent les colonnes vertébrales de la Grande Migration. Les trains qui reliaient le Sud au Nord et à l'Ouest des États-Unis constituaient pour les Africains-Américains, à l'instar de l'*Underground Railroad* du XIX^e siècle, une échappatoire concrète à la pauvreté et au racisme des états du Sud :

[...] the Illinois Central, along with the Atlantic Coast Line and Seaboard Air Line railroads, running between Florida and New York, and the Southern Pacific, connecting Texas and California, had become the historic means of escape, the Overground Railroad for slavery's grandchildren⁷¹.

Sur la photographie en noir et blanc de la gare de Fort Scott, Parks joue sur la perspective afin de mettre en valeur la longueur du quai de gare et du train. L'idée d'un lieu transitionnel est suggérée par le point de fuite, où se rejoignent les lignes des wagons et du quai. Les détails de l'image (la fumée s'échappant du train, les silhouettes des passagers sur le quai), par leur aspect légèrement figé, donnent l'impression d'assister à un moment d'attente, précédant le départ ou suivant l'arrivée du train. Les contrastes importants entre les nuances de gris qui composent l'image, les silhouettes des individus et bâtiments se détachant nettement sur le ciel pâle de l'arrière-plan, lui confèrent une certaine théâtralité, évoquant un plateau de tournage. Avec cette photographie, Parks, dans le contexte de son reportage, parvient à exprimer visuellement l'importance symbolique de l'endroit.

Bien que le photographe ait réalisé des dizaines d'images à Fort Scott au printemps 1950, l'objectif principal du reportage était de documenter les parcours des onze autres personnes qui formaient avec lui la promotion de l'année 1927 du collège noir de la ville. Sur la dizaine d'anciens camarades de classe, une seule jeune femme, Luella King, n'avait pas quitté Fort Scott. Pour la seconde partie du reportage, Parks se rendit à Kansas City, St. Louis, Détroit, Columbus et Chicago, les principaux centres urbains du Midwest, où il retrouva huit des onze anciens élèves de la Plaza School⁷². Comme le souligne Karen Haas, l'organisatrice de l'exposition *Back to Fort Scott*, ces métropoles, notamment Kansas City et St. Louis, étaient facilement accessibles par le

71. Isabel Wilkerson, *The Warmth of Other Suns*, *op. cit.*, p. 190.

72. Nom du collège noir de Fort Scott.

chemin de fer, et représentaient, pour les Africains-Américains ayant décidé de quitter Fort Scott, la possibilité d'existences meilleures :

Both metropolitan areas were easily reached by way of the Missouri-Kansas-Texas Railroad (nicknamed “the Katy”) or the St. Louis-San Francisco Railroad (“the Frisco”) and were often the first stops made by African Americans leaving smaller towns like Fort Scott in the hope of finding jobs and better future for their children⁷³.

Les photographies prises dans les villes du Midwest (fig. 10, 11 et 12) présentent une vision nuancée des conséquences personnelles, professionnelles, familiales, mais aussi psychologiques, de la Grande Migration. Privilégiant les portraits (individuels, de couple ou de groupe), le plus souvent réalisés dans ou devant les habitations de ses anciens amis, Parks chercha à témoigner des réussites et difficultés rencontrées par les Noirs américains dans leur transition entre l'Amérique rurale et l'Amérique urbaine. La plupart des images mettent en avant l'existence d'une classe moyenne noire à l'évolution discrète mais concrète, transformant progressivement la géographie des métropoles américaines. Les clichés pris à Kansas City (fig. 10), Detroit (fig. 11) et Columbus (fig. 12) révèlent une stratégie visuelle vers laquelle Parks reviendra tout au long de sa carrière pour *Life*.

Ces photographies, prises de face, à hauteur d'homme, utilisent des plans larges ou moyens et montrent avec une simplicité calculée des individus adoptant des postures classiques dans un environnement familier : les rues et *front yards* des banlieues naissantes des villes américaines. En représentant des Africains-Américains respectant les codes de la société américaine dont *Life* était l'une des vitrines principales – le mariage et la famille nucléaire sur les portraits réalisés à Kansas City et Detroit, l'accession à la propriété sur la photographie du pavillon de Columbus – Parks cherchait à intégrer des personnes encore largement ostracisées et méprisées par l'opinion publique au récit national construit et véhiculé par le magazine dans les années 1950.

1.2.2 Absence de perspectives

Les photographies de familles noires relativement prospères installées dans des pavillons de banlieue ne sont pas l'unique représentation des conséquences de la Grande

73. Karen Haas, « Deep Into the Heart of Home », dans Karen Haas et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, op. cit., p. 17.

Migration que Parks choisit de documenter en 1949. Ayant lui-même été confronté à la pauvreté, la violence et l'exclusion à plusieurs reprises, lors de son séjour à Minneapolis, puis plus tard à Chicago, Harlem et Washington, le photographe était familier des difficultés sociales et économiques rencontrées par la plupart des migrants africains-américains dans leurs nouvelles existences. Les expériences professionnelles qu'il enchaîna pendant sa jeunesse (pianiste dans des cafés-concerts, serveur pour une compagnie de wagons-lits, joueur de basketball), ainsi que les observations qu'il mena à Chicago et Washington dans les premiers temps de sa carrière de photographe, lui donnèrent une connaissance fine des lieux et des personnes qui, progressivement, faisaient évoluer la démographie et la géographie urbaines des États-Unis.

La connaissance réelle qu'avait Parks des quartiers noirs et de leurs habitants se perçoit dans la composition de ses photographies qui présentent certaines des caractéristiques principales des conditions de vie des Africains-Américains dans les métropoles : la séparation, le cloisonnement et la violence. En effectuant ses recherches pour l'article de 1950 sur la ségrégation dans les écoles, Parks retrouva à Chicago trois anciens élèves de la Plaza School. Tous trois s'étaient installés dans le quartier sud de la ville, le South Side, qui, entre la Première Guerre mondiale et les années 1950, avait vu sa population africaine-américaine passer de quarante mille à quatre millions d'habitants⁷⁴. Quand Parks lui-même s'installa dans le South Side en 1941, au début de sa carrière, le quartier était surpeuplé et une grande partie de ses logements insalubres.

En photographiant Mazel Morgan (fig. 13 et 14), l'ancienne camarade qu'il retrouva en premier à Chicago, Parks mit en scène la déception, la mélancolie et l'amertume, qu'il présente, dans les notes de son article, comme les conséquences directes du cycle de pauvreté et de violence qui caractérisait la vie de la jeune femme et de son mari depuis leur départ de Fort Scott : « I was sorry for Mazel. The circumstances that had walled her in seemed to have sapped all her will to survive, and she felt alone⁷⁵. » Les clichés de Mazel, pris dans son appartement du South Side, expriment l'enfermement, l'immobilité et la dépression qui l' affectaient. L'atmosphère que le photographe créa autour de cette femme rappelle celle des films noirs des années

74. *Ibid.*, p. 21.

75. Gordon Parks, « Project Notes on Mazel Morgan », box 18, folder 73, Gordon Parks Papers, MS 2013-01, Special Collections and University Archives, Wichita State University Libraries. Cité dans Karen Haas, « Deep Into the Heart of Home », dans Karen Haas et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, *op. cit.* p. 13.

1940 ou de certains tableaux d'Edward Hopper, et elle esthétise et accentue la tristesse de sa situation. Sur la première des deux photographies (fig. 13), les Morgan sont photographiés ensemble, mais leur posture et leur regard expriment davantage la séparation et la distance que l'intimité et la familiarité mises en avant par Parks dans les clichés des familles installées à Detroit, Columbus ou Kansas City (fig. 10 et 11). Mazel, vêtue d'une robe froissée et chaussée de pantoufles, et son mari Willie, allongé torse nu sur le lit, apparaissent prisonniers des lignes verticales (les cadres du lit, les barreaux du radiateur et de la chaise) et obliques (l'encadrement de la fenêtre, le bord du lit, le carrelage au sol) qui quadrillent l'image.

Sur l'autre cliché (fig. 14), Parks intègre également les lignes de la pièce, principalement les barreaux du lit, pour communiquer l'enfermement, à la fois spatial et métaphorique, de Mazel. Elle est ici photographiée seule, en légère contre-plongée, vêtue d'une robe de soirée, coiffée et maquillée. La pose et la tenue suggèrent davantage une séance de photos de mode qu'un reportage sur la ségrégation, et contrastent avec le décor dépouillé de l'image. Là où Parks avait préféré la simplicité des poses frontales et du contexte domestique pour représenter les anciens de Fort Scott appartenant à la classe moyenne, il choisit une composition davantage esthétisée et une mise en scène plus dramatique, visiblement inspirée de son expérience de photographe de mode⁷⁶, pour mettre en avant la solitude et la mélancolie de Mazel Morgan, conséquences de l'absence de perspectives de son existence dans le South Side de Chicago.

76. Les débuts de Parks en tant que photographe professionnel se firent dans le domaine de la mode, puisqu'il fut engagé pour réaliser les publicités d'un magasin de prêt-à-porter de Minneapolis, de 1938 à 1939, avant son départ pour Chicago. Après son emploi à la FSA d'avril 1942 à l'automne 1943, Parks partit pour New York où il travailla pendant plusieurs mois en tant que photographe indépendant pour les publications Condé Nast *Vogue* et *Glamour*. De même, ses premières missions pour *Life*, avant son recrutement définitif en 1949, étaient consacrées à des sujets de mode, comme le numéro du 18 octobre 1948, dont Parks réalisa la photographie de couverture (https://books.google.co.uk/booksid=dkoEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 14 septembre 2016). Parks était bien conscient des différences stylistiques entre la photographie documentaire et la photographie de mode (« *In one lay the responsibility to capture a prevailing mood, while in the other was the obligation to create a mood.* » *Voices in the Mirror*, op. cit., p. 95), et les portraits de Mazel Morgan montrent sa capacité à utiliser les techniques d'un genre photographique spécifique (la photographie de mode) pour des reportages documentaires.

2. Transmettre l'expérience de la ségrégation

2.1 La photographie pour témoigner de l'omniprésence du racisme

2.1.1 L'éventail des discriminations

Expériences enfantines traumatisantes, humiliations adolescentes ou frustrations d'adulte, toutes liées à son existence d'homme noir dans une société raciste, émaillent la biographie de Parks. Ses souvenirs de Fort Scott gardaient pour lui un goût amer en raison des nombreux incidents lors desquels il fut victime de discrimination⁷⁷. Parks évoque également un racisme globalement ressenti dans l'actualité. Il mentionne par exemple les émeutes raciales de Tulsa, en 1921, ou les livres d'histoire, qui résumaient l'histoire noire à une série de stéréotypes : «[They] showed my ancestors picking cotton, dancing jigs or strumming banjos. Africans were always depicted as savages⁷⁸. »

Le départ de Parks pour le Nord en 1928 ne marqua pas la fin de son existence dans un monde orchestré par des préjugés racistes. En arrivant à Washington au printemps 1942, Parks découvrit pour la première fois l'ambiance et les coutumes d'une ville frontière, où les Noirs, même s'ils pouvaient plus facilement trouver un emploi ou un meilleur salaire, devaient néanmoins endurer quotidiennement les pratiques et coutumes discriminatoires caractéristiques du Sud. Parks fit l'expérience de ces usages peu de temps après son arrivée dans la capitale. Roy Stryker, le directeur de la Section Historique de la FSA, après leur premier entretien, lui avait pris ses appareils et ordonné de prendre la mesure de la capitale avant de la photographier. Parks arpenta la ville et tenta de se faire servir dans plusieurs endroits. Il se vit refuser l'entrée du restaurant, cinéma, et du grand magasin où il se rendit, chaque refus s'accompagnant, selon lui, des mots suivants : « Colored people can't go in here⁷⁹. » Furieux, Parks s'interrogea sur les raisons qui avaient poussé Stryker à lui conseiller de d'abord prendre le pouls de la ville

77. Dans le brouillon d'article du projet « Back to Fort Scott », Parks raconte comment, lorsqu'il était jeune garçon, deux employés blancs de la morgue municipale l'enfermèrent avec le cadavre d'un malfrat local. Gordon Parks, « Back to Fort Scott », brouillon, *Life*, 1951, *op. cit.*

78. Gordon Parks, « How It Feels to Be Black », *Life*, 16 août 1963, p. 82 (<https://books.google.fr/books?id=H1IEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQguMAE#v=twopage&q=Gordon%20Parks&f=true>, consulté le 10 octobre 2016).

79. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 223.

avant de la photographe : « Was Stryker playing some sort of joke on me? Was this all planned to exasperate me? Such discrimination here in Washington, D.C., the nation's capital? It was hard to believe⁸⁰. »

A la fin des années 1940, après son passage à Washington et vers la fin de sa collaboration avec Roy Stryker pour la compagnie pétrolière Standard Oil New Jersey, Parks décida de retourner à New York afin de tenter sa chance auprès de magazines de mode. Une connaissance le présenta à Alexey Brodovitch, un des directeurs artistiques de *Harper's Bazaar*. Après l'avoir complimenté sur ses photographies, Brodovitch expliqua à Parks qu'en dépit de son talent, il lui était impossible de le recruter car le groupe Hearst, propriétaire du magazine et l'une des plus puissantes entreprises médiatiques américaines, refusait, par principe, d'embaucher des Africains-Américains : « [...] there is a very inflexible rule here in the Hearst organization that forbids our hiring Negroes⁸¹. »

Les interviews et autobiographies de Parks égrènent plusieurs épisodes similaires où le photographe relate ses réactions face à des individus lui rappelant son « statut » de citoyen de seconde zone. Si ces témoignages éclairent les capacités de résistance de Parks – ce dernier prend soin de détailler ses réactions face aux actes de racisme – ils permettent également de se rendre compte de l'omniprésence des discriminations dans la société américaine. De la morgue de Fort Scott aux plus hautes sphères du monde médiatique new-yorkais, en passant par les bureaux de l'administration fédérale à Washington, les endroits que Parks fréquenta – sans distinction de géographie ou de classe – révèlent l'ampleur des difficultés auxquelles il dut faire face, en tant que citoyen africain-américain anonyme et en tant que photographe.

2.1.2 Du vécu à la pratique photographique

Il est intéressant de voir comment Parks fut confronté à ces situations, les émotions que ces dernières provoquèrent chez lui, et, surtout, comment son apprentissage de la photographie se construisit en réaction à cette partie douloureuse, mais néanmoins centrale, de son existence. Comme il l'explique dans *Voices in the*

80. *Ibid.*

81. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 93.

Mirror, à la suite d'un second entretien avec Roy Stryker qui avait en effet souhaité lui faire comprendre que sa pratique photographique devait s'ancrer dans son expérience et son ressenti personnels, Parks chercha à intégrer ses émotions au processus créatif. Parks cherchait à placer l'empathie, la capacité à ressentir et à exprimer les émotions et les sentiments causés par certaines situations, au cœur de son travail de photographe. Il explique comment la litanie d'injures, de refus, d'humiliations qu'il vécut sur un plan personnel le poussa à s'interroger sur les réalités de l'existence noire et lui permit d'aiguiser son regard de photographe documentaire :

Despite racial pressures, what I had learned within the years outdistanced the bigotry I encountered, and the experience had proved to be so important to my training as a documentary journalist – far more than those technical aspects involving the use of a camera. I had been forced to take a hard look backward at black history; to realize the burdens of those who had lived through it. [...] Another significant realization had taken hold – a good documentary photographer's work has as much to do with his heart as it does with his eyes⁸².

En décembre 1964, Parks fut interviewé dans le cadre du projet « New Deal and the Arts » mis en place par les Archives de l'Art Américain (*Archives of American Art*), l'une des plus importantes collections de la Smithsonian Institution. Au cours de cet entretien, Richard Doud, la personne qui réalisa l'interview, interrogea le photographe sur son passage à la FSA, son travail avec Roy Stryker, ainsi que sur la thématique suivante, citée dans la liste des sujets abordés au cours de l'interview : « How being black and the experience of racism influenced his ability to relate to his subjects⁸³ », et qui est évoquée dans le passage suivant :

Richard Doud: [...] Do you think that the background, your own particular background, has had much influence on the way you've operated?

Gordon Parks: Well, I don't know. [...] I think maybe the rural influence in my life helped me to get close to people and talk to them and get my work done. [...] Some of the Negro stories that I've done for *Life* and Standard Oil and other places have dealt with poverty, dealt with the emotional aspect of everyday living, because my own life was packed, early life, was packed with so much of it⁸⁴.

82. *Ibid.*, p. 86.

83. Richard Doud et Gordon Parks « Oral history interview with Gordon Parks », 30 décembre 1964, « Overview », *Archives of American Art*, Smithsonian Institution (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gordon-parks-11480#overview>, consulté le 26 octobre 2016).

84. Richard Doud et Gordon Parks « Oral history interview with Gordon Parks », 30 décembre 1964, « Transcript », *Archives of American Art*, Smithsonian Institution

La question posée par Richard Doud, et la réponse de Parks, à la fois vague et révélatrice, résume ce que nous avons tenté de montrer dans cette partie sur l'importance des liens entre la construction de son identité personnelle, son apprentissage et sa mise en pratique de la photographie. Parks façonna son parcours personnel et photographique en réaction aux agressions et discriminations, rejetant toute forme de passivité. Sa carrière de photographe se bâtit en grande partie sur une ligne de crête ardue entre la fierté de ses origines ethniques et sociales, qu'il ne chercha jamais à masquer, et un refus de se laisser confiner, dans ses projets professionnels, par son identité africaine-américaine⁸⁵.

2.2 « Bigots have a way of looking like everyone else⁸⁶ » : montrer l'invisible

2.2.1 La leçon d'Ella Watson

Gordon Parks prit rapidement conscience que son expérience d'homme noir dans une société raciste occuperait une place centrale dans son œuvre photographique. Cependant, son passage à la FSA/OWI, sous la direction de Roy Stryker, lui fit réaliser qu'il serait impossible de révéler le racisme qu'il rencontrait au quotidien, dans les attitudes et les comportements, mais aussi dans la ségrégation rendue omniprésente par une myriade de restrictions publiques et institutionnelles. Il revint vers le directeur de la Section Historique qui lui avait demandé de « prendre la mesure » de Washington avant de l'autoriser à photographier la ville. Face à la colère de Parks, la réponse de Stryker révèle un aspect central de l'apprentissage du photographe : « Roy said, “You just don't go out and photograph discrimination. How do you do it ? This is what you have to learn”⁸⁷ [...] »

L'histoire personnelle d'Ella Watson, la femme de ménage d'*American Gothic* (fig. 1), que Parks découvrit au fil des jours qu'il passa à la photographier, le poussa à miser sur le symbolisme pour représenter ce qui ne pouvait être appréhendé de façon

(<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gordon-parks-11480#transcript>, consulté le 26 octobre 2016).

85. Nous reviendrons sur cette tension inhérente à l'œuvre de Parks au chapitre 5 « La double conscience de Gordon Parks ».

86. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 82.

87. Gordon Parks dans Martin H. Bush (dir.), *The Photographs of Gordon Parks*, *op. cit.*, p. 38.

palpable. Dans le cas d'Ella Watson, il s'agissait de décennies de violences raciales vécues sur le plan individuel et familial. Comme pour beaucoup d'épisodes marquants de sa vie, les versions de Parks diffèrent légèrement d'un récit à l'autre. Dans l'entretien accordé à Richard Doud, le photographe fournit des détails importants sur ses conversations avec Ella Watson et ses motivations pour retranscrire, en image, les injustices qu'elle avait endurées pendant plusieurs décennies.

Parks apprit ainsi que la femme de ménage noire avait été recrutée dans les locaux de la FSA au même moment qu'une autre femme, blanche, et que cette dernière occupait en 1942, soit plusieurs années après leur recrutement, un poste administratif important alors que la situation professionnelle d'Ella Watson n'avait pas évolué⁸⁸. Dans *A Choice of Weapons*, Parks livre d'autres détails sur le passé d'Ella Watson :

She had struggled alone after her mother had died and her father had been killed by a lynch mob. She had gone through high school, married and become pregnant. Her husband was accidentally shot to death two days before the daughter was born. By the time the daughter was eighteen, she had given birth to two illegitimate children, dying two weeks after the second child's birth. What's more, the first child had been stricken with paralysis a year before its mother died. Now this woman was bringing up these grandchildren on a salary hardly suitable for one person⁸⁹.

American Gothic, comme *Migrant Mother* de Dorothea Lange (fig. 15) sont devenues des icônes⁹⁰ de la Grande Dépression. Le récit de Parks sur la conversation qui le mena à réaliser son célèbre portrait évoque la méthode employée par Lange, qu'elle évoque dans la citation ci-dessous, avec la mère de famille dont le visage devint emblématique de l'œuvre de la FSA :

I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her, but I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction. I did not ask her name or

88. Voici comment Parks relate sa rencontre avec Ella Watson dans l'interview accordée à Richard Doud : « [Stryker] finally got me to talk to a charwoman out in the hall, a Negro lady, and ask her some questions. [...] She had moved into the building at the same time as the white woman who was now a notary public. They came there with the same education, the same mental facilities and equipment and she was now scrubbing this woman's room every evening. » Gordon Parks dans Richard Doud, « Oral interview with Gordon Parks », *op. cit.*, p. 5.

89. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 230-231.

90. Sur la notion d'icône, se référer à la note de bas de page numéro 27, p. 18. Pour une approche synthétique de la notion d'icône en photographie, on peut également consulter l'article de Daniel Grojnowski « Photographies icônes », paru en 2012 dans la revue *Etudes* (2010, 2, Tome 412, p. 223-232 (<https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-2-page-223.htm>), consulté le 11 juillet 2018).

her history. She told me her age, that she was thirty-two. She said that they had been living on frozen vegetables from the surrounding fields, and birds that the children killed. She had just sold the tires from her car to buy food. There she sat in that lean-to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. There was a sort of equality about it⁹¹.

Les portraits de Lange et Parks transforment l'intime en universel, l'individu en symbole de circonstances historiques mémorables. Comparer ces deux images permet de saisir l'effacement de l'histoire personnelle au profit d'une leçon universelle, dans un processus métonymique que Parks apprit à maîtriser à la FSA, grâce, notamment, à Ella Watson. Avec cette photographie, Gordon Parks synthétise les frustrations et les séquelles de la ségrégation. Si aucun signe distinctif du racisme n'apparaît directement sur cette image (pas de panneaux « Colored » ou de scènes de violence raciale), la démonstration qui en découle grâce à l'utilisation de symboles spécifiques (le drapeau américain, le pastiche de Grant Wood) et la dénonciation n'en sont que plus efficaces.

2.2.2 Signes tangibles et indétectables d'une exclusion sociale

Dans son ouvrage *Signs of the Times: The Visual Politics of Jim Crow*, l'historienne Elizabeth Abel, professeur à l'université de Berkeley, dissèque les manifestations visuelles, des plus évidentes aux moins tangibles, qui finirent par littéralement cloisonner la communauté africaine-américaine dans des lieux spécifiques. Dans ces espaces, un ensemble d'éléments structurants rappelaient aux Noirs les principes fondamentaux de la ségrégation. Selon Abel, la construction américaine moderne de la notion de « race » s'élabora dans la binarité très marquée du système Jim Crow. Entre les pôles « colored » et « white », les citoyens devaient élaborer leur identité et trouver leur place dans un spectre très clairement balisé⁹².

Dans le deuxième chapitre de l'ouvrage, intitulé « The Signs of Race in the Language of Photography⁹³ », Abel cherche à déconstruire l'opposition entre langage verbal et langage photographique pour mieux en interroger la complémentarité et

91. Dorothea Lange, « The Assignment I'll Never Forget », *Popular Photography*, février 1960 (<https://macaulay.cuny.edu/eportfolios/lklichfall13/files/2013/09/Lange.pdf>, consulté le 8 juillet 2018).

92. Elizabeth Abel, *Signs of the Times: The Visual Politics of Jim Crow*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2010, p. xix-xx.

93. « The Signs of Race in the Language of Photography », dans Elizabeth Abel, *Signs of the Times*, *op. cit.*, p. 62-102.

décortiquer le rôle de la rhétorique photographique dans le processus de construction des relations raciales. Invoquant Peirce, Barthes et Benjamin, l'historienne se penche sur le rôle de l'écrit, des signes verbaux, dans la planification d'un espace social ségrégué. Les analyses d'Abel évoquent les interrogations de Parks sur la tangibilité des signes du racisme dans la société américaine. Comment le photographe appréhenda-t-il, en image, ce problème ? Les trois photographies suivantes offrent des éléments de réponse.

Ces trois images (fig. 16, 17 et 18) furent réalisées par Parks en 1956 dans le cadre de la série de reportages de *Life* sur la ségrégation dans le Sud. Deux des trois clichés (fig. 16 et 18) ne furent pas retenus pour publication par le magazine. Ils refirent surface à l'occasion de l'organisation de l'exposition *Segregation Story*, en 2014. On distingue sur les trois images des indices, au sens peircien du terme, de la séparation entre les individus blancs et noirs. Sur la première image (fig. 16), un panneau publicitaire en bois en mauvais état annonce la vente de terrains pour « personnes de couleur ». Sur la deuxième photographie (fig. 17) figure un objet – les fontaines à eau publiques – devenu emblématique du système Jim Crow, tandis que sur le troisième cliché (fig. 18), un panneau lumineux indiquant l'entrée « colored » d'un magasin domine l'image.

Ces images montrent l'infiltration des signes de différenciation raciale dans tous les recoins de la vie quotidienne. Gordon Parks les inséra délibérément dans la composition de plusieurs photographies du reportage. Ce choix éclaire l'imposition de la ségrégation dans l'espace social par des indicateurs verbaux spécifiques. Parks détourne ici ces éléments hostiles et les accessoirise pour diminuer leur importance dans un univers africain-américain précisément délimité par ces signes. Sur la première image (fig. 16), où aucune figure humaine n'apparaît, un panneau en bois décati expose une manifestation frontale de la ségrégation spatiale. Des trois photographies sélectionnées, celle-ci s'inscrit davantage dans le registre de la dénonciation.

Le panneau est placé au centre de l'image, encadré par la bande bleu délavé du ciel et celles, ocre pâle et verte, du sol et des herbes qui y poussent. L'horizontalité de la composition fait ainsi ressortir le texte du panneau, qui se lit sur trois lignes : « For sale / Lots for colored / Call HE244 57 Now ». La déréliction de l'objet – le bois qui

s'écaille, les lettres qui se décrochent – laisse présager, par association, de la médiocrité des terrains à vendre. En combinant l'aridité du paysage avec la piètre qualité du panneau publicitaire, Parks révèle la restriction des espaces habitables, première conséquence du racisme institutionnalisé que constituait le système Jim Crow.

Les deux autres clichés remettent en cause plus directement la suprématie que permettaient d'imposer les marqueurs de la ségrégation. Sur la première de ces photographies (fig. 17), sept personnes africaines-américaines, trois adultes et quatre enfants, sont pris devant la devanture d'un café, encadrées par la structure métallique de la fenêtre du magasin. Les tons pastels des vêtements répondent aux couleurs plus vives des affiches proposant des glaces collées sur la vitrine. L'image est construite sur une division verticale marquée par deux fontaines à eau, « colored only » à gauche et « white only » à droite. Parks brouille ces signaux grâce à la répartition et à la pose des personnes photographiées. Une fillette, aidée par un homme en costume d'été, boit à la fontaine. Derrière et autour d'eux, trois autres petites filles, dont on ne distingue pas les traits, attendent. L'un de ces fillettes, pieds nus, habillée d'une robe rose pâle, se tient précisément entre les deux fontaines. A droite de l'image, deux jeune femmes aux tenues similaires – jupes évasées de couleur claire et chemisiers noirs – observent la scène. La multiplication des éléments, des couleurs et des personnes étouffent les inscriptions sur les fontaines. En plaçant deux femmes noires élégamment vêtues à côté de la fontaine « white only », tout en laissant les mots bien visibles, Parks donne l'opportunité aux sujets photographiés de se réapproprier un espace initialement limité.

La deuxième image (fig. 18), plus sobre dans le choix du contexte spatial, n'en est pas moins habile dans la subversion d'un signe de la ségrégation. Au premier plan de l'image, une jeune femme noire est photographiée debout, de profil. Une fillette, de face, se tient à ses côtés. Toutes deux, comme les femmes de la photographie précédente, sont apprêtées. Les robes en tulle, les chaussures vernies, les accessoires (pochette, nœud dans les cheveux pour la petite fille) laissent deviner une appartenance à la classe moyenne noire de Mobile. La position centrale de la jeune femme, sa posture hiératique, la netteté de sa silhouette par rapport à la perspective floutée de la rue en arrière-plan, attirent le regard. Les deux figures forment un équilibre symbolique avec l'autre élément distinctif du cliché : le panneau lumineux

« colored entrance », placé directement au-dessus d'elles. Les lettres rouges et la flèche bleu électrique, allumées en plein jour, confèrent une dimension théâtrale à la photographie. Park semble inviter le spectateur à ignorer la signification restrictive des mots « colored entrance ». La femme et la fillette regardent hors-champ. Le regard de la jeune fille est interrogateur, presque nonchalant. Le photographe ne montre pas la résignation à un système raciste, mais son dépassement. L'entrée réservée aux Africains-Américains, où s'apprêtent à passer une femme et une fillette noires, reste une insulte permanente ancrée dans le paysage urbain. Le photographe montre cette réalité tangible, tout en mettant au premier plan la dignité et la beauté des personnes contraintes de s'adapter à ces codes et à exister fièrement malgré eux.

3. Dans le tourbillon des Renaissances noires

3.1 Les capitales des Renaissances noires vécues et vues par Gordon Parks

3.1.1 Parks, « the Black Mecca » et Bronzeville

Une ville et un quartier ressortent particulièrement dans les années de formation de Gordon Parks. Chicago et Harlem marquent des moments fondateurs dans son parcours vers la photographie. Ces deux endroits sont également des lieux symboliques de la Grande Migration, réceptacles devenus presque mythiques des migrants en provenance du Sud. Les périodes que Parks passa dans ces deux villes furent extrêmement riches et laissèrent une empreinte profonde sur son regard d'artiste et sur sa sensibilité de futur journaliste. Parks découvrit Harlem avant Chicago : il s'y rendit pour la première fois en 1933, en suivant l'orchestre de jazz qui avait accepté de jouer quelques unes de ses compositions, avant d'y être abandonné par le chef d'orchestre et de passer quelques semaines d'angoisse, cherchant désespérément un travail et résidant dans un hôtel insalubre de Lenox Avenue. Au début des années 1930, Harlem était depuis plus d'une décennie le cœur palpitant de la vie africaine-américaine. Un foisonnement de poètes, d'intellectuels, de militants et d'artistes y élaboraient la modernité noire. Parks ne s'était pas encore lancé dans la photographie lorsqu'il se rendit à Harlem pour la première fois. Il n'est d'ailleurs généralement pas considéré comme appartenant au mouvement de la Renaissance de Harlem. Néanmoins, ce renouveau artistique, culturel et idéologique, dont l'influence perdura au-delà des

années 1930, montra au futur photographe comment l'art pouvait exprimer les réalités de l'expérience noire.

Parks joua un rôle plus important dans la Renaissance de Chicago. La métropole fut son lieu de résidence de 1939 à 1942, mais il connaissait déjà la ville grâce aux arrêts des trains de la compagnie *North Coast Limited*, où il travailla comme serveur entre 1937 et 1939. C'est dans cette ville que Parks découvrit, notamment, la peinture européenne, lors de ses visites à l'*Art Institute* de Chicago, ainsi que l'art engagé de peintres appartenant au courant du réalisme social, lorsqu'il se mit à fréquenter le *South Side Community Art Center*, un centre culturel et artistique ouvert en 1940, dans le quartier noir de Bronzeville. En 1941, Parks déménagea à Chicago afin de faire de la photographie son activité professionnelle à plein temps. C'est donc dans cette ville, dans un contexte social et culturel bien particulier, que commença à s'exercer son talent photographique.

3.1.2 Aux origines de la Renaissance de Harlem

L'expression « Renaissance de Harlem » désigne les dynamiques culturelles, artistiques et littéraires qui firent de ce quartier situé au nord de l'île de Manhattan la capitale auto-proclamée de l'Amérique noire dans les années 1920 et 1930. La population de Harlem, délimité par l'East River et l'Hudson River à l'est et à l'ouest, par la 155^e rue au nord et la 96^e rue au sud⁹⁴, devint majoritairement africaine-américaine au début du XX^e siècle. Comme l'explique l'historien Jonathan Gill, l'arrivée d'une population noire à Harlem fut précipitée par l'expulsion des habitants d'origines irlandaise, juive et italienne et par la destruction de leurs habitations, qui furent remplacées par des maisons mitoyennes et des immeubles mis sur le marché à des prix trop élevés. Lors de la panique bancaire de 1907, un promoteur immobilier noir du nom de Philip Payton eut l'idée de proposer ces logements, dont le prix avait alors baissé, aux populations africaines-américaines⁹⁵. Le début de la Grande Migration, ainsi que des vagues de population en provenance des Caraïbes, précipitèrent cette tendance.

94. Voir le site internet du Department of City Planning de la ville de New York (<http://www1.nyc.gov/site/planning/community/community-portal-1.page?cd=mn10>, consulté le 2 novembre 2016).

95. Jonathan Gill, *Harlem: the Four Hundred Year History from Dutch Village to Capital of Black America*, New York, Grove Press, 2011, p. 171.

En l'espace de trente ans, la population noire de Central Harlem⁹⁶ fut presque multipliée par dix, représentant 9,89 % du total des habitants en 1910 et 89,31 % en 1940⁹⁷.

Dans l'historiographie culturelle africaine-américaine, la période de la Renaissance de Harlem est probablement l'une des plus documentées. Le mouvement trouva d'ailleurs l'une de ses fondations dans la réflexion académique, puisque *The New Negro*, une anthologie de textes consacrés à l'histoire et la culture noire éditée par Alain Locke en 1925, est aujourd'hui considéré comme l'ouvrage fondateur et symbolique de la Renaissance de Harlem. En dépit de la multitude de textes et d'études parus sur le sujet⁹⁸, il reste difficile de donner une définition à la fois précise et exhaustive de ce mouvement.

Pour David Bindman, professeur émérite d'histoire de l'art, le phénomène peut s'envisager sous deux angles : « soit comme un mouvement circonscrit à un lieu et à un moment particuliers, soit comme une série d'épisodes couvrant une histoire plus longue et moins ordonnée⁹⁹. » La première approche, explique Bindman, réduirait le mouvement à une période de quatre ans, de 1925, année où Locke publia *The New Negro*, à 1929, début de la Grande Dépression, et limiterait l'impact géographique du mouvement au seul quartier de Harlem. L'avantage de cette conception, écrit l'auteur, est de « mettre en évidence le caractère « construit » de la Harlem Renaissance. » Toutefois, poursuit-il, « en limitant l'histoire aux quelques années comprises entre 1925 et 1929, on ne dit rien de ce qui s'est passé avant, après ou ailleurs¹⁰⁰ [...] »

C'est en fin de compte dans la relation au passé et à l'histoire noire que Bindman propose une définition de la Renaissance de Harlem. Comme Booker T. Washington et W. E. B. Du Bois, les deux grands intellectuels noirs de la fin du XIX^e et

96. On différencie parfois Central Harlem, la zone du quartier où la concentration de population noire fut la plus forte, de East Harlem, également appelé Spanish Harlem, où la population d'origine hispanique est très largement représentée.

97. Pourcentages récupérés sur le site internet *Gotham Gazette*. Voir Andy A. Beveridge, « Harlem's Shifting Population », *Gotham Gazette*, 2 septembre 2008 (<http://www.gothamgazette.com/index.php/city/4077-harlems-shifting-population>, consulté le 2 novembre 2016).

98. Sur la bibliothèque en ligne *Jstor*, une recherche des titres disponibles à la lecture avec les mots-clés « Harlem Renaissance » donne par exemple 5 762 résultats. Sur le moteur de recherche Google Scholar, une recherche utilisant les mêmes termes fait ressortir plus de 40 000 résultats d'ouvrages.

99. David Bindman, « Le 'New Negro' et la Harlem Renaissance », dans Daniel Soutif (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac/Flammarion, 2016, p. 155.

100. *Ibid.*

du début du XX^e siècle, c'est par « l'attitude envers la culture africaine-américaine dont ils ont hérité¹⁰¹ », ainsi que, pourrait-on rajouter, par leurs contributions à l'évolution de cette culture, que les acteurs de la Renaissance de Harlem se définissent. Cette approche fait écho aux propos du poète Robert Hayden, qui, dans la préface à l'édition de 1971 de *The New Negro*, apporte les précisions suivantes :

The New Negro movement, known also as the Harlem Renaissance and the Negro Renaissance, was less a movement, as we generally use the term, than a configuration of "new" racial attitudes and ideals and the upsurge of creativity inspired by them and by the iconoclastic spirit of the time.¹⁰²

Cette citation, en plus de rappeler que « le mouvement des nouveaux Noirs » se pensait dans la modernité et en rupture avec le passé, comporte l'expression qui résume peut-être le mieux ce que fut concrètement la Renaissance de Harlem : « [an] upsurge of creativity », un véritable jaillissement de créativité. Ce bouillonnement artistique, culturel, littéraire, musical et visuel eut plusieurs ambassadeurs, dont certains, pendant et après la période concernée, furent davantage portés aux nues que d'autres. Comme le souligne Bindman, « les descriptions de la Harlem Renaissance se sont souvent concentrées sur le roman et la poésie, et beaucoup moins sur le rôle joué par les arts plastiques, le jazz et le blues, ou par certaines idéologies comme le primitivisme et le communisme¹⁰³ ». Les manifestations et répercussions de la Renaissance de Harlem résultèrent en effet d'un entrelacement d'idéologies, de politiques, de fiction, d'art et de nouveaux modes de vie.

Avec Alain Locke et *The New Negro*, la variété des productions intellectuelles et artistiques africaines-américaines se dévoila et leur modernité fut mise en lumière. W. E. B. Du Bois, bien que précédant les protagonistes de la Renaissance d'une génération, fut en quelque sorte le parrain et le mentor du mouvement, tout du moins dans ses premières années. *The Crisis*, le magazine de la NAACP¹⁰⁴, l'association de

101. *Ibid.*, p. 156.

102. Robert Hayden, « Preface to the Atheneum Edition », dans Alain Locke (dir.), *The New Negro*, New York, Atheneum, 1970 [1925], p. ix.

103. David Bindman, « Le 'New Negro' et la Harlem Renaissance », *op. cit.*, p. 155.

104. La NAACP ou *National Association for the Advancement of Colored People* (traduit en français par « Association Nationale pour la Promotion des Gens de Couleur ») vit le jour en 1909 à la suite du rassemblement de Niagara (« Niagara Movement ») qui vit se regrouper des personnalités africaines-américaines opposées aux doctrines d'assimilation prônées par Booker T. Washington. Du Bois fut pendant des années la figure de proue de la NAACP, surtout lorsqu'il fut éditeur du magazine de l'association, *The Crisis*, entre 1910 et 1934. Voir Cary D. Wintz et Paul Finkelman, *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, 2 vol., Londres, Routledge, 2004. L'article sur Du Bois est disponible en ligne

promulgation et défense des minorités qu'il avait contribué à fonder en 1909, publia les écrits d'auteurs qui devinrent emblématiques de la Renaissance de Harlem¹⁰⁵, même si certaines de ses opinions furent par la suite rejetées par la génération des « New Negroes ». Les idées et arguments publiés dans *The Crisis* dénonçaient les traitements réservés aux Noirs aux États-Unis (Du Bois s'engagea particulièrement pour dénoncer les lynchages), tout en prônant une possible et nécessaire cohabitation entre les populations blanche et noire. A la même période, Marcus Garvey, qui était d'origine jamaïcaine, rassemblait des foules venues écouter ses discours sur la primauté des origines africaines des Noirs d'Amérique, et sur la possibilité d'un retour vers le continent-mère. Ces deux personnalités, ainsi qu'une multitude d'autres individus et de publications affiliés de plus ou moins près aux mouvances communistes, socialistes ou pan-africaines, composaient l'arrière-plan politique et idéologique de la Renaissance.

3.2 Deux artistes symboliques de la Renaissance de Harlem

Pour la littérature et la musique, deux des plus importants champs d'expression du mouvement, certains noms font désormais partie du panthéon culturel américain. Les œuvres de Langston Hughes, Zora Neale Hurston ou Claude McKay offrent, entre autres, des aperçus riches et sensibles de la vie à Harlem dans les années 1920 et 1930¹⁰⁶. Chroniques réalistes, poétiques ou absurdes d'un îlot urbain, les romans, poèmes ou pièces de théâtre des écrivains de la Renaissance transforment le quartier en un endroit presque mythique, intrinsèquement relié au Sud par un cordon de coutumes et habitudes, religieuses, sociales ou culinaires, et rythmé par les *rent parties*¹⁰⁷, les chants des églises baptistes et méthodistes et la musique des *big bands*.

(<http://cw.routledge.com/ref/harlem/dubois.html>, consulté le 3 novembre 2016).

105. Les poètes Langston Hughes et Countee Cullen et le romancier Claude McKay et la romancière Zora Neale Hurston, pour ne citer que quelques uns des noms les plus célèbres de la Renaissance de Harlem, publièrent des textes dans *The Crisis*. Voir Lamia Dzanouni, Hélène Le Dantec-Lowry et Claire Parfait, « From One Crisis to the Other: History and Literature in *The Crisis* from 1910 to the Early 1920s », *European Journal of American Studies*, 11, 1, 2016, document 4, mis-en-ligne le 2 juin 2016 (<https://journals.openedition.org/ejas/11432#abstract>, consulté le 20 mai 2019).

106. Plusieurs œuvres des auteurs mentionnés ci-dessus offrent des tableaux mémorables de Harlem. Dans *The Sweet Flypaper of Life* (New York, Simon and Schuster, 1955), Langston Hughes, en collaboration avec le photographe Roy DeCarava, raconte, en texte et en image, la vie quotidienne de Harlem à travers les yeux d'une habitante du quartier. En 1928, l'auteur d'origine jamaïcaine Claude McKay publie *Home to Harlem* (Boston, Northeastern University Press, 1987, [1928]), dans lequel les rues de Harlem et leur agitation servent de décor aux pérégrinations des deux personnages principaux.

107. Les *rent parties* étaient des soirées organisées à Harlem en fin de mois dans des appartements privés, mais dont l'entrée était payante. L'argent récolté lors de ces soirées permettait aux locataires de payer les loyers exorbitants demandés par les propriétaires blancs. Ces soirées devinrent emblématiques

Nous allons nous intéresser ici à deux de ces personnalités, Langston Hughes et Duke Ellington, que Parks photographia, respectivement en 1941 et 1943. Ces deux portraits (fig. 19 et 20) révèlent l'aura symbolique du poète et du musicien, grâce à la construction des images par le photographe, qui posa sur eux un regard à la fois admiratif et interrogateur. Dans ces deux images, Parks sublime, par la pose et par l'éclairage de certains détails, la centralité des fonctions de Hughes et Ellington (écrivain et musicien) dans l'affirmation d'une fierté identitaire africaine-américaine.

3.2.1 Langston Hughes

Romancier et dramaturge, personnage emblématique de la Renaissance de Harlem, Langston Hughes est l'auteur d'œuvres majeures, comme les poèmes « The Negro Speaks of Rivers », publié pour la première fois dans *The Crisis* en juin 1921, et « I, too » paru dans en 1926 dans le recueil *The Weary Blues*¹⁰⁸. Ces deux chefs-d'œuvre de la poésie américaine évoquent respectivement la force de l'héritage noir, la douleur du déracinement et le désir d'appartenance. Son roman *Not Without Laughter*, paru en 1930, explore la richesse de la vie d'une famille noire dans le Kansas rural des années 1930, tandis que sa pièce de théâtre *Don't You Want To Be Free?*, assemblage de sketches rédigés après son affiliation au parti communiste américain, dénonce de façon politique les conditions de vie et de travail de la classe ouvrière. Bien qu'originaire du Midwest, comme Gordon Parks, Hughes devint un artiste symbolique de la Renaissance de Harlem. C'est cependant à Chicago, au début des années 1940, que Parks rencontra l'auteur et fit de ce dernier un portrait photographique qui fut souvent utilisé pour le représenter (fig. 19).

Ce portrait singulier de Langston Hughes figure parmi les clichés pris par Parks à Chicago entre 1939 et 1942. Comme nous le verrons plus loin, Parks, en installant son studio de photographe au South Side Community Art Center croisa le chemin de personnalités phares de la Renaissance de Harlem. Presque dix ans après l'apogée du mouvement, certains artistes et intellectuels, dont Langston Hughes, s'étaient en effet

de l'ambiance de Harlem. Les organisateurs proposaient en général des plats typiques du Sud des États-Unis. Le jazz et les jeux d'argent étaient également caractéristiques de ces événements. Voir Isabel Wilkerson, *The Warmth of Other Suns*, op. cit., p. 277-278.

108. Une biographie détaillée ainsi que plusieurs poèmes, dont ceux mentionnés ci-dessus, sont disponibles sur le site internet du magazine *Poetry* (<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/langston-hughes#about>, consulté le 3 novembre 2016).

dispersés vers d'autres villes, américaines, comme Chicago, Los Angeles ou Washington, ou européennes, comme Londres et Paris. En se délocalisant (temporairement) hors de Harlem, Hughes n'abandonna pas pour autant les principes et les idées structurantes de son œuvre. Au moment de sa relocalisation à Chicago, en novembre 1940, l'auteur commençait à travailler sur un projet de pièce de théâtre financé par une bourse Rosenwald, qu'il avait obtenue quelques mois auparavant¹⁰⁹. Cette bourse, que Gordon Parks lui-même reçut l'année suivante, fut créée en 1917 par Julius Rosenwald (l'un des dirigeants de la société de distribution Sears, Roebuck & Co.) et finança, dans les années 1930 et 1940, de nombreux projets portés par des artistes noirs.

Pendant son séjour à Chicago, Hughes fut logé gratuitement au Good Shepherd Community Center, qui, avec le South Side Community Center, était l'un des centres culturels noirs les plus importants de la ville. A la même époque, Parks, depuis le South Side Community Center, devenait de plus en plus impliqué dans les réseaux artistiques et intellectuels de Bronzeville. Même s'il n'existe pas de trace de la séance au cours de laquelle Parks photographia Langston Hughes, c'est dans un univers émanant de la Renaissance de Harlem, mais spécifique à Chicago, que les deux artistes se rencontrèrent. En quoi le portrait ci-dessus laisse-t-il transparaître l'appartenance du sujet représenté au renouveau de la pensée noire américaine de l'entre-deux-guerres ? L'influence de la Renaissance se perçoit-elle dans la technique du photographe ?

Ce portrait, par sa forme, s'éloigne des représentations courantes de la photographie de studio de l'époque, où les personnes étaient souvent photographiées en pied ou assises, avec un décor évoquant une certaine opulence en arrière-plan. Ici, le portrait est réalisé en plan poitrine, et ce n'est pas tant le visage de Langston Hughes mais sa main, plaquée contre une vitre, les cinq doigts écartés, qui attire le regard. La présence du cadre de la vitre contre laquelle repose la main de Hughes structure la composition en scindant l'image en deux, séparant d'autant plus nettement le visage et la main du poète. L'utilisation experte de la lumière accentue certains détails, comme la partie droite du visage de Hughes et les lignes de sa main appuyée contre la vitre. Pour Fatma Zrann, auteur d'une thèse consacrée à la question identitaire dans la photographie noire américaine, cette photographie de Parks « reflète un épanouissement littéraire et

109. Laurie F. Leach, *Langston Hughes: A biography*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2004, p. 110-11.

affirme une quête esthétique et politique, de la part de l'auteur comme de son modèle¹¹⁰. »

La mise en évidence de la main de Langston Hughes souligne sa fonction d'écrivain, le cadre et la vitre évoquent les thématiques de la séparation et du passage. Le cliché amène ainsi des questions relatives à la division entre l'homme et l'artiste, entre l'œuvre et la personne (la main et le visage), mais touche aussi à l'idée de séparation des couleurs et donc des communautés (les jeux d'ombre et de lumière). La place centrale de la vitre introduit une interrogation sur le passage du passé au futur, et sur l'évolution amenée par des artistes comme Langston Hughes. Le regard stoïque et direct du sujet, qui est une des caractéristiques des portraits de Parks, ancre le message véhiculé par l'ensemble de la construction de l'image : la modernité est en marche, et les artistes sont porteurs des changements. Les Renaissances noires ont bouleversé les conceptions des Africains-Américains sur les notions d'histoire, d'indépendance artistique et de fierté culturelle. Cette photographie assoit cette déclaration.

3.2.2 Duke Ellington

Comparée à la solennité qui émane du portrait de Langston Hughes, la photographie du jazzman Duke Ellington (fig. 20), prise en 1943 quand Parks était employé par l'OWI, évoque davantage l'effervescence et la frénésie de la Renaissance de Harlem. Dans un texte inédit d'une vingtaine de pages intitulé *Ellington, a Sort of Memoir*, Parks évoque ses souvenirs d'Ellington, qu'il vit pour la première fois en concert en 1929 à Minneapolis, et qui devint par la suite une connaissance personnelle. Parks, dans un paragraphe éloquent, explique l'importance qu'eut le musicien dans la diffusion d'une image positive de la communauté noire.

For me, and many other black young people then, his importance as a human being transcended his importance as a musician. We had been assaulted with Hollywood's grinning darky types most of our young lives. It was refreshing to be a part of Duke Ellington's audience. Ellington never grinned. He smiled. Ellington never shuffled. He strode gracefully onstage. It was 'good afternoon ladies and gentlemen,' never, 'how y'all doin'?' At his performances we sat up high in our seats. We wanted to be seen by the whites in the audience. We wanted them to know that this elegant, handsome and awe-inspiring man playing that ever-so-fine music on that golden decked stage dressed in those

110. Fatma Zrann, *La problématique identitaire dans la photographie noire américaine: de l'identité comme revendication communautaire à l'identité comme principe d'autonomie esthétique*, thèse de doctorat dirigée par François Brunet, Université Paris Diderot-Paris 7, 2010, p. 153.

fine clothes before that great big beautiful black band was black – just like us¹¹¹.

La citation et la photographie de Parks prouvent à quel point les artistes des Renaissances noires contribuèrent à changer les perceptions sur la population africaine-américaine et firent de la fierté d’être noir une caractéristique majeure du mouvement. En photographiant Duke Ellington en contre-plongée, assis au piano mais dominant l’espace de l’image, Parks impose la centralité du personnage. A l’inverse du portrait de Langston Hughes, la spontanéité prime ici sur la gravité. L’impression de mouvement est transmise par la position du musicien et la suspension légèrement floutée de ses mains sur le clavier du piano.

Le sourire franc de Duke Ellington, son regard porté vers l’extérieur du cadre, les chaussettes à rayures et les élégants souliers en daim, tous ces détails savamment mis en avant par le photographe expriment l’identité d’Ellington, le naturel de l’homme de scène et la joie de vivre d’une personnalité reconnue pour son talent musical, mais surtout respectée pour l’image qu’il donnait de son succès à la société. Ce cliché est également une déclaration de la part de Gordon Parks, même si élaborée différemment de celle portée par la photographie de Langston Hughes. Comme il l’explique dans la citation, en une série de négations et d’affirmations (« Ellington never grinned. He smiled. Ellington never shuffled. He strode gracefully onstage »), Ellington incarnait dans ses actes et par son œuvre l’antithèse des stéréotypes alors encore très largement véhiculés sur les Noirs. En représentant avec beaucoup de naturel mais également un sens aigu de la composition la fusion entre la grâce d’Ellington et son aisance publique, Gordon Parks synthétisa en une photographie une partie de l’essence de la Renaissance de Harlem.

3.3 Gordon Parks à Chicago : ambitions et évolutions d’un « New Negro »

3.3.1 De la Grande Migration à la ségrégation urbaine

« Bronzeville », « the Black Belt », « the South Side » : trois noms, trois désignations pour évoquer trois facettes d’un quartier qui, à partir du milieu des années

111. Gordon Parks, *Ellington, a sort of memoir*, s.d., *The Gordon Parks Papers*, MS 2013-01, Box 21, FF 11, Special Collections and University Archives, Wichita State University Libraries.

1930, prit la relève de Harlem comme centre névralgique de l'univers africain-américain. Ce territoire se développa géographiquement et démographiquement de façon spectaculaire en moins d'un demi-siècle. Souvent considérée comme un creuset de l'Amérique, la plus grande ville de l'état de l'Illinois vit en effet la composition et la répartition de sa population fortement évoluer dans la première moitié du XX^e siècle. Les immigrés européens (Allemands, Polonais, Litvaniens, Irlandais, Ukrainiens, Italiens...) employés dans les abattoirs, les fonderies et usines de confection qui faisaient la richesse de cette métropole industrielle, laissèrent en partie la place, à partir de la Première Guerre mondiale, aux populations agraires noires en provenance des états du Sud.

Entre 1910 et 1945, la population africaine-américaine de Chicago passa de 44 000 à 337 000 habitants, soit une augmentation de 666 %¹¹². Les trois appellations de cette zone située au sud du centre-ville de Chicago – South Side, the Black Belt et Bronzeville – permettent de comprendre ce qu'en vint à représenter cette aire urbaine dans l'imaginaire collectif américain. Comme l'expliquent Robert Bone et Richard A. Courage dans *The Muse in Bronzeville: African American Creative Expression in Chicago, 1932-1935* :

If the term 'South Side' was a neutral geographic description and if the designation 'Black Belt' conjured images of southern segregation moved north, then 'Bronzeville' was the name most closely associated with racial achievement on various fronts and with community pride and self-definition¹¹³.

Ces questions toponymiques ont leur importance, car pour comprendre l'originalité de la Black Chicago Renaissance, il faut garder à l'esprit que ce mouvement naquit de trois caractéristiques contenues en creux dans les désignations South Side, Black Belt et Bronzeville, à savoir l'ancrage géographique extrêmement localisé du phénomène (l'application d'une stricte mais officieuse ségrégation spatiale empêchait le quartier de s'étendre), l'ampleur de la destitution économique et sociale du quartier, et l'éclosion d'une fierté identitaire et culturelle noire sur ce terreau de

112. Ces chiffres sont donnés dans l'introduction du livre de Robert Bone et Richard A. Courage, *The Muse in Bronzeville: African American Creative Expression in Chicago, 1932-1950*, New Brunswick, New Jersey/London, Rutgers University Press, 2011, p. 4. Les auteurs de cet ouvrage précisent toutefois en note de fin que ces chiffres sont repris du premier graphique de l'ouvrage de référence *Black Metropolis: a Study of Negro Life in a Northern City* (New York, Harcourt, Brace and Company, 1945) des sociologues St. Clair Drake et Horace R. Cayton, Jr.

113. Robert Bone et Richard A. Courage, *The Muse in Bronzeville, op. cit.*, p. 1.

pauvreté et de ségrégation.

Impossible d'évoquer la Black Chicago Renaissance sans avoir auparavant exposé les caractéristiques de la Renaissance de Harlem. D'une part car le mouvement qui prit racine dans le quartier new-yorkais précéda d'une bonne décennie l'agitation chicogoane, et, d'autre part, car la majorité des spécialistes de cette période pensent et définissent la Black Chicago Renaissance en la comparant et en la plaçant dans la continuité de la Renaissance de Harlem. On peut ainsi revenir à David Bindman, qui, dans la double approche qu'il propose sur la Renaissance de Harlem, évoque, dans sa perspective la plus large, « l'avant, l'après et l'ailleurs », citant Chicago en premier exemple de délocalisation du mouvement harlémité¹¹⁴. Pour l'historienne de l'art Maren Stange, la Renaissance noire de Chicago eut un impact historique comparable à celle de Harlem :

Supporting five hundred churches and three hundred doctors, [Bronzeville] was the 'capital of black America' in the 1940s, supplanting Harlem as the center of black culture and nationalist sentiment [...]. Its flourishing literary and artistic circles constituted a 'Chicago Renaissance' comparable to Harlem's earlier flowering¹¹⁵.

A la fois émulation et relève, l'effervescence culturelle de Bronzeville présente de nombreux points communs avec la Renaissance de Harlem. La Grande Migration joua un rôle central dans le développement des deux mouvements, et, à Harlem comme à Chicago, le renouveau se manifesta à travers un large spectre de disciplines. Musiciens, peintres, écrivains, poètes, universitaires ou encore photographes participèrent à la mise en place d'une intelligentsia noire. Si les deux phénomènes peuvent être comparés en de nombreux points, Robert Bone et Richard A. Courage préfèrent parler de deux épisodes d'une même mouvance¹¹⁶. Les paragraphes qui suivent viseront à exposer les caractéristiques spécifiques de la Black Chicago Renaissance et à expliquer comment Gordon Parks, qui passa presque deux ans à Chicago en pleine apogée du mouvement, fut à la fois bénéficiaire et acteur de cette tendance.

114. David Bindman, « Le 'New Negro' et la Harlem Renaissance », dans Daniel Soutif (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, op. cit., p. 156.

115. Maren Stange, *Bronzeville: Black Chicago in Pictures, 1941-1943*, New York, The New Press, 2003, p. xiv.

116. « The Harlem Renaissance will then seem not so much an isolated episode as one part of a larger movement unfolding in two phases, the first centered in New York and the second in Chicago. » Robert Bone et Richard A. Courage, *The Muse in Bronzeville*, op. cit., p. 2.

Si la Grande Migration est un élément central dans l'arrière-plan historique de la Black Chicago Renaissance, d'autres événements contribuèrent à bouleverser profondément le paysage démographique et social de la ville. De la fin des années 1920 à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les effets combinés de la Grande Migration (arrivées de plus en plus importantes d'Africains-Américains en provenance du Sud), de la Grande Dépression (taux de chômage en constante augmentation) et d'une stricte ségrégation spatiale en matière de logement définirent les caractéristiques d'un univers à la fois surpeuplé et défavorisé, solidaire mais violent, parcouru d'initiatives politiques et associatives.

Comme le rappelle Maren Stange, la densité de population dans le South Side s'élevait à presque à 35 000 habitants par kilomètre carré pendant la Grande Dépression¹¹⁷. Bone et Courage insistent également sur les conséquences dévastatrices du manque de travail et de la surpopulation à Bronzeville, précisant que le taux de chômage atteignit un record historique en janvier 1931, avec 58,5 % des femmes 43,5 % des hommes sans emploi¹¹⁸. L'insalubrité et le mauvais état général des logements n'empêchaient pas les propriétaires (en grande majorité blancs) de demander des loyers exorbitants à des locataires piégés par le besoin de se loger et l'absence d'alternatives. Les expulsions étaient fréquentes pendant ces décennies de crise et rythmaient le quotidien des habitants de la Black Belt.

Les acteurs de la Renaissance de Chicago ne furent pas exempts des difficultés induites par la dureté des circonstances économiques de l'époque. Richard Wright, qui devint au début des années 1940 un des principaux représentants du mouvement, ne nourrissait pas de hautes ambitions professionnelles en arrivant à Chicago en 1927 : « I wanted only a job », écrivit-il quelques décennies plus tard dans *Black Boy*¹¹⁹. Originaire de la ville de Natchez, dans le Mississippi, Wright fut d'abord employé comme livreur, puis plongeur, avant de trouver un emploi à la poste de Chicago. Dans son premier roman, *Lawd Today!*, écrit en 1935 mais publié après sa mort, il évoque l'extrême pauvreté, le désespoir et la violence quotidienne du South Side des années 1930. Onze ans plus tard, Wright présenta à l'Amérique un autre personnage en souffrance dans les

117. Maren Stange, *Bronzeville*, *op. cit.*, p. xiv.

118. Robert Bone et Richard A. Courage, *The Muse in Bronzeville*, *op.cit.*, p. 92.

119. Richard Wright, *Black Boy*, dans Robert Bone et Richard A. Courage, *The Muse in Bronzeville*, *op. cit.*, p.115.

rues de Bronzeville. Bigger Thomas, le protagoniste de *Native Son* symbolise à l'extrême les ravages de la pauvreté, de la violence et de la ségrégation. Avec le Mississippi de son enfance, le quartier de South Side pendant la Grande Dépression hante l'œuvre de Richard Wright.

3.3.2 Le soutien du *New Deal*

L'élection du démocrate Franklin D. Roosevelt à la Maison-Blanche en 1933 marqua le début d'une dynamique politique, le *New Deal*, qui eut des conséquences majeures sur le quartier de noir de Chicago, particulièrement sur son développement artistique¹²⁰. Certaines agences gouvernementales créées par l'administration Roosevelt avaient vocation à fournir emplois, espaces et matériel de travail aux artistes en difficulté. Un des premiers programmes du *New Deal* à s'occuper de ces questions fut le *Public Works of Art Project*, lancé par le président Roosevelt au printemps 1933. A Chicago et dans le reste de l'état de l'Illinois, ce projet permit, entre autres, la réalisation de fresques murales dans des endroits publics, sur le modèle des œuvres des muralistes mexicains. Des artistes africains-américains basés à Bronzeville furent les auteurs de ces fresques.

A partir de 1935, une nouvelle agence, la *Works Progress Administration* (WPA), dont l'objectif était d'endiguer le chômage, prit en charge la majorité des projets de nature culturelle et artistique. Sous l'égide de subdivisions de la WPA tels que le *Federal Writers' Project*, le *Federal Arts Project* ou le *Federal Theatre Project*, des milliers de personnes, sur tout le territoire américain, purent trouver un emploi qui leur permettait de mettre à profit leurs talents d'écrivain (comme Richard Wright, qui travailla pour l'agence entre 1935 et 1937), de peintre, de sculpteur ou de dramaturge. Robert Bone et Richard A. Courage le soulignent en prenant l'exemple des arts visuels, montrant à quel point l'investissement et le soutien du gouvernement fédéral furent des caractéristiques majeures de la Black Chicago Renaissance : « [T]he Federal Art Project created a truly extraordinary situation: thousands of artists across the country – from

120. Le « New Deal », traduit en français par « Nouvelle Donne », désigne le système politique mis en place par l'administration du président Roosevelt à partir de 1933, afin de lutter contre les conséquences économiques, sociales, culturelles et écologiques de la Grande Dépression. De très nombreuses agences gouvernementales furent créées entre 1933 et 1945 et caractérisent la démarche interventionniste du gouvernement américain au niveau fédéral pendant cette période. Voir Andrew Diamond, Romain Huret, Vincent Michelot et Jean-Christian Vinel, *Les États-Unis en guerre et en crise : les années Roosevelt, 1932-1945*, Paris, Editions Fahrenheit, 2013.

mere apprentices to highly accomplished painters, sculptors, illustrators and designers, and craft workers – were employed full-time by the government to make art¹²¹. » Certains lieux centraux de la Black Chicago Renaissance, comme le *Good Shepherd Community Center*, où Langston Hughes résida entre 1940 et 1941, purent voir le jour grâce à des financements de la WPA.

3.3.3 Des artistes militants

En plus du soutien matériel et officiel des programmes fédéraux, diverses organisations syndicales et politiques contribuèrent grandement à imposer un état d'esprit idéologique militant. L'*Artist Union*, le syndicat majoritaire des artistes affiliés aux projets fédéraux, comptait un nombre important de membres liés au parti communiste américain. Les rangs de cette formation politique avaient considérablement augmenté pendant la Dépression, et les communistes avaient établi une présence forte à Bronzeville, organisant meetings et manifestations, distribuant tracts et pamphlets pour leurs candidats et envoyant des *soap-boxers*, ces orateurs chargés d'haranguer les foules perchés sur des caisses à savon, dans les endroits sensibles du quartier¹²².

Le contact entre artistes, intellectuels et le parti communiste s'effectuait par l'intermédiaire des *John Reed Clubs*, un réseau d'organisations locales chargées de promouvoir et publier les idées marxistes auprès d'un public majoritairement composé d'écrivains, d'universitaires et d'artistes. Robert Bone et Richard A. Courage décrivent en ces termes les John Reed Clubs : « [A] national network of club [that] served as a combination of Marxist discussion groups, free university, gallery and publishing house and offered elements of hope and direction to some twelve hundred radical young artists and writers¹²³. »

L'idéologie communiste eut donc une influence indéniable sur la production de plusieurs artistes. Richard Wright, d'abord ardent défenseur des thèses communistes et membre du *John Reed Club* de Chicago, fut par la suite déçu par cette mouvance politique, et en fit un portrait à charge dans *Native Son*¹²⁴. Le peintre Charles White, qui

121. Robert Bone et Richard A. Courage, *The Muse in Bronzeville*, *op. cit.*, p. 142.

122. *Ibid.*, p. 93.

123. *Ibid.*, p. 117.

124. Sur Richard Wright et le parti communiste à Chicago, voir Robert Bone et Richard A. Courage, *The Muse in Bronzeville*, *op.cit.*, p. 117.

devint un ami proche de Gordon Parks pendant son séjour à Chicago, adhérait également aux thèses marxistes. Son style pictural, que l'on rattache aujourd'hui au courant du réalisme social¹²⁵, reflétait ses orientations politiques et son désir de produire un art pour le peuple, accessible au plus grand nombre et représentant fidèlement les souffrances et la beauté de l'histoire africaine-américaine.

La Renaissance noire de Chicago naquit et se développa donc dans un environnement urbain marqué par plusieurs facteurs. Les vagues de la Grande Migration firent augmenter de façon spectaculaire la population noire de Chicago, tandis que des attitudes discriminatoires en matière de logement rendirent quasiment impossible l'intégration de ces populations au reste de la ville. Dans le même temps, la Grande Dépression, qui jeta des millions de Noirs dans la pauvreté, permit également la mise en place d'un système d'aide fédérale d'une ampleur encore jamais vue aux États-Unis. L'attitude encourageante du gouvernement américain envers les disciplines artistiques, l'octroi de financement à des projets culturels et la mise en place de lieux de travail et d'échange pour les artistes, encouragèrent le bourgeonnement d'un mouvement africain-américain créatif et engagé à Chicago.

Egalement influencé par la rigueur des sciences humaines (principalement la sociologie¹²⁶), le renouveau culturel noir de Chicago se caractérisa, à l'écrit et dans les arts visuels, par une esthétique empreinte de réalisme mais reflétant, de la part des artistes, une profonde sensibilité à la réalité des classes populaires. Richard Bone et Robert A. Courage parlent, dans *The Muse in Bronzeville*, d'un esprit et d'une vision « documentaires¹²⁷ », insistant sur l'alliance, dans les œuvres des artistes de la Black Chicago Renaissance, d'une connaissance quasi scientifique des sujets représentés, d'un

125. Un article disponible sur le site internet du MoMA donne la définition suivante du réalisme social américain : « [A] term used to describe artworks made by artists working between the two World Wars, a period defined by international political turmoil and the hardships of a worldwide economic depression. Inspired by the strength of leftist workers' movements in the Soviet Union, Europe, Asia, and the Americas, these artists relied on realism, rather than abstraction, to call attention to the declining conditions of the poor and working class, and to challenge the governmental and social systems they held responsible. ». Cara Manes, « Social Realism: Art for the People », Inside/out – MoMA/MoMAPS1 blog, 5 janvier 2012 (https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/01/05/social-realism-art-for-the-people, consulté le 20 novembre 2016).

126. Pour une analyse approfondie des liens entre le département de sociologie de l'université de Chicago et la Renaissance, plus particulièrement de l'amitié entre Horace Cayton, Jr. et Richard Wright, voir le chapitre « Bronzeville and the Documentary Spirit » dans *The Muse in Bronzeville*, op. cit., p. 114-138.

127. « Bronzeville and the Documentary Spirit » et « The Documentary Eye » sont les titres des chapitres 7 et 8 de *The Muse in Bronzeville*.

sens aigu de l'esthétique, d'une sensibilité sociale et d'un engagement politique.

Les deux auteurs citent *Twelve Million Black Voices*, le texte de Richard Wright sur l'histoire du peuple noir, illustré par les photographies du fichier de la FSA, comme l'apogée de cette vision documentaire. Paru en 1941, cet ouvrage rassemble sur les mêmes pages la poésie du langage de Richard Wright, une connaissance approfondie de l'histoire africaine-américaine et, grâce aux photographies, une vision sans fard de la réalité quotidienne de millions de Noirs. Pour Gordon Parks, alors jeune photographe noir en pleine ascension professionnelle, *Twelve Million Black Voices* devint une bible¹²⁸, un ouvrage de référence vers lequel il se tourna à de nombreuses reprises dans ses premières années, montrant ainsi son attachement à la vision documentaire et son positionnement au sein de la Black Chicago Renaissance¹²⁹.

3.4 Naissance d'un regard d'artiste, émergence d'une sensibilité sociale

3.4.1 Inspirations classiques

La période que Gordon Parks passa à Bronzeville est essentielle dans son évolution vers la photographie. Sa décision de devenir photographe apporta un point final à la période d'incertitude professionnelle qui précéda son installation à Chicago. Ce fut, par ailleurs, dans cette ville que les caractéristiques fondamentales de son œuvre photographique commencèrent à s'esquisser. En raison des difficultés qui marquèrent la fin de son adolescence, Gordon Parks dut arrêter sa scolarité avant la fin du lycée. En lieu et place d'une éducation formelle, le jeune homme dut trouver d'autres façons de satisfaire sa curiosité intellectuelle et artistique. Dans *Voices in the Mirror*, Parks évoque quelques exemples de lectures qui occupaient ses moments libres lorsqu'il travaillait pour la compagnie de chemin de fer *North Coast Limited* : les romans de John Steinbeck et Erskine Caldwell, ainsi que *You Have Seen Their Faces*, ouvrage documentaire de Caldwell sur la pauvreté rurale, illustré par des

128. « I read and reread Richard Wright's *Twelve Million Black Voices*. FSA photographs accompanied his text, which explored so forcefully the black man's struggle against oppression throughout America. It became my bible, a big part of my learning, and the inspiration needed to keep my camera moving where it might do the most good. » Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 85.

129. Nous revenons en détail sur l'influence de *Twelve Million Black Voices* sur la représentation des Africains-Américains dans la sous-partie intitulée « *Twelve Million Black Voices*, rectifier la question de la visibilité noire » du chapitre 3.

photographies de son épouse, Margaret Bourke-White. Les magazines que Parks récupérait dans les wagons de première classe faisaient également partie de son quotidien¹³⁰. Ces lectures contribuèrent à le sensibiliser au pouvoir des mots et des images. En véritable autodidacte, son éducation esthétique ne suivit pas non plus des sentiers officiels, puisqu'il apprit les bases de la composition picturale en fréquentant des musées, principalement ceux de Chicago, comme il l'explique dans la citation suivante :

Out of curiosity one morning, in December, 1937, I wandered into the Chicago Art Institute on Michigan Avenue. I had no intention of staying long, but awed suddenly by the beautiful paintings I spent several hours in this large and voiceless place. My reaction to these paintings was much the same as that I had toward the FSA photographs nearly five months before, and by now I was convinced of the power of a good picture. And I decided to visit the Institute whenever I came to Chicago¹³¹.

On note que Parks compare sa découverte des tableaux du musée à celle des photographies de la FSA dans la presse illustrée, démontrant ainsi sa sensibilité au pouvoir de fascination des images. Ouvert en 1879, le *Chicago Art Institute*, aujourd'hui le deuxième plus grand musée d'art américain, après le *Metropolitan Museum* de New York, était déjà en 1937 l'une des plus importantes institutions artistiques des États-Unis. Le musée possédait d'importantes collections de peintures européennes, et exposait un grand nombre d'œuvres de peintres impressionnistes, tels que Manet, Renoir et Monet. Dans ses autobiographies, Parks mentionne ces noms à plusieurs reprises, ainsi que ceux d'autres artistes européens, comme Degas, Matisse et Rubens¹³². Il explique que c'est surtout l'art de la composition qu'il cherchait à étudier en observant les peintures exposées à l'*Art Institute*.

Si les leçons que Parks retint de ses visites au musée se ressentent surtout dans ses photographies de mode (il ne faut pas oublier qu'en parallèle de son emploi pour la compagnie de chemin de fer, Parks cherchait à percer en tant que photographe de mode en travaillant pour un magasin de prêt-à-porter de Minneapolis), beaucoup de ses photographies présentent un certain classicisme pictural que l'on peut imaginer hérité de sa connaissance de la peinture européenne.

130. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op.cit.*, p. 65.

131. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 177.

132. Voir *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 94 et 117, ainsi que *A Choice of Weapons*, *op.cit.*, p. 194.

On peut, pour s'en rendre compte, comparer deux photographies de Gordon Parks à deux œuvres majeures de la peinture occidentale. Cette comparaison vise à illustrer la fascination de Parks pour les conventions de la peinture classique ainsi que son talent pour la composition picturale. Prises dans le cadre de reportages pour *Life* dans les années 1950 et 1960, les portraits de l'héritière américaine Gloria Vanderbilt (fig. 21) et de Flávio, un petit garçon des favelas de Rio (fig. 23), divergent dans l'origine sociale de leurs sujets, mais se ressemblent par l'impression de solennité, voire de gravité, qui s'en dégage, ainsi que par les postures, hiératiques ou tragiques, des personnes représentées, et par l'utilisation dramatique du noir et blanc. Le portrait de Gloria Vanderbilt rappelle *Le Balcon*, d'Édouard Manet (fig. 22), et la photographie du petit brésilien malade évoque la *Lamentation sur le Christ mort* d'Andrea Mantegna (fig. 24). Il n'existe pas de témoignages de Parks, écrits ou oraux, dans lesquels il explique s'être directement inspiré de ces tableaux. On peut néanmoins imaginer qu'il connaissait les œuvres de Manet et Mantegna, puisque les deux photographies ci-dessus furent prises après le séjour de deux ans qu'il effectua à Paris entre 1948 et 1950, en tant que correspondant pour *Life*. Pendant ces deux années passées en Europe, Parks, reprenant des habitudes d'abord acquises à Chicago, visitait fréquemment les musées des villes où il résidait.

3.4.2 Intégration de Gordon Parks à élite intellectuelle et artistique noire de Chicago

Avant même son installation à Chicago à la fin de l'année 1940, Parks avait commencé à s'intégrer au milieu artistique et culturel noir de la ville, grâce, notamment, à un contact noué à Minneapolis avec Marva Louis, la femme du boxeur Joe Louis, et à une rencontre fortuite avec David Ross, l'homme qui était responsable de l'organisation des expositions au South Side Community Art Center. Après avoir fait part à ce dernier de l'invitation de Marva Louis à déménager à Chicago pour exercer la photographie à plein temps, David Ross proposa à Parks un studio et une chambre noire au sein du centre, pour lequel il n'aurait pas à payer de loyer, en échange de quoi il officierait gratuitement en tant que photographe attitré de la structure. Le jeune homme accepta la proposition de David Ross, et déménagea avec sa famille dans une habitation délabrée d'une zone périphérique de la Black Belt¹³³.

133. Pour un récit détaillé de cet épisode, voir *A Choice of Weapon*, *op. cit.*, p. 199-203.

Dans *A Choice of Weapons*, Parks offre une description précise de l'organisation et des activités entreprises au South Side Community Art Center. Le centre était situé sur Michigan Avenue, en plein coeur de Bronzeville, et avait ouvert ses portes en décembre 1940. Quelques mois après son ouverture, l'endroit, comme le décrit Parks, était devenu un des centres névralgiques de l'activité culturelle, artistique et intellectuelle du Chicago noir :

There were about thirty employees on the staff, most of them teachers paid by the Federal Works Administration. [...] And the entire place, a haven for striving painters, sculptors, dancers, writers and poets, was always alive with some sort of activity¹³⁴.

En plus de disposer d'un espace pour photographier et développer ses clichés, Parks put également parfaire son éducation artistique au centre, un profitant des cours de peinture qui y étaient dispensés. S'il ne fait pas mention de cet apprentissage dans ses autobiographies, il en existe néanmoins la preuve dans les archives photographiques de la FSA, puisque, quelques mois avant d'intégrer lui même l'agence, Parks fut photographié assistant à un cours du peintre Eldzier Cortor (fig. 25).

La sensibilité artistique de Parks, sa rigueur formelle et son sens de l'esthétique, auxquels il put donner libre cours pour la première fois à Chicago, se retrouvent dans *Flash Photography*, son tout premier ouvrage publié, qui est aussi le seul qu'il consacra exclusivement à la technique photographique. Dans ce livre, datant de 1947 et dont il ne reste aujourd'hui que quelques exemplaires, Parks explique avec beaucoup de précision technique et à grand renfort de schémas, comment l'utilisation adroite et subtile du flash devait permettre de rendre le plus fidèlement possible la vision du photographe ainsi que son ressenti de la scène. Parks explique également que le photographe se devait d'étudier attentivement la lumière, puisque c'est elle qui substantifie et sublime les sujets photographiés, synthétisant ainsi les apprentissages solitaires du Chicago Art Institute et ceux, collectifs, des cours de peinture du South Side Community Center :

The photographer is often only concerned with flooding the subject matter with light, whereas his flash should be used to supplement the prevailing mood. [...] If the photographer would have his audience see as he sees, he

134. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 205.

must study his world, its people and the light that makes them both visible¹³⁵.

Le séjour de Parks à Bronzeville culmina lors d'une exposition au South Side Community Center qu'il commença à organiser quelques mois après son arrivée, dans l'objectif d'obtenir une bourse Julius Rosenwald. A partir de 1928, ces bourses permirent à plusieurs dizaines d'artistes et intellectuels africains-américains de poursuivre une carrière dans leurs disciplines respectives. Avant Gordon Parks, des artistes influents de la Renaissance de Harlem, comme W. E. B. Du Bois, Langston Hughes ou Zora Neale Hurston, en furent récipiendaires¹³⁶. En plus de s'inscrire dans la lignée de ces personnalités, Parks, si l'on en croit le récit qu'il fait de cet épisode, parvint à convaincre les deux figures tutélaires des Renaissances de Harlem et Chicago, Alain Locke et le sociologue Horace Cayton, de sponsoriser son exposition¹³⁷. Lors de cet événement, Parks choisit de montrer des clichés représentatifs de la diversité de ses premières années de pratique. Figurèrent donc dans l'exposition des photographies de paysages, des portraits de mannequins pris lors de son passage au magasin Murphy's à Minneapolis, des clichés représentant des dames de la bonne société de Chicago, et surtout, un nombre important d'images prises lors de ses longues errances dans les rues les plus pauvres de Bronzeville¹³⁸.

La réponse du jury de la bourse Rosenwald, composé de photographes, fut initialement négative. Néanmoins, toujours selon le récit de Gordon Parks, Peter Pollack, le directeur de l'époque du South Side Community Art Center, s'adressa à l'un de ses contacts au sein de la fondation Rosenwald, et demanda à ce que le travail de Parks soit ré-examiné par un jury qui ne soit pas composé de photographes. Voilà en quels termes Parks rapporte cette suggestion de Pollack dans *A Choice of Weapons* : « [...] why in hell did they let photographers judge Parks's work? The man's an artist. Artists should have judged his work¹³⁹ ». En dehors du fait que cette anecdote illustre bien l'intégration de Parks dans les réseaux de l'élite noire de Chicago, elle offre également un aperçu de la conception de la photographie qui prévalait à Bronzeville

135. Gordon Parks, *Flash Photography*, New York, Franklin Watts, 1947, p. 6.

136. Kenneth Turan, « 'Rosenwald' reveals a philanthropist with a mission », *Los Angeles Time*, 17 août 2015 (<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-roswald-review-20150828-column.html>, consulté le 21 novembre 2016).

137. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, op. cit., p. 215.

138. *Ibid.*

139. *Ibid.*, p. 217.

au moment de la Black Chicago Renaissance. La photographie était perçue comme une forme d'art à part entière, capable, au même titre que la peinture, la poésie ou la littérature, de révéler à la société américaine, avec force et sensibilité, la richesse et les souffrances de la vie dans les quartiers noirs des métropoles. En devenant le premier photographe à recevoir une bourse Rosenwald, un an après Langston Hughes et la même année que son ami le peintre Charles White, Parks, dans la lignée de Richard Wright et *Twelve Million Black Voices*, apporta à la photographie africaine-américaine les prémices d'une large reconnaissance artistique et institutionnelle.

3.4.3 Expérience de la détresse urbaine

De son enfance pauvre dans le Kansas rural des années 1920 à son séjour de plusieurs mois dans un des quartiers les plus défavorisés de Chicago, Parks expérimenta personnellement une multitude de facettes de la pauvreté américaine. La détresse sociale dont il fut d'abord victime puis témoin déclencha chez lui un désir d'action et une volonté de montrer. C'est à partir de son séjour à Bronzeville qu'il commença à concevoir la photographie comme un instrument d'engagement social, et qu'il développa ses convictions sur l'utilité et le pouvoir de l'image dans la lutte contre la pauvreté et la ségrégation. Par les rencontres faites à Chicago au début des années 1940, par les endroits fréquentés et les décisions prises, Parks évolua vers un statut d'artiste visuel engagé, déterminé à maîtriser et utiliser l'esthétique documentaire afin d'exposer sa vision de la réalité africaine-américaine.

L'éveil social de Parks se fit en arpentant les rues de Bronzeville, appareil photo en bandoulière, s'arrêtant pour observer des scènes de la vie quotidienne et demander aux individus la permission de les photographier, recevant ainsi, par les conversations qui s'ensuivaient, une connaissance spécifique des conditions de vie des personnes qu'il photographiait. Un de ces épisodes semble l'avoir particulièrement marqué. Sorte de baptême du feu, ce moment (dont il ne subsiste pas de trace dans les archives) est présenté par Parks dans *A Choice of Weapons* comme une révélation qui marqua l'émergence d'une façon de voir et montrer – avec empathie, lyrisme et honnêteté – qui finira par caractériser son style photographique. En passant devant un terrain vague jonché d'ordures, Parks remarqua une famille noire en train d'enterrer leur animal de compagnie. S'approchant pour photographier la scène, il proposa au père de famille d'offrir une photographie de la tombe de leur chien aux

petites filles. Comprenant qu'il n'avait pas l'intention de leur demander de l'argent, l'homme invita Parks à visiter et photographier le logement délabré qui leur servait d'habitation.

Tout en posant son objectif sur l'unique matelas posé à même le sol et partagé par les quatre membres de la famille, sur le lavabo soutenu par deux manches à balais, la salle de bain et les toilettes rendues quasiment impraticables par la présence de rats, Parks recueillit également le récit de la famille, illustration parfaite d'un système économique et social qui condamnait les noirs issus de la Grande Migration à survivre dans une extrême pauvreté. Le père expliqua ainsi à Parks qu'il était arrivé à Chicago de l'état de Géorgie huit ans auparavant, et qu'il venait de perdre son emploi dans un abattoir. Il lui donna également des précisions sur le logement, racontant comment les étages de l'immeuble, qui accueillait auparavant huit familles blanches, avaient été redécoupés, afin d'héberger huit familles par palier, faisant s'entasser jusqu'à une douzaine de personnes dans des studios comportant une pièce unique, pour des loyers équivalents à ceux proposés aux Blancs occupant des appartements entiers avant l'arrivée des familles noires et le réagencement de l'immeuble¹⁴⁰.

Après cette conversation, Parks passa le plus clair de son temps libre à marcher dans les rues de Bronzeville, photographiant partout et à tout moment, tout en prenant le temps de discuter et lier connaissance avec les habitants. Il apprit à connaître la hiérarchie et l'organisation du secteur, à observer et retranscrire en image les drames et la violence des affrontements entre petites frappes :

I got to know number runners and their hangouts. I saw two young black boys dying from each other's knife wounds on Forty-seventh and South Park one afternoon. I watch a Negro cop [...] beat a Negro youth senseless with the butt of his pistol one night – just because he didn't move off the corner fast enough¹⁴¹.

La brutalité en apparence absurde de la violence du South Side n'empêcha pas Parks de prendre conscience des origines économiques et sociales de la pauvreté urbaine. Lors de ces mois d'apprentissage à Chicago, Parks développa des techniques photographiques ayant pour but de révéler les interactions entre l'environnement et les individus. Parks gardera tout au long de sa carrière cette connaissance profonde

140. *Ibid.*, p. 211.

141. *Ibid.*, p. 213.

des mécanismes spécifiques de la brutalité et la misère qui définissaient l'existence des Africains-Américains dans les villes. En quittant Chicago pour Washington à la fin de l'année 1941, puis en déménageant à New York par la suite, Parks applique ce regard informé de son expérience chicogoane sur des existences aussi diverses que celle d'une femme de ménage noire employée par le gouvernement fédéral, d'un chef de gang de Harlem, ou de migrants du Sud tombés dans la pauvreté¹⁴².

3.4.4 Gordon Parks et Charles White : croisement de regards

En liant connaissance avec le peintre Charles White peu de temps après son arrivée à Bronzeville, Parks se familiarisa avec la notion d'art engagé et s'entraîna à utiliser son outil de travail – l'appareil photographique – afin de produire des images porteuses d'un commentaire social. White, né à Chicago en 1914 d'un couple de fermiers pauvres originaires du Mississippi, fréquenta très tôt les cercles cultivés de Bronzeville, étant scolarisé dans le même lycée que Margaret Burroughs ou Eldzier Cortor, qui devinrent par la suite des figures de proue de la Black Chicago Renaissance. Membre du *John Reeds Club* local, White écrivait fréquemment des articles pour des publications communistes. Il fut embauché en 1939 par la branche locale du *Federal Art Project*, au sein de laquelle il produisit quelques unes de ses œuvres les plus connues, notamment des fresques murales. Comme Archibald Motley, Charles White connaissait et admirait le travail de Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Siqueiros, les artistes mexicains connus pour leurs gigantesques peintures murales sur l'histoire du Mexique, ainsi que pour leurs idéaux révolutionnaires.

Le projet pour lequel White reçut une bourse Rosenwald en 1942 (la même année que Parks) cherchait à contrer par la peinture les clichés racistes suivants, encore très largement diffusés sur les noirs aux États-Unis : « stereotyped and superficial caricatures of 'uncles', 'mammie,' and 'pickanninnie'¹⁴³. » Gordon Parks mentionne White à plusieurs reprises dans ses autobiographies, reconnaissant l'influence qu'eut sur lui le peintre lors de son séjour au South Side Community Art Center :

142. Les reportages de Parks correspondant à ces sujets sont, respectivement, la série consacrée à Ella Watson à Washington en 1942, le reportage « Harlem Gang Leader », réalisé pour *Life* en 1948, et les photographies de Mazel Morgan en 1950 pour le projet d'article sur la ségrégation dans les écoles américaines.

143. Andrea D. Barnell, *Charles White*, San Francisco, Pomegranate, 2002, p. 59.

There were a number of talented young people who worked at the Center during those days, and one of the most promising was Charles White, a painter. He was mild-appearing, and blessed with humor, but his powerful, black-figures pointed at the kind of photography that I knew I should be doing¹⁴⁴.

En menant ensemble leurs projets pour obtenir une bourse Rosenwald, Charles White et Gordon Parks développèrent une motivation commune en cherchant à s'attaquer aux représentations négatives et racistes des Africains-Américains encore largement diffusées aux États-Unis. Gordon Parks le photographe se tourna vers le style documentaire, cherchant à poser son regard subjectif inspiré par la peinture classique sur des sujets à forte connotation sociale, tandis que le peintre Charles White, en s'épanouissant artistiquement dans le réalisme social, choisit de réhabiliter de façon puissante et spectaculaire l'histoire et le quotidien des Africains-Américains. Dans *Rethinking Realism: African American Art and Literature, 1930-1953*, Stacy L. Morgan évoque la relation entre Charles White et Gordon Parks, citant le marchand d'art et galeriste Benjamin Horowitz, qui connaissait personnellement les deux hommes :

Parks had not done much documentary work at that time and he became very interested in White's social documentary of the Negro people of Chicago's south side, a project White was working on at the time. He accompanied White on his tramps through the slums, photographing the same scenes that Charles White painted. As people gathered to watch White paint, Gordon would photograph them¹⁴⁵.

L'un des rares témoignages disponibles d'un contemporain de Parks à Chicago, cette citation nuance la version donnée par ce dernier dans *A Choice of Weapons*, en révélant la relative inexpérience de ce dernier et le rôle de guide et mentor de Charles White. Puisqu'aucun tableau ou cliché réalisé par les deux artistes à partir du même modèle ne nous sont parvenus, les deux exemples suivants, bien que réalisés à presque une décennie d'intervalle, permettent d'imaginer comment les regards de Charles White et de Gordon Parks auraient pu se poser sur deux scènes partageant de nombreux points communs.

Le premier document est une aquarelle de Charles White intitulée *Kitchenette Debutantes*, datant de 1939 (fig. 26). La deuxième image est une photographie de

144. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 209.

145. Benjamin Horowitz dans Stacy L. Morgan, *Rethinking Realism: African American Art and Literature, 1930-1953*, Athens et Londres, The University of Georgia Press, 2004, p. 54.

Gordon Parks prise en 1950 à Chicago, représentant Mazel Morgan, son ancienne camarade de classe de Fort Scott (fig. 27). Dans chacun des documents, l'un en couleur, l'autre en noir et blanc, la fenêtre est un élément central de la composition. Dans le tableau de White, l'encadrement de la fenêtre rappelle la structure d'un théâtre ambulant, et les deux femmes aux regards désabusés peuvent évoquer deux actrices attendant le début d'une représentation. En arrière-plan, l'intérieur de la « kitchenette », le nom donné aux studios des quartiers populaires de Chicago, n'est qu'ombre et obscurité, comme si le peintre avait souhaité exprimer l'absence de sentiment d'appartenance au foyer. C'est par l'extérieur, la rue, la ville, que le regard de la femme accoudée au rebord de la fenêtre semble aspiré. A la fois vide et figé, le peintre y exprime la désillusion et l'absence d'espoir. Le geste de la femme à l'arrière-plan, qui se regarde dans le miroir, et le maquillage prononcé ainsi que la mise en valeur des bijoux, de la poitrine et du vernis à ongle de la femme au premier plan, laissent supposer que les deux personnages du tableau sont des prostituées.

L'atmosphère mélancolique du tableau se retrouve dans la photographie de Gordon Parks, même si le point de vue et les personnages ne sont pas les mêmes. Ici, l'observateur est emmené par le photographe de l'autre côté de la fenêtre, à l'intérieur de l'appartement. Plusieurs éléments du cliché et de la peinture semblent néanmoins se répondre : le cadre de la fenêtre et le coin de mur en brique, suggèrent un environnement urbain privé d'horizon. Mazel confia son désespoir à Parks : « I've felt dead so long that I don't figure suicide is worthwhile anymore », lui dit-elle au détour de leur conversation¹⁴⁶. Le même regard que la femme à la fenêtre dans le tableau de White habite Mazel. L'absence, la tristesse, la déception sont contenues dans l'expression de son visage, dans la façon elle se détourne de l'intérieur, pour tourner son attention, qui là aussi semble comme aspirée, vers l'extérieur. Parks capture dans ce cliché la distance creusée par la pauvreté et met à nu les conséquences sociales et psychologiques de la pauvreté et de l'exclusion sur une population ayant construit son existence à la marge. La photographie de Parks, comme le tableau de White, fige, en un regard et en une posture les conséquences de l'exclusion et de l'enfermement.

146. Karen Haas et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, op. cit., p. 27.

Ce chapitre, en partie biographique, nous aura permis d'explorer les années de jeunesse de Gordon Parks. En suivant le parcours du futur photographe des plaines du Kansas au ghetto de Chicago, nous avons voulu montrer à quel point sa trajectoire personnelle, qui, par bien des façons, fut celle de millions d'Africains-Américains pris dans les courants de la Grande Migration, influença sa conception et sa pratique de la photographie. La personnalité de Parks fut forgée par une certaine dualité. Connaisseur de l'Amérique rurale et urbaine, victime du racisme et de la ségrégation, mais porté par l'ambition d'exister et de réussir, observateur et acteur des Renaissances Noires et de leur promotion de la modernité, admirateur de peinture classique sensible au message politique du réalisme social, Parks intégra tous ces éléments au regard qu'il posa sur l'Amérique. Nous allons, dans le chapitre suivant, nous intéresser à la place de Gordon Parks dans l'héritage visuel africain-américain et aux façons dont ses utilisations de la photographie perpétuent ou s'éloignent de certaines caractéristiques de la culture visuelle noire.

Chapitre 2. Gordon Parks dans l'univers visuel africain-américain

Un couple de personnes âgées, Mr. et Mrs. Thornton, assis sur un canapé en velours rouge, fixe l'objectif du photographe qui leur fait face (fig. 28). À leurs pieds, intercalées sous le plateau en verre de la table basse, des photographies de famille se superposent. Accroché au mur de lambris blanc à l'arrière-plan, un cadre renferme le portrait d'un homme et d'une femme noirs, que l'on devine être le couple Thornton dans sa jeunesse. Cette photographie, prise par Gordon Parks en 1956 dans le contexte du reportage pour *Life* sur la ségrégation dans le Sud des États-Unis, peut s'interpréter comme une mise en abyme visuelle du caractère central de la photographie pour la communauté noire. Témoin d'une volonté de laisser une trace, d'exister en dehors de l'état d'invisibilité qu'imposait la ségrégation, cette image illustre l'ancrage identitaire et mémoriel, intime et communautaire, que permettait la photographie pour les Africains-Américains.

Ce chapitre constituera une exploration de l'œuvre de Gordon Parks dans ses rapports avec les pratiques visuelles africaines-américaines et leur histoire. Bien qu'il soit très fréquemment présenté comme un pionnier de la photographie noire aux États-Unis, ses images ne surgissent pas *ex nihilo*, mais s'intègrent au contraire à un contexte historique et artistique complexe, qu'il est nécessaire de connaître afin de comprendre la place de son œuvre dans cet héritage.

Nous montrerons comment les créations de Parks s'inscrivent dans une logique d'émancipation et de résistance par l'image, propre à la communauté africaine-américaine. Il s'agira de s'interroger sur la spécificité des pratiques et des usages de la photographie par les Noirs américains. En quoi la production et l'utilisation d'images dans les domaines privé et public se distinguent-elles des autres usages de la photographie aux États-Unis ? Retrouve-t-on ces particularités dans l'œuvre de Parks et sa réception ? Nous nous pencherons également sur le rôle des photographes dans la construction identitaire noire au XX^e siècle, et tâcherons de cerner l'originalité de la contribution de Parks à cette démarche.

1. La photographie aux États-Unis : pouvoirs et contre-pouvoirs

1.1 Réflexions identitaires

1.1.1 Image et (dé)formation de l'altérité

À la fois fulgurante et diffuse, la propagation de la photographie aux États-Unis à partir des années 1840 se caractérise par la diversité des groupes de population qui s'en emparèrent et par l'importance qu'acquît cette nouvelle pratique visuelle dans la construction identitaire américaine. Les images (photographiques, mais pas uniquement) composent une mosaïque mouvante de l'identité américaine, au sein de laquelle les Africains-Américains surent très vite se faire une place, en dépit de l'utilisation oppressive et réductrice de la photographie à leur encontre. En quoi la photographie africaine-américaine s'est-elle en grande partie développée dans une logique d'émancipation et une quête de dignité ?

Dans l'introduction à *L'Amérique des Images*, François Brunet rappelle que l'histoire des images aux États-Unis peut s'envisager à l'échelle « macro » (l'évolution de l'Amérique « d'une certaine pauvreté visuelle à une position d'abondance et d'hégémonie en matière d'images¹⁴⁷ »), mais doit surtout se comprendre sur le plan de la micro-histoire, c'est à dire l'histoire des « représentations, ou des figurations » et des enjeux que celles-ci soulèvent. Ces enjeux, « particulièrement la construction sans cesse recommencée de l'identité nationale et la concurrence parallèle des identités de groupe, sous-groupe et individu¹⁴⁸ », sous-tendent les tentatives de définitions identitaires auxquelles la photographie a rapidement pris part.

Alors qu'en Europe la photographie demeura pendant plusieurs années confinée aux salons bourgeois ou aux studios d'artistes en quête d'expérimentation, aux États-Unis, on constate, dès l'arrivée du daguerréotype sur le sol américain en 1840, une rapide démocratisation de ce mode de production des images. La technologie se répand sur le territoire, et le métier de photographe professionnel connaît un développement considérable. Dans les principaux centres urbains, et, dans une

147. François Brunet (dir.), *L'Amérique des images*, *op. cit.*, p. 9.

148. *Ibid.*

moindre mesure, dans les zones rurales (grâce aux photographes itinérants), les citoyens américains purent très rapidement, pour une somme modique, devenir propriétaires de leur portrait photographique. Pour la plupart des consommateurs de cette nouvelle technologie, posséder son propre daguerréotype, ambrotype ou ferrotype¹⁴⁹, ou celui d'un de ses proches était un geste à la fois intime et public. Les photographies étaient en effet tout autant considérées comme des objets possédant une valeur matérielle que comme de pures représentations¹⁵⁰. Toutefois, certains individus, souvent des personnalités publiques, comprirent que cette nouvelle catégorie d'images pouvait être investie de significations nettement plus idéologiques.

C'est donc à des fins scientifiques, politiques, morales ou religieuses que la distorsion de l'identité africaine-américaine par l'image s'est effectuée. Dans un ouvrage intitulé *Imprisoned in a Luminous Glare: Photography and the African American Freedom Struggle*, consacré aux usages de la photographie dans les luttes politiques noires, Leigh Raiford, professeure d'études africaines-américaines à l'université de Berkeley, rappelle que la technologie photographique fut inventée à une époque de domination coloniale : « [...] photography emerged (and continues to thrive) in an epoch of colonial and imperial conquest, in feverish desire to order, contain, and exploit the physical world¹⁵¹. » Le paradoxe intrinsèque à la photographie

149. Les termes « daguerréotype », « ambrotype » et « ferrotype » désignent les différents procédés de production d'images photographiques qui furent utilisés au XIX^e siècle, plus particulièrement les moyens et les supports de fixation de l'image positive obtenue dans la chambre de l'appareil photographique. Avec le daguerréotype, du nom de son inventeur Louis-Jacques-Mandé Daguerre, premier procédé photographique patenté, l'image était fixée sur une plaque de cuivre recouverte d'une émulsion d'argent, et celle-ci était par la suite développée avec des vapeurs d'iode. L'ambrotype et ferrotype étaient des procédés similaires sauf pour le support (verre pour l'ambrotype, plaque de métal pour le ferrotype), qui avaient l'avantage d'être bon marché et donc aisément accessibles. Voir « Ferrotype », Glossaire, Paris-Photo (<https://www.parisphoto.com/glossaire/Ferrotype/>, consulté le 10 juillet 2018, et Charlotte Denoël, « Le Daguerreotype », *L'Histoire par l'image*, octobre 2005, <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/daguerreotype>, consulté le 10 juillet 2018).

150. L'historienne britannique Elizabeth Edwards a consacré de nombreux travaux à la matérialité des images, notamment l'ouvrage *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (Londres et New York, Routledge, 2004), co-dirigé avec Janice Hart. Dans l'introduction, Edwards et Hart expliquent que les photographies doivent se penser en trois dimensions, en tant qu'objets que l'on peut toucher, tenir, échanger. Citant le chercheur australien Geoffrey Batchen selon qui : « [photographs] have volume, opacity, tactility and a physical presence in the world. » (p. 1), les auteurs précisent également que les photographies sont inséparables du contexte culturel et social dans lequel elles sont produites et utilisées : « Photographs are both images and physical objects that exist in time and space and thus in social and cultural experience. » (p.1). Nous verrons dans ce chapitre que la question de la matérialité est centrale lorsque l'on s'intéresse à la photographie africaine-américaine, qu'il s'agisse d'images représentant des Noirs, produites sans leur consentement, ou bien de photographies prises par et pour les Africains-Américains, dans des contextes publics ou privés.

151. Leigh Raiford, *Imprisoned in a Luminous Glare: Photography and the African American Freedom Struggle*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2011, p. 12.

(le fait que le caractère mécanique de l'appareil présente un gage d'objectivité qui dissimule la manipulation subjective inhérente à la pratique) fut utilisé pour démontrer la prétendue infériorité, bestialité ou sauvagerie des personnes noires. L'appareil photographique fut un outil manié par la classe dominante pour imposer une vision de la société et annihiler toute tentative de construction identitaire de la part des populations exploitées. Ainsi, l'altérité reflétée par les portraits d'esclaves effaçait l'humanité des sujets représentés au moyen de différentes techniques. L'objectif était de souligner la différence et de la dénigrer.

Au XIX^e siècle, des scientifiques, explorateurs, hommes politiques et professeurs américains eurent recours à la photographie pour appuyer des théories sur les prétendues différences biologiques existant entre individus blancs et non-blancs. L'un des plus célèbres exemples est celui du biologiste d'origine suisse Louis Agassiz, professeur à Harvard, qui fit exécuter, en 1850, une série de quinze portraits d'esclaves d'une plantation de Caroline du Sud. Quatre de ces daguerréotypes (fig. 29 et 30) représentent une jeune femme, Delia, et un homme, Renty, dénudés jusqu'à la taille et photographiés de face et de profil. Sans même considérer le contexte de production de ces images, on devine par la mise en scène imposée ici que l'objectif était de mettre en avant les caractéristiques physiques des deux personnes, sans préoccupation de consentement ou de dignité. Louis Agassiz était un des principaux théoriciens du polygénisme, doctrine selon laquelle les races humaines, fondamentalement différentes et inégales, découlaient d'origines distinctes¹⁵². Pour Agassiz, qui publia ses théories en 1854 dans un texte intitulé *Types of Mankind*, le fait de simplement observer, sous forme photographique, des individus à la peau noire, prouvait irrémédiablement que la personne représentée ne pouvait appartenir à la même espèce qu'une personne blanche.

Les daguerréotypes d'Agassiz, retrouvés et conservés au Peabody Museum, à

152. L'historienne et écrivaine Molly Rogers explique dans un article disponible sur le site Internet du projet *Mirror of Race* que Louis Agassiz fit réaliser les daguerréotypes d'esclaves dans une visée ethnologique, au sens où cette discipline scientifique, récente dans les années 1840, était alors définie : « In the United States the study of race, called Ethnology, tended to focus on the question of how human beings had come to be so diverse. » Elle offre la définition suivante du polygénisme: « Polygenesis proposed that human beings of different “racial types” did not share a common ancestor but were the product of multiple creations—in other words, there had not been one original pair, Adam and Eve, but one pair for each race of people (of which there were generally thought to be five). » Molly Rogers, « Louis Agassiz: Full Face and Profile », *Mirror of Race*, 18 janvier 2012 (<http://mirrorofrace.org/louis-agassiz-full-face-and-profile/#4a>, consulté le 30 janvier 2017).

Harvard, comptent parmi les exemples les plus parlants de l'utilisation de la photographie comme instrument de définition de l'autre et de délimitation de la différence. Ces images furent prises dans le but d'illustrer une typologie raciale, de prouver non seulement la différence, mais l'infériorité des Noirs dans le contexte d'une Amérique déjà agitée de débats autour de l'abolition de l'esclavage. Telles qu'utilisées par leur commanditaire, elles avaient pour but d'ôter leur humanité aux personnes représentées. Ces images servaient à signifier l'exploitation en enlevant sa capacité d'action au sujet représenté.

Au nom de la science, les daguerréotypes d'esclaves commandés par Louis Agassiz exposaient les corps dénudés de personnes noires au regard d'une société à la fois fascinée, terrifiée et dégoûtée par les différences physiques. Cette obsession de la corporalité se répercutait dans la production et l'utilisation des images. Des photographies de corps noirs dénudés, lynchés, brûlés, suppliciés, circulaient largement sur le territoire américain, dans des formats extrêmement variés : cartes postales (fig. 31), illustrations d'articles de presse, affiches. Ce phénomène rappelle l'idée centrale de l'ouvrage de Ta-Nehisi Coates, *Between the World and Me*, qui place la destruction du corps noir au cœur de la tradition nationale américaine : « In America, it is traditional to destroy the black body – *it is heritage*. (...) [T]he right to break the bodies was the mark of civilization¹⁵³. »

1.1.2 L'impossible neutralité du regard

D'autres images, qui ne représentaient pas systématiquement des scènes de violence physique, perpétuaient des stéréotypes raciaux. Ainsi, lorsque des acteurs blancs, (mais aussi, paradoxalement, africains-américains), se grimaient en « blackface », c'est-à-dire le visage entièrement peint de noir, et les lèvres rendues proéminentes par le maquillage, il s'agissait de ridiculiser la population noire en prenant pour cible l'apparence extérieure. Le *blackface* était à l'origine la principale composante des *minstrel shows*, ces spectacles qui moquaient de façon outrancière, en danse et en chanson, la gestuelle, le langage et les attitudes des Africains-Américains. Ces divertissements, bien qu'appartenant au registre théâtral, étaient annoncés par des affiches où figuraient le visage maquillé des acteurs (fig. 32) ou de grotesques

153. Ta-Nehisi Coates, *Between the World and Me*, Melbourne, The Text Publishing Company, 2015, p. 103-104.

caricatures (fig. 33), propageant ainsi de façon visuelle un stéréotype raciste basé sur la déformation physique¹⁵⁴. Dans une société à l'appétit visuel grandissant, les images photographiques jouèrent un rôle central dans la dynamique d'exclusion de l'altérité. Selon l'intellectuel et abolitionniste noir Frederick Douglass, la déformation visuelle de l'identité africaine-américaine par des artistes blancs était ainsi inéluctable :

Negroes can never have impartial portraits at the hands of white artists. It seems to us next to impossible for white men to take likenesses of black men, without most grossly exaggerating their distinctive features. And the reason is obvious. Artists like all other white persons, have adopted a theory dissecting the distinctive features of Negro physiognomy¹⁵⁵.

Si cette citation confirme l'impossibilité d'un regard neutre, sinon respectueux, de l'œil blanc sur les personnes noires, il n'est pas ici fait mention de l'autre signification que revêtait la photographie pour les Noirs américains, dont Frederick Douglass fut pourtant un des exemples les plus célèbres. Considéré par les historiens comme l'homme le plus photographié d'Amérique au XIX^e siècle¹⁵⁶, Douglass avait pleinement conscience des objectifs contradictoires que pouvaient servir les images. La photographie fut donc, pour les Africains-Américains, parallèlement aux usages dégradants qu'en faisait la classe dominante, un mode d'expression par lequel pouvait s'élaborer et s'épanouir l'univers individuel, familial et communautaire.

1.2 « Reclaim, repair, remake, reimagine and redeem¹⁵⁷ » : la photographie dans l'élaboration du contre-discours africain-américain

1.2.1 Le modèle des abolitionnistes noirs

« Since its inception in the United States in 1839, photography has been both a

154. Dans le catalogue de l'exposition *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, l'article « *Minstrels, blackfaces et vaudevilles* » de Diane Turquety revient en détail sur les origines et l'histoire de cette forme de divertissement populaire. L'auteur y rappelle que c'est un personnage de *minstrel show*, Jim Crow, incarné par le comédien blanc Thomas « Daddy » Rice, qui donna son nom à l'ensemble de lois qui promulguèrent et officialisèrent la ségrégation dans certains états américains. Diane Turquety, « *Minstrels, blackfaces et vaudeville* » dans Daniel Soutif (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, op. cit., p. 65-73.

155. Frederick Douglass, « A Tribute to the Negro », *The North Star*, 7 avril 1849, dans Deborah Willis (Dir.), *Picturing Us*, op. cit., p. 17.

156. John Stauffer, Zoe Trodd et Celeste-Marie Barnier (dir.), *Picturing Frederick Douglass, an Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York/London, Liveright, 2015.

157. Leigh Raiford, *Imprisoned in a Luminous Glare*, op. cit., p. 8.

cultural site of subjugation and a technology of liberation¹⁵⁸. » Par cette phrase, Leigh Raiford place la dualité de la photographie au cœur de sa réflexion sur son utilisation dans les luttes africaines-américaines. L'existence simultanée de pratiques aux visées opposées est l'une des caractéristiques principales des relations entre la communauté noire et la photographie. Cette utilisation à double tranchant s'inscrit dans un mouvement de va-et-vient plus général, caractéristique de l'histoire et de la culture noire, entre, d'une part, l'exclusion, le mépris et la déformation (quand la classe dominante blanche contrôlait l'écriture des événements et situations), et, d'autre part, une lutte pour la reconquête du récit historique par et pour les Africains-Américains.

De nombreux travaux d'historiens ont donc montré que le rapport des Noirs à la photographie ne pouvait en aucun cas se résumer à une passivité de victimes. Dans *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*, Deborah Willis précise que les Africains-Américains se tournèrent vers la photographie dès 1840, année de l'arrivée du daguerréotype aux États-Unis¹⁵⁹. Les premiers photographes noirs étaient des gens de couleur libres qui firent du portrait la catégorie d'images la plus largement produite et diffusée. En 1840, vingt-et-un ans avant le début de la guerre de Sécession, l'esclavage était pratiqué dans une quinzaine d'états américains. Pour Deborah Willis, la concomitance entre le système esclavagiste et les débuts de la photographie aux États-Unis confère une signification particulière à l'usage que firent les Africains-Américains du daguerréotype au milieu du XIX^e siècle. L'existence simultanée d'une institution d'annihilation identitaire et d'une technologie permettant la construction individuelle dans une même sphère culturelle engendra une sensibilité particulière des photographes noirs et des personnes qu'ils photographiaient au potentiel politique de la photographie :

For many African Americans, photography served not only as a means of self-representation but also as a political tool with which to claim a place in public and private spheres circumscribed by race and racialized lines. The photograph became a key site through which a new identity could be produced and promulgated¹⁶⁰.

158. *Ibid.*, p. 14.

159. Bien que Louis Daguerre ait perfectionné le procédé auquel il donna son nom dès 1833 – après le décès de l'ingénieur Joseph Nicéphore Niepce, le premier inventeur d'un système de type photographique, avec qui Daguerre collabora – le daguerréotype fut officiellement présenté à l'Académie des Sciences en 1839 par François Arago. L'État français acquit le procédé en échange de droits versés à Daguerre et au fils de Nicéphore Niepce.

160. Maurice O. Wallace et Shawn Michelle Smith (dir.), *Pictures and Progress: Early Photography and the*

On ne peut pas proposer une évaluation complète de la photographie africaine-américaine sans rendre compte de ce versant de son histoire, qui, depuis les années 1980, dans la lignée des travaux de Deborah Willis et bell hooks, occupe une place importante dans l'historiographie de la discipline. Les portraits des abolitionnistes Frederick Douglass et Sojourner Truth sont ainsi présentés par les historiens comme emblématiques de l'utilisation du visuel dans une logique de reconstruction et ré-appropriation de l'image et de l'identité noires. Les dizaines de clichés de Truth, Douglass et d'autres abolitionnistes noirs forment une matrice visuelle où commença à se développer l'idée de photographie comme outil de contestation.

Entre 1850 et 1853, période durant laquelle Louis Agassiz commanda ses daguerréotypes, Frederick Douglass, ancien esclave devenu l'un des orateurs les plus visibles du mouvement abolitionniste, se fit photographe quatre fois. Trois de ces photographies (fig. 34, 35 et 36) sont des portraits caractéristiques des représentations connues de Douglass. La pose qu'il adopte sur les trois clichés (rectitude de la posture, fixité du regard) contribue à donner une aura de solennité au militant. Coutumier des représentations négatives des Africains-Américains¹⁶¹, Douglass avait conscience du potentiel politique de la photographie et de la façon dont elle pouvait être mise à profit dans le combat pour l'émancipation.

En diffusant des représentations de sa personne évoquant la dignité, l'appartenance à une catégorie éduquée et aisée de la population, Douglass fit de l'image un outil essentiel dans sa stratégie de défense et légitimation de la population noire. Là où, pour Louis Agassiz, la réalité du monde s'illustre par des images humiliantes d'individus noirs, censées révéler leur prétendue infériorité, Douglass croyait au contraire que quiconque contemplerait le portrait photographique d'un individu, quelle que soit sa couleur de peau, serait forcé de reconnaître une humanité commune à tous les hommes¹⁶². La fascination de Douglass pour la photographie révèle sa compréhension de la modernité de ce mode de communication. Personnalité

Making of African American Identity, Durham et Londres, Duke University Press, 2012, p. 5.

161. En 1870, après avoir reçu un portrait de Hiram R. Revels, le premier sénateur africain-américain, Douglass fit le commentaire suivant : « We colored men so often see ourselves described and painted as monkeys, that we think it a great piece of good fortune to find an exception to this general rule. » Frederick Douglass, dans *Picturing Frederick Douglass*, *op. cit.* p. 9.

162. Toujours à propos du portrait du sénateur Revels, Douglass écrit : « Whatever may be the prejudices of those who may look upon it, they will be compelled to admit that the Mississippi Senator is a man, and one who will easily pass for a man among men. » *Ibid.*, p. 10.

publique, porte-parole d'une cause autant morale que politique, Douglass diffusait son image et ses mots pour servir une même fin : réfuter l'annihilation de l'humanité, de la culture, et de l'histoire africaine-américaine par l'esclavage.

Comme Douglass, l'abolitionniste et ancienne esclave Sojourner Truth associait l'image au discours afin de renforcer l'impact du message qu'elle diffusait pendant la guerre de Sécession. Privilégiant le format des cartes de visite (fig. 37), très populaires aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, Sojourner Truth légendait ses portraits de la phrase suivante : « I sell the shadow to support the substance », démontrant ainsi la totale maîtrise de ses actions et de son récit, à l'opposé du stéréotype de la « mammy » africaine-américaine soumise et bienveillante. Ne sachant ni lire ni écrire, Sojourner Truth vendait ses cartes de visites légendées à l'issue des discours qu'elle prononçait en différents endroits du territoire américain. Propriétaire du *copyright* de ses portraits, elle les vendait également aux journaux et magazines¹⁶³, assurant ainsi une large diffusion à une représentation dont elle maîtrisait les enjeux. Comme pour Frederick Douglass, Sojourner Truth associait la photographie à l'idée de progrès¹⁶⁴, non seulement technologique, mais également civilisationnel, au sens où cette technologie pouvait faciliter une large reconnaissance de l'humanité et de la citoyenneté des Africains-Américains.

1.2.2 Le rôle crucial du portrait

Les exemples des photographies de Sojourner Truth et Frederick Douglass sont pertinents car ils établissent le portrait comme une catégorie privilégiée pour véhiculer avec force un message idéologique ou politique. Dans des contextes militant, familial ou cérémoniel, le portrait était un genre très représenté dans la pratique photographique africaine-américaine. En ce qu'il constitue la présentation d'une individualité que l'on compose et arrange, le portrait photographique peut

163. Darcy Grimaldo Grigsby, *Enduring Truths: Sojourner's Shadows and Substance*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2015, p. 11.

164. En 1861, Frederick Douglass prononça à Boston un discours intitulé « Pictures and Progress », consacré au caractère démocratique de la photographie, qui rendait accessible, même aux plus modestes, la possession de son portrait, favorisant ainsi l'estime de soi et une représentation positive : « What was once the special and exclusive luxury of the rich and great is now the privilege of all. The humblest servant girl may now possess a picture of herself such as the wealth of kings could not purchase fifty years ago. » Frederick Douglass, « Pictures and Progress », dans *The Frederick Douglass Papers*, Série 1, Vol. 3 : « Speeches, Debates, and Interviews », 1855-1863, New Haven et Londres, Yale University Press, 1986, p. 256.

s'interpréter comme une affirmation existentielle. Spontanés ou posés, voués à être diffusés ou, au contraire, confinés aux pages des albums de famille, les portraits sont des artefacts visuels dont l'une des fonctions principales est de préserver la trace d'une existence.

Aux États-Unis, l'engouement pour le portrait définit l'ère du daguerréotype, et les relations entre identité et mémoire se cristallisent dans le cadre de cette première forme de photographie, comme le rappelle François Brunet dans *La photographie, histoire et contre-histoire*¹⁶⁵. A l'instar de Frederick Douglass, la plupart des Noirs qui se rendaient dans les studios des photographes connaissaient les représentations grotesques et dégradantes qui étaient faites d'eux. Pour Deborah Willis, le portrait était donc un moyen de contredire ces représentations : « Many black photographers contradicted these depictions by making representative portraits of their subjects. Most of their African-American clients wanted to celebrate their achievement and establish a counterimage that conveyed a sense of self and self-worth¹⁶⁶. »

Les évolutions technologiques, qui virent les appareils photographiques se perfectionner et les modes de reproduction des images (dans la presse notamment) se développer, n'altèrent pas l'importance de la photographie pour la population noire. Des portraits d'esclaves affranchis aux images de lynchage publiées par W. E. B. Du Bois dans *The Crisis*, le magazine de la NAACP, en passant par les clichés de la bonne société noire de Harlem, réalisés par James Van Der Zee dans les années 1930, jusqu'aux photographies de Gordon Parks prises pour le compte de la FSA ou *Life*, les questions d'humanité et de dignité se suivent comme un fil rouge dans l'histoire visuelle africaine-américaine.

1.3 Traces des usages historiques de la photographie noire dans l'œuvre de Gordon Parks

1.3.1 Un héritier inconscient

Dans ses nombreux textes autobiographiques, Gordon Parks rapporte des

165. « Identité et mémoire se trouvent ainsi liées dans les usages du daguerréotype, du portrait aux prémices du photojournalisme ; d'emblée ou presque la photographie apparaît comme une expression privilégiée de la mémoire américaine, et pour cette raison corpus clé de l'histoire culturelle. » François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 72.

166. Deborah Willis, *Reflections in Black*, *op. cit.*, p. xvii.

anecdotes relatives à ses influences artistiques. Dans *A Choice of Weapons* et *Voices in the Mirror*, il évoque sa découverte des photographies de la FSA dans les magazines illustrés, ou bien ses premières incursions au *Chicago Art Institute* et sa fascination pour les œuvres de la peinture européenne¹⁶⁷. Il mentionne également, dans ces ouvrages, la forte impression qu'eut sur lui un reportage consacré à l'attaque du navire de l'armée américaine *USS Panay* par l'aviation chinoise en décembre 1937. Il raconte comment la témérité du journaliste, Norman Alley, provoqua chez lui l'envie de se tourner vers la photographie¹⁶⁸. Parks fait également référence, dans certains écrits, à l'importance des écrivains noirs dans son apprentissage : les noms de Langston Hughes, W. E. B. Du Bois, Richard Wright, Arna Bontemps ou James Baldwin sont cités comme des modèles qui guidèrent Parks et contribuèrent à son éducation artistique et littéraire¹⁶⁹.

En revanche, il n'existe pas, dans ses quatre autobiographies, de mentions explicites d'autres photographes noirs, contemporains ou plus anciens. L'un des rares écrits que Parks consacra à des personnes ayant exercé une activité similaire à la sienne est la préface d'un ouvrage paru en 1996, consacré aux photographes Morgan et Marvin Smith, qui furent des figures du Harlem des années 1930, 1940 et 1950¹⁷⁰. Dans ce texte, Parks évoque les difficultés rencontrées par les jumeaux Smith au cours de leur carrière. Mais les termes qu'il emploie résonnent davantage comme un écho de son propre parcours et de sa vision de la photographie que comme une évaluation de la contribution des Smith :

With a hunger for success to keep them going, they opened a portrait studio

167. Dans *A Choice of Weapons*, Parks fait se succéder en quelques chapitres le récit de sa découverte des photographies de la FSA (p. 174-175), des œuvres exposées au *Chicago Art Institute* (p. 177) et du reportage de Norman Alley (p. 178). Dans *Voices in the Mirror*, Parks énumère également les noms des photographes de la FSA qu'il découvrit dans les pages de la presse illustrée, ainsi que, à la même page, ses contemplations silencieuses des tableaux de Monet, Renoir et Manet à l'*Art Institute* de Chicago (p. 65). Voir aussi la sous-partie intitulée « Naissance d'un regard d'artiste, émergence d'une sensibilité sociale ».

168. Dans *Voices in the Mirror*, Parks relate en ces termes ses impressions suite au visionnage du reportage de Norman Alley : « At a Chicago movie house I watched a newsreel of the bombing of the United States gunboat *Panay* by Japanese fighter planes. Courageously, the cameraman had stayed at his post, shooting the final belch of steam and smoke that rose when the boat sank in the Yangtze River. [...] I was carried away by [Norman Alley's] bravery and his dedication to his job. From that moment I was determined to become a photographer. » Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 65-66.

169. Gordon Parks, *Spirited Minds: African American Books for Our Sons and Our Brothers*, New York, W. W. Norton Company, 1997, p. 16.

170. Gordon Parks, « Foreword », *Harlem: The Vision of Morgan and Marvin Smith*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1996.

to help sustain themselves through the lean years. [...] They compiled a significant pictorial record of an era marked by chaos ; caught the smell of the streets, and showed the social and political change that took place within Harlem's black intelligentsia¹⁷¹.

Dans la préface, plutôt que de porter un regard critique sur l'œuvre de Morgan et Marvin Smith, Parks dresse un portrait haut en couleur, étayé par des anecdotes, des deux frères photographes et de leur rayonnement dans la sphère sociale de Harlem. La même observation peut d'ailleurs s'appliquer à ses mémoires, dans lesquelles le photographe égrène les épisodes décisifs de sa vie personnelle et de sa carrière, revenant, avec de légères variations, sur des moments charnières, tels que sa découverte des images de la FSA, du Chicago Art Institute, sa rencontre avec Roy Stryker et son arrivée à Washington, sa première entrevue pour *Life*. Mis à part *Flash Photography*, son premier ouvrage, publié en 1947, consacré à la technique du flash, les écrits de Gordon Parks ne proposent pas de véritable vision critique ou analytique sur sa pratique et sa conception de la photographie.

De même, Parks ne revient pas sur la place qu'occupait la photographie dans le foyer familial pendant son enfance. Dans le catalogue de *Half Past Autumn*, l'exposition rétrospective qui lui fut consacrée en 1997, deux photographies – de la mère et du père de Parks – figurent dans les premières pages¹⁷². L'introduction ne précise toutefois pas si ces portraits occupaient une place spécifique dans l'histoire familiale. Dans *Picturing Us*, Deborah Willis, évoque le rôle de son père et du cousin de ce dernier dans l'éveil de sa curiosité pour les images. Les deux hommes pratiquaient la photographie en amateurs. L'historienne se remémore l'omniprésence de l'appareil photo et des clichés dans le foyer. Elle explique également que certaines lectures, notamment *The Sweetflypaper of Life*, le roman de Langston Hughes illustré par des photographies de Roy DeCarava se déroulant à Harlem, lui offrirent l'occasion de contempler des individus lui ressemblant dans les pages d'un livre :

Nineteen fifty-five was [...] the year Langston Hughes and Roy DeCarava published *The Sweetflypaper of Life*. [...] DeCarava's photographs left an indelible mark on my mind. [...] As I struggled through the book, I was excited to see the photographs: it was the first book I had ever seen with "colored" people in it – people that I recognized, people that reminded me of

171. *Ibid.*, p. 12.

172. Philip Brookman (dir.), *Gordon Parks: Half Past Autumn: A Retrospective*, Boston/New York/Toronto/Londres, Bulfinch Press, Little, Brown and Company, in association with the Corcoran Gallery of Art, 1997, p. 12-13.

my own family. [...] The story line was simple for me to understand, the photographs spoke to me in a manner that I will never forget, and they led me to ask questions about the photographs we had in our house.

The images on the wall, on the mantle, and on the piano were taken by my father's cousin, Alphonso Willis. He was the family photographer and a commercial studio near our house. My father was a serious amateur photographer himself¹⁷³.

Les souvenirs de Deborah Willis convoquent l'environnement quotidien d'une famille de la classe moyenne noire au sien de laquelle la photographie occupait une place prépondérante. Aucune réminiscence de cet ordre ne se trouve dans les écrits de Gordon Parks. Pour John Edwin Mason, professeur d'histoire à l'université de Virginie, le photographe ne s'intéressait pas réellement à ses prédécesseurs dans le domaine de la photographie africaine-américaine¹⁷⁴. Parks ne mettait pas en avant son appartenance à une tradition photographique noire dans l'élaboration de sa *persona* photographique. John Edwin Mason illustre cette affirmation en donnant l'exemple suivant : Parks ne découvrit le travail et l'importance de James Van Der Zee, le célèbre photographe harlémitte¹⁷⁵, que lors de son installation à New York, au milieu des années 1950, alors qu'il était photographe professionnel depuis dix ans.

1.3.2 La résilience des femmes

En l'absence de réflexions émanant de Parks sur sa place dans l'histoire de la photographie africaine-américaine, et sur son sentiment d'appartenance à un héritage visuel noir, il faut se tourner vers ses photographies afin de déceler les correspondances entre certaines de ses images et celles réalisées par des Africains-Américains au XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e siècle. Trois images nous permettent d'inscrire Parks dans la lignée des portraits d'abolitionnistes et militants noirs que nous avons évoqués précédemment.

American Gothic (fig. 1), le portrait le plus célèbre de Gordon Parks, représentant Ella Watson, femme de ménage officiant dans les locaux de la FSA, n'est

173. Deborah Willis, *Picturing Us*, op. cit., p. 3-3.

174. John Edwin Mason, entretien avec l'auteur, 6 mars 2018.

175. James Van Der Zee (1886-1983), était un photographe africain-américain de renom qui exerça à Harlem, et réalisa les portraits de la bonne société noire new-yorkaise ainsi que des artistes, intellectuels, politiques ou sportifs tels que Marcus Garvey, Joe Louis, ou Jean-Michel Basquiat. Voir Deborah Willis-Braithwaite, *Van Der Zee: Photographer, 1886-1983*, New York, Harry N. Abrams, 1993.

pas sans évoquer, par plusieurs détails, les portraits de Sojourner Truth. Il est d'autant plus intéressant de replacer cette image dans son contexte de production pour comprendre comment Parks élaborait le message contenu en creux dans cette photographie : l'entremêlement de dignité et de dénonciation que projette la photographie, à l'instar des cartes-de-visite de Sojourner Truth, est l'aboutissement de l'élaboration d'un message visuel.

En plus de la photographie iconique où Parks fit poser Ella Watson devant le drapeau américain, encadrée de son balai et de sa serpillère, il la photographia également entourée de ses outils de travail et devant la bannière étoilée, mais dans un plan plus large, le regard hors-champ (fig. 38). La silhouette d'Ella Watson semble diminuée par l'inclusion du mobilier de bureau dans l'image. La pose paraît plus artificielle que solennelle, et le lien entre la condition de la femme de ménage noire employée par le gouvernement fédéral et le symbolisme du drapeau américain est dilué dans l'accumulation d'objets. Un autre cliché (fig. 39) la montre, balayant, en contre-plongée, dans un angle du bureau. Eclairée par une lumière rasante venant du sol, la robe blanche de travail d'Ella Watson attire le regard, mais ses yeux demeurent fixés au sol. Bien que posée, cette photographie apparaît davantage comme une documentation des conditions de travail d'une employée africaine-américaine que comme la dénonciation d'une condition sociale.

On retrouve dans *American Gothic*, mais aussi dans d'autres portraits de femmes noires effectués par Parks à d'autres moments de sa carrière, des similitudes avec les cartes de visite de Sojourner Truth. La rectitude de la pose et l'immuabilité du regard, que le sujet soit représenté de face, comme Ella Watson, ou de profil, comme Mrs. Jefferson à Fort Scott en 1950 (fig. 7), insufflent une dimension grave, presque magistrale aux portraits, repoussant toute implication de servitude ou de soumission hors du cadre littéral et interprétatif de l'image. Comme sur un autre portrait de Sojourner Truth (fig. 40), qui la représente assise, son matériel à tricoter sur les genoux, Ella Watson et Mrs. Jefferson sont représentées avec des « accessoires » : canne ou matériel de nettoyage. L'insertion de ces instruments participe à la mise en scène créée par le photographe, ou, dans le cas de Sojourner Truth, voulue par la personne représentée, et enracine le sujet dans une réalité quotidienne qui contrebalance l'impression de puissance et de force véhiculée par l'attitude des modèles.

Les quatre clichés analysés dans ce paragraphe (les deux cartes de visite de Sojourner Truth, *American Gothic* et le portrait de Mrs. Jefferson) présentent cette alliance de grandeur et de prosaïsme, transformant les femmes photographiées en héroïnes ordinaires. Si Gordon Parks ne connaissait pas les portraits réalisés par Sojourner Truth, il employait les mêmes stratégies de mise en scène photographique que celles utilisées par l'abolitionniste dans son combat contre l'esclavage, et dans le même objectif : rétablir et sublimer la dignité et la résiliences des femmes noires.

1.3.3 Effigies de leaders

Le portrait de Malcolm X (fig. 41) pris par Parks en 1963 dans le cadre d'un reportage pour *Life* sur les *Black Muslims* peut se lire quant à lui dans la continuité des effigies de Frederick Douglass. La sobriété de l'image, accentuée par l'utilisation du noir et blanc, l'absence d'arrière-plan et la légère contre-plongée, isole le leader des Black Muslims dans sa fonction la plus célèbre : celle du prêcheur, haranguant un public. La main levée et les lèvres entrouvertes suggèrent une photographie capturée sur le vif, pendant une prise de parole. Ce cliché renvoie aux portraits de Douglass car les représentations des deux hommes avaient vocation à circuler largement, dans leurs contextes de réception respectifs, et à diffuser l'image d'une personnalité noire militante et ses idéaux. Si Sojourner Truth, puis, dans sa lignée visuelle, les femmes noires capturées par Parks, incarnaient visuellement l'endurance et la résistance, les portraits d'hommes forts des mouvements de lutte africains-américains, de Frederick Douglass à Malcolm X, se lisent comme des affirmations d'émancipation, de capacité à agir et à décider.

Dans le numéro de *Life* où elle apparaît, la photographie de Malcolm X occupe toute la hauteur de la page et est accompagnée d'un encart chapeauté du titre suivant : « Angry Spokesman Malcolm X Tells Off Whites » (fig. 42). La montée en puissance du jeune militant noir et sa présence imposante sur la scène politique américaine du début des années 1960 sont contenues dans cette mise en page. Si Frederick Douglass prenait l'initiative de se faire photographier dans des postures qu'il choisissait pour leur signification militante, Parks, bien que soumis à la hiérarchie de ses employeurs à *Life*, utilisait son appareil photographique pour construire et imposer un leader noir dans le paysage visuel et médiatique américain.

2. Individu, famille, communauté : les structures visuelles de l'édifice identitaire africain-américain

2.1 Photographie et (re)construction

2.1.1 Les photographies de famille et la réappropriation mémorielle africaine-américaine

Les portraits de personnalités noires emblématiques comme celles que nous venons d'évoquer ne sont pas les uniques exemples qui illustrent la place cruciale occupée par la photographie dans les relations, les actes et la construction identitaire de la communauté africaine-américaine. Nous pourrions considérer que les usages analysés dans le précédent paragraphe constituent le versant public de l'utilisation de la photographie, destinés à contrer de façon la plus visible possible les stéréotypes racistes qui s'appliquaient très largement à la population noire. Ce paragraphe proposera une exploration du versant privé des usages de la photographie dans la communauté noire.

Objets intimes, artefacts sociologiques, réceptacles mémoriels, les photographies de famille revêtent plusieurs fonctions qu'il faut considérer de front pour saisir la complexité de leurs significations. Dans *The Familial Gaze*, l'universitaire Marianne Hirsch explore les relations et tensions qui sont condensées dans les photographies de famille. L'historienne s'intéresse également aux luttes internes pour l'écriture de l'histoire familiale, la création et la préservation de la mémoire, que les clichés exposent et constituent, ce qu'elle nomme : « [...] the struggle for control of image, narrative, and memory¹⁷⁶. » Le terme « struggle » (lutte), employé par Marianne Hirsch entre en résonance avec les rapports de force caractéristiques des usages de la photographie par les Noirs américains.

Si certaines des images produites par des Africains-Américains pour des Africains-Américains avaient vocation à circuler publiquement et largement – à l'instar des portraits d'abolitionnistes – la lutte pour la reconquête d'une identité digne se déployait également à une échelle plus intime : lors des rites familiaux

176. Marianne Hirsch (dir.), *The Familial Gaze*, Hanovre, New Hampshire, et Londres, University Press of New England, 1999, p. xi.

(mariages, baptêmes, enterrements), immortalisés par un membre de la famille propriétaire d'un appareil photographique, ou bien dans les studios des photographes professionnels. Les photographes, professionnels ou amateurs, devenaient alors les principaux acteurs d'une construction et d'une reconstruction identitaire et mémorielle dont les images composaient la structure.

À partir de 1840, pour la plupart de ceux qui, Blancs comme Noirs, posaient devant l'objectif d'un photographe, l'intention était la même : préserver la trace d'un moment spécifique, commémorer une occasion, afin d'attester, concrètement, par la production d'une image qui pouvait être conservée et transmise, de leur appartenance, tout d'abord, à une cellule familiale, et, de façon plus générale, à la société américaine. C'est précisément avec cette question de l'appartenance que l'acte de se faire photographe prend une signification particulière pour les Noirs américains. Par sa capacité à fournir des preuves tangibles d'existences considérées comme invisibles, par le pouvoir décisionnel qu'elle procurait à celui qui se faisait photographe et par son rôle structurant (les clichés bornent l'évolution d'une existence), la photographie devint, pour les Africains-Américains, un moyen privilégié pour écrire un récit intime et collectif.

Plusieurs historiens se sont interrogés sur cette prépondérance des images dans la vie familiale et communautaire africaine-américaine. Dans « A Search for Self: The Photograph and Black Family Life », contribution à l'ouvrage *The Familial Gaze*¹⁷⁷, Deborah Willis s'intéresse aux deux catégories des productions visuelles susmentionnées, celles produites en studio par des photographes professionnels et celles émanant du contexte familial. Après avoir considéré les représentations de célèbres personnalités noires dans *The Crisis*, le magazine de la NAACP, elle pose une série de questions interrogeant les mécanismes de la production, réception et utilisation de ces images :

This essay begins to tell us “how” and “why” blacks have represented themselves so widely in photography. Yet does it tell us what Blacks feel or what their aspirations are? What do these photographs reveal about the sitter, the collector, or the photographer? How and why and by whom are they displayed or preserved? What narratives do we project onto these images as

177. Deborah Willis, « A Search for Self: The Photograph and Black Family Life », dans Marianne Hirsch (dir.) *The Familial Gaze*, op. cit., p. 109.

we view them today? And what stories can they tell us¹⁷⁸ ?

Si ces questions semblent pouvoir s'appliquer aux rapports à la photographie dans n'importe quel contexte, Willis met ici en lumière l'étendue et la profondeur des ces liens pour la population noire. Se faire photographe ou prendre en photo ses proches, préserver et manipuler ces représentations, étaient autant de façons pour les Africains-Américains d'ancrer leurs expériences dans la matérialité de l'album photographique et d'affirmer la validité et la densité de leurs existences, tout en évoluant dans une société qui leur imposait un statut d'invisibilité. Deborah Willis place la famille africaine-américaine et son rôle de matrice comme point de départ pour de nombreux photographes noirs :

For many black photographers, the warm, supportive family is central to the life of the African-American community, and they never tire of exploring it as a subject, from the earliest images made of black families, through countless wedding portraits, to poignant photographs of parents holding their children¹⁷⁹.

L'exploration de certaines archives photographiques confirme cette perspective. Des photographies rendues publiques par l'université de Cornell en 2017 illustrent la centralité de la famille dans le choix des sujets représentés. Les images de la collection Loewentheil couvrent une période d'un siècle, de 1860 à 1960, et représentent des Africains-Américains anonymes photographiés lors d'occasions spécifiques ou dans leur vie quotidienne : « [...] the collection includes famous faces, like the Rev. Dr. Martin Luther King Jr. And Muhammad Ali, but mostly historical images of African-Americans going about their daily business or commemorating occasions like graduations and weddings¹⁸⁰. »

2.1.2 Affirmation par l'image de l'unité familiale

Sur la plateforme numérique de la collection Loewentheil¹⁸¹, la liste des sujets

178. *Ibid.*

179. *Ibid.*, p. 110.

180. Hilarie M. Sheets, « Rare Images Shed Light on a Century of African-American Life », *The New York Times*, 1^{er} février 2017 (<https://www.nytimes.com/2017/02/01/arts/design/cornell-university-loewentheil-collection-of-african-american-photographs.html>, consulté le 2 mars 2018).

181. Loewentheil Collection of African-American Photographs, Cornell University Library Digital Collections

(https://digital.library.cornell.edu/?f%5Bcollection_tesim%5D%5B%5D=Loewentheil+Collection+of+African-American+Photographs, consulté le 2 mars 2017).

représentés parmi les 645 clichés de l'archive peut être parcourue de façon sélective grâce à l'application de filtres. La recherche associée aux termes « African-American children » révèle ainsi cent résultats, tandis ce que le choix de la catégorie « portraits » produit cent soixante-douze images. De même, la collection Daniel Cowin, hébergée par l'*International Center of Photography*, compte plusieurs dizaines de photographies sur lesquelles des fratries, des fiancés, des soldats en uniforme prennent la pose. Parmi les images abritées par les collections de l'université de Cornell et de l'ICP, certaines rappellent le portrait de jeunesse du couple Thornton, accroché au mur de leur salon (fig. 28) . Cette image, comme le précise l'historien et journaliste Maurice Berger, était en réalité constituée de deux portraits séparés, juxtaposés dans le même cadre :

One detail in Mr. Parks's photograph of the Thorntons underscores the medium's restorative power: the ornately framed picture of the couple that hangs on the wall above them. The image dates to the time of their marriage in 1903, when he was 29 and she was 17. A close examination reveals that it was spliced together from two separate images. And so, what first appears to be a wedding picture is, in fact, the restitution of a lost history¹⁸².

Plusieurs images de la collection Lowentheil (fig. 43 et 44) rappellent le portrait de jeunesse de Mr. et Mrs. Thornton. Comme sur la photographie de Gordon Parks, les hommes et femmes ne sont pas photographiés ensemble mais leurs portraits sont juxtaposés et réunis dans un cadre matériel, de format et de taille variables. Le fait que les photographies aient été numérisées dans leurs écrans attestent de leur importance en tant qu'objets. Les questions d'héritage et du patrimoine familial et culturel apparaissent en filigrane dans le portrait de Gordon Parks et ceux des collections Daniel Cowin et Lowenthein. Ces photographies, tout comme le portrait de Gordon Parks, en représentent une synthèse et permettent de mesurer la rapide évolution de la situation des Africains-Américains dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Des photographies d'esclaves (nourrices tenant des enfants blancs, travailleurs agricoles, valets de soldats confédérés) précédaient de quelques années seulement des portraits d'hommes et de femmes vêtus d'habits respectables, prenant la pose dans des intérieurs bourgeois. La photographie fut un témoin matériel, et donc précieux, des transformations profondes et rapides qui affectèrent les Africains-Américains de la fin de la guerre de Sécession au début du mouvement des droits civiques.

182. Maurice Berger, « A Radically Prosaic Approach to Civil Rights Images », *Lens* blog, *New York Times*, 16 juillet 2012 (<https://lens.blogs.nytimes.com/2012/07/16/a-different-approach-to-civil-rights-images/>, consulté le 20 novembre 2015).

2.2 La vie religieuse africaine-américaine, un album de famille élargi

2.2.1 Un élément structurant de l'expérience africaine-américaine

En dehors du cercle familial, d'autres noyaux sociaux se développèrent, agrégeant les Africains-Américains autour d'actions fédératrices, ayant souvent trait à la religion ou la défense de leurs droits. La vie religieuse constituant un pôle majeur de la vie des Noirs, il n'est pas surprenant que ce pan de la vie collective figure de façon prééminente dans les œuvres de plusieurs photographes africains-américains, dont celle de Gordon Parks. Certaines évocations, telles que le prêcheur exalté devant sa congrégation, les chorales de personnes en toges colorées entonnant des gospels ou bien l'immersion dans l'eau chez les Baptistes, appartiennent à une catégorie d'images très fortement associées aux Africains-Américains, au point de pouvoir être considérées comme des stéréotypes.

L'historien Milton C. Sernett, citant Carter G. Woodson, l'auteur d'un des premiers ouvrages retraçant l'histoire des églises noires, rappelle à quel point l'histoire des religions africaines-américaines est indissociable de l'histoire noire : « A definitive history of the Negro Church... would leave practically no phase of the history of the Negro in America untouched¹⁸³. » Sernett compare par ailleurs le livre de Carter G. Woodson, *The History of the Negro Church*, publié en 1921, à un album de famille¹⁸⁴, et le sous-titre de son propre ouvrage, « A Documentary Witness », lie les objectifs historiques et historiographiques de l'auteur à une méthode, le documentaire, d'ordinaire associée à la photographie et au cinéma, rapprochant ainsi le sacré du visuel.

Gordon Parks s'est intéressé à différentes manifestations de la spiritualité noire. Son reportage le plus célèbre sur ce sujet étant probablement celui consacré aux Black Muslims, en 1963¹⁸⁵. A Chicago, dès les premiers mois de son activité en tant que

183. Carter G. Woodson, *The History of the Negro Church*, dans Milton C. Sernett (dir.), *African American Religious History: A Documentary Witness*, Durham, Caroline du Nord et Londres, Duke University Press, 1999, p. 1.

184. « Woodson's pioneering *History of the Negro Church*, published in 1921, is a celebration of firsts on the order of a family scrapbook. », Milton C. Sernett (dir.), *African American Religious History*, *op. cit.*, p. 2.

185. « The White Devil's Day Is Almost Over » (photographies) et « 'What Their Cry Means to Me' – a

photographe professionnel, les sorties des offices religieux constituaient un terrain d'observation privilégié. Le dimanche, Parks emportait son appareil dans les églises noires traditionnelles et immortalisait les fidèles. Il se concentrait plus particulièrement sur les femmes et sur leurs expressions de résilience et leur détermination. La description que fait Parks de l'une d'entre elles n'est pas sans évoquer le portrait d'Ella Watson. Comme avec Ella Watson, Parks discuta longuement avec une vieille dame rencontrée un dimanche matin à Chicago. Il l'interrogea sur les activités de son église et sur sa vie dans le quartier. De la même façon qu'avec la femme de ménage de Washington, Parks lui demanda de poser en fixant l'objectif et en mettant en valeur les accessoires reflétant sa condition et sa personnalité. Bien qu'il ne subsiste aucune photographie de cette période, les souvenirs de Parks sont suffisamment précis pour se faire une idée du caractère incontournable de l'église dans le tissu social du South Side de Chicago :

'Religion is all we got left,' an old missionary woman told me one day. I had asked her to pose for me, and she stood, a little white bonnet perched on top of her head, a Bible under her arm, looking into my camera. The lenses of her steel-rimmed glasses were like mirrors ; focusing sharply on them, I caught a reflection of the desolation that surrounded us¹⁸⁶.

2.2.2 Trois visions de la foi noire

Nous allons ici nous intéresser à trois projets menés par Parks sur différentes organisations religieuses noires. La première série de photographies fut réalisée dans différentes églises noires de Washington, dont celle d'Ella Watson, que Parks fréquenta au printemps 1942, lors de son passage à la FSA. Les deux autres projets ramenèrent Parks à Chicago. La première fois, en 1953, pour un reportage sur une importante église baptiste, la Metropolitan Missionary Baptist Church implantée dans le South Side. Dix ans plus tard, en 1963, Parks obtint du leader de la Nation of Islam (NOI), Elijah Muhammad, la permission de photographier, pour *Life*, les fidèles musulmans chez eux, dans les mosquées, lors de rassemblements. Malcolm X fut son guide lors de cette entreprise.

Negro's Own Evaluation » (texte et photographies), *Life*, 31 mai 1963, p. 22-33 et p. 78-80 (<https://books.google.fr/books?id=lkkEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQg6MAM#v=twopage&q&f=false>, consulté le 15 mars 2018).

186. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, op. cit., p. 214.

Dans les premiers mois de son séjour à Washington, au printemps et à l'été 1942, Parks reprit les méthodes qu'il appliquait à Chicago en arpentant les rues avec son appareil, en s'arrêtant dans divers lieux de culte pour photographier les personnes présentes. Plusieurs dizaines de photographies de cette période, disponibles dans les archives de la Bibliothèque du Congrès¹⁸⁷, montrent la diversité des pratiques, les activités des fidèles et les détails du fonctionnement des congrégations. En faisant la connaissance d'Ella Watson, Parks, sur les conseils de Roy Stryker, accompagna la femme de ménage pendant plusieurs jours, visita son logement, et se rendit avec elle aux offices de son église, la St. Martin's Spiritual Church. Alors que les clichés représentant Ella Watson dans son logement, qu'elle partageait avec sa fille adoptive et ses petits-enfants, révèlent l'absence d'espace, la proximité des objets et des corps, et la mélancolie des personnes par les regards vides et leurs reflets (fig. 45 et 46), les photographies prises à l'église (fig. 47, 48 et 49) privilégient le mouvement et le dynamisme.

Les personnes sont photographiées debout, accomplissant des gestes spécifiques. Comme dans le logement de Mrs. Watson, l'espace, parfois exigu, ainsi que la proximité des corps sont soulignés par le cadrage et la composition. Sur l'image intitulée *Calvary Church Collection Plate* (fig. 49), les fidèles occupent l'arrière-plan et le premier-plan de l'image, enserrant la femme faisant la collecte. Sur les autres clichés, *Deacon's Corner* (fig. 47) et *Sunday Morning* (fig. 48), Parks place également au centre de sa photographie un individu accomplissant un acte rituel (chant, prêche, quête), entouré d'autres personnes. Les tenues, particulièrement les habits blancs des femmes, sont mis en valeur par l'usage du flash. En intégrant l'affluence et le mouvement et en montrant le soin accordé aux vêtements, Parks expose la force de l'expression religieuse noire. Comme un écho à la fois complémentaire et contradictoire à la solitude de la femme de ménage dans les bureaux de la FSA et à la dureté de ses conditions de vie, les photographies réalisées à la St. Martin's Spiritual Church montrent les espaces que les Noirs avaient su préserver au sein d'une société raciste. Le déploiement des existences et des relations dans ces endroits, en dépit de l'isolement professionnel et social, est mis à l'honneur par le photographe.

187. Gordon Parks, Farm Security Administration / Office of War Information, Black and White Negatives (<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=Gordon%20Parks&co=fsa&fi=author>, consulté le 10 mars 2018).

En retournant, en 1953, dans le South Side de Chicago pour y photographier les croyants de la Metropolitan Missionary Baptist Church, Parks choisit de montrer un versant plus spectaculaire de la foi noire¹⁸⁸. Ces clichés présentent des similitudes révélatrices avec les représentations des Black Muslims réalisées une décennie plus tard. Dans l'ouvrage de Martin H. Bush, *The Photographs of Gordons Parks*, le photographe revient sur son interprétation du rôle de l'église dans la vie des Africains-Américains de Chicago :

In observing those people both at work and at church, I realized that the church gave them a sense of dignity, of being human beings. The women and children were well dressed in church. The ushers wore striped pants and frock coats. Every weekend there was a wedding feast in terms of the way they dressed. I went to their places of work, saw them making coffins and working in the sheet mills. They were lorded over by white bosses. They were nothing, just little guys doing menial little jobs – jobs they disliked. But when they were in that church, they were kings; they were lords. [...] They showed their frustration in church, and they showed it in an intelligent way¹⁸⁹.

Les mots de Parks éclairent ses choix représentationnels et livrent des clés d'interprétation. Les notions de hiérarchie, d'inversion de l'ordre établi, d'existences duelles apparaissent comme des points fondamentaux des deux séries, avec, en toile de fond, la dignité et la grandeur des Africains-Américains et de leurs coutumes religieuses. Avec dix ans d'écart, en retournant à chaque occasion à Chicago, Parks photographia des Africains-Américains de religions différentes, Baptistes en 1953, Musulmans en 1963, en ayant recours à des techniques visuelles similaires, ce qui confère aux deux projets une continuité révélatrice.

Sur la première association d'images (fig. 50 et 51), la foule des fidèles, haranguée par le pasteur Ledbetter (sur le cliché pris en 1953), et par Malcolm X (sur celui pris en 1963), est capturée dans un plan large par le photographe, placé derrière les orateurs. Sur le premier document (fig. 50), la voûte du plafond monumental de l'église baptiste renforce l'impression de grandeur et de majesté élaborée par Parks. La symétrie qui structure l'image, autour de la figure du pasteur et de ses bras écartés, ainsi que la lumière intense, due à l'usage du flash dans un environnement déjà

188. Pour une étude ample et détaillée de l'histoire de la figure du prêcheur et du sermon dans la culture africaine-américaine, voir la thèse de doctorat de Cécile Coquet, *Le prédicateur afro-américain et l'art du sermon : une poétique de l'élection*, dirigée par Geneviève Fabre et soutenue en juin 1998 à l'Université François Rabelais de Tour.

189. Gordon Parks dans Martin H. Bush (dir.), *The Photographs of Gordon Parks*, op. cit., p. 86.

fortement éclairé, contribuent à renforcer le caractère sacré et solennel de la scène.

Bien que la symétrie soit absente de l'image réalisée en 1963 (fig. 51), et que le moment soit photographié en extérieur, la même impression de foule et de communion est arrangée par le positionnement de l'appareil. Malcolm X et la foule sont photographiés en légère contre-plongée. A l'arrière-plan, les immeubles rappellent les logements sociaux que les Noirs et les populations immigrées commençaient à occuper au début des années 1960. La présence de ces bâtiments amène la question sociale dans l'image et contraste avec les rayures horizontales du drapeau américain, en haut de l'image, dans une proximité dénonciatrice, qui n'est pas sans évoquer *American Gothic*. Sur les deux images, ce sont les silhouettes du pasteur Ledbetter et de Malcolm X, glorifiés dans leur rôle de tribuns, qui structurent les photographies. Parks fait ainsi ressortir l'importance de la figure du prédicateur, à la fois religieux et politique, et de son aura auprès de la population noire.

Les mêmes personnes sont photographiées sur la deuxième association d'images (fig. 52 et 53), dans un geste de prière. En isolant le pasteur baptiste et le leader musulman, Parks attire l'attention sur un versant moins spectaculaire que les prêches. La simplicité des deux photographies rétablit l'importance de la prière et la nécessité du recueillement et éloigne le spectateur du stéréotype du prêcheur gesticulant. La dignité, la force, l'immutabilité de la figure du guide religieux et politique sont présentées ici, en dépit des profils différents des personnes représentées. On peut lire dans ces images un contre argument implicite au dénigrement des leaders spirituels noirs pratiqué aux États-Unis depuis le début du XIX^e siècle. De Nat Turner¹⁹⁰ à Malcolm X, les personnalités noires de premier plan voyaient en effet leur image publique avilie et leur héritage déformé par des représentations qui les montraient sous un jour agressif. L'urgence de leur message était transformée en violence. Parks rétablit ici le rôle majeur du leader sans sanctifier les deux hommes dans un statut d'icône.

Sur les deux dernières images (fig. 54 et 55), des groupes de femmes intégralement vêtues de blanc occupent tout l'espace. La vue plongeante choisie par

190. Nathaniel Turner (1800-1831) était un esclave né en Virginie, qui, en 1831, mena une rébellion d'esclaves dans le comté de Southampton, qui provoqua la mort d'une cinquantaine d'Américains blancs. Extrêmement pieux, Nat Turner avait appris à lire à un très jeune âge et se considérait comme le messager de Dieu.

Parks accentue là aussi l'effet de multitude. L'accent est mis ici sur la communauté, sur l'assimilation de l'individu dans le groupe, mais aussi sur les liens structurants établis par l'église, qui, dans ces photographies, semble encadrer la personne et la famille de manière positive. Parks souligne également la place paradoxale des femmes au sein des deux mouvements. Ostracisées, réduites aux rôles de mères et gardiennes du foyer chez les Black Muslims¹⁹¹, majoritaires et très actives chez les Baptistes¹⁹², l'implication des femmes était forte dans les groupes religieux, ce que Parks met en avant en les photographiant en nombre. Là où les photographies prises à Washington montrent les femmes dans l'action, celles de 1953, et surtout celle de 1963 révèlent une attitude plus passive.

Parks refusait de limiter sa vision de la religion à des scènes spectaculaires. Les images de ces deux séries révèlent le rôle protéiforme, à la fois social, politique, militant et psychologique, de l'église pour les Noirs. Le fil conducteur de ces photographies, comme pour la plupart des projets de Parks consacrés aux Africains-Américains, était la volonté de montrer leur fierté intrinsèque. Dans la citation présentée plus haut, extraite de l'interview avec Martin H. Bush, Parks emploie à deux reprises le terme « lord », dans sa forme verbale et substantivée, pour décrire ce que W. E. B. Du Bois nomme, dans *Les âmes du peuple noir*, la « double conscience ». Pour un même projet, Gordon Parks portait son regard sur cette fracture et sur ses conséquences. En photographiant les personnes dans leur logement, sur leur lieu de travail, dans la rue, puis à l'église, il était en mesure de présenter le spectre d'une même existence, reflétant avec fidélité les nuances de la vie des Africains-Américains. Il apparaît donc normal que l'église, où s'exprimait avec le plus de ferveur la conscience et la fierté d'appartenir à une communauté, ait constitué, pour le photographe, un sujet de prédilection dans sa recherche d'une identité noire résiliente.

191. Dans le texte du reportage « The White Devil's Day Is Almost Over », l'auteur explique que l'éducation des membres de la Nation de l'Islam était strictement non-mixte et les enseignements différenciés : « The women learn homemaking – sewing, cooking, how to set a table and serve dinner in a middle-class manner. » « The White Devil's Day is Almost Over », *op. cit.*, p. 27.

192. Dans l'église baptiste nord-américaine, les femmes représentaient, dans la première moitié du XX^e plus de 60 % des fidèles. Les femmes baptistes continuent de former aujourd'hui le plus large groupe chrétien noir aux États-Unis. « Black Churches in America », Oxford African American Studies Center, n. d. (http://www.oxfordaasc.com/public/features/archive/0707/photo_essay.jsp?page=3, consulté le 9 mars 2018).

3. « High-tech griots¹⁹³ » : le rôle des photographes dans la construction et l'évolution des identités africaines-américaines

3.1 L'omniprésence photographique

3.1.1 Entre spiritualité et matérialité, le rôle spécifique de la photographie

L'article consacré aux photographes africains-américains dans *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience* synthétise la diversité de la photographie africaine-américaine de la fin du XIX^e siècle et début du XX^e en les unissant derrière un objectif commun :

The work and vision of the black photographer can be considered a powerful challenge to the blatantly stereotypical cultural products of African American sold and produced during this period. The black photographer provided, by contrast, photographs that depicted a sense of self and self-worth¹⁹⁴.

Si la validité de cette affirmation ne peut être remise en cause, elle ne doit pas simplifier l'immense variété des pratiques et des usages de la photographie. Un large éventail de genres, des portraits de studios influencés par le mouvement pictorialiste¹⁹⁵, à la photographie de rue, en passant par le documentaire et le photojournalisme, fut exploré par des Africains-Américains. Dans « A Search for Self: The Photograph and Black Family Life », Deborah Willis emploie le terme de « témoignage » pour qualifier les photos de famille, mais ce concept peut s'élargir et s'appliquer à l'ensemble des expressions photographiques noires, tout en revêtant,

193. Robin D. G. Kelley, « Foreword », dans Deborah Willis (dir.), *Reflections in Black*, op. cit., p. ix.

194. Deborah Willis, « African American Photography » dans Kwame Appiah et Henry Louis Gates, Jr., *Africana: the Encyclopedia of the African and African American Experience*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 389.

195. En photographie, le pictorialisme fut un mouvement de dimension internationale qui connut son apogée au début du XX^e siècle. Les partisans de cette tendance – Robert Demachy en France, Alvin Langdon Coburn en Grande-Bretagne, Alfred Stieglitz ou Edward Steichen aux États-Unis, pour ne citer que les plus illustres – embrassaient le potentiel artistique de la photographie, qu'ils considéraient comme une forme d'art à part entière. Les photographes pictorialistes n'hésitaient pas à intervenir sur leurs clichés à des fins esthétiques. Le flou et le clair-obscur étaient des techniques privilégiées. Les adeptes du pictorialisme alteraient également les images en choisissant des papiers au grain spécifique, ou en utilisant des émulsions et des procédés chimiques lors de la phase de développement. Voir Hélène Pinet (dir.), *Le Salon de Photographie : les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900*, Paris, Musée Rodin, 1993 et Charlotte Denoël, « La photographie pictorialiste », *L'Histoire par l'image*, octobre 2005 (<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/photographie-pictorialiste>, consulté le 12 juillet 2018).

pour cette catégorie de la population, une signification spécifique.

L'affirmation existentielle que permettent les photographies, preuves de vies par ailleurs niées et réprimées, prend une signification particulière pour les Africains-Américains. Lorsque dans *La chambre claire*, Barthes établit l'indéniable présence dont la photographie perpétue la trace, il admet, cependant que « dans le déferlement quotidien des photos, les mille formes d'intérêt qu'elles semblent susciter, le noème « Ça-a-été » soit, non pas refoulé (un noème ne peut l'être), mais vécu avec indifférence, comme un trait qui va de soi¹⁹⁶. » Cette indifférence n'est-elle pas moins palpable lorsqu'il s'agit de la communauté africaine-américaine ? Pour bell hooks, les photographies permettaient une construction mémorielle qui ne nécessitait pas le langage écrit, ce qui avait son importance au sein d'une population où l'illettrisme concernait encore largement les générations les plus âgées¹⁹⁷. Selon hooks, pour beaucoup de Noirs originaires du Sud des États-Unis, les photographies constituaient un lien entre les morts et les vivants¹⁹⁸, et l'investissement émotionnel, mémoriel et identitaire dans les images était très fort. La fonction de photographe, amateur ou professionnel, doit donc être replacée dans le contexte de cette relation spécifique.

3.1.2 L'ancrage photographique dans la sphère familiale

Dans les familles, la réalisation des *snapshots* – comme la manipulation d'autres technologies – demeura longtemps un apanage masculin, avec les pères, oncles ou cousins aux commandes de l'appareil photographique. Dans « In Our Glory », bell hooks met en lumière ce lien entre photographie et patriarcat (« Our father was definitely “the picture takin' man”¹⁹⁹ »), que Deborah Willis identifie également dans *Family, History, Memory: Recording African American Life*, où elle explique que son père et un cousin prenaient et développaient les clichés de la famille, que la jeune fille rangeait et classait dans des albums par la suite²⁰⁰. Cette matérialité

196. Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.* p. 68.

197. « Many older black folks who cherished pictures were not literate. » bell hooks, « In Our Glory », dans Deborah Willis (dir.), *Picturing Us*, *op. cit.* p. 52.

198. A propos d'un passage du roman *Jazz* de Toni Morrison, qu'elle cite, bell hooks écrit : « Morrison offers a description that mirrors the way many black folks rooted in Southern traditions used, and use, pictures. They were and remain a mediation between the living and the dead. » *Ibid.*

199. *Ibid.*

200. Deborah Willis « Visualizing Memory: A Photographic Study », dans *Family, History, Memory: Recording African American Life*, New York, Hylas Publishing, 2004, p. 157.

transparaît d'ailleurs, dans les écrits de plusieurs spécialistes de la photographie noire, comme l'une des principales caractéristiques de la photographie africaine-américaine dans la sphère privée.

Si les photographes, principalement masculins, possédaient le pouvoir décisionnel sur la représentation (qui photographier, pour quelle occasion, en quelle compagnie), les femmes possédaient la maîtrise de la place et de l'usage du visuel au sein du foyer. Les albums, les cadres, les « photo-quilts » (patchworks dans lesquels sont insérés des photographies) inscrivaient la photographie et le récit familial dans la matérialité du quotidien. L'importance de la mémoire dans le contexte journalier de la communauté africaine-américaine, le « re-memoring » que Toni Morrison détaille dans *Beloved*²⁰¹, trouve dans la photographie un canal d'expression privilégié.

Deux photographies de Gordon Parks, l'une prise dans l'appartement d'Ella Watson en 1942 (fig. 45), la seconde représentant le couple Thornton en Alabama en 1956 (fig. 28) révèlent cette omniprésence photographique dans l'espace domestique. Les clichés se superposent en strates sur la table basse des Thornton et intègrent le mari et la femme à une continuité généalogique. Dans l'appartement d'Ella Watson, un cadre posé sur la coiffeuse présente le portrait d'un couple en habits de cérémonie. Le regard de la fille adoptive d'Ella Watson, reflété dans le miroir de la coiffeuse, apparaît fixé sur l'image. Dans les deux cas, Parks montre comment les photographies font partie intégrante de la cellule familiale. Sur le portrait des Thornton, les époux sont placés au centre de la galaxie familiale, symbolisée par les photographies, et leur statut de matriarche et patriarche est suggéré par la pose et la composition adoptés par le photographe. À l'inverse, en 1942, Parks utilise le portrait du couple, que l'on suppose être celui d'Ella Watson et de son mari décédé, pour rétablir la structure familiale traditionnelle, avec le couple homme/femme pour socle, qui est imposé par le truchement de la photographie.

201. *Beloved*, de Toni Morrison, publié en 1987, suit l'histoire de Sethe, ancienne esclave d'une plantation du Kentucky, qui réside avec sa famille à Cincinnati pendant la Reconstruction. Des souvenirs réprimés de son passé d'esclave refont surface, entraînant une méditation de la protagoniste sur les soubresauts de la mémoire : « Some things go on. Pass on. Some things just stay. I used to think it was just my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. » Toni Morrison, *Beloved*, New York, Vintage Books, 2004, p. 43.

3.2 Les studios des photographes, vitrines de l'évolution de la communauté noire

3.2.1 Les photographes professionnels : des acteurs de la réinvention africaine-américaine

Dès 1840, en dehors du cadre familial, la réalisation des portraits incombait aux professionnels officiant dans les studios qui avaient essaimé dans les principaux centres urbains d'Amérique du Nord. Dans les quartiers noirs, ces individus immortalisaient les jalons de la vie des résidents (baptêmes, mariages, funérailles), en produisant des compositions élaborées, pour lesquels les décors travaillés, le choix des tenues, l'attention accordée aux poses, reflétaient l'ascension sociale et l'appartenance à une catégorie aisée de la population. La matérialité de l'objet photographique avait là aussi son importance, car les Africains-Américains ayant migré dans les villes du Nord envoyaient leurs portraits aux parents et amis restés dans les états du Sud, comme preuve de leur réussite²⁰².

Le champ d'activité des photographes professionnels s'étendait en dehors du cercle familial, faisant de ces derniers des acteurs majeurs de la vie sociale et culturelle urbaine. Etablissant un lien entre la photographie privée et la photographie de presse, des personnalités telles que James Van Der Zee à Harlem, Addison N. Scurlock et ses fils, George et Robert, à Washington, Arthur P. Bedou à la Nouvelle-Orléans ou C. M. Battey, fondateur du département de photographie au *Tuskegee Institute*, furent les témoins privilégiés des transformations de la population africaine-américaine, qui évolua, en l'espace de quelques décennies, d'une classe d'individus de seconde zone peuplant les zones rurales à un groupe urbain, toujours discriminé, mais développant ses activités commerciales, culturelles, éducatives et politiques. Les photographes furent des instruments essentiels de ce qu'Henry Louis Gates Jr. définit comme un processus de réinvention²⁰³.

Les « Nouveaux Noirs » poursuivaient en partie leur quête d'émancipation

202. Isabel Wilkerson, *The Warmth of Other Suns*, *op. cit.* p. 11-12.

203. « African Americans reinvented themselves, as more than a million souls removed themselves from the provinces to the metropole, from the periphery to the center, from South to North, from agriculture to industrial, from rural to urban, from the nineteenth century to the twentieth. » Henry Louis Gates, Jr., « New Negroes, Migration and Cultural Exchange, » dans Deborah Willis, *Reflections in Black*, *op. cit.*, p. 37.

dans les studios des photographes. Des artistes, comme le peintre Jacob Lawrence, photographié à Harlem à la fin des années 1930 par James Latimer Allen, des leaders politiques, tel Marcus Garvey représenté en 1924 par James Van Der Zee lors d'une parade de la *Negro Improvement Association*, et des intellectuels (W. E. B. Du Bois immortalisé dans le style pictorialiste de C. M. Battey en 1918), affirmaient leur importance dans l'univers africain-américain en se faisant photographier. Dans le même temps, des soldats, des jeunes couples, des matrones, des enfants, des fratries, prenaient place devant l'objectif. Comme le synthétise Deborah Willis, l'ensemble de la classe moyenne noire émergente, dans sa diversité, se retrouvait dans les studios, qui devinrent une étape fondamentale du processus de réinvention identitaire caractéristique de cette époque : « Black photographers focused their cameras on the black middle class, visualizing the diversity of the black community²⁰⁴ ».

D'un point de vue esthétique, les choix des photographes africains-américains reflétaient les conventions de la photographie pictorialiste, qui s'imposa au tournant du siècle. Les portraits de James Van Der Zee, considéré comme le plus célèbre des photographes de studio noirs, illustrent cette orientation esthétique. A propos de ces images, Deborah Willis emploie les qualificatifs suivants : « A number of Van Der Zee's photographs, made of family and friends, exemplify the Pictorial aesthetic – the dominant mode of fine-art photographic expression at the turn of the century – and contain the quiet and meditative quality that is his hallmark²⁰⁵. » En effet, certains portraits de Van Der Zee (fig. 56), mais aussi d'Addison Scurlock (fig. 57) ou de photographes moins connus comme Richard Aloysius Twine (fig. 58), originaire de Floride, présentent plusieurs points communs. Les tenues et les décors véhiculent une impression d'opulence, et marquent l'intégration par la communauté africaine-américaine des codes de la classe moyenne. Sur le cliché représentant les jeunes époux, Van Der Zee va même jusqu'à utiliser la double exposition, dans le coin inférieur gauche de l'image, pour figurer le futur bonheur domestique des jeunes gens sous la forme d'une fillette jouant près de l'âtre. Les arrière-plans flous, composés d'éléments de décor évoquant la nature ou l'antiquité, confèrent un style rappelant la peinture classique, typique des photographies de studio du *Gilded Age*. Pour toutes les catégories sociales, les photographes de studios conservèrent leur statut privilégié

204. *Ibid.*, p. 35.

205. *Ibid.*, p. 42.

jusque dans les années 1960 et la démocratisation massive des appareils photos.

3.2.2 Gordon Parks et les détournements du portrait photographique

Les premiers contrats de Gordon Parks en tant que photographe professionnel, à Minneapolis en 1937-1938 furent signés avec un magasin de prêt-à-porter appartenant à Frank Murphy, un notable local. Parks l'aborda pour lui proposer de prendre en charge les campagnes publicitaires de son commerce. Parks tirait à l'époque son inspiration d'images vues dans *Vogue* et *Harper's Bazaar*, par des personnalités telles qu'Edward Steichen, Cecil Beaton ou George Hoyningen-Huene²⁰⁶. Parks n'ouvrit jamais de studio photographique à son nom, mais ses photographies de mode publiées à intervalle régulier dans *Life* témoignent de la double influence de son goût pour la peinture classique et de son apprentissage à Minneapolis. Dans *Camera Portraits: The Techniques and Principles of Documentary Portraiture*²⁰⁷, publié en 1948, Parks détaillait, à l'intention d'un lectorat amateur, ses recommandations en matière de portraits. Chaque page comportait des images réalisées par le photographe entre la fin des années 1930 et le milieu des années 1940.

L'attention accordée aux détails et le travail de la lumière n'étaient pas l'apanage des images de mode de Parks. Ces éléments se retrouvent également dans son travail documentaire. Par exemple, un cliché représentant le jeune chef de gang de Harlem Leonard « Red » Jackson²⁰⁸ (fig. 59) évoque les artifices employés dans les arrangements photographiques classiques du début du siècle, tandis que le choix du sujet (un délinquant de Harlem) ainsi que la pose de profil et le plan rapproché, éloignent l'image des représentations de studio traditionnelles. La lumière naturelle qui éclaire le visage de Jackson accentue le flottement du regard et les traits du jeune homme. Les fêlures de la vitre brisée, qui occupent la partie droite du cadre, rappellent les entrelacs Art Déco en vogue dans les années 1920, tandis qu'en arrière-plan, les façades floues des maisons de ville évoquent les colonnes et autres éléments de décors parfois choisis par les photographes pour meubler l'image. Avec cette photographie, Parks subvertit les codes du portrait à des fins documentaires, offrant une image déstabilisante d'un chef de gang,

206. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 75.

207. Gordon Parks, *Camera Portraits: The Techniques and Principles of Documentary Portraiture*, Franklin and Watts, New York, 1948.

208. Red Jackson était le jeune chef de gang de Harlem que Parks suivit et photographia pendant plusieurs semaines en 1948 et qui constitua le sujet de son premier *photo essay* pour *Life*.

une subtile déconstruction d'un stéréotype.

3.3 Le développement du photo-journalisme africain-américain

3.3.1 La presse, prolongement des luttes noires

Le *Freedom's Journal*, premier titre noir de la presse américaine, fut créé en 1827. Vingt ans plus tard, Frederick Douglass fonda le *North Star*, l'un des titres les plus influents dans la lutte pour l'abolition de l'esclavage. Plusieurs centaines de journaux créés par des Africains-Américains visant un public noir virent le jour dans le sillage de la guerre de Sécession. Tous les centres urbains où s'installèrent les Noirs se dotèrent de journaux destinés exclusivement à ce lectorat. Les quotidiens et hebdomadaires les plus importants, tels que le *Pittsburgh Courier*, le *New York Amsterdam News* et le *Chicago Defender*, le plus connu d'entre tous et le plus largement distribué, participèrent aux mécanismes de la Grande Migration, en propageant l'image de métropoles comme des creusets d'opportunités pour les Africains-Américains²⁰⁹.

Les magazines noirs se développèrent parallèlement à leurs équivalents généralistes. Le mensuel *Ebony*, fondé en 1945 à Chicago par John H. Johnson, atteignit une circulation de 450 000 exemplaires quelques années après son arrivée sur le marché. Le succès d'*Ebony* encouragea Johnson à lancer *Jet* en 1951, un mensuel petit format en noir et blanc, qui demeura, jusqu'à la suppression de son format papier en 2014, le magazine noir le plus lu aux États-Unis²¹⁰. Le féminin *Essence* vit le jour en 1970. Gordon Parks en fut le directeur éditorial durant ses trois premières années d'existence. Considéré comme un résultat du mouvement « Black is Beautiful » des années 1960, *Essence* promouvait une image positive et variée des femmes noires²¹¹.

Les journaux et magazines édités par et pour les Africains-Américains

209. « Robert Sengstacke Abbott's *Chicago Defender*, founded in 1905 and eagerly sold across the Deep South by Pullman porters, spurred the "Great Migration," perhaps this planet's largest and fastest peacetime movement of any ethnic group from one place to another. » Clarence Page, « Prologue », dans Patrick S. Washburn, *The African American Newspaper, Voice of Freedom*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2006, p. xii.

210. Jessie Carney Smith (dir.), *Encyclopedia of African American Business*, vol. 1, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 2006, p. 416.

211. Audrey Edwards, « The Essence of Sweet Success », *Black Enterprise*, juin 1980, p. 134.

reprirent les efforts militants amorcés dans les années 1850 pour contrer les poncifs racistes et construire une identité représentative des succès et de la fierté des citoyens noirs. Le journaliste du *Chicago Tribune* Clarence Page résume ainsi l'impact qu'avait la presse africaine-américaine avant l'avènement des nouveaux médias (télévision, internet) :

Their vast landscape offered something that the big "white" newspapers left out: pictures and stories about black doctors, lawyers, politicians, business folk, society ladies, church leaders, and other "Negro of quality," as my elders called the classy people of color who were more economically fortunate than we were. [...] In the rapidly, feverishly growing television age, the Negro press gave African Americans something no other media were ready or willing to offer: visibility and a voice²¹².

Dans cette citation, Clarence Page place le visuel avant l'écrit (« pictures and stories »), dans les formes de représentation offertes par la presse écrite pour promouvoir l'ascension de la classe moyenne noire. La dernière phrase donne également la primauté à la notion de « visibilité » par rapport à la possibilité de s'exprimer que permettaient les journaux (« visibility and a voice »). Les phrases du journaliste mettent en avant la prépondérance de la photographie dans la production d'une nouvelle identité noire dans la presse écrite.

Dans le domaine du photojournalisme, les travaux des frères Smith, très actifs à Harlem à partir des années 1930, et de Moneta Sleet, Jr., qui travailla pour *Ebony* pendant quarante et un an et remporta le prix Pulitzer en 1969, illustrent le large spectre événementiel que couvrait la presse noire, proposant une vision « macro », présentant des événements nationaux, voire internationaux, comme les assassinats de leaders noirs ou la décolonisation des pays africains, et une perspective « micro », sur la vie locale, les activités des paroisses, la structure sociale. La connaissance de leurs œuvres respectives dans le domaine du photojournalisme permet de mieux saisir la singularité de la situation de Parks, en tant que photographe noir travaillant presque exclusivement pour un magazine « blanc ».

212. Clarence Page, « Prologue », dans Patrick S. Washburn, *The African American Newspaper, Voice of Freedom*, op. cit. p. ix.

3.3.2 Journaux et magazines : perspectives locales et engagement national

Morgan et Marvin Smith, originaires du Kentucky, arrivés avec leurs parents à Harlem en 1933, furent reconnus pour leur double compétence photographique. Propriétaires, de 1939 aux années 1950, d'un studio photographique très populaire sur la 125^e rue, ils furent également employés par les deux principaux journaux du quartier, le *New York Amsterdam News* et le *People's Voice*²¹³. Bien que conscients de l'extrême pauvreté qui touchait la majorité des habitants de Harlem, les frères Smith, en accord avec les lignes éditoriales de leurs employeurs, firent de la bourgeoisie noire et des développements sociaux et culturels de Harlem leurs sujets de prédilection. Selon Melissa Rachleef, les journaux noirs de Harlem dans les années 1930 choisissaient délibérément de documenter les activités des citoyens les plus aisés, dans une volonté de s'affranchir de la vision négative, concentrée sur la pauvreté et la délinquance, que privilégiait la presse blanche dans ses sujets sur Harlem :

The Smiths' social and cultural interest coincided with those of the black bourgeoisie and thus with the editorial focus of the black press as well. In focusing on diverse and talented individuals, the black press – and ultimately the Smiths – turned away from photographic reportage of poverty. This position sharply contrasted with the reportage in the mainstream press²¹⁴.

D'après l'historienne, l'orientation visuelle adoptée par la presse africaine-américaine dans les 1930 se distanciat des principes documentaires qui s'imposaient à l'époque dans les autres branches des médias, grâce, notamment, à la diffusion massive des photographies de la FSA. Plutôt que de chercher à dépeindre les difficultés sociales dans le but de provoquer une prise de conscience, les titres tels qu'*Ebony*, le *Chicago Defender* et les quotidiens de Harlem souhaitaient inspirer, éduquer et divertir leurs lecteurs, dans ce que Melissa Schareef qualifie « d'esprit de résistance²¹⁵ ». Le *New York Amsterdam News*, qui détrôna le *New York Age* en tant que principal quotidien de Harlem dans les années 1930, devait ainsi son succès à ses pages mondaines, qui

213. Melissa Rachleff, « Morgan and Marvin Smith and the Construction of Power, 1934-1943 », dans Deborah Willis et Jane Lusaka (dir.), *Visual Journal, Harlem and D.C. in the Thirties and Forties*, Washington, D.C., the Smithsonian Institution, 1996, p. 17.

214. *Ibid.*, p. 18.

215. « Yet the black press was not formed for the purpose of depicting abject conditions ; its mission was rather to cultivate resistance to the racist society and to educate, inspire, and entertain its readership. » *Ibid.*

constituaient une part importante du journal, même si les questions sociales furent plus largement examinées par les journalistes, au fur et à mesure que la Grande Dépression perdurait.

Les photographies de Morgan et Marvin Smith reflètent les tendances suivies par la presse de Harlem des années 1930 à la Seconde Guerre mondiale. Sur un cliché pris en 1939 (fig. 60), les deux frères (leur travail était toujours crédité des deux prénoms) ont photographié la foule sur un trottoir de Harlem le dimanche de Pâques, probablement avant ou après l'office. Les deux personnes au centre de l'image, capturées en pied, portent des habits (manteau de fourrure, chapeau haut-de-forme, veste queue-de-pie), dénotant clairement leur appartenance à la bourgeoisie noire. Les chromes de l'automobile à l'arrière-plan s'ajoutent à la démonstration d'opulence et de respectabilité que présente cette photographie, parfait exemple des images illustrant les pages mondaines des journaux harlémites. La seconde image (fig. 61), met quant à elle en lumière les agitations militantes qui traversaient Harlem, et que la presse locale intégra progressivement à ses comptes rendus. Il s'agit là aussi d'une scène de rue, mais le sujet de la photographie (une manifestation contre les discriminations à l'embauche à Harlem), témoigne de la reconnaissance des problèmes sociaux des mouvements contestataires par les acteurs médiatiques locaux.

Les frères Smith et leurs employeurs gardaient leur attention sur Harlem, tandis que les magazines, principalement *Jet* et *Ebony*, proposaient à leurs lecteurs des sujets plus variés et d'ampleur plus importante, portant sur l'actualité nationale et internationale ou bien sur la mode et le sport. Les magazines africains-américains se firent les principales vitrines du mouvement des droits civiques. Deux des plus célèbres exemples de l'influence exercée par la presse magazine noire sur la perception de ces événements furent le traitement du procès des meurtriers d'Emmett Till, en septembre 1955 par le magazine *Jet*²¹⁶ (fig. 62), et le sujet consacré aux funérailles de Martin Luther King, Jr. dans le numéro de mai 1968 d'*Ebony*²¹⁷, où apparaît le portrait de la femme et de la fille du pasteur assassiné (fig. 63), pour lequel le photographe Moneta Sleet Jr. remporta le prix Pulitzer. Ces deux images eurent un impact majeur dans l'histoire visuelle noire car elles exposaient de façon spectaculaire deux facettes

216. « Nation Horrified by Murder of Kidnapped Chicago Youth », *Jet*, 15 septembre 1955, p. 6-9.

217. Phyl Garland, « I've Been To The Mountain Top » et Lerone Bennett Jr., « The Martyrdom Of Martin Luther King », *Ebony*, mai 1968, p. 124-144 et p. 174-181.

des violences raciales américaines. Elles prouvent également la capacité de la presse africaine-américaine à fournir des images mobilisatrices. La mère d’Emmett Till, qui insista pour que le cercueil de son fils reste ouvert durant les funérailles afin que les journalistes et le public puissent contempler le visage défiguré de l’adolescent, démontra, par ce choix, sa conscience du pouvoir des images médiatiques et de la notion de visibilité. De même, le fait que Coretta Scott King insista pour qu’un photographe de Johnson Publishing, maison-mère d’*Ebony* et *Jet*, soit obligatoirement présent aux obsèques de son époux²¹⁸, témoigne de la confiance placée dans les publications noires par les principaux acteurs des luttes politiques.

3.3.3 Le « doll test » de Gordon Parks pour *Ebony*

Malgré sa participation au lancement du magazine *Essence*, Gordon Parks ne collabora que rarement avec la presse africaine-américaine. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, le photographe explique son choix de travailler pour *Life* par le prestige et de l’influence dont jouissait le magazine. Parks s’illustra néanmoins en 1947, avec des photographies publiées dans *Ebony*²¹⁹, qui accompagnaient un article consacré aux travaux de Kenneth et Mamie Clark sur les effets de la ségrégation scolaire sur les enfants noirs. Connues par la suite sous l’appellation de « doll test », les expériences menées par les deux psychologues révélèrent les troubles identitaires dont souffrait un grand nombre de jeunes Africains-Américains. Un an avant son recrutement par *Life*, Parks démontrait dans la presse noire sa maîtrise de l’essai photographique.

A la croisée d’une perspective locale (la clinique des Clark était située à Harlem) et de préoccupations nationales (l’étude fut utilisée dans la décision de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education of Topeka, Kansas*, en 1954), l’article montrait une communauté éclairée, se dotant de moyens scientifiques, médiatiques et institutionnels pour contrer les conséquences invisibles du racisme. Les deux images

218. « We were trying to get an arrangement to shoot in the church. They were going to pool it. Normally, the pool meant news services: *Life*, *Time* and *Newsweek*. When the pool was selected, there were no black photographers from the black media on it. Lerone Bennett and I got in touch with Mrs. King through Andy Young. She said if somebody from Johnson Publishing is not on the pool, there will be no pool. » Moneta Sleet, Jr., dans Roy Peter Clark, « Martin Luther King Jr.’s Funeral, a Photographer and a Photo That Still Makes Us Cry », *The Undeclared*, 9 avril 2018 (<https://theundefeated.com/features/martin-luther-king-jrs-funeral-a-photographer-and-a-photo-that-still-makes-us-cry/>, consulté le 29 avril 2018).

219. « Problem Kids: New Harlem Clinic Rescues Ghetto Youth From Emotional Short Circuit », *Ebony*, juillet 1947.

les plus célèbres prises par Parks pour l'article d'*Ebony* (fig. 64 et 65) montrent un jeune garçon photographié en contre-plongée. Assis derrière un bureau en bois, deux poupées, l'une blanche, l'autre noire, lui sont proposées. Les éléments structurants du cliché – le regard de l'enfant, le doigt ou le bras pointés vers la poupée blanche, les mains tenant les jouets qui encadrent son visage – renforcent la dramaturgie de la scène, et laissent peu de marge interprétative. Le message véhiculé par la photographie, dénuée de spontanéité, est clair : la fracture identitaire induite chez les Noirs par la société américaine s'amorçait dès le plus jeune âge. Dans un texte consacré au reportage, Maia Silber remarque que les photographies de Parks intègrent l'observateur à la scène, le transformant en participant de l'expérience :

The Clarks asked their audience to examine the psyche of the black child, and imagine his vulnerability and his suffering. Parks facilitates this intimate exchange by cropping his image closely—even uncomfortably—around the boy. He positions the viewer behind the pair of disembodied hands. They are the actual hands of the experimenter and the symbolic hands of the system that forces black children to make impossible choices every day. They become our hands, too. We are no longer disinterested observers but direct actors²²⁰.

En créant des images qui dépassaient le statut d'accessoires pour porter un message clair, Gordon Parks démontra son aptitude à construire un récit visuel. Son reportage le plus célèbre dans la presse africaine-américaine offre un aperçu révélateur du regard qu'il importa à *Life* lors de son recrutement l'année suivante.

3.4 « On a plateau of loneliness²²¹ » : Gordon Parks, un pionnier isolé ?

3.4.1 Conscience de la solitude

Perspicace quant à l'importance de la photographie pour les familles et la communauté africaine-américaine, fin connaisseur des codes du portrait, participant lointain, mais décisif, aux publications journalistiques noires, Gordon Parks n'en demeura pas moins une figure isolée au sein de l'univers visuel africain-américain dans les années 1960 et 1970. L'épithète « premier », qui lui fut assigné par les critiques et historiens en raisons de ses emplois les plus célèbres (premier photographe

220. Maia Silbert, « Racial Innocence in Postwar America », *Aperture*, n. d. <https://aperture.org/blog/racial-innocence-postwar-america/> Consulté le 14 mai 2018.

221. Gordon Parks, « 'What Their Cry Means to Me' – a Negro's Own Evaluation », *op. cit.* p. 23.

noir recruté par la FSA, puis par *Life*) dissimule le fait que Parks fut aussi, dans chacune de ces instances, l'unique photographe africain-américain à pénétrer et demeurer dans les plus prestigieuses fabriques visuelles américaines. Bien qu'il façonnât et utilisât l'étiquette de « pionnier », le photographe avait conscience de son isolement. Dans le compte-rendu de son immersion chez les Black Muslims, publié dans *Life* en 1963, Parks contemple la solitude induit par sa carrière dans le « monde de l'Homme Blanc » :

I wondered whether or not my achievements in the white world had cost me a certain objectivity. I could not deny that I had stepped a great distance from the mainstream of Negro life, not by intention but by circumstance. In fulfilling my artistic and professional ambitions in the White Man's world, I had to become completely involved in it.

At the beginning of my career I missed the soft, easy laughter of Harlem and the security of black friends about me. Although en route to my home in Westchester I occasionally drove through Harlem in those days, there was hardly ever enough time to become a physical part of it again. Eventually I found myself on a plateau of loneliness, not knowing really where I belonged. In one world I was a social oddity. In the other I was almost a stranger.

Many times I wondered whether my achievement was worth the loneliness I experienced, but now I realized the price was small. This same experience had taught me that there is nothing ignoble about a black man climbing from the troubled darkness on a white's man ladder, providing he doesn't forsake the other who, subsequently, must escape the same darkness²²².

Ce long passage introspectif contient des éléments essentiels pour comprendre la place occupée par Gordon Parks, entre reconnaissance et aliénation, dans le monde médiatique américain de la seconde moitié du XX^e siècle. Comprendre cette position, bâtie sur l'archétype du « self-made man » et sur une distanciation avec sa communauté d'origine, permet d'interpréter ses photographies consacrées aux Africains-Américains, principalement celles publiées dans *Life*, à l'aune de son isolement dans l'histoire visuelle noire. De cet isolement découlent des questionnements sur son éventuelle instrumentalisation par la structure éditoriale du magazine pour le traitement des questions africaines-américaines.

222. Gordon Parks, « What Their Cry Means to Me », *op. cit.*, p. 65.

3.4.2 Gordon Parks, Roy DeCarava et Kamoinge, des tensions révélatrices

Les historiens et critiques ne rattachent pas Gordon Parks aux mouvements artistiques et photographiques noirs qui naquirent dans les années 1960 et 1970, dans le sillage du Black Power. Cette exclusion confirme la singularité et l'isolement de Parks en tant que photographe africain-américain. En photographie, le collectif Kamoinge, ou Kamoinge Workshop, vit le jour en 1963 à New York. Né de la fusion de deux groupes informels de photographes, Kamoinge partageait avec les organisations liées au mouvement Black Power la détermination d'apporter de la visibilité aux travaux d'artistes noirs. Toutefois, comme le souligne Erina Duganne dans un article consacré au groupe, les membres de Kamoinge ne partageaient pas l'engagement idéologique de leurs pairs du Black Arts Movement : « [...] the members of Kamoinge never aligned their photographic practices with the ideologies or collective-based goals of the Black Power or the Black Arts Movement²²³. »

L'objectif du Kamoinge Workshop, fédéré, lors de sa création en 1963, autour de la personnalité de Roy DeCarava, n'était pas de défendre une esthétique commune. Pour Erina Duganne, les sujets et les styles variaient grandement d'un photographe à l'autre. Les membres cherchaient avant tout à promouvoir les expressions photographiques des existences africaines-américaines, telles que ressenties et interprétées par des photographes noirs. Toujours actif aujourd'hui²²⁴, le collectif a fait connaître les œuvres de photographes tels que Louis Draper, Beuford Smith, ou, plus récemment, Adger Cowans et Anthony Barboza. La parution, à partir de 1973, des *Black Photographers Annuals*, des annuaires visuels édités par Kamoinge qui exposaient le travail d'une cinquantaine de photographes, permit la reconnaissance de ces artistes au-delà des galeries et des musées²²⁵. Au vu de l'importance acquise depuis les années 1960 par Kamoinge dans la diaspora photographique africaine-américaine,

223. Erina Duganne, « Transcending the Fixity of Race. The Kamoinge Workshop and the Question of a "Black Aesthetic" in Photography », dans Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2006, p. 188.

224. Le site internet du collectif propose une revue chronologique de son histoire, des profils des photographes fondateurs et des membres toujours en activité, ainsi qu'une rétrospective des expositions organisée depuis les années 1960 (www.kamoinge.com, consulté le 15 mai 2018).

225. Les quatre éditions des *Black Photographers Annuals*, dirigées par Joe Crawford et publiées respectivement en 1973, 1974, 1976 et 1980 sont accessibles sur le site internet du Virginia Museum of Fine Arts (<https://www.vmfa.museum/library/bpa/>, consulté le 15 mai 2018).

l'absence de Gordon Parks nous interpelle. En effet, en dépit d'une courte contribution à l'édition de 1976 du *Black Photographers Annual*, Parks ne prit pas part au développement de Kamoinge. Pourquoi l'un des rares photographes africains-américains à bénéficier d'une reconnaissance nationale n'endossa-t-il pas un rôle plus militant ?

Les différences de parcours, personnalités et points de vue sur la pratique photographique entre Gordon Parks et Roy DeCarava, membre fondateur de Kamoinge, apportent des éléments de réponse à ces questions. Quasiment contemporains²²⁶, les deux hommes incarnèrent cependant des valeurs et des opinions très différentes. Là où Parks bâtit sa réputation sur son association avec le mouvement documentaire et la presse, DeCarava développa une œuvre photographique caractérisée par des expérimentations formelles et par l'expression d'une subjectivité assumée. Tout en intégrant les réalités sociales de l'environnement qu'il occupait, DeCarava, comme le souligne l'article biographique publié sur le site de Kamoinge, privilégiait, dans ses images, le lien émotionnel qui l'unissait aux sujets et la liberté de création :

“I do not want a documentary or sociological statement,” he wrote in his application for a Guggenheim Fellowship, which he won in 1952, becoming the first black photographer to do so. His goal, he explained, was “a creative expression, the kind of penetrating insight and understanding of Negroes which I believe only a Negro photographer can interpret²²⁷.”

Formellement, les images de Parks et DeCarava différaient nettement. Là où Parks n'hésitait pas à utiliser le flash pour intensifier les contrastes, DeCarava travaillait les ombres, les nuances de gris et le flou (fig. 66 et 67). Pour la FSA et Standard Oil, puis plus tard pour *Life*, Parks, imprégné, comme nous le verrons au chapitre suivant, de « philosophie » documentaire, inscrivait ses projets dans des visions sociale ou idéologique spécifiques et clairement identifiables. Ses images de reportages, par conséquent, bien que soigneusement construites, voire mises en scène, étaient, dans leur ensemble, dépourvues d'ambiguïté interprétative. DeCarava pensait quant à lui que les Africains-Américains souffraient d'un manque de représentations

226. Roy DeCarava naquit à Harlem en 1919 et vécut à New York, entre Harlem et Brooklyn (où il décéda en 2009), la majeure partie de sa vie.

227. Randy Kennedy, « Roy DeCarava, Harlem Insider Who Photographed Ordinary Life, Dies at 89 », *The New York Times*, 28 octobre 2009 (<https://www.nytimes.com/2009/10/29/arts/29decarava.html>, consulté le 15 mai 2018).

artistiques²²⁸, notamment en photographie, et ses photographies traduisaient une sensibilité poétique, où la texture, la composition et l'éclairage prenaient le pas sur le figuratif.

« Graduation » (fig. 67), publié dans *The Sweetflypaper of Life*, chronique de Harlem rédigée par Langston Hughes accompagnée de photographies de DeCarava, est un exemple emblématique du style de l'artiste. L'agencement rigoureux du cliché (la règle des tiers est appliquée) et la netteté des contrastes lumineux sont troublés par la confrontation d'éléments disparates : une jeune fille dans une robe blanche immaculée, capturée dans une flaque de lumière, fait face à l'ombre d'une rue jonchée d'ordures. L'étrangeté et l'ambivalence perturbent l'équilibre formel de l'image et illustrent parfaitement la conception de DeCarava de la photographie : « I always wanted more than information, more than, 'This is the way this looks,' [...]. I always wanted an emotional content or ambiguity that allowed people to explore what they were experiencing²²⁹. » Cette approche du médium tint DeCarava à l'écart du monde médiatique durant toute sa carrière (il ne collabora que très rarement avec la presse), mais lui valut une reconnaissance critique et institutionnelle, ainsi que l'admiration de plus jeunes photographes noirs²³⁰. Parks et DeCarava ne s'appréciaient pas, et s'opposèrent en plusieurs occasions, notamment sur les stratégies à adopter pour percer et faire carrière dans le milieu photographique américain²³¹.

Plus encore que par leurs divergences stylistiques, les deux hommes s'opposaient sur la façon dont un Africain-Américain pouvait servir sa communauté par

228. « "One of the things that got me," Mr. DeCarava told *The New York Times* in 1982, "was that I felt black people were not being portrayed in a serious and artistic way." » *Ibid.*

229. Matt Schudel, « Roy DeCarava, 89; Celebrated N.Y. photographer », *The Washington Post*, 30 octobre 2009 (<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/10/29/AR2009102904552.html>, consulté le 16 mai 2018).

230. DeCarava fut le premier photographe noir à recevoir une bourse Guggenheim, et la *National Medal of the Arts*, plus haute distinction officielle américaine destinée aux artistes, lui fut attribuée en 2006.

231. En 2014, une rétrospective consacrée au photographe Louis Draper (1935-2002) fut présentée à la galerie/librairie Candela, à Richmond, en Virginie. Le projet était mené par la sœur de l'artiste, Nell Draper-Winston, qui avait accès à l'archive préservée par le photographe. Dans un article publié sur le blog de l'exposition en septembre 2013, l'inimitié entre Gordon Parks et Roy DeCarava est expliquée. D'après Louis Draper, dans les premiers mois de Kamoinge, plusieurs membres du collectif, dont DeCarava, assistèrent à une réunion de la branche new-yorkaise de l'American Society of Media Photographers. Gordon Parks, également présent, prit la parole et refusa de reconnaître les difficultés rencontrées par les photographes noirs dans le domaine médiatique, ce qui provoqua la colère de Roy DeCarava. John Edwin Mason fait un récit similaire de cet événement. « Kamoinge, part I: Origins », *The Louis Draper Project* (<https://thelouisdraperproject.wordpress.com/2013/02/07/kamoinge-part-i-origins/>, consulté le 18 mai 2018, et John Edwin Mason, entretien avec l'auteur, 6 mars 2018).

la photographie. Pour Parks, s'élever dans la société américaine sur « l'échelle de l'homme blanc²³² », gagner en visibilité en abolissant pour la première fois des barrières raciales et en multipliant les engagements prestigieux assuraient à ses images une large diffusion, les faisant contribuer, selon lui, au processus de transformation des relations raciales aux États-Unis. Cette approche individualiste contribua tout autant au succès de Parks qu'à son isolement, lui méritant l'étiquette indélébile de pionnier, tandis que Roy DeCarava se voyait discerner, par ses pairs, celle de mentor.

La place de Gordon Parks dans l'histoire visuelle africaine-américaine apparaît traversée d'une tension centrale entre appartenance et isolement. Ses travaux photographiques consacrés à la communauté noire expriment une connaissance intuitive du rôle historique joué par la photographie dans la revendication et la ré-appropriation de l'identité noire. Dans ses images transparait également une conscience du rayonnement de l'image dans les familles et la communauté africaines-américaines au sens large. Dans le même temps, sous le vernis de la célébrité que lui apporta son poste à *Life*, sa position intermédiaire, entre ses racines et sa culture noires et ses aspirations et son succès dans l'Amérique blanche, en firent une figure ambiguë. Comme nous allons le voir dans les pages qui suivent, la formation documentaire que reçut Parks dans les années 1940 fut également décisive dans sa construction d'une visibilité africaine-américaine.

232. « [...] There is nothing ignoble about a black man climbing from the troubled darkness on a white's man ladder [...]. » Gordon Parks, « What Their Cry Means to Me », *op. cit.*, p. 65.

Chapitre 3. La formation documentaire

A la recherche d'un équilibre entre objectivité et émotion, Gordon Parks trouva dans le style documentaire la voie qui lui permit de s'affirmer en tant que photographe professionnel. Plus encore que dans les chapitres précédents, où nous avons établi le caractère autodidacte de Parks dans ses premières années et son ancrage particulier dans la tradition visuelle noire, il sera question ici d'apprentissage. Les années qu'il passa auprès de Roy Stryker, d'abord à la FSA/OWI²³³ de 1942 à 1943, puis à la compagnie Standard Oil New Jersey, de 1944 à 1947, marquent un jalon crucial dans sa carrière.

Alors que les autres photographes de la Section Historique de la FSA, comme Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein ou Marion Post Wolcott, avaient, pour la plupart, reçu une instruction photographique ou artistique institutionnelle, Parks, lors de son arrivée à Washington, était dépourvu de formation officielle. D'une éducation éclectique, dictée par sa curiosité et sa sensibilité, Parks évolua, sous la houlette de Roy Stryker, vers une grammaire visuelle spécifique, celle du documentaire, qu'il s'appropriâ, conserva et adapta au gré de ses évolutions professionnelles et personnelles.

Ce chapitre considérera la formation documentaire de Parks sous différents angles. Il sera question de la représentation des Africains-Américains dans le fichier photographique de la FSA et de la contribution de Parks, le premier et unique photographe noir de l'agence, à cette démarche. La relation entre Roy Stryker et Parks sera également analysée. Nous verrons comment le rôle de mentor qu'endossa Stryker auprès de Parks, ainsi que sa fréquentation des autres photographes du groupe, contribua, notamment, à sa prédilection pour l'essai photographique.

233. La FSA et l'OWI (Office of War Information) étaient deux organismes gouvernementaux de l'administration Roosevelt (1933-1945). Avant de devenir, en 1937, la FSA, l'agence gouvernementale créée en 1935 sous le nom de *Resettlement Administration* (RA), était dirigée par l'économiste Rexford Tugwell et était chargée d'apporter de l'aide aux agriculteurs américains, sous forme de programmes et de subventions. La Division de l'Information, et, au sein de cette dernière, la Section Historique, furent chargées, dès 1935, de documenter et rendre public le travail de l'agence. Sous la houlette de Roy Stryker, la division photographique perdura jusqu'en 1943. Olivier Lugon, dans *Le Style documentaire d'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945* (Paris, Éditions Macula, 2017 [2001]), explique que « le cahier des charges [de la Section Historique] rest[ait] cependant très flou, en particulier quant à la nature des documents à rassembler : sont cités en vrac rapports, statistiques, cartes, et, incidemment, photographies. » En juin 1942, la FSA disparut et les photographes de la section Historique, ainsi que Roy Stryker, furent redirigés vers l'*Office of War Information*, une nouvelle agence en charge de la diffusion de l'information et de la propagande durant la Seconde Guerre mondiale.

1. Découverte de la philosophie documentaire

1.1 Les racines esthétiques et politiques de la photographie documentaire américaine dans les années 1930

1.1.1 Entre « art » et « document », une certaine transmission du réel

C'est dans la presse que Parks découvrit pour la première fois le style documentaire, en feuilletant un magazine abandonné par un passager de la ligne de chemin de fer où il travaillait, en 1938. Les États-Unis traversaient la Grande Dépression, et, pour Parks, les images des photographes de la FSA représentaient une dénonciation de la pauvreté qui affectait le pays :

Poverty still gripped the nation in 1938. In a magazine left by a passenger were powerful photographs of the dispossessed. They had been taken by a group of distinguished photographers – Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein, Margaret Wolcott Post [sic], Russell Lee, John Collier, Carl Mydans, John Vachon and Jack Delano. All were attacking the evils of poverty with cameras²³⁴ [...].

Parks établit d'emblée un lien entre les clichés parus dans la presse et un engagement social et politique. S'il n'offre pas de commentaires précis sur l'esthétique des reportages, il perçoit néanmoins l'amplification du sujet par la forme (« powerful photographs ») et le caractère contestataire des images (« All were attacking the evils of poverty with cameras »). Avec cette observation, Parks définit sa perception des contours formels et substantiels de la photographie documentaire, qu'il adopta et continua d'explorer en arrivant à Chicago quelques mois après sa lecture du magazine. Ayant érigé les photographes de la FSA en modèle, Parks se saisit de l'occasion que représentait l'obtention de la bourse Rosenwald, en janvier 1942, pour demander et obtenir un stage à Washington au sein de la prestigieuse agence, où il arriva en avril de la même année²³⁵.

L'histoire du style documentaire aux États-Unis n'est en aucun cas circonscrite par la FSA et la Grande Dépression. Dans « La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches », Géraldine Chouard, Jean Kempf et François

234. Gordon Parks, *A Hungry Heart*, New York, Washington Square Press, 2005, p. 43.

235. *Ibid.*, p. 63.

Brunet rappellent ce qu'ils nomment « les jalons les plus marquants de notre culture de l'image documentaire américaine²³⁶ [...] ». Dans l'ordre chronologique, les auteurs citent les photographies prises lors des campagnes d'exploration dans l'Ouest américain, au XIX^e siècle, les œuvres de Lewis Hine et Jacob A. Riis, dont les images servirent les causes réformatrices de l'ère progressiste, et bien sûr, l'immense œuvre collective de la FSA²³⁷. On le voit avec ces exemples, les sujets des photographies dites « documentaires » varient énormément dans le contexte américain. Le fait que Chouard, Brunet et Kempf incluent les images des expéditions dans l'Ouest écarte la dénonciation de la détresse sociale comme dénominateur commun des images documentaires. Selon Jean Kempf, il serait d'ailleurs plus approprié de parler de « statut » documentaire que de « style » :

Le documentaire photographique n'est ni un style – même si l'on a pu parler de « style documentaire » – ni une pratique spécifique. C'est plutôt un statut, le statut donné à une image ou, plus généralement, à une série d'images qui partent du réel et y reviennent, via des méditations complexes impliquant, entre autres, le processus photographique. Lorsque les photographies sont documentaires – car elles ne le sont pas dans tous leurs avatars – la question de la vérité est bien sûr centrale, alors que celles du juste et du beau, quoique présentes, sont secondaires ou le lui sont subordonnées²³⁸.

Dans l'approche de Jean Kempf surgissent des considérations quasi philosophiques, notamment la question centrale du « réel », point de départ d'une circonvolution théorique et esthétique qui caractérise, selon le spécialiste, le « statut documentaire ». Beaumont Newhall, dans *The History of Photography*, fait quant à lui référence à la notion d'authenticité pour qualifier la caractéristique principale du documentaire. Le commissaire d'exposition du *Museum of Modern Art* de New York cite lui aussi les photographies de Lewis Hine, sociologue de formation, pour qui les images représentaient un moyen efficace de transmettre un message. Cette idée d'efficacité dans la communication est explicitée par Newhall lorsqu'il souligne la dimension artistique des photographies documentaires, mises au service d'un discours militant : « Documentary is, therefore, an approach that makes use of artistic faculties

236. Géraldine Chouard, Jean Kempf et François Brunet, « La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 6 mars 2015, p. 1 (<http://journals.openedition.org/transatlantica/7245>, consulté le 28 mai 2018).

237. *Ibid.*

238. Jean Kempf, « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 18 février 2015 (<http://journals.openedition.org/transatlantica/7127>, consulté le 28 mai 2018).

to give “vivification to fact” – to use Walt Whitman’s definition of the place of poetry in the modern world²³⁹. » L’idée que l’approche documentaire est totalement distincte d’un travail esthétique est ainsi écartée. Comme le soulignent Chouard, Brunet et Kempf, « la dialectique entre « document » et « art²⁴⁰ » », replacée au centre du débat par l’historien de l’art suisse Olivier Lugon dans *Le Style documentaire*, distingue le style documentaire photographique dans l’immense variété de ses expressions.

Longtemps, pourtant, la définition de la photographie documentaire, particulièrement dans le domaine historique et culturel américain, s’est concentrée sur la fonction sociale de cette branche du médium. C’est après la Seconde Guerre mondiale, ainsi que l’explique Olivier Lugon, que cette conception s’est cristallisée, au point de progressivement exclure d’autres acceptions du style. Par ailleurs, en plus de produire les centaines de milliers d’images qui allaient devenir emblématiques du genre, les principaux acteurs de la FSA, notamment Roy Stryker, Walker Evans et Dorothea Lange, écrivirent également des textes théoriques visant à figer le sens de leur travaux dans une perception dont ils étaient également les auteurs²⁴¹. La renommée des photographes ayant travaillé pour la FSA et le caractère iconique acquis par certaines de leurs images ont largement contribué à imposer la production de la Section Historique comme l’essence même du genre documentaire²⁴². En réalité, le projet photographique de la FSA connut des évolutions et fut traversé de tensions importantes.

1.1.2 La série, le territoire, le portrait : caractéristiques formelles et esthétiques de la production photographique de la FSA/OWI

En 1944, quelques mois après l’avènement de l’OWI et la disparition de la FSA,

239. Beaumont Newhall, *The History of Photography*, 5^e éd., New York, The Museum of Modern Art, 2012 [1982], p. 238.

240. Géraldine Chouard, Jean Kempf et François Brunet, « La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches », *op. cit.* p. 2.

241. Lugon cite notamment l’article de Roy Stryker et Paul H. Johnstone, « Documentary Photographs », publié en 1940, « Documentary Photography », de Dorothea Lange, paru la même année, ainsi que les nombreux textes et discours consacrés au sujet par Walker Evans, comme la conférence intitulée « Lyric Documentary », donnée par le photographe à l’université de Yale en 1964. Voir Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 23, 423, 417 et 415.

242. « L’activité de cette agence, devenue au fil des ans un élément quasi légendaire de la photographie et de la culture américaines, a suscité une production éditoriale dont peu d’entreprises photographiques ont bénéficié. Ce faisant, elle a cristallisé pendant un demi-siècle presque toutes les discussions autour de l’approche documentaire et en a fortement orienté la définition. » Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, *op. cit.* p. 17.

la collection de fichiers de la Section Historique fut déposée à la Bibliothèque du Congrès. En visitant les salles où sont aujourd'hui archivées les photographies, on prend la mesure de l'ampleur systématique du programme. Les dizaines de milliers d'images, glissées dans des chemises en carton, sont classées et rangées dans des casiers métalliques. La tangibilité de l'archive photographique de la FSA permet de saisir, comme le souligne Alan Trachtenberg dans un essai intitulé « From Image to Story²⁴³ », l'utilité publique du projet, ainsi que ses éléments esthétiques saillants : « To assemble a great collection of pictures portraying the nation at the nadir of the Depression emerged as the overriding goal of Stryker's enterprise²⁴⁴. »

Dans cette citation de Trachtenberg, trois termes retiennent l'attention car ils distinguent trois piliers fondamentaux du style documentaire tel que façonné par les photographes de la FSA. « Collection », tout d'abord, renvoie à l'idée d'une production massive et organisée. L'emploi du verbe « portray » conjugué à la forme progressive rappelle la volonté de diagnostiquer et de sensibiliser des situations sociales qui animaient les principaux acteurs de la FSA, ainsi que le recours massif au portrait comme représentation spécifique, par tous les photographes de l'agence. Enfin, le terme « entreprise », associé ici à Roy Stryker, met en lumière l'étendue quasi industrielle du projet.

Ces signes distinctifs du style des photographes de la FSA apparaissent lorsque l'on consulte les archives numériques sur le site Internet de la Bibliothèque du Congrès²⁴⁵. Une recherche avec les mots-clés « Gordon Parks », produit 1 636 résultats. Les titres indiquent la nature sérielle de la plupart des clichés, laissant ainsi deviner que les photographes travaillaient par projet thématique. Dans le cas de Gordon Parks, le nombre de photographies varie de quelques dizaines à plusieurs centaines par mission. La série la plus connue, celle consacrée à Ella Watson, compte quarante-trois clichés²⁴⁶, tandis que le reportage de Parks sur le Bethune-Cookman College, une

243. Alan Trachtenberg, « From Image to Story: Reading the File », dans Carl Fleischauer et Beverly W. Brannan (dir.), *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley, The University of California Press, 1989, p. 44-75.

244. *Ibid.*, p. 45.

245. Farm Security Administration / Office of War Information Black-and-White Negatives, Library of Congress, Digital Collections (<https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives>, consulté le 29 mai 2018).

246. [Anon.], « Ella Watson United States Government Charwoman », Farm Security Administration / Office of War Information Black-and-White Negatives, Articles and Essays, Digital Collections, Library of Congress (<https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/?q=Ella+Watson>,

université traditionnellement noire située à Daytona Beach, en Floride, comporte 222 photographies²⁴⁷. Une autre base de données, *Photogrammar*, créée par l'université de Yale, permet de se rendre compte de l'exhaustivité des initiatives de la FSA²⁴⁸. L'un des outils de recherche est une carte interactive des États-Unis. En cliquant sur un comté spécifique, des vignettes de toutes les photographies prises à cet endroit apparaissent, accompagnées de l'année de leur réalisation et de leur auteur. Cette méthode de recherche permet de visualiser l'étendue géographique – l'ensemble du territoire américain est couvert, y compris l'Alaska – mais aussi la profondeur de la documentation. Ainsi, cliquer sur le comté de Muskogee, dans l'Oklahoma, permet à l'utilisateur de visualiser les dizaines d'images produites par Russell Lee en juin 1939 sur une communauté d'agriculteurs²⁴⁹.

Grâce à *Photogrammar*, la variété de la production visuelle de la FSA est palpable. On s'éloigne des images iconiques, bien souvent des portraits, pour contempler des séries documentant des paysages, naturels, mais aussi industriels ou urbains. Par exemple, en juin 1943, Gordon Parks documenta l'activité maritime du comté d'Essex dans le Massachusetts, en incluant plusieurs dizaines de vues du port et des docks de Gloucester, la ville principale, en plus de celles des pêcheurs à la tâche²⁵⁰. Russell Lee, en juillet 1942, réalisa des photographies de la Willamette National Forest, dans l'Oregon²⁵¹, qui ne sont pas sans évoquer les images de Carleton Watkins, Timothy O'Sullivan et des autres artistes de l'Ouest photographique.

Dans la collection numérique de la Bibliothèque du Congrès, les portraits présentent des nuances très variées, mais gardent la trace de l'absence du

consulté le 29 mai 2018).

247. Collection items « Daytona-Beach Bethune Cookman », Farm Security Administration / Office of War Information Black-and-White Negatives, Digital Collections, Library of Congress (<https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/?c=150&q=Daytona-Beach+Bethune+Cookman&sp=2&st=list>, consulté le 29 mai 2018).

248. *Photogrammar*, Université de Yale (<http://photogrammar.yale.edu/>, consulté le 31 mai 2018).

249. Résultats de recherche, *Photogrammar* (http://photogrammar.yale.edu/search/results.php?start=0&search=&pname=&lot=&van=&state=Oklahoma&county=Muskogee&city=&year_start=1936&month_start=0&year_stop=1942&month_stop=12, consulté le 29 mai 2018).

250. Résultats de recherche, *Photogrammar* (http://photogrammar.yale.edu/search/results.php?start=0&search=&pname=&lot=&van=&state=Massachusetts&county=Essex&city=&year_start=1943&month_start=0&year_stop=1943&month_stop=12, consulté le 29 mai 2018).

251. Résultats de recherche, *Photogrammar* (http://photogrammar.yale.edu/search/results.php?start=0&search=&pname=&lot=&van=&state=Oregon&county=Lane&city=&year_start=1942&month_start=0&year_stop=1942&month_stop=12, consulté le 29 mai 2018).

photographe, ou plutôt de son retrait, afin, comme le note Olivier Lugon, de laisser « au portraituré le soin de [s']inscrire [dans l'image], de peaufiner sa pose, de *composer* comme il l'entend sa propre image²⁵² ». Les célèbres photographies de Walker Evans prises dans le comté de Hale en Alabama à l'été 1936 et publiées par la suite, en collaboration avec James Agee, dans *Let Us Now Praise Famous Men*²⁵³ (fig. 68 et 69), sont frontales et présentent sans aucune ambiguïté des sujets conscients d'être photographiés, tout autant maîtres de leur regard que celui qui les photographiait. Pour Lugon, la série d'Evans sur la famille Burroughs est « l'archétype du portrait posé traditionnel. » Evans exerça une influence considérable sur Roy Stryker et les autres photographes de l'agence²⁵⁴.

Dans l'œuvre de Parks datant de sa période FSA/OWI, *American Gothic* (fig. 1), peut être considéré comme portant la trace du style d'Evans. On y retrouve la frontalité et l'imposition d'une présence caractéristique des portraits d'Evans réalisés en Alabama six ans auparavant. En juin 1943, Parks, devenu correspondant de guerre après la disparition de la FSA au profit de l'OWI, photographia les pilotes du 332^e Groupe de Combat (332nd Fighter Group), un groupe d'aviateurs de combat africains-américains. Surnommés les *Tuskegee Airmen*, du nom de leur université d'origine, ces hommes servirent pendant la Seconde Guerre mondiale. Parks les immortalisa durant leurs entraînements au camp de Selfridge Fields, dans le Michigan, en 1943 (fig. 70 et 71). Ces images ne sont pas aussi frontales que celles prises par Evans en Alabama en 1936, mais laissent néanmoins deviner son influence. Bien que les poses des pilotes suggèrent d'avantage de spontanéité – ils ne regardent pas directement l'objectif – ils incarnent de façon expressive leur fonction de soldat, ce que Parks, alors devenu correspondant de guerre, cherchait à mettre en valeur. Cette volonté de mettre la subjectivité des individus photographiés au premier plan symbolique de l'image restera pour Parks une constante de sa méthode. La résolution de faire ressortir l'individualité et la dignité des personnes photographiées, héritage d'Evans, fut l'un des apprentissages majeurs de Parks à la FSA.

252. Olivier Lugon, *Le Style Documentaire*, op. cit., p. 184.

253. James Agee et Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Londres et New York, Penguin Modern Classics, 2000 [1941] et <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/?c=150&fa=contributor:evans.+walker%7Clocation:alabama&sp=2&st=list>, consulté le 29 mai 2018).

254. Olivier Lugon, *Le Style Documentaire*, op. cit., p. 119.

1.1.3 La rhétorique du combat

Le troisième chapitre de la thèse de Jean Kempf consacrée à l'oeuvre de la FSA s'intitule « Comprendre, Militer²⁵⁵ ». Dans la première partie, « Comprendre », l'auteur établit le rôle structurant, pour le genre documentaire et pour la philosophie de la FSA, de la tension « entre la fonction heuristique et la fonction militante », qui, selon lui, traverse la photographie « depuis ses origines²⁵⁶. » A la volonté de connaître et comprendre du photographe succède son intention de montrer et d'expliquer. Entre la rigueur de la démarche scientifique – l'utilisation de l'appareil photo comme outil de recherche – et la volonté pédagogique, puis l'engagement militant, la philosophie photographique de la FSA trace une ligne sinueuse. A plusieurs reprises, Parks montra son adéquation avec cette méthode. « I wound up being an objective reporter, but one with a subjective heart²⁵⁷ », est l'une des citations du photographe la plus fréquemment reprise dans les articles à son sujet. Cette phrase résume, de manière très synthétique, voire simpliste, la « doctrine » documentaire telle qu'il l'apprit à la FSA.

Parks utilise le langage de la lutte et des armes dans plusieurs écrits, notamment son autobiographie de 1965, *A Choice of Weapons*, afin d'explicitier son rapport à la photographie. Dans l'introduction, l'auteur se remémore l'exécution d'un prisonnier à laquelle il assista en sa qualité de journaliste. En quittant la prison, le photographe, choqué par la mise à mort du prisonnier, mesure sa chance d'avoir pu choisir les « armes » qui lui avaient permis de s'extraire de la pauvreté et de combattre le racisme : « [...] I am almost frightened into running, but I will not, call it vanity, bravado, pride or whatever. Only I know it to be something different – a faith in the weapons I hold out to rout such fear²⁵⁸. » En 1990, dans *Voices in the Mirror*, le photographe formule la phrase suivante, qui, comme la citation du paragraphe précédent, fut reprise de nombreuses fois afin de décrire « la méthode » Gordon Parks : « I had bought what was to become my weapon against poverty and racism²⁵⁹. »

255. Jean Kempf, *L'œuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943) – Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*, chapitre III « Comprendre, Militer », *op. cit.*, p. 223-332.

256. *Ibid.*, p. 225.

257. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.* p. 156.

258. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.* p. xii.

259. *Ibid.*, p. 66.

Parks n'est pas le seul à avoir recours à la rhétorique du combat pour tenter de définir son utilisation des images dans le cadre de sa profession. Des historiens de la photographie tel qu'Helmut Gernsheim, dans son analyse de la production de Jacob A. Riis, emploie le mot « weapon » pour qualifier la fonction des images dans l'œuvre du photographe progressiste²⁶⁰. Cette conception de la photographie se comprend si l'on considère les contextes de production. Pour Jacob A. Riis et Lewis Hine, la misère des taudis de New York ou Pittsburgh devait être exposée afin de pouvoir être éradiquée. La photographie devenait un instrument manipulable à des fins philanthropiques et idéologiques. Pour l'administration du président Roosevelt, le *New Deal* s'apparentait à une bataille contre la Grande Dépression et ses conséquences sur la société américaine²⁶¹.

La Section Historique de la FSA, créée dans ce contexte de crise économique et sociale et de nécessité de réforme, incorpora dans son fonctionnement une trace de cette veine combative. Toutefois, la conception « militante » des accomplissements de la Section Historique ne peut en aucun cas suffire à en saisir en toute les spécificités. D'autres aspects, tel que l'inscription du projet dans une démarche libérale normative, analysée notamment par Maren Stange dans *Symbols of Ideal Life*²⁶², ou bien la recherche d'une quintessence américaine sont aussi cruciales pour saisir la complexité de l'agence. Mais pour Parks, les années passées à fréquenter Roy Stryker et les photographes de l'agence amenèrent de façon récurrente une question qui n'est pas sans évoquer celle que se pose Richard Wright dans *Black Boy*: « Could words be weapons²⁶³ ? ». Si l'on remplace le mot « words » par « photographs », cette interrogation résume une importante leçon de l'apprentissage de Parks à la FSA.

260. « Jacob A. Riis, a police-court reporter on *The New York Tribune*, believing that the camera is a mightier weapon than the pen for attacking the bad conditions that led to crime, took a poignant series of photographs between 1887 and 1892 to point out to society its obligation to the poor. » Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, 3^e éd., New York, Dover Publications, 1986 [1965], p. 67.

261. « I pledge you, I pledge myself, to a new deal for the American people. Let us all here assembled constitute ourselves prophets of a new order of competence and of courage. This is more than a political campaign; it is a call to arms. Give me your help, not to win votes alone, but to win in this crusade to restore America to its own people. » Franklin Delano Roosevelt, « Address Accepting the Presidential Nomination at the Democratic National Convention in Chicago », 7 juillet 1932 (<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=75174>, consulté le 19 mai 2018).

262. Maren Stange, *Symbols of Ideal Life*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1992.

263. Richard Wright, *Black Boy*, Londres, Vintage Books, 2000 [1945], p. 81.

1.2 Les Africains-Américains et la FSA/OWI, une relation problématique

1.2.1 Une diffusion partielle de la réalité africaine-américaine

Tout comme *Let Us Know Praise Famous Men*, publié en 1941, fut érigé en livre emblématique de l'esprit de la FSA, *Twelve Million Black Voices*, de Richard Wright et Edwin Rosskam, paru la même année, fut un succès critique et éditorial, loué pour la force et l'originalité du sujet et de son traitement. L'importance de ce livre ne doit cependant pas faire oublier la partialité des représentations des Africains-Américains par les photographes de la Section Historique, comme l'a montré Nicholas Natanson dans *The Black Image in the New Deal : The Politics of FSA Photography*²⁶⁴. L'histoire des relations entre les Noirs et les acteurs de la FSA ne peut se réduire à l'essai de Richard Wright illustré par les images sélectionnées par d'Edwin Rosskam, aussi marquante que fut cette collaboration.

D'après les chiffres du Bureau du Recensement, au début de la Grande Dépression, les Africains-Américains représentaient presque dix pour cent de la population totale américaine²⁶⁵. En 1932, la moitié était au chômage²⁶⁶. La majorité d'entre eux vivaient encore dans la « Black Belt », les zones rurales des états du Sud-Est des États-Unis. Dans certains états, comme le Mississippi ou la Caroline du Sud, les Africains-Américains constituaient près de la moitié de la population totale²⁶⁷. Dans les comtés ruraux, la plupart des Noirs étaient des « sharecroppers », des travailleurs agricoles qui n'étaient pas propriétaires de la terre qu'ils travaillaient. En 1930, la Grande Migration avait commencé depuis près de vingt ans et les Africains-

264. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal: The Politics of FSA Photography*, Knoxville, Tennessee, The University of Tennessee Press, 1992.

265. En 1930, la population noire comptait 11 891 143 individus, soit précisément 9,7 % de la population totale. « Black Population from Year 1790 - 2012 », Black Demographics / U.S. Census Bureau (<http://blackdemographics.com/population/>, consulté le 31 mai 2018).

266. « Race Relations in the 1930s and 1940s », *Great Depression and World War II, 1929-1945*, Classroom Materials, The Library of Congress (<http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/presentationsandactivities/presentations/timeline/depwwii/race/>, consulté le 31 mai 2018).

267. « Historical Census Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1970 to 1990, for the United States, Regions, Divisions and States » U.S. Census Bureau, via « Historical racial and ethnic demographics of the United States » Wikipedia, the Free Encyclopedia ([https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_racial_and_ethnic_demographics_of_the_United_States#Historical_data_for_all_races_and_for_Hispanic_origin_\(1610%E2%80%932010\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_racial_and_ethnic_demographics_of_the_United_States#Historical_data_for_all_races_and_for_Hispanic_origin_(1610%E2%80%932010)), consulté le 31 mai 2018).

Américains affluaient en vagues régulières vers les métropoles du Nord et de l'Ouest.

Les milliers de photographies de la FSA où figurent des Africains-Américains reflètent cette réalité changeante. Selon Nicholas Natanson, environ dix pour cent des 270 000 photographies produites par la FSA avaient pour sujet des individus ou familles noirs et leurs conditions de vie. Un chiffre en adéquation avec le pourcentage d'Africains-Américains dans la population américaine. Pour Laurence Cossu-Beaumont, dans un article consacré à *Twelve Million Black Voices*, cette statistique est « exceptionnelle », au vu de l'état des relations raciales aux États-Unis durant cette période et de l'absence de directives au sein de l'agence pour un axe « africain-américain » spécifique²⁶⁸. Citant Nicholas Natanson, l'auteur explique que la documentation de la communauté africaine-américaine par la FSA se distinguait par son étendue et sa profondeur : « Against administrative odds the photographers collectively achieved a range and depth of black coverage that was rare in government or private photography²⁶⁹ ».

Pour Natanson et Cossu-Beaumont, l'aspect problématique de la relation entre la FSA et les Africains-Américains ne tenait pas tant à une question de sous-représentation qu'à une volonté de limiter l'exposition et la diffusion des photographies sur l'expérience noire. « To what extent did FSA black image reach the public arena ? » Telle est la question posée par l'auteur de *The Black Image and the New Deal* dans son introduction. Cette interrogation semble être particulièrement pertinente si on considère que l'objectif principal de la FSA était de diffuser des informations, grâce à des expositions et l'utilisation des photographies dans la presse, sur les conditions de vie des Américains durant la Grande Dépression et de convaincre la population du bien-fondé des réformes de l'administration Roosevelt. En dépit des évolutions de la structure dirigée par Roy Stryker entre 1935 et 1943, commandées par les changements conjoncturels – les États-Unis passèrent d'une situation de crise économique à une situation de guerre – l'opinion publique américaine demeurait, dans les années 1930 et 1940, très mal informée sur la communauté africaine-américaine. Une part majoritaire de la population était extrêmement hostile aux rapports inter-

268. Laurence Cossu-Beaumont, « *Twelve Million Black Voices: Let Us Now Hear Black Voices* », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 6 mars 2015 (<https://journals.openedition.org/transatlantica/7232>, consulté le 28 mai 2018).

269. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, *op. cit.*, p. 221, cité dans Laurence Cossu-Beaumont, « *Twelve Million Black Voices: Let Us Now Hear Black Voices* », *op. cit.*, p. 5.

raciaux. Les avancées dans ce domaine furent rares et symboliques. Bien que le président Roosevelt s'entourât dès 1935 d'un « Black cabinet », un groupe informel d'Africains-Américains chargés de le conseiller sur des questions de politiques publiques, le président se refusa à prendre des mesures concrètes contre la ségrégation, principalement pour garder les voix des Démocrates dans les états du Sud²⁷⁰.

Dans ce contexte politique, les photographies émanant de la FSA puis plus tard de l'OWI et représentant des Africains-Américains ne bénéficièrent pas des mêmes conditions de diffusion et de publication que les autres images du projet. Une instruction de Roy Stryker, donnée à Dorothea Lange en juin 1937 et citée par Nicholas Natanson dans le premier chapitre de son ouvrage résume l'attitude prévalente de la direction de l'agence quant au traitement des Africains-Américains, tout du moins dans les premières années : « “Regarding the tenancy pictures,” he replied to her inquiry from Texas, “I would suggest you take both black and white, but place the emphasis on the white tenants, since we know that these will receive much wider use²⁷¹.” » Stryker avait conscience des fractures raciales qui divisaient la société américaine et des difficultés de communication que ces ruptures entraînaient. Cette citation n'est d'ailleurs pas sans évoquer les souvenirs que Gordon Parks exposa en 2005 dans ses mémoires, concernant les hésitations de Stryker sur sa venue à Washington après l'obtention de la bourse Rosenwald : « Roy was in a quandary. Washington's attitude was close to that in Southern cities. The FSA photo laboratory was staffed with White Southerners who regarded the photographers as glamour girls and boys. Now he was being asked to take on a Black glamour boy²⁷². »

A la fin de l'année 1943, après avoir été missionné pour photographier les entraînements des *Tuskegee Airmen* pour l'OWI, Parks espérait les suivre au combat en Europe. La veille de son départ, Parks découvrit que l'autorisation gouvernementale d'accompagner les pilotes lui avait été refusée. Ted Poston, un écrivain ami du photographe, lui fit l'observation suivante : « My friend, there's some Southern

270. L'ouvrage de Lauren Rebecca Sklaroff, *Black Culture and the New Deal: The Quest for Civil Rights in the Roosevelt Era* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2009), est une analyse récente et détaillée des relations raciales et de leurs évolutions sous l'administration Roosevelt

271. Roy Stryker à Dorothea Lange, 18 juin 1937, dans Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, *op. cit.* p. 4.

272. Gordon Parks, *A Hungry Heart*, *op. cit.* p. 62.

conservatives on Capitol Hill who don't buy the idea of Negro soldiers getting your kind of publicity. » Cette mise à l'écart marqua Parks durablement et le poussa à quitter l'OWI. Cette anecdote souligne également la vulnérabilité du photographe. Malgré son ascension rapide, Parks ressentait presque quotidiennement les limitations que lui imposait la société américaine, limitations dont la FSA n'était pas exempte.

Un autre aspect de la représentation noire concerne la participation des images de la FSA dans le discours caricatural produit sur les Africains-Américains et diffusé par les médias et d'autres sources. Natanson soulève cette question, qu'il définit comme « problématique » dans « The FSA Black Image in the Marketplace », le sixième chapitre de son livre : « Where black images *were* included, representation tended to be quantitatively slight, qualitatively problematical, or both²⁷³. » Bien qu'attachés au respect des personnes qu'ils photographiaient, quelle que fût leur extraction sociale, les employés de la FSA ne maîtrisaient pas les choix éditoriaux pour lesquels leurs images étaient utilisées. Trois d'entre eux – Walker Evans, Dorothea Lange et Ben Shahn – démissionnèrent ou se firent renvoyer de l'agence pour ces raisons²⁷⁴. Natanson donne ainsi l'exemple d'anciens esclaves habitant une demeure de propriétaires terriens antérieure à la Guerre de Sécession et abandonnée à l'issue de cette dernière, photographiés en juillet 1937 dans le comté de Greene, en Géorgie. Alors que la série de Lange comportait des clichés de la grandiose maison en ruines (fig. 72 et 73), Edwin Rosskam, lorsqu'il organisa en 1940 une exposition itinérante promouvant les bienfaits des programmes agricoles de la FSA, choisit un portrait du couple en plan rapproché (fig. 74). En conservant uniquement les silhouettes de l'homme et de la femme et en supprimant l'arrière-plan, Rosskam évinçait toute référence au passé violent des sujets, ainsi que l'ironie historique qui voyait d'anciens esclaves habiter une plantation en ruines.

Natanson donne une explication contextuelle aux choix éditoriaux faits par Stryker et Edwin Rosskam. A partir de 1938, Rosskam fut responsable de l'organisation des expositions²⁷⁵. Selon lui, les deux hommes évaluaient les affiliations politiques du public auquel étaient destinées les images, et adaptaient le contenu des expositions en fonction de ces inclinations. Un employé texan de la FSA mit ainsi en

273. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, *op. cit.* p. 217.

274. Maren Stange, *Symbols of Ideal Life*, *op. cit.* p. 117.

275. *Ibid.*, p. 109-110.

garde Rosskam quant à son choix, pour l'exposition « New Start on the Land » de juxtaposer des images de fermiers noirs avec celles de femmes et d'hommes blancs : « “Knowing the people in this region as I do, I doubt the wisdom of using a panel showing a Negro farmer beside a panel showing a white farm woman²⁷⁶”. » Ainsi, même si les photographies de la FSA ne participaient pas de façon active à la stéréotypisation des Africains-Américains, leur usage ne contribua pas de façon significative à désenclaver l'identité noire des images caricaturales et racistes qui la définissaient.

1.2.2 *Twelve Million Black Voices*, rectifier la question de la visibilité noire

Si Edwin Rosskam, tout comme Stryker, était parfaitement conscient de l'orientation de l'opinion américaine sur les questions raciales dans les années 1930, cela ne l'empêcha pas de s'investir passionnément dans le projet qu'il présenta à Richard Wright en 1940. *Twelve Million Black Voices*, publié chez Viking Press, la maison d'édition de John Steinbeck, en 1941, était à l'origine une idée de Rosskam. Après avoir collaboré en 1940 avec l'écrivain Sherwood Anderson pour l'ouvrage *Home Town*, Rosskam voulut mettre en place un projet similaire, où les textes d'un intellectuel américain seraient associés à des images de la FSA. Pour ce nouveau livre, Rosskam souhaitait se concentrer sur la communauté africaine-américaine : « After the Sherwood Anderson book, I didn't get any further, but I did like the idea of producing that kind of book, so I went to Viking, and submitted to them the plan of doing this Negro book with Richard Wright²⁷⁷. »

Rosskam ne connaissait pas Wright personnellement, mais parvint à convaincre l'auteur de *Native Son*, qui s'associa au projet et put bénéficier d'une importante marge de manœuvre, façonnant ainsi l'ouvrage en fonction de ses principes et de sa vision. En 1941, les photographies de la FSA figuraient dans une dizaine d'ouvrages collaboratifs, dont, outre ceux déjà mentionnés, *American Exodus: A Record of Human Erosion*, de Dorothea Lange et Paul Taylor, *Land of the Free*, du poète Archibald McLeish, et *Forty Acres and Steel Mules*, de Herman Nixon, sur la

276. Garford Wilkinson dans Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, op. cit. p. 220.

277. Richard Doud, « Oral history interview with Edwin and Louise Rosskam », 3 août 1963, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-edwin-and-louise-rosskam-13112#how-to-use-this-collection>, consulté le 4 juin 2018).

mécanisation de l'agriculture. Ce qui distingue *Twelve Million Black Voices* de ces recueils, en dehors de son contenu, est le fait qu'une part importante des images ne fut pas simplement sélectionnée dans le fichier pré-existant de la FSA, mais fut réalisée par Russell Lee à Chicago en avril 1941, pour les besoins spécifiques du projet. Alors que les « shooting scripts » – les indications de Roy Stryker sur les contenus à photographier – guidaient les employés de la Section Historique dans leurs missions à travers les États-Unis, les images produites pour *Twelve Million Black Voices* furent le résultat des réflexions individuelles de Richard Wright et de ses échanges avec Roskam²⁷⁸.

Wright, bien qu'impressionné par l'exhaustivité du fichier photographique de la FSA²⁷⁹, considérait que la dimension urbaine de l'expérience africaine-américaine n'était pas assez documentée. C'est également ce que relève Natanson dans le cinquième chapitre de *The Black Image in the New Deal*, consacré au travail de Russell Lee dans le quartier de South Side en 1940-1941. Dans les premières années d'existence de la Section Historique, c'est-à-dire de 1935 à 1940, Stryker et les photographes ne se consacrèrent aux villes et aux conditions de vie urbaine que de façon épisodique :

The FSA record of urban black life in these years, like that of urban white life, consisted mainly of scattered glimpses [...]. Not until April 1941 was there a major departure from the pattern. It came in the city [...] that Lee had passed up in 1937, the black metropolis within a metropolis, south side Chicago²⁸⁰.

La thématique de la migration, bien qu'abondamment documentée par Dorothea Lange sous l'angle des déplacements des fermiers blancs du Dust Bowl vers la Californie, n'avait pas été réellement explorée dans sa dimension africaine-américaine, en dépit des millions de Noirs qui empruntaient les routes de la Grande Migration depuis plus de deux décennies. Le quatrième chapitre de *Twelve Million Black Voices*, « Death on the City Pavements », est consacré aux traumatismes du départ et de l'installation dans les métropoles. La portée historique et symbolique du projet Wright/Roskam dépassait cependant largement le cadre de la Grande Migration.

278. Laurence Cossu-Beaumont, « Twelve Million Black Voices: Let Us Now Hear Black Voices », *op. cit.* p. 7.

279. « It is one of the most remarkable collections in existence I think. If you want to get a comprehensive picture of our country, you should go through these files sometimes. It's quite an education. » Richard Wright dans Kenneth Kinnamon (dir.), *Conversations with Richard Wright*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 1993, p. 43.

280. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, *op. cit.* p. 143.

Composé de six chapitres, le livre suit une progression chronologique très large. Des origines africaines des esclaves aux logements insalubres de Chicago, en passant par la pauvreté rurale et les violences raciales, Wright insuffla un souffle épique à son « histoire populaire » des Noirs américains²⁸¹.

Influencé par ses opinions communistes et marxistes, Wright fit le choix de ne pas mentionner la bourgeoisie africaine-américaine, les « talented tenth », auxquels il se réfère dans la préface²⁸². Préférant peindre un peuple opprimé mais résilient, Wright, en infusant sa prose d'un lyrisme très prononcé, donna, paradoxalement, aux souffrances et aux résistances du peuple africain-américain une dimension mythique, voire biblique. Pour Nicholas Natanson, l'utilisation du « nous » et l'omission par Wright de toute mention des classes aisées noires, firent de *Twelve Million Black Voices* un ouvrage indéniablement puissant, mais trop généraliste. Edwin Rosskam, bien que responsable de l'assemblage des photographies, fut, toujours selon Natanson, trop accommodant vis-à-vis de Richard Wright : « If anything, Rosskam was too single-minded in fitting – or bending – FSA pictures to the textual message²⁸³. »

La reconnaissance de *Twelve Million Black Voices* en tant qu'œuvre majeure pour la visibilité des Africains-Américains n'est pas à remettre en question, le livre est entré dans le canon culturel noir du XX^e siècle. Avec *Native Son*, il fut l'une des premières représentations de la Grande Migration. Néanmoins, tout comme *Let Us Now Praise Famous Men*, qui fut rétrospectivement critiqué en raison des méthodes d'Agee et Evans²⁸⁴, *Twelve Million Black Voices* fut davantage un condensé emblématique et engagé de l'histoire noire qu'une vision réaliste. Instruit par l'expérience de Richard Wright, qui avait connu la pauvreté dans ses formes rurales et urbaines après avoir émigré du Mississippi vers Chicago en 1927, influencé par sa

281. « A Folk History of the Negro in the United States » était, à l'origine, le sous-titre de *Twelve Million Black Voices*.

282. « This text, while purporting to render a broad picture of the processes of Negro life in the United States, intentionally does not include in its consideration those areas of Negro life which comprise the so-called "talented tenth," or the isolated islands of mulatto leadership which are still to be found in many parts of the South, or the growing and influential Negro middle-class professional and business men of the North who have for the past thirty years or more, formed a sort of liaison corps between the whites and the blacks. » Richard Wright, *Twelve Million Black Voices*, *op. cit.* p. xx.

283. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, *op. cit.* p. 249.

284. Lawrence Downes, « Of Poor Farmers and 'Famous Men' », *The New York Times*, 26 novembre 2011 (<https://www.nytimes.com/2011/11/27/opinion/sunday/of-poor-farmers-and-famous-men.html>, consulté le 12 juin 2018).

proximité avec les sociologues de l'école de Chicago²⁸⁵ et porté par la quête d'authenticité de la FSA, *Twelve Million Black Voices*, fait en quelque sorte figure de « chaînon manquant » entre la Renaissance noire de Chicago et les activités documentaires de la FSA, centralisée à Washington.

Pour Gordon Parks, qui, au moment de la parution de *Twelve Million Black Voices* s'apprêtait à déménager de Chicago à Washington, le livre était un écho de ses propres expériences et ses auteurs représentaient un modèle vers lequel tendre. Lorsque Parks, qui considérait l'ouvrage de Wright et Roskam comme sa Bible, photographia l'écrivain en 1943 dans le cadre d'une mission pour l'OWI, ce dernier dédicacha son exemplaire de *Native Son* de la phrase suivante : « To one who moves with the new tide », incluant ainsi Parks dans sa vision prophétique d'un renouveau du peuple noir²⁸⁶.

1.2.3 Parks à la FSA/OWI, entre influence et émancipation

Entre 1963 et 1965, l'historien de l'art Richard Doud effectua une série d'entretiens avec les protagonistes de la Section Historique de la FSA. À l'exception de Walker Evans, Doud interrogea les photographes ayant contribué au projet et s'entretint également avec Rexford Tugwell et Roy Stryker, respectivement instigateur politique et directeur exécutif de la Section. Ces interviews sont intégralement consultables en ligne²⁸⁷ et constituent une ressource très précieuse sur le fonctionnement de l'agence, sur les rapports entre les photographes et leur hiérarchie,

285. Richard Wright, lors de ses années à Chicago, s'intéressa au travail des sociologues de l'école de Chicago, notamment Robert Park, Louis Wirth et Horace Cayton. De plus, les travaux de ces chercheurs faisaient partie des éléments de documentation qu'Edwin Roskam avait transmis à Wright dans le dossier préparatoire de *Twelve Million Black Voices*. D'après Nicholas Natanson, les travaux des sociologues de l'école de Chicago, plus particulièrement les études menées par Horace Cayton et W. Lloyd Wright à la fin des années 1930 et au début des années 1940, influencèrent les missions photographiques d'Edwin Roskam et Russell Lee dans le South Side. L'importance que les sociologues accordaient à la diversité de l'univers africain-américain, se retrouve, d'après Natanson, dans les photographies des deux hommes. Nicholas Natanson, *The Black Image and the New Deal*, op. cit. p. 145-146.

286. En 1943, peu de temps après l'intégration de la section Historique à l'OWI, Parks fut missionné pour réaliser les portraits de personnalités noires auxquelles Edwin R. Embree, le président de la fondation Julius Rosenwald, avait consacré un livre intitulé *Thirteen Against the Odds*. Parks fut envoyé à New York pour photographier Richard Wright : « When I finally left him, I knew I had shared time with a man of courage and deep conviction. He gave me a copy of his novel. The inscription, written in an unruly hand, said, "To one who moves with the new tide." » Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, op. cit. p. 244.

287. Richard Doud, Oral History Program, Archives of American Art (https://www.aaa.si.edu/search/collections?edan_q=Richard+Doud&op=Search, consulté mai-juin 2018).

ainsi que sur la nature de leurs missions. Ces entretiens furent surtout l'occasion pour les principaux acteurs de l'organisation de réfléchir à l'impact et la signification de leur collaboration, ainsi que d'exprimer leurs points de vue sur l'ensemble du projet et sur sa valeur historique, plus de vingt ans après sa disparition. Dans le cas de Gordon Parks, l'interview menée par Doud en décembre 1964 est un complément très utile aux souvenirs qu'il évoque dans ses diverses autobiographies, où la chronologie et l'exactitude factuelle sont parfois brouillées dans un souci d'embellissement littéraire²⁸⁸.

Afin d'évaluer la contribution individuelle de Parks à la FSA, Doud lui demanda directement ce que le photographe pensait avoir apporté au groupe (« What do you feel you contributed to the total Farm Security file²⁸⁹? »), quelle était, selon lui, la valeur principale du projet (« [...] what do you think was the major value of the file²⁹⁰? »), ou bien encore, quelles étaient selon lui les différences entre son approche de la photographie pendant ses années FSA/OWI et après son recrutement par *Life* en 1948 (« [...] could you tell me if your approach to photography [...] for *Life* magazine is different from the way you used to photograph for Stryker²⁹¹? »). Les réponses de Parks mettent très clairement en avant le versant éducatif, formateur, que constitua pour lui son passage à la FSA sous la direction de Stryker. Toutefois, comme les autres photographes interviewés par Richard Doud²⁹², Parks ne concevait sa participation au projet comme particulièrement originale ou décisive : « I really don't think I contributed much to the file, really. I got a lot more out of it than I contributed I'm afraid²⁹³ [...]. »

Lors de son arrivée à Washington, Parks n'avait en effet que quatre ans d'expérience dans le domaine de la photographie et peu de connaissances techniques. Toutefois, son passé singulier, de son enfance rurale pauvre à ses plongées dans les quartiers noirs des principales villes américaines, en passant par la variété de ses expériences professionnelles et sa curiosité artistique informèrent et nourrirent le regard qu'il posa sur ses sujets, que ces derniers concernent ou non la communauté

288. Philip Brookman, conversation avec l'auteur, 15 septembre 2016.

289. Richard Doud, « Oral history interview with Gordon Parks », *op. cit.*, p. 12.

290. *Ibid.*

291. *Ibid.*

292. A la réponse, citée ci-dessus, que Parks fit à sa question sur sa contribution personnelle à la FSA, Richard Doud répondit : « You're all alike. You're too modest. » *Ibid.*, p. 11.

293. *Ibid.*

africaine-américaine. De plus, la trajectoire quelque peu chaotique de sa formation informelle fut confrontée, dès son arrivée à Washington, à l'efficacité de la « méthode » Stryker, sur laquelle nous reviendrons au prochain paragraphe. La canalisation des indignations et des émotions de Parks donna à son travail pour la FSA son originalité. Cette originalité ne découlait pas uniquement du fait que Parks fut l'unique photographe noir de la FSA, mais était davantage liée à sa compréhension, sur un plan personnel, de la pauvreté, du racisme, de l'immigration et de la violence, comme le souligne Jean Kempf : « Pour [...] Gordon Parks [...] la sensibilité aux problèmes sociaux est plus directement liée à une expérience personnelle²⁹⁴. »

Parks, bien que stagiaire grâce à la bourse Rosenwald, reçut les mêmes consignes que les autres membres de la Section Historique. Le travail de terrain qu'il effectua pendant l'année 1942 l'amena à documenter des sujets aussi variés que la vie quotidienne d'Ella Watson, dans les quartiers noirs de Washington, le camp d'été où des enfants noirs et blancs passaient plusieurs semaines ensemble, dans l'état de New York, les paysages enneigés de la Nouvelle-Angleterre, et les *Tuskegee Airmen*, son dernier projet. Les quelques 1 800 clichés réalisés par Parks, présentent, de manière parfois spectaculaire, souvent ordinaire, une vision éclectique et sensible de la société américaine, à l'image de ce que fut le projet de la FSA dans sa globalité.

Tout comme Evans et ses portraits de la famille Burroughs et *Migrant Mother* de Dorothea Lange, Parks produit une image iconique, qui, à elle seule, condense et dissimule la signification de son rôle au sein de la FSA. *American Gothic* (fig. 1) reste l'empreinte la plus marquante de la participation de Parks, probablement parce que cette image rappelle la frontalité des œuvres d'Evans et Lange, et s'inscrit ainsi dans l'identité visuelle associée à la photographie documentaire de la période. Mais des interprétations plus individuelles, qui soulignent l'originalité de l'approche de Parks, peuvent aussi être extraites de cette image. C'est ce que fait Deborah Willis, dans un article intitulé « Gordon Parks and the Image of the Capital City », dans lequel elle associe *American Gothic* au concept de « dream deferred », invoqué par Langston Hughes dans son poème « Harlem²⁹⁵ ». Ella Watson, photographiée par Gordon Parks

294. Jean Kempf, *L'oeuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943) — Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*, op. cit., p. 178.

295. « What happens to a dream deferred ? / Does it dry up / like a raisin in the sun ? / Or fester like a sore - / And then run ? / Does it stink like rotten meat ? / Or crust and sugar over - / like a syrupy sweet ? / Maybe it just sags / like a heavy load. / Or does it explode ? » Langston Hughes « Harlem », *Selected Poems of Langston Hughes*, New York et Londres, Random House, 1959, p. 221.

dans une mise en scène élaborée, devint le symbole des privations, des frustrations et de la colère contenue des Noirs. Là où Langston Hughes s'interroge sur les conséquences de la ségrégation, Parks choisit d'en montrer une incarnation. Pour Nicholas Natanson, dans le portrait de Gordon Parks s'entrecroisent l'austérité et la résilience rurale du Midwest (le pastiche du tableau de Grant Wood), les désillusions d'un individu forcé à migrer dans son pays d'origine (le drapeau), et l'endurance face au racisme et à la violence (le regard direct d'Ella Watson) :

The series produced at least one image with which Parks would long be associated: the image of a grim-faced, mop-wielding Watson against the background of the stars and stripes blended some of the compositional features of "American Gothic" with the bitterness of *Native Son*²⁹⁶.

De mission en mission, Parks développa certaines techniques, notamment la contre-plongée, l'usage du flash en extérieur, les plans rapprochés, qui, comme le prouvent les séries disponibles à la Bibliothèque du Congrès, trouvent leurs origines dans la période FSA du photographe. Pour Robert H. McNeill, propriétaire d'un important studio de photographie de la capitale dans les années 1950, Parks se distinguait nettement en 1942-1943 par sa recherche esthétique originale :

Gordon was doing so many things that were different [...]. I remember seeing him covering a Howard University commencement, and even the other black photographers who were there were saying, "Who is that crazy [guy]?" I mean, Gordon would use four flashbulbs for a single shot, outdoors, where he could have gotten away without using any. He wasn't content to stand up and take shots from a position that was comfortable for him – he lay on the ground, he shot up, he shot down. He was more like a movie director, trying to capture the whole academic atmosphere²⁹⁷.

Natanson note la répétition de ces techniques²⁹⁸ (fig. 75, 76 et 77), tout en reconnaissant leur efficacité pour happer l'observateur dans la scène photographiée. Pour l'auteur de *The Black Image and The New Deal*, l'originalité de la contribution de Parks à la FSA tenait davantage à la sensibilité émotionnelle que ce dernier investissait dans ses photographies, qu'à ses prouesses stylistiques.

296. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, op. cit. p. 178.

297. Robert H. McNeill, entretien avec Nicholas Natanson, 26 juin 1989, dans Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, op. cit. p. 266.

298. *Ibid.*, p. 183.

2. Roy Stryker et Gordon Parks, examen d'une relation

2.1 Un rapport de maître à élève

2.1.1 Une intégration délicate

Lors de l'arrivée de Parks à la FSA, en avril 1942, le groupe dirigé par Stryker avait connu d'importantes transformations. La Division de l'Information avait changé d'organisme directeur en 1937, basculant de la *Resettlement Administration*, à laquelle elle était rattachée depuis 1935, vers la *Farm Security Administration* et le secrétariat à l'agriculture. La démission de Rexford Tugwell en 1936 laissa Stryker seul aux commandes des stratégies de communication. L'entrée dans le conflit mondial des États-Unis après l'attaque japonaise sur Pearl Harbor en décembre 1941 précipita une nouvelle ré-organisation administrative, qui vit l'unité de Stryker transférée vers la Branche des Opérations Domestiques (« *Domestic Operations Branch* ») de l'*Office of War Information*, en 1942.

La suppression de cette division en 1943 conduisit à la démission de Stryker. Ce départ ne marqua cependant pas la fin de sa relation avec Gordon Parks, puisque celui-ci le retrouva en 1944 à la division photographique créée par la compagnie pétrolière Standard Oil New Jersey, que Stryker avait rejoint après son départ du gouvernement. Cette période peut se concevoir comme une prolongation du travail de Stryker à la FSA/OWI, puisque, outre Gordon Parks, plusieurs photographes ayant participé au projet fédéral rejoignirent leur ancien directeur pour participer à des missions similaires à celles effectuées pour l'administration Roosevelt. Durant les sept années que dura son mandat gouvernemental, Stryker avait évolué de la position hésitante du néophyte vers celle de leader expérimenté. En raison de cette expérience – de la gestion d'une équipe de photographes, du fonctionnement technique, mais aussi des relations humaines dans une ville du Sud – Stryker fut initialement réticent à l'intégration d'un jeune homme noir à son groupe de travail. Parfaitement conscient des difficultés que rencontrerait un Africain-Américain à Washington, une ville où s'appliquaient les codes ségrégationnistes du Sud, le directeur de la FSA, selon la version rapportée par Gordon Parks, ne souhaitait pas l'accueillir, non pas par racisme personnel, mais pour lui épargner des difficultés dans ses démarches professionnelles.

L'attitude que Stryker adopta vis-à-vis de Parks pendant les cinq années que dura leur relation, à la fois protectrice et exigeante, est synthétisée dans cette première réaction. Particulièrement inquiet de l'accueil que réserveraient les employés du laboratoire, des Sudistes endurcis, à un photographe Noir, Stryker conseilla à Parks de faire ses preuves en soumettant des photographies de qualité :

He was afraid of the situation. He was afraid for me and the laboratory. He didn't think they would work with me. [...] "Look," he said, "It's an all-southern lab. They are going to hate you. [...] But I'll tell you one thing : they are all great technicians, every damn one of them. I think that you can win them over with your work. [...] I'm not going to make any partial moves on your behalf. You have to win them over, and I think you can"²⁹⁹.

En offrant à Parks une intégration par le travail, Stryker trouva un moyen de contourner les barrières raciales qui auraient entravé sa progression. Conscient des risques réels qu'aurait représenté la présence d'un photographe africain-américain dans des zones où les violences à l'encontre des Noirs et les lynchages étaient monnaie courante, Stryker décida de ne pas envoyer Parks plus au sud que la capitale³⁰⁰. Les rencontres qu'il fit à Washington suffirent pour lui permettre de mesurer la violence et l'ampleur du racisme dans les états Jim Crow. Stryker, en suggérant à Parks de s'imposer par ses talents photographiques afin de remiser à l'arrière-plan son origine ethnique, consolida chez le photographe une stratégie qu'il allait appliquer tout au long de sa carrière. Tout en reconnaissant sa partialité pour les sujets ayant trait à la communauté africaine-américaine, et la tendance de ses employeurs à le déployer sur ce type de mission, Parks, une fois recruté par *Life*, parvint à s'imposer au sein du magazine en mettant en avant sa maîtrise technique et sa polyvalence thématique³⁰¹.

2.1.2 « A noble experiment³⁰² » : Stryker dans le rôle de mentor

De son propre aveu, Parks était inexpérimenté et naïf lors de son arrivée à Washington³⁰³. Les actes de racisme et d'intolérance dont il avait jusqu'à présent été

299. Gordon Parks, dans Martin H. Bush (dir.), *The Photographs of Gordon Parks*, *op. cit.*, p. 58.

300. « Stryker didn't want to send me to the South. Washington was probably the furthest south I'd ever been, and he didn't realize how little I knew about Washington, D.C. [...] So Roy Stryker insisted on sending me around the northern part of the United States. » *Ibid.*, p. 46.

301. Nous aborderons plus en détail le statut de Parks en tant que photographe noir de *Life* au chapitre 5, « La double conscience de Gordon Parks ».

302. Richard Doud, « Oral interview history with Gordon Parks », *op. cit.* p. 4.

303. « I was green as a pea when I came to Washington [...]. » *Ibid.*, p. 5.

victime, dans le Kansas, le Minnesota ou à Harlem, ne l'avaient pas véritablement préparé à la brutalité des rencontres qu'il ferait dans la plupart des lieux publics de la ville. Porté par son admiration lointaine pour les photographes de la FSA et une motivation certaine, Parks n'en était pas moins ignorant du fonctionnement de l'agence et de la réalité du terrain : « I was so excited over getting the Rosenwald and so excited about going to Washington to work for this famous group that I don't, I can't [*sic*], honestly say that I had any preconceived ideas about what I was going to be like³⁰⁴. »

Dans ces circonstances, sa relation avec Roy Stryker fut d'emblée placée dans une dynamique quasi familiale, le chef de la FSA endossant le rôle de « father figure », ce que lui reprochaient d'ailleurs, selon Parks, les autres photographes de la FSA : « A lot of the guys, like Vachon, resented Stryker a little bit. They thought he played "papa" a little too much³⁰⁵. » Peut-être Stryker perçut-il en Gordon Parks, sa franche admiration pour la FSA et sa relative inexpérience, l'occasion d'endosser le rôle de mentor avec une confiance qui ne lui fut pas permise auprès des autres photographes plus expérimentés. Jean Kempf, dans le partie de sa thèse qu'il consacre à Stryker, prend en effet soin de souligner les rapports ambigus, voire paradoxaux que Stryker entretenait avec les photographes, qu'il admirait, mais souhaitait garder sous un contrôle strict :

Ainsi, il tend à se débarrasser des photographes confirmés qui forment son noyau de départ, au profit de gens plus coopératifs, choisis par lui seul, tels que Arthur Rothstein, Russell Lee ou John Vachon, purs produits du sérail, qui, bien que fournissant un travail de qualité, ne lui feraient pas d'ombre et resteraient avant tout des employés de la Section Historique³⁰⁶.

Il semblerait toutefois, comme le suggère la citation de Parks de la page précédente, qu'en 1942, même les « purs produits du sérail » comme John Vachon, toléraient moins facilement la personnalité dominante de Stryker. En ce qui concerne Gordon Parks, toutefois, toutes les mentions que ce dernier fait de Stryker et de son passage à la FSA sont unanimes : en dépit de sa présence autoritaire, les conseils qu'il prodigua à Parks, les échanges entre les deux hommes, ainsi que les consignes du

304. *Ibid.*, p. 4-5.

305. Martin H. Bush (dir.), *The Photographs of Gordon Parks*, *op. cit.*, p. 72.

306. Jean Kempf, *L'oeuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943) – Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*, *op. cit.*, p. 117-118.

directeur de la Section Historique constituèrent une éducation à part entière, qui influença durablement la conception de Parks de la photographie documentaire et ses méthodes de travail. L'entretien de Parks en 1964 avec Richard Doud et celui publié en 1983, avec Martin H. Bush, contiennent chacun de multiples références au caractère formateur de sa relation avec Stryker.

Le photographe crédite ainsi Roy Stryker d'avoir éveillé chez lui un intérêt pour les histoires individuelles des personnes, comme ce fut le cas pour Ella Watson : « I think Roy stirred the interest in me to try and get to know people and get to know all kinds of people better and investigate their ills and their prejudices and their goods and their evil³⁰⁷. » Pour Parks, ceci constituait un travail de recherche nécessaire à la réalisation de ses photographies. A l'inverse des récits d'Evans, Lange ou Shahn, Parks se remémore la marge de manœuvre que lui laissait Stryker lors de ses missions, et qualifie ses interventions de conseils plutôt que de consignes :

Roy allowed you to kind of follow your own nose, you know. He never set down any strict rules for you and one could go out and experiment, write back and say, I found this, I found that and what do you think of my following it up this way and he'd give you advice one way or another³⁰⁸.

Cette relative liberté était peut-être due au fait que Stryker pensait avoir suffisamment impressionné Parks lors de leur première rencontre, que le photographe décrit comme assez abrupte : « Roy of course put me through a very strict and revealing process [...] a very sharp, quick thing, at times³⁰⁹. » Bien qu'ayant été confronté à de multiples formes de racisme dans divers endroits, Parks, comme nous l'avons vu, fut choqué par la récurrence et la violence des actes de discrimination qu'il endura à Washington. Roy Stryker fut en quelque sorte responsable de cette première confrontation à la ségrégation omniprésente dans la capitale. Ce fut surtout lui qui suggéra à Parks une stratégie pour canaliser la colère que suscitaient ces attaques, comme nous le relations au chapitre 1. Les refus que Parks essuya dans les différents magasins de Washington provoquèrent chez lui une colère sourde, et il exigea que Stryker lui remette son matériel. Dans une des nombreuses versions que Parks donne de cet incident, Stryker lui enjoignit de privilégier une approche moins passionnée et plus raisonnée :

307. Richard Doud, « Oral interview with Gordon Parks, » *op. cit.*, p. 7.

308. *Ibid.*

309. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 145.

Read. Read a lot. Talk to other black people who spent their lives here. They might help to give some direction. Go through these picture files. They have a lot to say about what's happening here and other places throughout this country. They are an education in themselves³¹⁰.

Dans les entretiens accordés à Richard Doud et Martin H. Bush, Parks ajoute un détail important à cette anecdote :

[...] I came back roaring mad and I wanted my camera and he said, "For what?" and I said I wanted to expose some of this corruption down here, this discrimination. And he says, "How you gonna do it?" "Well, with my camera." So he says, "Well, you sit down and write me a little paper on how you intend to do this," and I said, "Fine." I sat down, wrote several papers, brought them in. He kept me until he got me down to one simple little project. That was my first lesson in how to approach a picture³¹¹.

Avec cet exercice, Stryker inculqua à Parks l'importance de la connaissance, de la réflexion et de la subtilité dans le traitement photographique d'un sujet. Ce souvenir de Parks révèle surtout la considération qu'avait Stryker pour la forme écrite et le texte, qu'il considérait comme supérieur à l'image et indispensable à toute entreprise visuelle.

2.2 Acquisition d'une grammaire photographique

2.2.1 La prééminence du textuel sur le visuel

Le paradoxe de Roy Stryker, qui dirigea pendant près de dix ans l'un des projets photographiques les plus emblématiques du XX^e siècle sans être lui-même photographe, s'explique en partie par l'importance qu'il accordait au langage écrit et à la notion de narration. Ne maîtrisant pas les aspects techniques et stylistiques de la photographie, Stryker entendait néanmoins garder une emprise ferme sur la direction générale de la Section Historique. Si, comme le relate Parks, il ne forçait pas systématiquement les photographes à suivre des directives précises, les instructions, appelées « shooting scripts », qu'il envoyait régulièrement aux photographes en mission étaient suffisamment détaillées pour décourager trop de spontanéité ou d'improvisation³¹².

310. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 82.

311. Richard Doud, « Oral history interview with Gordon Parks », *op. cit.*, p. 5.

312. Le site Internet de la Bibliothèque du Congrès abrite une page d'aide à la recherche dédiée aux registres écrits de la FSA/OWI. Il y est notamment expliqué succinctement en quoi consistaient les

Selon Jean Kempf, ces textes, comme leur désignation le suggère, se rapprochaient davantage des techniques cinématographiques que de la littérature, mais ils confirment l'importance que Stryker accordait aux mots et à la construction de récits. Pour Alan Trachtenberg, l'axe images/histoires construit et tenu par Stryker à la FSA/OWI, puis, rajouterons-nous, chez Standard Oil, constitue le fil conducteur du fichier dans son ensemble : « The nexus of images and stories is in fact the main theme of the file, as it was of the FSA-OWI project. Roy Stryker believed he possessed a “master narrative” of the project, and others shared his confidence in a controlling theme³¹³. » Stryker lui-même, dans sa longue interview avec Richard Doud, mentionne, dès les premiers échanges, sa conception de la hiérarchie textuel/visuel :

Despite the fact that I have been involved, now, for practically all my life since Farm Security days – from 1933 on, I have been involved almost continuously with photographs. I still think that the printed word, that the word is dominant thing [*sic*], and the photograph is the little brother of words. [...] And my feeling is that there are some times when photographs stand alone, but more often the photograph is, as I say, the corollary, the assistant, and the helper of the word³¹⁴.

Cette vision de Stryker se comprend si on considère la nature double du projet qui lui fut confié. Ce dernier devait en effet assurer la diffusion et la reconnaissance publique des actions entreprises par les agences gouvernementales qui l'employaient, tout en constituant une archive qui devait permettre de préserver la trace d'une époque charnière de l'histoire sociale et politique américaine. Concrètement, la croyance de Stryker dans la supériorité de l'écrit impliquait par exemple, pour les photographes qui travaillaient sous ses ordres, de rédiger des légendes descriptives détaillées pour leurs images³¹⁵. De manière plus abstraite, lorsque les photographes étaient envoyés dans un comté, un camp de migrants, un village ou une ferme pour

« shooting scripts » définis de la façon suivante : « outlines of intended photographic coverage »). Le texte précise également qu'un grand nombre d'instructions furent rédigées par Stryker, qui encourageait donc par ailleurs d'autres employés de la Section à rédiger leur propres documents : « Secondary sources mentioning the shooting scripts sometimes imply that Roy Stryker, the head of the FSA photo unit, routinely devised the scripts, but the variety of the scripts found in the written records suggest that Stryker often encouraged others to develop the scripts. » Farm Security Administration / Office of War Information Written Records : Selected Documents, Collection Guides & Finding Aides, Prints & Photographs Reading Room, Prints And Photographs Division (<https://www.loc.gov/rr/print/coll/fsawr/fsawr.html>, consulté le 19 juin 2018).

313. Alan Trachtenberg, « From Image to Story: Reading the File », *op. cit.*, p. 45.

314. Richard Doud, « Oral history interview with Roy Stryker », *op. cit.*, p. 2.

315. « En revanche, la sélection et le légendage sont toujours effectués par le photographe [...]. » Jean Kempf, *L'oeuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943) – Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*, *op. cit.*, p. 106.

réaliser une série, l'ensemble des aspects photographiés, puis, par la suite, sélectionnés, constituait une narration visuelle, ce que nous pourrions considérer comme un épisode, ou, pour utiliser une analogie littéraire, un chapitre, d'une vaste histoire américaine.

2.2.2 « My kind of pictures give you *adjectives* and *adverbs*³¹⁶ » : assimilation de la philosophie documentaire par Gordon Parks

Gordon Parks, que cette conception de la photographie marqua durablement, explique dans un passage de *Voices in the Mirror* que Stryker méprisait les usages journalistiques des images, qu'il considérait comme superficiels, à l'inverse des pratiques de la FSA, qui s'attachaient à transcrire l'essence du sujet photographié :

His philosophy about documentary photography was simple and straightforward. To him, the camera was a serious tool of communication, his FSA photographers serious journalists, not news hounds who went to dog fights to make *noun* and *verb* pictures. "My kind of pictures give you *adjectives* and *adverbs*. News pictures are all dramatics, subject and action, while the FSA photographs reveal what is behind the action. They present a much broader statement – frequently a mood, an accent, but more frequently a sketch, and not infrequently a story³¹⁷.

Filant une métaphore grammaticale, Parks offre une synthèse personnelle et percutante de la « philosophie documentaire » inculquée à la FSA. Comment se traduit l'application de cette philosophie dans les photographies qu'il réalisa pendant ses « années Stryker » ? La série consacrée à Ella Watson est probablement celle qui reflète le plus explicitement les principes intégrés par Parks lors de son passage à la FSA. Comme nous l'avons vu, le photographe commença par s'entretenir longuement avec la femme de ménage, l'interrogeant sur son passé et sur l'historique de son service à la FSA. Il l'accompagna chez elle, et la photographia dans ses tâches ménagères, ses trajets quotidiens, et son investissement à l'église. Presque tous les aspects de la vie d'Ella Watson furent observés et documentés par Parks, qui composa le portrait nuancé et intime d'une femme ordinaire, tout en intégrant dans ses clichés des éléments révélateurs de sa sensibilité aux mécanismes sociaux et politiques qui définissaient les contours de son existence. L'histoire personnelle d'un individu est déployée avec subtilité sur la toile plus générale de l'environnement où il évolue.

316. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.* p. 96.

317. *Ibid.* Emphase de l'auteur.

Deux autres séries réalisées par Parks éclairent son assimilation des principes documentaires et sa capacité à construire une narration cohérente. La première série, datant d'août 1942, comporte dix-neuf photographies de la cérémonie de remise des diplômes de l'université Howard, un établissement traditionnellement noir situé à Washington (fig. 78, 79 et 80). La deuxième série, réalisée en avril 1943, documentait les activités du Hurricane Club, une boîte de nuit new-yorkaise où jouaient fréquemment Duke Ellington et son orchestre (fig. 81, 82, 83, 84 et 85). Elle comporte cinquante-et-une images³¹⁸. Ces deux séries représentent des Africains-Américains, ce qui fut loin d'être le cas de tous les sujets couverts par Parks à la FSA/OWI. Nous choisissons de nous y intéresser car elles semblent pallier ce que Nicholas Natanson appelle les « limitations » des autres tentatives en matière de documentation de la communauté noire³¹⁹.

Bien que familier de la pauvreté omniprésente dans les quartiers noirs de Washington et des autres métropoles, Parks ne renonça pas à proposer des récits visuels concernant les « talented tenth », que Richard Wright avait délibérément décidé d'exclure de *Twelve Million Black Voices*. Les photographies qu'il réalisa à l'université Howard et au Hurricane Club font montre d'une curiosité et un investissement perceptibles dans la multitude d'angles d'approche privilégiés (particulièrement pour la série new-yorkaise), et d'une sensibilité à la signification symbolique des endroits et des attitudes.

Les photographies de la cérémonie de remise des diplômes à Howard ne consistent pas uniquement en une série de portraits d'étudiants en toge passant à la tribune à l'appel de leur nom³²⁰. Parks photographia la foule venue assister à la cérémonie, en se plaçant derrière les rangées de chaises, la végétation luxuriante formant le cadre de l'image, et en prenant soin de placer la silhouette majestueuse du

318. L'intégralité de ces deux séries est accessible sur le site Internet de la Bibliothèque du Congrès (<https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/?fa=contributor:parks,+gordon&q=Hurricane>, <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/?fa=contributor:parks,+gordon&q=Howard>, consulté le 20 juin 2018).

319. Natanson fait ici principalement référence au versant urbain de la représentation photographique des Africains-Américains par la Section Historique. Natanson considère que les photographies de la FSA, notamment les reportages réalisés par Russell Lee et Edwin Rosskam dans le South Side de Chicago en 1941, produisaient une image globale de la communauté noire trop monolithique, où les nuances de classes, les tendances politiques et religieuses et d'individus n'étaient pas assez sensiblement intégrées. Nicholas Natanson, *The Black Image in the New Deal*, op. cit. p. 176.

320. Parks réalisa bien sûr plusieurs photographies de ce type. Voir fig. 71 et <https://www.loc.gov/item/2017764987/>, consulté le 21 juin 2018).

bâtiment principal à l'arrière-plan (fig. 78). Une autre image (fig. 81), photographiée en contre-plongée³²¹, représente des jeunes hommes en uniforme debout devant leur chaise, les bras le long du corps, le regard solennellement dirigé devant eux. A l'arrière-plan, d'autres jeunes hommes, en toge et coiffés du mortier des jeunes diplômés, sont également debout. Finalement, une troisième image (fig. 80) représente un jeune homme photographié de trois-quarts dos, observant une plaque commémorative à la mémoire des fondateurs de l'université. La lumière provenant du côté gauche de l'image accentue l'aspect contemplatif du cliché en soulignant l'immobilité de l'étudiant représenté dans une posture presque hiératique.

Avec ces images, Parks montrait la bourgeoisie noire de Washington dans un moment rituel construit comme un épisode d'intégration à la société américaine. Cette réussite est mise en scène par Parks lorsqu'il photographie l'architecture classique de l'université, les uniformes militaires de certains diplômés, ou le regard d'un étudiant se posant sur la plaque de bronze érigée en l'honneur des fondateurs d'Howard.

La série consacrée au Hurricane Club (fig. 20, 81, 82, 83, 84 et 85) dresse quant à elle le portrait très exhaustif d'un lieu et d'une ambiance, ce qui n'est pas sans évoquer le passage de la citation de *Voices in the Mirror*, où Parks énumère les effets produits par les images de la FSA : « [...] a mood, an accent, [...] a sketch, [...] a story³²² ». Duke Ellington, la « star » de la boîte de nuit est très présent dans la série. Mais Parks photographia l'ensemble des acteurs du Hurricane, en variant les types de représentations. Ellington est photographié sur scène, en gros plan et contre-plongée (fig. 20), surplombant la piste de danse (fig. 81), à table, photographié entre sa femme et un ami (fig. 85), mis en valeur dans toutes les occasions, son aura de musicien et d'homme public savamment éclairée par les choix de Parks. Au côté d'Ellington, les serveurs (fig. 84) et les musiciens (fig. 82 et 83) sont capturés dans des plans moyens, en apparence concentrés sur leur tâche (pour le bassiste), ou bien prenant la pose pour le photographe, dans le cas du serveur. Au travers de l'objectif de son appareil photographique, Parks disséquait un microcosme cosmopolite, où les Africains-Américains, représentés par Duke Ellington et ses musiciens, étaient les figures de proue d'un univers dynamique et distingué. La visibilité que créa Parks pour les

321. C'est à l'occasion de cette cérémonie de remise des diplômes que le photographe Robert H. McNeill s'émerveilla des contorsions effectuées par Parks pour composer des clichés originaux.

322. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, op. cit., p. 284.

étudiants de Howard, Duke Ellington et ses musiciens et les clients et employés du Hurricane Club échappe aux stéréotypes. L'objectif du photographe n'était pas uniquement de provoquer la pitié ou une prise de conscience en représentant des individus ravagés par la détresse économique. Suivant le courant d'optimisme provoqué par la reprise économique des États-Unis au début des années 1940, Parks photographiait une communauté aussi complexe que les autres groupes de la population américaine.

2.3 Apprentissage de l'empathie

2.3.1 Au delà de l'icône, à la recherche d'une quintessence américaine

Décidé à épargner à Parks un environnement de travail hostile, Stryker refusa, comme nous l'avons vu, de l'envoyer en mission dans le Sud des États-Unis. Le photographe tira un constat plus général sur les motivations profondes de Stryker :

He wasn't just interested in showing the poverty-stricken. He wanted to capture on film the character of the New England farmer, the upstate New York business man – whatever. [...] The Farm Security Administration had pretty well covered the South, you know. Actually, those photographs were making an indictment of America³²³.

Au sein de la Division de l'Information, la Section Historique devait contribuer à dresser un diagnostic, à l'échelle nationale, des conséquences économiques et sociales de la Grande Dépression. Les motivations politiques à l'origine de l'unité l'orientèrent donc, initialement, vers les zones rurales, principalement celles affectées par le *Dust Bowl*³²⁴. Toutefois, sous l'impulsion des photographes, un élargissement du périmètre thématique et conceptuel s'opéra. La recherche d'une quintessence américaine, qui habitait notamment Walker Evans avant son passage à la FSA, devint l'un des axes structurants du projet³²⁵.

323. Martin H. Bush (dir.), *The Photographs of Gordon Parks*, op. cit. p. 46-47.

324. Le *Dust Bowl* désigne une aire géographique incluant des régions de l'Oklahoma, du Texas et du Kansas touchées par une sécheresse intense durant les années 1930. La sécheresse était due à l'érosion des sols en raison d'un modèle d'agriculture intensive et provoqua des tempêtes de poussière qui forcèrent des milliers d'agriculteurs à quitter leurs terres et à se relocaliser. Le *Dust Bowl* est fréquemment présenté comme l'une des causes principales des vagues de migration des « Okies », ces fermiers blancs pauvres originaires, notamment, d'Oklahoma, qui prirent la direction de l'Ouest en quête d'emplois.

325. Dans *Le Style documentaire*, Olivier Lugon cite une lettre de 1934 de Walker Evans adressée à la

Les photographies de la FSA peuvent en effet se lire comme une interrogation sans cesse renouvelée sur les incarnations de l'identité américaine en temps de crise. Pour Lawrence W. Levine, dans un essai intitulé « The Historian and the Icon: Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s », les objectifs initiaux de l'agence, liés au contexte de crise sociale et économique, furent néanmoins dépassés pour laisser émerger un portrait plus englobant et composite de l'américanité :

The historian Irving Bernstein recently observed that “the anguish of the American people during hard times demanded a pictorial record.” The photographs in this volume make clear that while Bernstein has probably summed up the initial motives of many of the FSA photographers accurately, they accomplished far more than the depiction of American anguish; they created a record of American life. The photographers may have set about documenting the immediate impact of the severe economic depression, but they succeeded in creating a remarkable portrait of their countrymen's resiliency and culture.³²⁶

Le millier d'images que produisit Parks pour la FSA reflète cette tendance. Son origine africaine-américaine fut probablement prise en compte par Stryker lorsqu'il l'envoya photographier l'université traditionnellement noire Bethune-Cookman, en Floride, ou les aviateurs africains-américains du 332^e Fighter Group. Mais c'est également à la FSA/OWI que Parks apprit à se détacher de son expérience d'homme noir pour poser son regard sur le fonctionnement des individus au sein de la société américaine, indifféremment de leur couleur de peau et de leur origine sociale. « I was a documentary man. Roy wanted to show the 'face of America'. » Pour Parks, le « visage de l'Amérique » prit ainsi la forme d'une femme de ménage noire (fig. 1), de dockers new-yorkais du marché aux poissons de Fulton (fig. 86 et 87), des étudiants du Bethune-Cookman College dans une mêlée de football américain (fig. 88), d'un jeune garçon blanc soufflant dans un clairon devant le drapeau américain, au camp d'été pour enfants noirs et blancs de Southfields, dans l'état de New York (fig. 89), ou bien

journaliste et éditrice Ernestine Evans où celui-ci expose sa fascination pour les incarnations les plus variées de l'identité américaine : « La ville américaine est ce que je recherche. Je peux en utiliser plusieurs, en gardant les choses typiques [...] : Les gens, de toutes classes, entourés de groupes de nouveaux clochards. Les automobiles et le paysage automobile. L'architecture, le goût urbain américain, le commerce, la petite échelle et la grande échelle, l'atmosphère des rues des villes [...]. » Walker Evans, lettre inachevée à Ernestine Evans, février 1934, dans Olivier Lugon, *Le Style Documentaire, op. cit.*, p. 113.

326. Lawrence W. Levine, « The Historian and the Icon: Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s », dans Carl Fleischhauer et Beverly W. Brannan (dir.), *Documenting America, 1935-1943, op. cit.* p. 17.

encore les soldats, africains-américains, prêts à être déployés au combat (fig. 70 et 71), ou blancs en permission dans la ville d'Augusta, dans le Maine (fig. 90).

Dans ces images, les détails symboliques évoquant le caractère américain des scènes et des personnes photographiées abondent. Le drapeau accompagne aussi bien Ella Watson qu'un jeune garçon blanc, signifiant les intentions inclusives du photographe quant à sa conception de l'identité nationale. Des joueurs de football noirs, photographiés dans l'effort, incarnent les valeurs sportives primordiales dans la vie universitaire américaine. Les dockers new-yorkais, que Parks photographia en utilisant des techniques familières (la contre-plongée, le gros plan, le cadrage resserré), représentent avec fierté la classe ouvrière blanche, tandis que le soldat, figure cruciale deux ans après l'entrée en guerre des États-Unis, s'incarne collectivement dans les expressions concentrées des *Tuskegee Airmen* ou dans l'attitude détendue d'un jeune marin blanc en permission. Il est frappant de constater la variété des expressions et des poses dans ces photographies. Loin des images de fermiers destitués, jetés sur les routes par la faillite, devenues emblématiques de la Grande Dépression grâce aux travaux d'Evans ou Lange dans les années 1935-1936, les Américains de Parks, souriant à la caméra, en apparence fiers de poser pour le photographe, projettent une impression d'optimisme et de confiance.

Ce constat évoque les observations de Lawrence W. Levine, qui, dans « The Historian and the Icon », s'interroge sur la participation – volontaire ou non – des photographies de la FSA à la construction de « victimes idéales » de la Grande Dépression. L'historien ne critique pas les motivations de Stryker et des photographes mais interroge la réception partielle qui fut faite de leurs travaux :

[...] We are not prepared to see the symbolic victims we have become familiar with do anything but appear appropriately despairing, to suffer – with admirable dignity perhaps – but to suffer nonetheless. [...] The only culture the poor are supposed to have is the culture of poverty: worn faces and torn clothing, dirty skin and dead eyes, ramshackle shelters and disorganized lives. Any forms of contentment or self-respect, even cleanliness, have no place in this totality³²⁷.

Si certaines photographies spécifiques, telles que *Migrant Mother* ou *American Gothic* sorties de leur contexte sériel, en vinrent à cristalliser l'essence de la Grande Dépression, Lawrence W. Levine nous rappelle, en prenant l'exemple d'Ella Watson,

327. *Ibid.*, p. 22-23.

que le processus d'icônisation auquel furent soumises ces images ne doit pas entièrement évacuer les aspects les plus ordinaires qui en révèlent autant sur les personnes photographiées :

Ella Watson's world was crucially affected by the conditions of her employment; by the actions of governments, federal and local; by the racial mores and prejudices of her fellow Americans. But her world was not confined by these perimeters; it included her relationship with her family, her friends, her church. It did not begin and end with the hours during which she wielded her mop in government offices; it was richer and more complex, embodying other dimensions. Whatever his original intentions, Gordon Parks's accomplishment was to afford us a glimpse of a hard life lived with a greater degree of dignity and strength, containing more variety and choice and telling us more about an entire culture, than he may have initially realized³²⁸.

2.3.2 Vers une photographie humaniste ?

Ces considérations nous amènent à évaluer les évolutions idéologiques et politiques qui affectèrent la Section Historique. Walker Evans, aux prémices du projet, insuffla au groupe son attachement à la distance avec le sujet photographié, à la neutralité, à l'absence de *pathos* et de passion. Stryker, bien qu'admiratif des qualités techniques d'Evans, était partisan d'une photographie porteuse d'émotions aisément identifiables. La notion de « documentaire » en photographie se transforma entre 1930 et 1940. Olivier Lugon s'intéresse à ces changements en analysant l'article de 1938 de Beaumont Newhall, « Documentary Approach to Photography », qui, selon lui, synthétise la nouvelle orientation du « style documentaire » :

[Newhall] note d'abord la focalisation du mouvement sur la description de la pauvreté, « de l'habitat et de la vie des défavorisés ». Il revient ensuite plusieurs fois sur un point banni des définitions antérieures [...] : la nécessité pour le photographe de transmettre à travers son cliché « l'émotion » ressentie face au sujet. Il insiste enfin sur l'importance capitale prise par le traitement éditorial des images, l'intégration du texte et de l'image, et l'élaboration de « shooting scripts » [...]

Plus que les définitions antérieures du documentaire – ne rien toucher, rester en retrait, faire le portrait de la société –, ces trois éléments neufs domineront finalement la vague rédactionnelle que suscite la notion autour de 1940 : la description des défavorisés comme thème exclusif, l'approche de plus en plus sentimentale, le passage de l'image seule à la régie texte/image et, ce faisant, à

328. *Ibid.*, p. 27.

une forme de photojournalisme³²⁹.

Lugon souligne toutefois que ce changement de conception, ce déplacement de « l'humain » de la marge au centre des préoccupations des photographes, comme symptématique d'un glissement vers un certain sentimentalisme :

Malheureusement, ce nouveau mot fétiche, l'« humain », n'est bien souvent qu'un synonyme respectable de « sentimental », auquel il confère une certaine hauteur de vue, tout comme il voile d'universalisme un attendrissement de plus en plus nationaliste³³⁰.

La troisième caractéristique de cette évolution soulignée par Lugon est l'intégration des photographies dans une perspective narrative : les bonnes images devaient raconter des histoires³³¹. Edward Steichen, le photographe d'origine luxembourgeoise, directeur du département de photographie du MoMA de 1947 à 1961, créateur et organisateur de la monumentale exposition *The Family of Man*, fut l'un des principaux artisans de cette nouvelle conception de la photographie documentaire que l'on retrouvera, magnifiée, dans les pages de *Life* durant les années 1950 et 1960³³². Arrivé en 1942 à la FSA, Parks s'inséra dans cette nouvelle tendance. Si, comme nous l'avons vu avec certains de ses portraits, des traces de la pratique documentaire prônée par Walker Evans émergent parfois dans sa période FSA/OWI, le photographe fut bien davantage un élève de la seconde conception. Entre son départ de l'OWI en 1944 et son recrutement par *Life* en 1948, le passage de Parks à la compagnie pétrolière *Standard Oil New Jersey* témoigne de l'adhésion grandissante du photographe à la version « humaniste » de la photographie documentaire.

329. Olivier Lugon, *Le Style documentaire, op. cit.*, p. 126.

330. *Ibid.*, p. 128-129.

331. *Ibid.*, p. 129.

332. Edward Steichen (1879-1973), né à Bivange, au Luxembourg, fut une personnalité influente dans l'histoire de la photographie américaine. Extrêmement polyvalent, Steichen fut proche d'Alfred Stieglitz et des pictorialistes (il contribua fréquemment à la revue *Camera Work*), et s'illustra en tant que photographe dans de nombreux domaines, notamment la photographie de mode (il fut, à partir de 1923, le directeur artistique de deux publications Condé Nast, *Vogue* et *Vanity Fair*). Steichen fut également un théoricien majeur de la photographie. Dans un article paru en 1939 dans la revue *US Camera*, consacré aux travaux de la FSA, il insuffla une nouvelle dimension au genre documentaire. Pour Steichen, à l'opposé des opinions d'Evans sur le détachement et l'implication minimale du photographe, les photographies devaient être porteuses d'émotions et de récits puissants. L'exposition *The Family of Man*, qui fut inaugurée en janvier 1955 au *Museum of Modern Art* de New York et voyagea à travers le monde pendant huit ans, était composée de 503 photographies de 273 auteurs, parmi lesquels des anciens employés de la FSA, dont Gordon Parks. Cette exposition monumentale fit date dans l'histoire de la photographie, et fut à la fois louée et critiquée. Nous reviendrons en détail sur cette exposition et son impact critique au chapitre 4, où il sera question de l'influence de Steichen et de *The Family of Man* sur l'idéologie visuelle de *Life*.

Le projet *Standard Oil*, qui dura de 1943 à 1950, fut, comme le précise Steven W. Plattner dans le catalogue de l'exposition *Roy Stryker: U.S.A., 1943-1950*, consacrée à la période *Standard Oil* de Stryker, la plus large entreprise photographique commanditée par un organisme autre que le gouvernement américain³³³. La compagnie *Standard Oil*, fondée en 1859 par John D. Rockefeller, était, avant la Seconde Guerre mondiale, le premier producteur et distributeur de produits pétroliers au monde. Néanmoins, en raison d'arrangements avec des consortiums allemands juste avant l'entrée en guerre des États-Unis, l'image publique de l'entreprise se dégrada fortement. Les dirigeants embauchèrent un professionnel de Madison Avenue qui suggéra d'utiliser les arts visuels, la photographie, mais aussi la peinture et le cinéma, afin de faire évoluer positivement l'image de l'entreprise auprès du public³³⁴. Ce recours au visuel dans une stratégie publicitaire ou de relation publique n'était pas inédit dans les années 1940, mais, comme l'écrit Steven W. Plattner : « What really distinguished Standard Oil's use of visual artists from that of other companies was its emphasis on creating a documentary record of its operations in America³³⁵. »

Stryker fut contacté par un ami travaillant pour Standard Oil, qui lui proposa de monter un projet documentaire en tout point similaire à celui qu'il avait créé et fait fonctionner pendant sept ans pour le gouvernement américain. Comme à la FSA, l'objectif était de projeter une image positive des actions entreprises par une large structure. Stryker, New Dealer de la première heure, économiste réformateur, humaniste, refusa initialement de travailler pour une multinationale impliquée dans un scandale politique. En définitive, l'insistance de son ami et son intérêt pour le versant scientifique du projet le décidèrent à accepter l'offre de Standard Oil. Il appliqua les méthodes qu'il avait instaurées à la Section Historique et décida de demander à plusieurs de ses anciens collaborateurs, Gordon Parks, mais aussi John Vachon, Edwin Rosskam et sa femme Louise, ainsi que Russell Lee, de prendre part au projet. La consigne principale était de montrer comment le pétrole infiltrait chaque recoin de la vie américaine :

[...] To tell the story of oil from the jog on the seismographer's chart to the

333. « Between 1943 and 1950, Standard Oil sponsored the largest photographic documentation project ever undertaken in America by anyone other than the federal government. » Steven W. Plattner, *Roy Stryker: U.S.A.*, Austin, The University of Texas Press, 1983, p. 11.

334. *Ibid.*, p. 13-14.

335. *Ibid.*, p. 14.

car, home, or business of the user – and to tell it with the accent of the man on the job : from the scientist to roughneck, from pipeline rider to service station operator³³⁶ .

L'industrie du pétrole, incarnée par des hommes et des histoires, photographiée de manière à la fois globale et intimiste, reçut, aux mains de Stryker, un traitement documentaire humaniste, ce qui correspondait aux motivations des dirigeants de Standard Oil, soucieux de redorer leur image : « The company's favorable inclination toward a human-oriented photographic approach was rooted in the exigencies of its public relation difficulties³³⁷. » Dans le même temps, ce portrait des rouages d'un pays alimenté par l'industrie pétrolière offrit un diaporama de « l'arrière », par opposition aux fronts, en Europe et dans le Pacifique, d'une nation en guerre. Dans le fichier photographique Standard Oil émergent des symboles rassurants à l'américanité exacerbée.

Après le refus officiel qui l'empêcha de suivre les *Tuskegee Airmen* au combat en juillet 1943, Parks démissionna de l'OWI. Stryker lui proposa alors de rejoindre le projet Standard Oil, et, de 1943 à 1948, lors de missions ponctuelles, Parks réalisa plusieurs centaines de clichés, principalement dans des zones rurales du Nord-Est des États-Unis et du Canada. La mission la plus lointaine qu'il eut à effectuer l'emmena dans les Territoires du Nord-Ouest canadien, au nord du cercle polaire³³⁸. Pour Parks, le recrutement chez Standard Oil signifia un retour souhaité vers le genre documentaire (il effectuait en parallèle des contrats de mode pour *Glamour* et *Vogue*). Parks continua à développer les stratégies photographiques qu'il avait commencé à appliquer à la FSA/OWI et qui correspondaient de façon de plus en plus marquée aux principes de la photographie humaniste.

La portion Standard Oil de l'œuvre de Parks comporte relativement peu de clichés d'Africains-Américains, probablement en raison de l'emplacement géographique de ses missions. Ses images, qui magnifient les aspects à la fois spectaculaires et familiers du travail en usine (fig. 91 et 92), de la vie de famille (fig. 93), des loisirs (fig. 94) et de l'intime (fig 95.), glorifient la simplicité apparente d'existences rudes vécues dans la dignité, en dépit de l'absence de confort matériel.

336. *Ibid.*, p. 11.

337. *Ibid.*, p. 18.

338. Gordon Parks, *A Hungry Heart*, *op. cit.* p. 100.

D'après Steven W. Plattner, citant Parks dans une source non-identifiée, la période Standard Oil du photographe fut pour lui l'occasion de poursuivre ses expérimentations photographiques : « [he] was particularly interested in the aesthetics of photography [making his work] as unusual as [he] possibly could through the use of the camera. » D'autres clichés montrent en effet que Parks ne se contentait pas de produire des portraits en contre-plongée d'individus souriant, mais expérimentait avec la lumière et les formes, produisant des images proches des travaux des pictorialistes américains du début du XX^e siècle (fig. 96), témoignant d'un souci du photographe pour la puissance esthétique de son travail.

Néanmoins, outre les quelques clichés susmentionnés, la plupart des images de Parks prises pour la compagnie pétrolière ne se distinguent pas tant par leur originalité formelle que par leur poursuite d'un arc narratif exhaustif et la révélation décomplexée d'expressions sentimentales. Les mêmes endroits sont photographiés à plusieurs reprises, dans des mises en scènes différentes. Les portraits individuels alternent avec des représentations collectives. Entre les deux pôles que furent la *FSA* et *Life* magazine dans la carrière de Parks, ses photographies pour Standard Oil permettent de saisir la cristallisation de son style photographique dans une tendance plus générale.

Alors qu'un grand nombre d'épisodes relatés par Gordon Parks dans ses autobiographies, mémoires et interviews subissent des altérations plus ou moins importantes, le photographe revient avec constance sur sa relation avec Roy Stryker et le caractère formateur de ses années FSA / OWI / Standard Oil. Durant cette période, qui se suit comme un *bildungsroman*³³⁹, le talent photographique de Parks, ses intérêts artistiques, sa sensibilité sociale et la conscience de son héritage africain-américain furent canalisés par un « style » photographique préalablement structuré. Roy Stryker, mentor et père spirituel, imprima sa marque sur le jeune photographe, qui lui vouait une admiration franche. Durant cette période charnière, entre sa découverte du

339. Le mot allemand *bildungsroman* désigne le roman de formation, aussi appelé roman d'éducation ou d'apprentissage. Ce genre romanesque, né en Europe au XVIII^e siècle, concerne les évolutions d'un jeune héros, souvent masculin, tout du moins dans les premiers exemples du genre, et s'intéresse aux erreurs et au parcours d'apprentissage qui mène le protagoniste à un statut d'homme cultivé et conscient du fonctionnement des hommes et de la société. Nous choisissons d'employer ce terme littéraire en raison des nombreuses sources autobiographiques disponibles sur la carrière de Parks. Les chapitres concernant son passage à la FSA, l'OWI et Standard Oil comportent plusieurs éléments qui évoquent le roman d'apprentissage. L'inexpérience du photographe, sa naïveté, ses erreurs, sa rencontre avec une figure tutélaire (Stryker), puis l'accession au statut de photographe expérimenté grâce à son recrutement par *Life*, rappellent les étapes traditionnelles du *bildungsroman*.

pouvoir des images à Chicago en 1941 et son recrutement en tant que photographe titulaire par *Life* en 1948, l'approche photographique de Parks s'affirme, grâce, notamment, aux conseils de Stryker. Héritier décomplexé de la tendance humaniste de la photographie documentaire, Parks, entre 1942 et 1949, acquit la maîtrise des éléments caractéristiques du *photo-essay* – narrativité des images, investissement émotionnel – qui allait devenir sa forme d'expression photographique de prédilection.

Du 4 novembre 2019 au 18 février 2019, la National Gallery of Art de Washington, D. C. abrita une exposition intitulée *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*³⁴⁰. Cette manifestation, accompagnée d'une publication inédite chez Steidl, avait pour sujet la transformation, en une décennie, d'un portraitiste autodidacte du Midwest en un photographe respecté, employé par les plus grands noms de la presse américaine. Dans un communiqué de presse, les organisateurs mettent l'accent sur la dimension inédite de l'exposition ainsi que sur le caractère fondateur de ces années dans la carrière de Gordon Parks :

“While Gordon Parks’s varied career and influential *œuvre* have been well noted and cataloged, the foundational first decade of his life as a photographer has never been explored in such detail as it is in this rich exhibition and volume,” said Earl A. Powell III, director, National Gallery of Art³⁴¹.

Au fil des cinq sections de l'exposition, les spectateurs pouvaient suivre le parcours original que nous avons également tenté de faire ressortir dans cette première partie. Les circonstances personnelles de Parks s'insèrent dans la trame de la Grande Migration : de Fort Scott, Kansas, à Washington, la capitale fédérale, le photographe a d'abord vécu les étapes de ce phénomène en tant qu'individu, puis les aura distillées dans son approche photographique. Harlem et Chicago, les deux pôles des Renaissances africaines-américaines, propulsèrent Parks dans les milieux intellectuels et artistiques noirs des années 1940. Cette double filiation nous aura amené à considérer les liens et les ruptures du photographe avec l'héritage visuel noir, permettant ainsi une remise en question de l'étiquette de « pionnier », que Parks se vit fréquemment attribuer. Enfin, l'examen de sa participation aux projets dirigés par Roy Stryker aura éclairé le processus d'assimilation de la philosophie documentaire par un photographe talentueux mais inexpérimenté. Ces différentes trames forment une matrice qu'il est nécessaire de connaître pour explorer et analyser l'apogée de la carrière photographique de Parks, délimitée par ses années « presse », en particulier son contrat en tant que membre de l'équipe photo de *Life*, de 1949 à 1970.

340. Site Internet officiel de l'exposition : <https://www.nga.gov/exhibitions/2018/gordon-parks-the-new-tide-1940-1950.html> et communiqué de presse en date du 25 mai 2018 de la National Gallery of Art : <https://www.nga.gov/press/exh/4950.html> Consultés le 16 juillet 2018.

341. « First Exhibition to Chronicle Formative Beginning of Gordon Parks's Career Premieres at the National Gallery of Art on November 4, 2018 », 25 mai 2018. <https://www.nga.gov/press/exh/4950.html> Consulté le 15 juillet 2018.

Appartenir

*And if the word integration means anything, this is what it means: that we, with love, shall force our brothers to see themselves as they are, to cease fleeing from reality and begin to change it*³⁴².

James Baldwin, *The Fire Next Time*, 1963.

Gordon Parks était âgé de trente-six ans quand il fut titularisé au sein de l'équipe de photographes du magazine *Life* au début de l'année 1949. Cette date marque son intégration définitive à l'univers journalistique américain, après plusieurs expériences ponctuelles en tant que photographe de mode pour des publications du groupe Condé Nast³⁴³ et pour la presse africaine-américaine, notamment *Ebony*. Le prestige et le rayonnement de *Life* à l'échelle nationale et internationale furent les raisons qui motivèrent le photographe dans son choix de rejoindre le magazine :

Most black were weighted with the denial of opportunity but I had been fortunate to be able to shove aside those restrictive boundaries. Now what I wanted was what so many photographers, black and white, found almost impossible to get; a staff job at *Life* magazine. That publication wasn't exactly trumpeting the black man's cause, but it would be a prestigious base for me to work from since it was so well known and reached millions of readers throughout the world³⁴⁴.

342. James Baldwin, *The Fire Next Time*, Harmondsworth, Middlesex, Angleterre, Penguin Books Ltd, 1969 [1963], p. 17.

343. En 1943, après avoir quitté l'OWI en raison de sa mission avortée avec les *Tuskegee Airmen*, Parks retourna à New York. Il décida de tenter sa chance dans les magazines de mode. Après avoir essuyé un refus auprès de *Harper's Bazaar*, propriété du groupe Hearst, en raison des politiques racistes de l'entreprise, Parks, dans son autobiographie *Voices in the Mirror*, relate qu'Edward Steichen le recommanda auprès d'Alexander Liberman, cadre du groupe Condé Nast, qui l'embaucha pour *Glamour*, puis *Vogue*. Voir *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 92-96.

344. *Ibid.*, p. 102.

Cette citation contient les éléments qui constitueront la problématique de cette seconde partie, où nous traiterons de la question de l'appartenance. Parks y expose sa vision de *Life* comme une plateforme prestigieuse à l'influence importante. Tel qu'il le formule ci-dessus, son recrutement par le magazine représentait une consécration professionnelle, l'occasion d'atteindre un public extrêmement large et ainsi de porter « la cause de l'homme noir » au sein d'une institution culturelle américaine majeure.

La question de l'appartenance est, toutefois, traversée de tensions qui se lisent dans le travail de Parks pour *Life*. Qu'il s'agisse de l'intégration du premier photographe noir au titre le plus influent de la presse magazine américaine dans les années 1950 et 1960 ou de l'évolution de la représentation du mouvement pour les droits civiques, nous interrogerons les dynamiques qui firent émerger une nouvelle visibilité africaine-américaine, et que Parks contribua à façonner.

Le premier chapitre s'intéressera précisément aux transformations de la visibilité noire dans la presse américaine du XIX^e au XX^e siècle, afin d'interroger les logiques de continuité ou de rupture appliquées par *Life* pendant la période de recrutement de Gordon Parks. Ceci nous permettra de poser le contexte dans lequel le photographe évolua, afin d'évaluer la marge de liberté créatrice et les contraintes éditoriales qui structuraient son activité. Nous verrons enfin, après avoir défini les contours formels et retracé l'histoire du *photo essay*, comment Parks s'appropriä ce genre visuel et comment il parvint – ou échoua – à révéler au public majoritairement blanc de *Life* une vision nouvelle, à la fois intime et universelle, de la communauté africaine-américaine.

Chapitre 4. La presse et la communauté noire : une relation problématique

Les émeutes raciales qui éclatèrent dans plusieurs métropoles américaines durant l'été 1967³⁴⁵ déclenchèrent des initiatives politiques destinées à identifier et analyser les causes de ces événements. A la demande du président Johnson, une commission composée de diverses personnalités enquêta pendant plusieurs mois sur les origines des violences et proposa des recommandations afin d'éviter une scission de la société américaine entre communautés noire et blanche³⁴⁶.

L'une des attaques les plus virulentes du rapport de cette commission – nommée commission Kerner du nom du gouverneur de l'Illinois qui la dirigeait – concernait les médias américains, qui se virent accuser de présenter aux citoyens une vision partielle et stéréotypée de la population noire. Le chapitre 15 du rapport, intitulé « The News Media and the Disorders », incluait une série de critiques et d'instructions, condamnant les acteurs médiatiques pour leur couverture sensationnaliste des émeutes, leur ignorance de la dégradation des conditions de vie, de la misère et du désespoir qui prévalaient dans les ghettos. Les auteurs du rapport recommandèrent aux journaux d'inclure dans leurs lignes éditoriales des sujets considérant les Africains-Américains comme des citoyens égaux et ordinaires et de recruter davantage de journalistes noirs³⁴⁷.

345. L'été 1967 fut marqué aux États-Unis par des émeutes raciales d'une extrême violence, notamment à Detroit, où quarante-trois personnes perdirent la vie dans des affrontements entre les habitants noirs de la ville et les forces de police. Harvard Sitkoff, dans *Postwar America: A Student Companion* (New York et Oxford, Oxford University Press, 2000) souligne l'insertion de l'été 1967 dans la série des « long, hot summers », qui, entre 1964 et 1968 virent plusieurs dizaines de villes américaines s'embraser pour des raisons communautaires, sociales et politiques.

346. L'extrait le plus fréquemment repris du rapport de la commission Kerner est le suivant : « Our nation is moving toward two societies, one black, one white – separate and unequal. » *Report of the National Advisory Commission on Civil Disorders*, p. 1. The Eisenhower Foundation (http://www.eisenhowerfoundation.org/kenner_report, consulté le 3 septembre 2018).

347. Les auteurs du rapport formulèrent notamment la critique suivante : « Important segments of the media failed to report adequately on the causes and consequences of civil disorders and on the underlying problems of race relations. They have not communicated to the majority of audience – which is white – a sense of the degradation, misery and hopelessness of life in the ghetto. » Les injonctions adressées aux journaux et aux médias incluèrent notamment les formules suivantes : « Integrate Negroes and Negro activities into all aspects of coverage and content, including newspaper articles and television programming. The news media must publish newspapers and produce programs that recognize the existence and activities of Negroes as a group within the community and as a part of the larger community. Recruit more Negroes into journalism and broadcasting and promote those who are qualified to positions of significant responsibility. [...] » *Ibid.*, p. 18.

La publication de ce rapport, vingt ans après le recrutement de Parks par *Life*, laisse deviner les difficultés que ce dernier eut à affronter lors de ses années passées à travailler pour le magazine. Nous retracerons dans ce chapitre les principales caractéristiques des représentations des Africains-Américains dans la presse au XIX^e et au XX^e siècle, pour comprendre comment Parks négocia les limitations imposées par ses employeurs et comment ses photographies firent évoluer la visibilité des Noirs.

1. Le rôle de la presse dans la division raciale de la société américaine

1.1 Les journaux, caisses de résonance des représentations racistes

1.1.1 Le « spectacle » des lynchages exposé dans la presse

De nombreuses études ont été consacrées aux représentations racistes, réductrices et caricaturales utilisées pour peindre les Africains-Américains dans les médias³⁴⁸. Une part importante de ces travaux consacrés aux « misrepresentations³⁴⁹ » se concentre notamment sur le cinéma et la télévision.

348. Les figures des *minstrel shows*, que nous avons évoquées au chapitre 2, ont fait l'objet de plusieurs ouvrages. On peut notamment citer *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, de Annemarie Bean, James V. Hatch et Brooks McNamara (Hanover, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1996), qui interroge l'influence des figures des *minstrel shows* et leur persistance dans la culture américaine contemporaine. *Ceramic Uncles and Celluloid Mammies: Black Images and Their Influence on Culture*, de Patricia A. Turner (Charlottesville, The University of Virginia Press, 2002) analyse l'évolution des stéréotypes depuis les bibelots du XIX^e siècle jusqu'aux représentations des chanteurs actuels. *From Mammy to Miss America and Beyond: Cultural Images and the Shaping of US Social Policy* de K. Sue Jewell (Londres, Routledge, 1993) se concentre sur la stéréotypisation des femmes africaines-américaines et l'influence du phénomène sur la mise en place concrète de politiques sociales. L'ouvrage de référence sur l'histoire des représentations des Africains-Américains au cinéma est *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: an Interpretive History of Blacks in American Films*, de Donald Bogle (5^e éd., Londres, Oxford, Bloomsbury, 2016 [2001]).

349. Le terme « *misrepresentation* » est défini de la façon suivante dans le *New Oxford American Dictionary* (2^e éd., New York et Oxford, Oxford University Press, 2005): « A false or misleading statement » et traduit par « déformation, présentation déformée » dans le *Robert & Collins* (10^e éd., Paris/Glasgow, Dictionnaires Le Robert/HarperCollins Publishers, 2016). Le mot est utilisé dans plusieurs titres d'articles et d'ouvrages scientifiques consacrés à la déformation de l'image des Africains-Américains dans les médias *mainstream*. On peut citer en exemple *Soul Thieves: the Appropriation and Misrepresentation of African American Popular Culture*, dirigé par Tamara Lizette Brown et Baruti N. Kopano (New York, Palgrave Macmillan, 2014), ou « Race, Sport, and Crime: the Misrepresentation of Africans Americans in Team Sports », article des sociologues Bonnie Berry et Earl Smith, publié en juin 2000 dans la revue *Sociology of Sport Journal* (17, 2, p. 171-197). Des articles dans la presse généraliste font également usage du terme : « Racial Identity, Misrepresentation and African American Culture », de Stephen Balkaran, publié sur le site Internet *Huffington Post* en juin 2015, concernait l'affaire Rachel Dolezal, une femme blanche s'identifiant comme noire et s'étant fait passer

Toutefois, les origines de ce phénomène s’ancrent dans la presse écrite. Les publications illustrées, dans lesquelles les images – dessins, gravures, lithographies puis photographies – occupaient une place de choix, jouèrent un rôle crucial dans la fixation des stéréotypes dans la culture américaine. Pendant la guerre de Sécession, les fractures idéologiques et politiques qui divisaient le pays se reflétaient dans les pages des journaux. Les années de guerre civile marquèrent une cristallisation des perceptions péjoratives des Noirs. Les débats autour de l’abolition de l’esclavage virent l’éclosion de conceptions de plus en plus dégradantes sur les esclaves noirs en passe d’acquérir le statut d’hommes libres. Beaucoup de figures racistes grotesques à la longévité persistante, les Oncles Tom, « Mammy » et autres « Sambo », virent le jour à cette période et dérivent pour la plupart de caricatures outrancières des différents postes qu’occupaient les esclaves dans les plantations³⁵⁰.

Bien qu’il existe peu de travaux sur le rôle spécifique joué par la presse dans la mise en place de la ségrégation aux États-Unis au XIX^e siècle, il est indéniable, comme l’explique l’universitaire Richard M. Perloff dans un article intitulé « The Press and Lynching of African Americans », que celle-ci contribua largement à imposer une vision raciste de la société américaine, en publiant fréquemment des articles détaillés sur les lynchages, comme le faisaient un grand nombre de journaux dans le Sud, ou en imprimant des tribunes justifiant et défendant ces actes de violence³⁵¹. Le rôle crucial de la presse dans la formation de l’opinion publique américaine au XIX^e siècle doit être gardé à l’esprit, car c’est par ce vecteur que se diffusèrent les stéréotypes en partie responsables de l’oppression des Africains-Américains.

pour une Africaine-Américaine pendant plusieurs années (https://www.huffingtonpost.com/stephen-balkaran/racial-identity-misrepres_b_7576914.html, consulté le 5 septembre 2018). « When the Media Misrepresent Black Men, the Effects Are Felt in the Real World », du journaliste américain Leigh Donaldson, publié dans le *Guardian* en août 2015 reprenait également ce concept pour dénoncer l’impact d’une vision globale et faussée de la communauté noire (<https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/12/media-misrepresents-black-men-effects-felt-real-world>, consulté le 5 septembre 2018).

350. Les stéréotypes concernant les Africains-Américains se cristallisèrent sur des personnages types, des hommes et des femmes aux caractéristiques physiques et psychologiques exagérés. Les noms et les définitions de ces figures – Oncle Tom, Mammy, Sambo, Jezebel, Sapphire – trouvent leur origine dans la période de l’esclavage et correspondent à des postes qu’occupaient les esclaves dans les plantations. L’exposition « Facing History: The Black Image in American Art, 1710-1940 », présentée en mars 1990 à la Corcoran Gallery de Washington et dirigée par Guy McElroy retraçait l’histoire de ces représentations dans l’art et les médias américains. Voir le catalogue de l’exposition, dirigé par McElroy et Henry Louis Gates Jr., *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940*, San Francisco, Bedford Arts, en association avec la Corcoran Gallery of Art, 1990.

351. Richard M. Perloff, « The Press and Lynchings of African Americans », *Journal of Black Studies*, 30, 3, juin 2000, p. 315-330.

Il est intéressant de voir comment les articles que cite Perloff, issus principalement de journaux du Sud des États-Unis, reprenaient les traits caricaturaux qui progressivement avaient été assignés aux Noirs et dont ils devenaient indissociables aux yeux de l'opinion publique. L'auteur cite ainsi un article du *Times-Picayune* de la Nouvelle-Orléans dans lequel figurent les mots « big, burly Negro » pour qualifier la victime d'un lynchage à Hammond, en Louisiane³⁵². Surtout, l'insistance sur les tortures physiques, la facilité avec laquelle les journalistes décrivaient les corps suppliciés dans une perspective sensationnaliste sont des exemples éloquentes de la déshumanisation des Africains-Américains que nous évoquons au chapitre 2. En dehors des récits de lynchage, très peu d'informations objectives circulaient dans la presse écrite américaine, ce qui contribuait à l'ignorance générale des citoyens blancs sur les Africains-Américains.

On trouve donc très tôt dans la presse américaine les caractéristiques qui allaient définir pendant plusieurs décennies les représentations des Noirs dans les médias : déshumanisation des individus par la dégradation de la corporalité, exagération de traits physiques ou moraux négatifs, « sensationnalisation » des situations dans lesquelles des Noirs étaient impliqués, et, plus généralement, ignorance des conditions de vie, coutumes et particularismes de la communauté africaine-américaine.

1.1.2 Les préjugés des titres progressifs

Les titres les plus progressifs, même s'ils défendaient certains aspects des combats des Noirs et condamnaient parfois ouvertement les lynchages, véhiculaient néanmoins une image des Africains-Américains faussée par des conceptions tout aussi biaisées et généralisantes. Une page de ressources en ligne abritée par le site Internet de l'*American Antiquarian Society*, rappelle, dans un texte introductif, que les stéréotypes étaient solidement implantés au Nord et dans les cercles abolitionnistes : « The popularity and persistence of these stereotypes in the North can be seen in articles and cartoons published in Northern newspapers that represented African-Americans as unwilling to work and incapable of learning and being civilized³⁵³. » Les

352. *Ibid.*, p. 320.

353. « Racial Stereotypes of the Civil War Era », *Northern Visions of Race, Region & Reform in the Press and Letters of Freedmen's Teachers in the Civil War Era, an American Antiquarian Society Online Resource* (<https://www.americanantiquarian.org/Freedmen/Intros/questions.html>, consulté le 5 septembre 2018).

illustrations publiées dans le magazine illustré *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (fig. 97 et 98), sont des exemples éloquentes du genre d'images qui circulaient et qui, bien que satiriques, renforçaient l'idée que les anciens esclaves étaient une source de problèmes économiques, politiques et sociaux. Des publications comme le *New York Times*, pourtant l'une des voix les plus critiques en ce qui concernait les lynchages, avaient tendance, comme l'analyse Richard M. Perloff, à caractériser le viol comme « le crime de choix » des Africains-Américains et à rarement remettre en question leur prétendue culpabilité³⁵⁴.

Le fait que des journalistes de titres nationaux prestigieux comme le *Times*, bien plus progressistes sur de nombreuses questions que les gazettes locales des états du Sud, aient recours dans leurs articles à des stéréotypes raciaux, nous rappelle que la vision des défenseurs blancs de la cause africaine-américaine était tout aussi déformée, à l'instar de l'image des noirs véhiculée dans le roman *La Case de l'oncle Tom*, d'Harriet Beecher Stowe, originellement publié en feuilletons en 1852. Quoique proposant une conception plus tolérante et moins délétère que celle des extrémistes raciaux du Sud, la représentation des Noirs créée par Beecher Stowe imposa pour des décennies l'image d'individus dociles et faibles d'esprit³⁵⁵. Comme nous l'avons évoqué au chapitre 2, la possibilité pour les Africains-Américains d'être représentés de manière objective et subtile était, notamment dans la presse écrite, inenvisageable au XIX^e siècle. Ceci ne fut jamais véritablement rectifié par la suite. L'apparition de photographies dans les journaux, qui commencèrent à être massivement utilisées dans les premières décennies du XX^e siècle, ne changea pas cet état de fait. Les images devinrent un outil de déformation supplémentaire, comme nous le verrons avec le cas de *Life*.

Toutefois, la caractéristique principale de la presse américaine, jusqu'à l'avènement du mouvement pour les droits civiques des années 1950 et 1960, était

354. Richard M. Perloff, « The Press and Lynchings of African Americans », *op. cit.*, p. 323.

355. Le succès phénoménal de *La Case de l'oncle Tom* d'Harriet Beecher Stowe (trad. de l'anglais par Louis Enault, Paris, Librairie Générale Française, coll. Livre de poche – Classiques, 1986 [1852]) – il s'agit du roman le plus vendu du XIX^e siècle aux États-Unis – est considéré comme un facteur majeur de l'émergence du mouvement abolitionniste et des débats autour de l'esclavage qui menèrent à la guerre de Sécession, en 1861. Pour le journaliste du *New York Time* Ibram X. Kendi, la responsabilité de ce roman dans la perpétuation de figures racistes est toutefois indéniable : « From accomodating Uncle Toms to superior mulattoes to soulful Africans, the book also popularized any number of lasting racist tropes. » Ibram X. Kendi, « A History of Race and Racism in America, in 24 Chapters », *The New York Times*, 22 février 2017 (<https://www.nytimes.com/2017/02/22/books/review/a-history-of-race-and-racism-in-america-in-24-chapters.html>, consulté le 18 septembre 2018).

d'ignorer la communauté africaine-américaine. Lorsque les Noirs faisaient l'objet d'une couverture dans la presse nationale, il s'agissait souvent de reportages sur les exploits de sportifs comme Jackie Robinson ou Jesse Owens, ou les performances d'artistes comme la cantatrice Marian Anderson, les musiciens Duke Ellington ou Louis Armstrong. Les articles consacrés à ces personnes les présentaient sous un jour généralement favorable, relatant leurs performances exceptionnelles dans leurs domaines respectifs. En dépit du caractère globalement positif de ces descriptions, on peut considérer, comme l'historien John Hoberman, que la reconnaissance d'une supposée supériorité athlétique ou artistique des Noirs s'apparentait à une forme de stéréotypisation raciale³⁵⁶. Le fait que la presse américaine considérait que seules les prouesses physiques ou les capacités à distraire des Africains-Américains méritaient une couverture conséquente est révélateur de la vision extrêmement réductrice qui circulait dans les pages des journaux. Nous verrons au chapitre 6 comment Gordon Parks s'attacha à corriger ce genre de « misperceptions », en proposant des portraits complexes et nuancés de sportifs et d'artistes noirs, en analysant, notamment, son reportage de 1966 sur Mohammed Ali.

1.2 De Jim Crow au ghetto, une communauté ostracisée par les médias

1.2.1 Violence et dangerosité des individus

Une page Internet du *National Museum of African American History and Culture* consacrée aux stéréotypes place en en-tête la citation suivante de l'écrivain nigérian Chinua Achebe : « The whole idea of a stereotype is to simplify³⁵⁷ ». Nous nous intéresserons ici à des stéréotypes sur la communauté africaine-américaine dont *Life* proposa des déclinaisons dans ses pages. Certains *photo essays* de Gordon Parks, également publiés dans le magazine, peuvent s'interpréter comme des rectifications de ces clichés. En examinant les processus de simplification à l'œuvre dans la création de

356. John Hoberman, *Darwin's Athletes: How Sport Has Damaged Black America and Preserved the Myth of Race*, Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 1997.

357. La citation originale est la suivante : « The whole idea of a stereotype is to simplify. Instead of going through the problem of all this great diversity – that it's this or maybe that – you have just one large statement; It is this. » Chinua Achebe, interviewé par Jason Zasky pour le magazine *Failure*, 7 avril 2001, cité sur la page « Black Face: the Birth of an American Stereotype » du National Museum of African American History and Culture (<https://nmaahc.si.edu/blog-post/blackface-birth-american-stereotype>, consulté le 6 septembre 2018).

ces stéréotypes, on s'aperçoit que la création d'une nouvelle visibilité africaine-américaine par Parks s'apparente à une re-complexification des représentations, et donc de l'identité visuelle, des Noirs.

Le premier stéréotype africain-américain à rencontrer une immense popularité fut celui de Jim Crow, que nous avons brièvement évoqué au chapitre 2. À partir de 1832, les spectacles montés autour de ce personnage d'esclave estropié (fig. 99), rendu célèbre par le dramaturge blanc Thomas Dartmouth « Daddy » Rice grimé en *blackface*, étaient à l'origine joués à New York et dans d'autres états de l'Union, pas dans le Sud. Les personnages des *minstrel shows* déformaient les attributs physiques traditionnellement associés aux Africains-Américains et tournaient en ridicule, par l'exagération, certains traits psychologiques dont les Noirs étaient supposément dotés. Dans le chapitre « *Minstrels, blackfaces* et vaudeville » du catalogue de l'exposition *The Color Line*, Diane Turquety propose une analyse de ces formes de divertissement et de leurs ancrages complexes dans l'histoire américaine. Si l'auteur expose les significations parfois troubles de ces expressions, elle confirme néanmoins le travestissement néfaste et durable que ce personnage de spectacle imposa à l'identité noire :

Mais revenons brièvement à Jim Crow. Très vite T. D. Rice inspire nombre de comédiens qui, en adaptant la personnalité et le discours équivoque de son personnage, le réduisent à un signe strictement négatif : celui du Noir ignorant, ridicule, paresseux, voire (sexuellement) dangereux. Ces attributs avilissants ne manquent pas de recouvrir d'un voile déshumanisant l'identité noire entière comme pour mieux conforter le racisme des Blancs – un racisme bientôt exacerbé à la veille de la guerre de Sécession³⁵⁸.

Stupidité, paresse, lubricité, dangerosité : Diane Turquety résume dans ces lignes les traits moraux qui seront, dans diverses déclinaisons, continuellement attribués aux Africains-Américains jusqu'à l'époque contemporaine. De Jim Crow découle ainsi une myriade de conceptions racistes que la presse reprit en y apportant des variations en phase avec l'époque de publication. La violence attribuée aux hommes noirs est une constante que l'on retrouve associée aux individus dont les actions attirent l'attention des médias généralistes : de Nat Turner à O. J. Simpson³⁵⁹, il

358. Diane Turquety, « *Minstrels, blackfaces* et vaudeville », *op. cit.*, p. 67.

359. À propos de Nat Turner, voir note de bas de page numéro 190, p.108. Orenthal James Simpson, plus communément appelé O. J. Simpson, était un joueur de football américain noir célèbre dans les années 1970. Il fut accusé en 1994 du meurtre de son ex-femme, Nicole Brown, et d'un ami de celle-ci. La procédure judiciaire qui s'ensuivit reçut une couverture médiatique sans précédent. Les tensions

s'agit d'un facteur constamment amplifié, voire inventé, par les journalistes blancs. La supposée dangerosité des hommes africains-américains a longtemps été présentée dans les médias comme la cause des problèmes sociaux affectant la communauté.

1.2.2 Faiblesse des liens familiaux et communautaires

On observe une évolution de ces généralisations dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les journaux s'éloignent des contenus et du ton incitant ouvertement à la haine raciale. Malgré les bouleversements sociétaux qui accompagnent les luttes pour les droits civiques à partir des années 1950, les associations d'idées néfastes pour la communauté noire continuent à être véhiculées par la presse et les médias modernes (radio, télévision et cinéma). Les traitements de ces questions varient bien entendu en fonction de la qualité des publications, mais, comme le souligne Richard L. Allen dans *The Concept of Self: a Study of Black Identity and Self-Esteem*, en reprenant les conclusions de la commission Kerner, si la presse généraliste américaine n'affiche plus d'opinions clairement racistes, les représentations objectives et positives des Africains-Américains demeurent minoritaires : « [...] [M]any Africans have charged [the white press] with directing an inordinate amount of attention to racial conflict, crime, and negative news about Africans, while avoiding favorable news³⁶⁰. »

L'auteur note dans le même paragraphe que l'évolution des stéréotypes concernant les Noirs s'est opérée également dans la presse écrite, en dépit de l'importance acquise par les autres médias à l'époque contemporaine : « The majority press is still inclined to present African Americans as lazy, heavy drug users, and major welfare recipients and to condemn black crime without consideration of one of its main causes – white supremacy³⁶¹. » Comme le souligne Allen, les transformations démographiques et sociales provoquées par les vagues de la Grande Migration ont également entraîné une évolution des « misrepresentations » et des attributs racistes utilisés pour dépeindre les Africains-Américains. Des stéréotypes modernes, concernant notamment la fragilité des liens familiaux et communautaires, virent le

raciales aux États-Unis connurent un regain d'intensité en raison de l'origine ethnique d'O. J. Simpson, et de la transformation de son image dans les médias, du sportif exemplaire au mari violent, deux stéréotypes traditionnellement associés aux hommes africains-américains.

360. Richard L. Allen, *The Concept of Self: a Study of Black Identity and Self-Esteem*, Détroit, Wayne State University, 2001, p. 35.

361. *Ibid.*

jour dans le sillage de ces transformations.

A force d'approximations, d'exagérations et de généralisations, des figures caricaturales d'un nouvel ordre émergent dans les médias américains après la Seconde Guerre mondiale. Les Mammies, Oncles Tom, et autres archétypes racistes du XIX^e siècle furent graduellement remplacés par des notions plus générales mais tout aussi dégradantes à l'encontre des Noirs. Ainsi, les notions de violence et de dangerosité furent déplacées dans des contextes urbains et utilisées pour qualifier les habitants noirs, principalement les hommes, des centres-villes désaffectés par la population blanche. Nous verrons que « Harlem Gang Leader », le premier reportage effectué par Parks en tant que photographe titulaire pour *Life* en novembre 1948, s'insère dans cette tendance, même si le photographe introduit des nuances dans son portrait d'un jeune délinquant de Harlem.

Dans un article intitulé « Deadbeat Dads & Welfare Queens: How Metaphor Shapes Poverty Law³⁶² », la professeure de droit Ann Cammett établit un lien direct entre les préjugés historiques et les stéréotypes modernes qui affectent les Africains-Américains, et qui, à leur tour, influencent la mise en place des politiques publiques. Elle détaille dans son texte l'exemple des *welfare queens*, une expression péjorative désignant des mères de famille vivant dans la pauvreté et ne subsistant que grâce aux aides sociales. Selon Cammett, le fait que cette étiquette ait été majoritairement attribuée aux femmes africaines-américaines montre la persistance de tropes racistes ancrés dans la culture collective américaine :

Specifically, the social construction of poor Black single mothers deemed them the agents of their own misfortune due to their unmarried status – assumed to indicate loose morals, hypersexuality, and presumed laziness – framed as reliance on public assistance rather than work. For example, stigmatizing metaphors such as the “Welfare Queen” were built on longstanding race and gender stereotypes.

Dans son texte, Ann Cammett explique que les *welfare queens* et les autres stéréotypes utilisés depuis les années 1960 pour décrire les familles noires découlent de volontés politiques de réduire les allocations aux familles en stigmatisant une catégorie spécifique de la population – les Africains-Américains – à l'aide de clichés

362. Ann Cammett, « Deadbeat Dads & Welfare Queens: How Metaphor Shapes Poverty Law », *Boston College Journal of Law & Social Justice*, 34, 2, mai 2014, p. 233-265 (<https://lawdigitalcommons.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1066&context=jlsj>, consulté le 17 septembre 2018).

racistes :

Together [the welfare queen and deadbeat dad stereotypes] serve as a proxy, both unconscious and conscious, for a particular type of racialized dysfunctional parent union – one that lends itself to public scorn and opprobrium under a dominant group consensus of what parenthood should look like³⁶³.

Les derniers mots de cette citation, « what parenthood should look like » sont particulièrement pertinents dans le cadre de notre analyse des représentations des Africains-Américains dans *Life*. Le magazine proposa en effet pendant plusieurs décennies des visions modèles de valeurs censées être typiquement américaines. La famille fut l'un des concepts les plus fréquemment valorisés dans les pages du magazine, et les foyers Africains-Américains furent confrontés à cette norme.

2. *Life* et les Africains-Américains, une vision entre conservatisme et progressisme

2.1 Le pouvoir de *Life*

2.1.1 Henry Luce ou l'avènement d'une nouvelle approche de l'information

Le succès de *Life* est indissociable de la conception de l'information et du journalisme de son fondateur, Henry R. Luce. *Life* ne fut pas le premier magazine lancé par Time Inc.³⁶⁴, l'empire médiatique créé par Luce en 1923, mais cette publication devint, dès son lancement en 1936, une institution médiatique américaine. Gordon Parks lui-même citait les millions de lecteurs de *Life* comme l'une des motivations principales de son désir d'y travailler. Dans l'introduction de son ouvrage *Looking at Life magazine*, Erika Doss rappelle brièvement les chiffres qui cimentent la toute-puissance du magazine « de la Grande Dépression à la guerre du Vietnam³⁶⁵ » : « In

363. Ann Cammet, « Deadbeat Dads & Welfare Queens: How Metaphor Shapes Poverty Law », *op. cit.*, p. 238.

364. Luce avait lancé *Time* magazine en 1923 et *Fortune* en 1930.

365. L'expression est reprise de la phrase d'Erika Doss dans l'introduction de *Looking at Life magazine* : « Recognition of the terms and consequences of *Life's* visuality, of how its look was created (and by whom), and what it meant to those who looked at it sheds light on the magazine's pictorial mission, and, by extension, on *Life's* weekly imaging of American society, culture, and politics from the Great Depression to the Vietnam War. » Erika Doss (dir.), *Looking at Life magazine*, *op. cit.*, p. 2.

the late 1940s, *Life* reached “21 percent of the entire population over ten years old” (around 22.5 million people) [...]. In 1960, despite the growing competition of television, *Life* sustained a circulation of around six million³⁶⁶. »

Quoiqu’il ne le mentionne pas directement, les raisons de l’attrance de Parks pour *Life* peuvent également s’expliquer par la formule éditoriale du magazine, qui consistait à placer l’image – sous la forme de photographies – au premier plan. Parallèlement aux agences de photographes³⁶⁷, les magazines, dont *Life* était le plus prestigieux exemple aux États-Unis, représentaient la meilleure opportunité d’emploi et de reconnaissance pour les photographes professionnels. Les premiers souvenirs de Parks concernant *Life*, que nous évoquons au chapitre 1, concernent d’ailleurs, sans surprise, les photographies et non les textes, des articles. En plaçant les photographies au cœur de sa formule, Luce avait identifié le goût grandissant du public américain pour le visuel, comme le synthétise Erika Doss : « [...] *Life* catered to what American audiences especially wanted in a modern magazine : lots of pictures³⁶⁸. » Dès le premier numéro, l’image s’imposa par rapport au texte. Grâce à l’archivage numérique intégral de *Life* par le moteur de recherche Google, on peut se rendre compte de la constance de la formule privilégiée par Luce. Du 23 novembre 1936, date de parution du premier numéro, au 29 décembre 1972, quand sortit la dernière édition hebdomadaire, l’image prédomine, dans les reportages, mais aussi dans les publicités, qui composaient près de la moitié du contenu de *Life*.

Les éditeurs et journalistes ne se contentèrent pas de faire de l’image la principale composante du magazine, ils proposèrent également une esthétique et un usage des photographies qui devinrent spécifiques à *Life*. Les exemples dont s’inspirait Luce étaient peut-être européens³⁶⁹, mais le modèle de base du magazine évolua très

366. *Ibid.*, p. 2-3.

367. En 1947, plusieurs photographes de renom, dont Robert Capa, Henri Cartier-Bresson et Chim Seymour fondèrent, à New York, l’agence Magnum Photos, Inc. Leur objectif était de maîtriser les utilisations de leurs travaux dans la presse. Voir Thierry Gervais, avec la collaboration de Gaëlle Morel, *La fabrique de l’information visuelle.*, *op. cit.*, p. 184.

368. Erika Doss (dir.), *Looking at Life magazine*, *op. cit.*, p. 4.

369. Dans *La fabrique de l’information visuelle*, après avoir établi le rôle précurseur des périodiques européens tels que le *Berliner Illustrirte Zeitung*, Thierry Gervais rappelle que l’idée d’un magazine semblable à l’hebdomadaire parisien *VU*, circulait dans les grands groupes médiatiques américains – Hearst, Condé Nast et Time Inc. – au début des années 1930. Des acteurs importants de la presse illustrée européenne, notamment des photographes allemands fuyant le régime nazi, émigrèrent vers les États-Unis et proposèrent leur expertise aux dirigeants des groupes susmentionnés. Chez Time Inc., Kurt Korff, anciennement éditeur photo au *Berliner Illustrirte Zeitung*, prodigua conseil et expertise quant à la place à donner aux images. Thierry Gervais, avec la collaboration de Gaëlle Morel, *La*

rapidement pour proposer un style qu'Erika Doss nomme « corporate modernism ». Avec ces deux termes, l'auteur caractérise l'alliance du visuel et du consumérisme proposée par *Life* : le but était de projeter une vision de la société américaine débarrassée de ses fractures raciales, sociales et culturelles, de montrer des individus se conformant à des normes précises et qui en vinrent à définir la classe moyenne américaine. Dans le contexte de crise économique dans lequel fut lancé le magazine, puis à la suite de la Seconde Guerre mondiale, l'impératif de Luce était d'utiliser les photographies dans une perspective de manipulation de l'opinion publique américaine : il s'agit de promouvoir et de convaincre de la supériorité de l' « American Way of Life ».

Concrètement, les tout-puissants *picture editors* du magazine avaient la main sur la sélection et l'agencement des contenus visuels. Thierry Gervais, à la fin du chapitre consacré à *Life* dans son ouvrage *La fabrique de l'information visuelle* identifie les deux caractéristiques qui forgèrent l'empreinte visuelle du magazine : les photographies publiées privilégiaient l'instantanéité par rapport à la pose, et la forme sérielle ou les groupements d'images étaient préférés aux clichés isolés. Les photographies servaient un objectif clairement didactique. Luce, comme l'exprime le célèbre mémo³⁷⁰ qu'il rédigea en 1936 pour convaincre les cadres de Time Inc. de soutenir son initiative, considérait les images comme la clé de voûte de l'âge moderne. Par leur biais, l'intégralité du monde et de ses mécanismes était mis à la portée de tous. La dernière occurrence du premier paragraphe, « to see and be instructed », assoit ce message. La notion d'enseignement, qui est présente dans cette expression, exclut subtilement celle d'objectivité, derrière laquelle les éditeurs de presse, les journalistes ou photographes s'abritaient traditionnellement. Luce et les autres acteurs de *Life*, qui avaient à cœur de transmettre une définition de l'américanité fondée sur

fabrique de l'information visuelle., op. cit., p. 149-151.

370. Le document original est mis à disposition sur une page Tumblr par la Beinecke Rare Book & Manuscript Library de l'université de Yale. Le texte, repris par Erika Doss en préambule de son ouvrage, est le suivant : « To see life; to see the world ; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things – machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon; to see man's work – his paintings, towers, and discoveries; to see things thousands of miles away, thing hidden behind walls and within rooms, things dangerous to come to; the women that men love and many children; to see and to take pleasure in seeing; to see and be amazed; to see and be instructed. Thus to see, and to be shown, is now the will and new expectancy of half mankind. To see, and to show, is the mission now undertaken by a new kind of publication, The Show-Book of the World, hereinafter described. » Henry Luce, « A Prospectus For a New Magazine », 1936 (<https://www.tumblr.com/privacy/consent?redirect=http%3A%2F%2Flife.tumblr.com%2Fpost%2F17551327132%2Fto-see-life-to-see-the-world-to-eyewitness%2520confidential%2520prospectus>, consulté le 24 septembre 2018).

des valeurs précises, considéraient au contraire que les photographies étaient des outils privilégiés pour transmettre ces valeurs.

2.1.2 Définition et diffusion d'une norme américaine

Les croyances conservatrices de Henry Luce, qui fut un membre fidèle du Parti Républicain, influencèrent la direction éditoriale de *Life*. La vision du monde et de la société américaine qu'il souhaitait voir présentée dans ses publications était balisée par des valeurs et des idéaux précis, qui ont été clairement identifiés et analysés par la critique universitaire. Il suffit d'ailleurs de parcourir quelques numéros du magazine pour rapidement identifier les aspects saillants du contenu et de la forme. La famille, la vie quotidienne et le confort matériel étaient régulièrement représentés, dans les reportages comme dans les publicités. Célébrités – acteurs, chanteurs, sportifs – ou mannequins étaient souvent placés en couverture et faisaient l'objet de portraits richement documentés. En dépit de la variété de sujets qui pouvaient apparaître dans un même numéro, les principes que soutenait l'équipe directrice de *Life* ne varièrent pas durant ses quatre décennies d'existence.

Henry Luce, loin de vanter l'objectivité du magazine, reconnaissait au contraire son approche orientée : « *Life* looked at what people thought and did in a particular way. It stood for certain things³⁷¹ [...] ». Doss développe le raisonnement suivant à partir de cette déclaration, en listant les valeurs fondamentales de *Life* : « The “certain things” that *Life* “stood for” were nationalism, capitalism, and classlessness, a sense of confidence, optimism, and exceptionalism, and the sure belief that the American way was the way of the world³⁷². » Au fil des années, ces valeurs en vinrent à définir de manière assez rigide une conception idéale de l'identité américaine, un moule dans lequel les exceptions n'étaient tolérées qu'au titre de l'exotisme ou de la pitié, comme lorsque la pauvreté ou des cultures différentes apparaissaient dans les pages du magazine.

Dans sa thèse intitulée *Presse et Nationalisme : le cas de Life, 1944-1950*, Heather Jane Bayly Colin souligne la relation métonymique proposée par les rédacteurs en chef du magazine : « les gens « ordinaires » représentaient des conditions sociales et

371. Henry Luce, cité dans Erika Doss, *Looking at Life Magazine, op. cit.*, p. 11.

372. *Ibid.*

des valeurs³⁷³. » Bien plus qu'un simple catalogue hebdomadaire des tendances et des curiosités en vogue aux États-Unis, *Life* diffusa les critères d'une norme qui déterminait l'appartenance à la communauté nationale. Ces critères, comme le prouve le traitement de sujets en lien avec la communauté africaine-américaine, étaient exclusifs et non inclusifs. Les propos et le ton général du magazine présentaient la famille nucléaire blanche aisée à la fois comme la composante principale de la société américaine et comme un modèle vers lequel tendre, rendant problématique le traitement des populations et des individus qui ne correspondaient pas à l'idéologie dominante. Comme le souligne Heather Jane Bayly Colin, ces groupes étaient dans leur grande majorité ignorés³⁷⁴, dans la tradition de la presse généraliste américaine.

2.2 La persistance des conceptions racistes dans les pages du magazine

2.2.1 Une présence catégorisée

Cette tendance à contourner les sujets qui ne concernaient pas la classe moyenne blanche ou qui n'étaient pas susceptibles de l'intéresser doit cependant être nuancée – tout au moins d'un point de vue quantitatif – en ce qui concerne les Africains-Américains. En effet, lorsqu'on l'on effectue une recherche en utilisant le mot-clé « Negro » – qui était le terme communément utilisé pour désigner les Noirs aux États-Unis jusqu'aux années 1970 – la base de données Google qui recense toutes les éditions de *Life* fait ressortir 4 810 résultats pour l'ensemble de la période 1936-1972.

Le premier numéro où figurent deux aperçus conséquents de la communauté africaine-américaine date du 7 février 1938³⁷⁵. Dans la rubrique « Life on the American Newsfront », une photographie (fig. 100) surmontée du titre « Negro Killed in Row

373. Heather Jane Bayly Colin, *Presse et Nationalisme : le cas de Life, 1944-1955*, thèse de doctorat dirigée par Daniel Baylon, Université d'Angers, 2003, p. 173.

374. Heather Jane Bayly Colin précise dans le chapitre 5 de sa thèse, intitulé « Les éléments d'appartenance nationale et *Life* », dans une partie consacrée à la notion de race, qu'entre 1944 et 1950 seulement cinq numéros de *Life* sur les 324 représentant des personnes faisaient apparaître des individus non-blancs. Heather Jane Bayly Colin, *Presse et Nationalisme : le cas de Life, 1944-1955*, op. cit., p. 179.

375. « Negro Killed in Row Over \$10 » et « Negro Society Turns Out in Washington for Joe Louis' Movie Debut » *Life*, 7 février 1938, p. 16-17 (<https://books.google.fr/books?id=0UoEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjW2InIndjdAhVRJhoKHLaL4DJs4jAEQ6AEIMzAC#v=onepage&q=Negro&f=true>, consulté le 26 septembre 2018).

Over \$10 » représente le cadavre d'un homme noir. La légende précise que l'auteur de la photographie appartenait à la police de Kansas City, et que le corps était celui d'un homme de 41 ans assassiné à la suite d'une rixe dans une boîte de nuit réservée aux gens de couleur. L'impression macabre que dégage l'image, renforcée par la position douloureuse du corps, offre un écho à la violence de l'acte qui est évoqué.

La page suivante (fig. 101) est consacrée à la première du film *Spirit of Youth* qui marquait les débuts à l'écran du boxeur africain-américain Joe Louis. Le glamour de l'événement est souligné dans le texte qui accompagne les huit images. Joe Louis, entouré de membres de sa famille et de la bourgeoisie noire de Washington, est représenté ici non pas dans le rôle du sportif mais dans celui d'une célébrité au faite de sa gloire. La quatrième image, en partant du coin postérieur gauche de la page, le montre tenant son fils de deux ans dans les bras, attirant ainsi l'attention sur sa fonction de père de famille. L'aura de glamour et de respectabilité qui émane de la série de photographies correspond à l'idéal individuel et familial que *Life* offrait à ses lecteurs.

Dans l'édition du 6 octobre 1972³⁷⁶ – la dernière où figurent des mentions notables d'Africains-Américains avant l'arrêt du magazine le 29 décembre de la même année – deux sujets rappellent de manière équivoque ceux du numéro de février 1938. Trente-quatre ans après le reportage sur Joe Louis, ce sont également des sportifs, cette fois des joueurs de football américain, qui firent l'objet d'un reportage. Sur les six joueurs dont le profil est établi dans l'article, deux sont africains-américains, quatre blancs. Comme l'explique le journaliste dans l'introduction, le choix de présenter les hommes en short de sport était délibéré, afin que les lecteurs de *Life* puissent se rendre compte de la force et de la puissance des sportifs dans un autre contexte que celui des matchs de football. Les poses adoptées par les six individus, ainsi que les angles et l'éclairage choisis par le photographe mettent en valeur la musculature et l'agressivité communément associées aux joueurs de football américain. Mais les portraits des deux Africains-Américains (fig. 102 et 103) sont problématiques.

La gestuelle adoptée est probablement censée évoquer les positions des athlètes sur le terrain. Si on consulte l'intégralité du reportage, on remarque d'ailleurs que les

376. « Six Pros Tougher Than Tough », *Life*, 26 octobre 1972, p. 76-83 (<https://books.google.fr/books?id=aVUEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewiC4KiWodjdAhUC3xoKHdGeAsQQ6AEIKDAA#v=twopage&q&f=true>, consulté le 26 septembre 2018).

sportifs blancs adoptent des poses tout aussi impressionnantes. Toutefois, sur le portrait d'Alan Page (fig. 102), l'expression du joueur ainsi que la position de ses bras et ses mains évoquent de manière embarrassante des types de représentations racistes historiques qui mettaient en avant la supposée « bestialité » des hommes noirs. La connotation historique et culturelle de cette image est très différente de celle des joueurs blancs. Le portrait d'un Africain-Américain torse nu, les traits déformés par un rictus, photographié en contre-plongée, les bras levés, les mains crochues, appelle, dans le contexte de l'histoire culturelle américaine, des références racistes. En dehors du fait que la dernière apparition des Noirs dans les pages de *Life* ait été consacrée à des sportifs, les choix visuels appliqués à la représentation de ces individus témoignent de la persistance des stéréotypes dans *Life*.

Nous avons délibérément choisi d'illustrer le traitement des Africains-Américains en sélectionnant seulement deux exemples, situés aux extrémités chronologiques de la période d'existence de *Life*, afin de souligner la persistance d'un modèle conceptuel qui faisait perdurer des notions racistes clairement héritées de stéréotypes antérieurs. En 1981, Mary Alice Sentman, alors professeur de journalisme à l'Université de Caroline du Nord – Chapel Hill, publia une étude quantitative et qualitative sur le traitement des Africains-Américains par *Life*³⁷⁷. L'auteur avait sélectionné huit années, entre 1937 et 1972, avec un intervalle de cinq ans entre chaque année, et avait recensé le nombre de pages où apparaissaient des Africains-Américains. Elle procéda ensuite au classement des données récoltées, en divisant les résultats en sept sections qui correspondaient à des thématiques spécifiques – « social commentary », « entertainment », « sports », « crime », « social/everyday life », « background » et « prominent person ». Les résultats de l'étude sont reproduits dans l'annexe 2.

D'un point de vue factuel, les chiffres présentés par Mary Alice Sentman dans son article sont éloquentes car ils confirment la sous-représentation des Africains-Américains dans *Life* et leur confinement dans des catégories restrictives. Une des conclusions les plus révélatrices de cet article – dans le cadre de notre travail sur Gordon Parks – concerne, selon l'auteur, la très faible quantité de représentation des Noirs dans des situations domestiques. Comme l'indique le tableau 3, alors que le

377. Mary Alice Sentman, « Black and White: Disparity in Coverage By *Life* Magazine from 1937 to 1972 », *Journalism Quarterly*, 60, 3, automne 1983, p. 501-508.

pourcentage de sujets représentant des Américains blancs dans des situations domestiques tournait autour des 2 %, le pourcentage pour le même type d'articles mais concernant des Africains-Américains ne dépassa jamais 1 %, tandis que la proportion de sujets concernant des Noirs dans les catégories « crime », « social commentary » ou « entertainment » dépassait, certaines années, les 30 %³⁷⁸. Les statistiques synthétisées par Mary Alice Sentman confirment nos observations. On se rend compte toutefois, en examinant notamment le traitement que *Life* fit des luttes pour les droits civiques, que ce constat doit être nuancé, même si les historiens et spécialistes des médias américains ont établi le caractère globalement raciste du traitement des minorités dans *Life*.

2.2.2 La critique postérieure

Dans l'introduction de sa thèse consacrée à *Life* dans les années 1950³⁷⁹, Florence Moreau rappelle que la critique universitaire qui « s'inscrit dans une idéologie « de gauche », [cible] *Life* comme objet et symbole de la culture mainstream américaine, vecteur de stéréotypes conservateurs et racistes³⁸⁰. » Comme elle le souligne, cette critique examine principalement le contenu du magazine sous un angle socio-politique et s'inscrit dans la lignée des *cultural studies*. L'article de Wendy Kozol, « Gazing at Race in the Pages of *Life* », qui constitue l'analyse la plus détaillée du rapport de *Life* la notion de race, s'inscrit dans cette tendance.

Kozol fait appel à la théorie du « regard » (« gaze») pour développer son examen de la position de *Life* vis-à-vis de la communauté africaine-américaine. Au début de son texte, l'auteur cite les théories sur le « regard masculin » (« male gaze ») de Laura Mulvey et d'autres universitaires porteurs de théories féministes dans les domaines des études filmiques, qui émergent dans les années 1970 et 1980³⁸¹. Selon

378. Mary Alice Sentman, « Black and White: Disparity in Coverage By *Life* Magazine from 1937 to 1972 », *op. cit.*, p. 506. Tableau 3, reproduit dans l'annexe 3.

379. Florence Moreau, *Pour une histoire culturelle du magazine Life dans les années 1950. Mythe, photojournalisme et rhétorique d'une culture visuelle*, thèse de doctorat dirigée par François Brunet, Université Paris Diderot – Paris 7, 2012.

380. *Ibid.*, p. 12

381. La théorie du « male gaze » fut développée par Laura Mulvey dans un texte de référence intitulé « Visual Pleasure and Narrative », qui parut dans la revue *Screen* en 1975. Dans cet article fondateur des études filmiques féministes, l'universitaire britannique adopte une approche psychanalytique et s'appuie, notamment, sur les travaux de Freud et Lacan pour expliquer comment les films narratifs classiques sont construits sur la satisfaction d'un regard masculin hégémonique. La place et le rôle des figures féminines dans le cinéma est donc défini par cette pulsion voyeuriste. Laura Mulvey, « Visual

Kozol : « Film and photography scholars have increasingly examined the power of visual apparatuses to construct ways of seeing that reproduce and/or challenge social relations. » Un des adjectifs les plus fréquemment utilisés par les spécialistes de *Life* est « homogène ». Erika Doss et Wendy Kozol, ainsi que les chercheuses françaises qui citent leurs travaux comme source d'inspiration, insistent sur l'importance de ce concept et l'appliquent à la fois à la production visuelle du magazine et au cadre conceptuel général qui formait cette production. Comme le formule Erika Doss :

Life has a reputation as the monolithic medium of dominant white consensus; James Guimond wrote, for example, that the magazine's photo-essays "are notable for their homogeneity": virtually everyone in them is white, middle-class, and a member of a small nuclear family³⁸².

Ainsi, tout élément venant perturber l'harmonie de cette vision ne pouvait être identifié que comme « Autre » par le lecteur. D'emblée, la non-appartenance à la norme définie visuellement et textuellement par *Life* donne un caractère disruptif à l'élément traité. Ceci implique que les individus qui ne correspondaient pas aux critères normatifs étaient principalement définis par leur différence. Ainsi, sur la page consacrée à la première du film de Joe Louis (fig. 101), le terme « Negro » dans sa forme adjectivale apparaît quatre fois : pour qualifier le milieu des acteurs africains-américains (« the Negro stage »), le film *Spirit of Youth* (« the first all-Negro movie ever shown in Washington »), la saison mondaine (« the Negro social-season ») et un haut-fonctionnaire présent à l'événement (« one of the highest Negro officeholders in the Government »). L'étiquette raciale semble indélébile.

2.3 L'impératif du progrès

2.3.1 Une dynamique d'inclusion ?

L'impression d'optimisme global qui émane de la lecture d'un numéro de *Life* résultait également des idéaux de Luce et des dirigeants du magazine, qui accordaient de l'importance à la notion de progrès et à ses « incarnations » politiques et sociales : la démocratie, la lutte contre la pauvreté et la ségrégation. Cette orientation progressive contraste – en apparence – avec les aspects conservateurs que nous venons d'évoquer. Toutefois, l'amélioration individuelle découlait d'un attachement au

Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, octobre 1975, p. 6-18.

382. Erika Doss, « Visualizing Black America, Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », *op. cit.*, p. 223.

mythe du Rêve américain que *Life* portait dans ses pages. La notion de progrès est présente dans les textes fondateurs des États-Unis, à commencer par la Déclaration d'Indépendance. La possibilité pour un individu d'améliorer sa situation personnelle, à force de travail, en mettant à profit ses capacités et en optimisant les opportunités que lui offre son environnement est une croyance fondatrice de la pensée américaine. Cette conception du progrès est basée sur l'individu et est liée à la doctrine capitaliste, comme le souligne Heather Jane Bayly Colin dans sa thèse :

L'aspect économique de la démocratie signifie, pour les Américains, les mêmes chances pour chaque individu de se forger sa propre place dans la société. Le système économique – le capitalisme – implique la liberté d'entreprise et la possibilité de choisir, sans intervention du gouvernement, son orientation professionnelle³⁸³.

Dans un éditorial intitulé « Democracy », publié dans le numéro du 17 février 1947³⁸⁴, le témoignage de David Lilienthal – un ancien haut fonctionnaire de l'administration Roosevelt – devant une commission sénatoriale dédiée à la question nucléaire donna l'occasion aux éditeurs de *Life* de s'interroger sur l'idée de démocratie, et d'en proposer une définition. Moins de deux ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'universalité était présentée dans ce texte comme la caractéristique la plus importante du concept dont ils proposent une vision. Les auteurs évoquent la Déclaration d'Indépendance et l'idéal d'amélioration contenu dans ce document, ainsi que le caractère inclusif de la notion :

The best definitions of democracy are not descriptions of what has been done but statements of aspirations, like our Declaration of Independence. And the best definitions are not limited to one group or people or nation but are of universal application : "... *all* men are created equal... they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights... among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness³⁸⁵..."

Quelques lignes plus bas, la situation des Africains-Américains est évoquée. Les espoirs de Jefferson et Lincoln concernant l'esclavage sont cités comme preuve de l'universalité absolue de la démocratie américaine :

The highest aspirations of Jefferson are not yet realized. He even saw his

383. Heather Jane Bayly Colin, *Presse et Nationalisme : le cas de Life, 1944-1955, op. cit.*, p. 63.

384. « Democracy », *Life*, 17 février 1947 (https://books.google.fr/books?id=4UkEAAAAMBAJ&pg=PA28&hl=fr&source=gbv_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=true, consulté le 1 octobre 2018).

385. *Ibid.*

original strictures against slavery edited out. But four score years later Lincoln said, "As I would not be a slave, so I would not be a master. This expresses my idea of democracy. Whatever differs from this, to the extent of the difference, is no democracy." Even today the Negro has only a limited democracy among us, and there are other forms of bondage still to be overcome. But we have come far. We have fought off two deadly attempts in this generation to pull down the curtain. And today we proffer our democracy to the world³⁸⁶.

En adoptant une perspective historique qui lisse les aspects les plus troubles des volontés politiques en ce qui concerne l'abolition de l'esclavage, les auteurs de l'éditorial reconnaissent que la démocratie américaine n'était pas équitablement distribuée parmi les citoyens. La fin de la phrase, où le terme « bondage » apparaît, signale que la société américaine pouvait encore faire l'objet d'améliorations, et que, malgré l'abolition, les arguments politiques de Jefferson et Lincoln ne s'étaient pas encore concrétisés. Deux messages peuvent être déduits de cette déclaration. Bien que la présence des Africains-Américains au sein de la société soit reconnue, l'usage du terme « among », implique également une idée de séparation, la présence d'un « autre » toléré, mais foncièrement étranger. De plus, la transformation du concept abstrait de « démocratie » en élément quantifiable grâce à l'article « a » (« Even today the Negro has only a limited democracy among us ») véhicule implicitement le message que seule une « petite partie » de la démocratie a pour l'instant été accordée aux Noirs, sous-entendant un manque de maturité ou un défaut inhérent qui les empêcherait de mettre sagement à profit les opportunités que permettent cet état politique. La fin du paragraphe balaie la brève reconnaissance des échecs du modèle américain en revendiquant le chemin parcouru, remplaçant ainsi la notion de progrès et de perfectibilité au premier plan.

La situation des Africains-Américains, telle que résumée dans ce paragraphe, s'exprime visuellement dans plusieurs numéros de *Life*. Les Noirs étaient représentés comme étant sur la voie du progrès, s'intégrant graduellement aux structures fondatrices de la société. L'édition du 3 octobre 1938³⁸⁷ comporte un reportage de douze pages entièrement consacré à la communauté noire et est probablement un des exemples les plus éloquents de la position du magazine vis-à-vis de la situation des

386. *Ibid.*

387. « Negroes: the U.S. Also Has a Minority Problem », *Life*, 3 octobre 1938, p. 48-58

([https://books.google.fr/books?](https://books.google.fr/books?id=hE0EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwizo4GU0sbdAhVCXxoKHf8zCIU4jAEO6AEILTAB#v=onepage&q&f=false)

[id=hE0EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwizo4GU0sbdAhVCXxoKHf8zCIU4jAEO6AEILTAB#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=hE0EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwizo4GU0sbdAhVCXxoKHf8zCIU4jAEO6AEILTAB#v=onepage&q&f=false), consulté le 2 octobre 2018).

Africains-Américains. La notion de progrès imprègne l'intégralité du reportage. Ce dernier est richement illustré de photographies et de dessins. L'évolution de la place des Africains-Américains aux États-Unis y est retracée. Des bateaux négriers et des familles de travailleurs agricoles pauvres du Sud (fig. 104) aux succès d'artistes, de sportifs et de politiciens (fig. 105 et 106), l'article suit une trame progressive destinée à illustrer la dynamique positive dans laquelle s'inscrivaient les Africains-Américains. Tout en reconnaissant l'oppression dont ils furent victimes en tant qu'esclaves (« Most minorities emigrated willingly to a promised land. The Negro did not. He was brought to America against his will. The slave trade, which brought him, was a filthy and inhuman business. »), et les conditions de vie précaires qui régnaient encore dans les zones rurales, tout l'iconotexte du reportage communique le message que, comme chaque citoyen américain, les Noirs, à force de persévérance, d'efforts et de ressources, pouvaient voir leurs efforts couronnés de succès et pouvaient atteindre des situations économiques respectables.

Dans le premier paragraphe de l'article, les Noirs étaient présentés comme pouvant être les uniques agents dans leur combat contre les inégalités. Dans cette lutte, d'après les auteurs de l'article, deux solutions seulement s'offraient à eux : « Like most minorities, he has only two solutions for the evil of inequality: he can be assimilated and merge himself into the life and ways of the white man, or he can boldly build, within the white civilization, a black civilization of his own. » Dans cette citation transparaît une ambiguïté que l'article ne résout pas. En effet, la succession de photographies allant des portraits de groupes de travailleurs agricoles et de familles pauvres (fig. 104) à des clichés individuels représentant des personnes ayant accompli des prouesses artistiques ou sportives (fig. 105 et 106) sous-entendait l'assimilation de l'idéal américain d'amélioration individuelle. D'autre part, les photographies représentant des universités traditionnellement noires comme Howard (fig. 107) ainsi que la salle de rédaction du *Harlem Amsterdam News* (fig. 108), un journal noir, suggèrent que la réussite des Noirs se concrétisait dans la mise en place de structures et d'institutions qui leur étaient exclusivement réservées. Le magazine véhiculait donc un point de vue implicitement favorable à la ségrégation (« separate but equal »). L'assimilation devait passer par l'observance des dispositifs permettant d'accéder au Rêve américain, pas par le mélange des populations.

Un autre aspect frappant de l'article d'octobre 1938, que nous retrouvons

également dans l'éditorial « Democracy » de février 1947 est l'importance accordé à l'individualité. Le reportage « Negroes » se termine en effet par une galerie de portraits des vingt personnalités noires les plus éminentes de l'époque (fig. 109). La mise-en-page, où se succèdent les vignettes photographiques légendées par la profession des personnalités en gras et un texte biographique de trois lignes, met en valeur la promotion sociale et le succès à l'échelle de l'individu et non de la communauté. Cette approche extrêmement individualiste était typique de *Life*, comme l'ont montré Heather Jane Bayly Colin et Erika Doss³⁸⁸, mais ne correspond pas à la réalité de l'expérience africaine-américaine, qui était structurée autour de la communauté, comme nous l'évoquions au chapitre 2. Les productions de Gordon Parks pour *Life* qui traitaient des Africains-Américains privilégiaient au contraire une approche axée sur le collectif. Ceci est particulièrement palpable avec ses articles consacrés à des groupes ou des organisations comme les Black Panthers ou les Black Muslims, mais également, de manière plus subtile, dans ceux consacrés à des individus, comme le portrait de Mohammed Ali de septembre 1966, ou celui de mai 1967 sur Stokely Carmichael.

2.3.2 Evolution du regard de *Life* sur le mouvement des droits civiques

Dans *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XX^e siècle)*, Caroline Rolland-Diamond qualifie de « mythique » et « d'héroïque » la période du mouvement des droits civiques, qu'on définit traditionnellement comme la décennie bornée par l'arrêt de 1954 de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education of Topeka, Kansas* – qui déclara la ségrégation dans les écoles américaines inconstitutionnelle – et le vote des Civil Rights Act et Voting Rights Act de 1964 et 1965, qui assurèrent l'égalité et l'accès au vote par les citoyens Noirs³⁸⁹. L'emploi des qualificatifs « mythique » et « héroïque » se justifie, selon l'auteur, par la domination durant cette période de figures majeures – notamment Martin Luther King Jr., Malcolm X – qui portèrent la cause des Africains-Américains devant les médias de masse et en firent un combat à la visibilité nationale et internationale. Bien que

388. Voir l'introduction de l'ouvrage d'Erika Doss, *Looking at Life magazine*, p. 13 et la sous-partie intitulée « Progrès » du chapitre 7 « Glorification du système américain » de la thèse d'Heather Jane Bayly Colin, p. 65-67.

389. Caroline Rolland-Diamond, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XX^e siècle)*, *op. cit.*, p. 10-11.

Rolland-Diamond replace ce moment crucial des luttes noires dans le temps long des mobilisations et des engagements noirs, nous garderons à l'esprit l'approche de l'historienne sur cette période. La couverture que fit *Life* du mouvement pour les droits civiques participa en effet à la cristallisation de cette époque mythique dans l'histoire américaine et influença la lecture et l'interprétation postérieure des événements.

La question du rôle joué par *Life* et d'autres titres dans l'avènement de ces changements a été posée par certains historiens, notamment dans l'ouvrage de référence *The Race Beat: The Press, the Civil Rights Struggle, and the Awakening of a Nation*, de Gene Roberts et Hank Klibanoff, qui remporta un prix Pulitzer en 2007, *Advancing the Civil Rights Movement: Race and Geography of Life Magazine's Visual Representation, 1954-1965*, de Michael DiBari Jr.³⁹⁰, qui se concentre plus spécifiquement sur *Life*, et *Seeing Through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*, de Martin A. Berger, qui propose une relecture des photographies iconiques du mouvement³⁹¹. Le texte de la quatrième de couverture de l'ouvrage de Roberts et Klibanoff se termine par la constatation suivante :

For many journalists, the conditions they found, the fear they felt, and the violence they saw [in the South] were transforming. Their growing disgust matched the mounting countrywide outrage as the *The New York Times*, *Newsweek*, NBC News, and other major news organisations, many of them headed by southerners, turned a regional story into a national drama³⁹².

On pourrait argumenter que cette affirmation minimise le rôle des organisations africaines-américaines et les sacrifices des individus dans le combat contre la ségrégation. Les dirigeants, notamment Martin Luther King Jr., avaient conscience que le succès de leur entreprise passerait par une large diffusion médiatique de la réalité des conditions de vie des Noirs, et de la brutalité avec laquelle leurs protestations étaient contrées dans le Sud. Dans les premières lignes d'*Imprisoned in a Luminous Glare*, Leigh Raiford affirme le rôle décisif que jouèrent les photographies des émeutes de Birmingham – notamment celle de Charles Moore,

390. Michael DiBari Jr., *Advancing the Civil Rights Movement: Race and Geography of Life Magazine's Visual Representation, 1954-1965*, Lanham, Maryland/Boulder, Colorado/New York et Londres, Lexington Books, 2017.

391. Martin A. Berger, *Seeing Through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*, Berkeley et Los Angeles, The University of California Press, 2011.

392. Gene Roberts et Hank Klibanoff, *The Race Beat: The Press, the Civil Rights Struggle and the Awakening of a Nation*, New York, Alfred A. Knopf, 2006, quatrième de couverture.

publiées dans *Life* le 17 mai 1963 (fig. 115, 116, 117 et 118) – dans la reconnaissance de la violence dont étaient victimes les militants. Raiford cite l'ouvrage une phrase de l'ouvrage de Luther King *Why We Can't Wait* pour montrer que le pasteur savait que l'aboutissement du mouvement à l'échelle nationale devait passer par une médiatisation sans concession :

The brutality with which officials would have quelled the black individual became impotent when it could not be pursued with stealth and remain unobserved. It was caught – as a fugitive from penitentiary is often caught – in gigantic circling spotlights. It was imprisoned in a luminous glare revealing the naked truth to the whole world³⁹³.

Cette phrase de Luther King évoque la citation du chercheur suédois Gunnar Myrdal dans son opus *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*, reprise par Roberts et Klibanoff ainsi que par Michael DiBari Jr. dans leurs ouvrages respectifs : « To get publicity is of the highest strategic importance to the Negro people³⁹⁴. » Entre 1955 et 1965, l'exposition médiatique maximale était notamment garantie par une apparition dans les pages de *Life*. Afin de proposer une approche interprétative originale³⁹⁵ du traitement du mouvement pour les droits civiques dans *Life*, nous avançons la théorie selon laquelle la vision du magazine de la communauté africaine-américaine évolua entre le début et la fin du mouvement des droits civiques. D'une vision façonnée par des stéréotypes historiques, mais proposant néanmoins une tentative de comprendre et de définir l'histoire et la place des Noirs dans la société américaine à l'intention des lecteurs blancs de la classe moyenne, le regard du magazine se transforma, et se fit dénonciateur, plus urgent et plus tranché aux moments cruciaux du mouvement. Pour symboliser cette évolution, nous partons du principe que l'approche presque didactique des premiers temps correspond à la

393. Martin Luther King, Jr., *Why We Can't Wait*, New York, Harper and Row, 1964, cité dans Leigh Raiford, *Imprisoned in a Luminous Glare*, *op. cit.*, p. 1.

394. Gunnar Myrdal, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*, New York, Harper and Brothers, 1944. Cité dans Gene Roberts et Hank Klibanoff, *The Race Beat: The Press, the Civil Rights Struggle and the Awakening of a Nation*, *op. cit.*, p. 6.

395. Comme nous l'avons vu, la question du traitement du mouvement pour les droits civiques (1955-1965) dans *Life* a fait l'objet de nombreuses analyses, globales ou épisodiques. Ces sources sont, nous le rappelons, l'article de Wendy Kozol « Gazing at Race in the Pages of *Life* », l'ouvrage de Michael DiBari Jr., une partie du chapitre 17 du livre de Roberts et Klibanoff, ainsi que les pages 79 à 89 de *Imprisoned in a Luminous Glare*, de Leigh Raiford. Nous n'entendons pas ici offrir une lecture entièrement inédite de la question ni remettre en question les analyses des chercheurs. Nous proposons dans ce paragraphe de nous appuyer sur deux des sources susmentionnées – l'article de Kozol et l'ouvrage de Raiford – pour affirmer l'évolution du regard de *Life* quant aux questions raciales et analyser l'adaptation du magazine vis-à-vis des changements d'idéologie et de méthodes qui définirent le mouvement pour les droits civiques aux États-Unis.

notion de « gaze » utilisée par Wendy Kozol dans son article « Gazing at *Life* in the pages of *Life*³⁹⁶ », tandis que la couverture des événements plus tardifs – notamment les émeutes de Birmingham au printemps 1963 – peuvent se comprendre à la lumière du concept de « glare », manipulé par Leigh Raiford dans son ouvrage *Imprisoned in a Luminous Glare*.

Nous choisissons d'illustrer notre propos d'exemples tirés de cinq numéros de *Life* : les quatre premiers « épisodes » de la série thématique consacrée à la ségrégation, qui furent publiés sur cinq semaines entre le 3 septembre au 1^{er} octobre 1956 (fig. 110, 111, 112, 113 et 114), ainsi que l'article intitulé « They Fight A Fire That Won't Go Out » (fig. 115, 116, 117 et 118), qui parut dans le numéro du 17 mai 1963 et dans lequel des photographies de Charles Moore documentaient la répression policière des manifestations non-violentes à Birmingham, en Alabama³⁹⁷. Nous utilisons également d'autres photographies réalisées par Moore à Birmingham lors des manifestations de mai 1963, mais qui ne furent pas retenues par *Life*, ainsi que des

396. Wendy Kozol, « Gazing At Race in the Pages of *Life*: Picturing Segregation Through Theory and History », dans Erika Doss (dir.), *Looking at Life Magazine, op. cit.*, p. 159-175.

397. Les articles constituant la série « The Background of Segregation » étaient les suivants, dans l'ordre chronologique de parution :

« The Background of Segregation » et Robert Wallace, « How the Negro Came to Slavery in America », *Life*, 3 septembre 1956

(https://books.google.co.uk/books?id=9EcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 20 septembre 2018).

Robert Wallace, « Freedom to Jim Crow », *Life*, 10 septembre 1956 (https://books.google.co.uk/books?id=90cEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 20 septembre 2018).

Robert Wallace, « The Voices of the White South » , *Life*, 17 septembre 1956 (https://books.google.co.uk/books?id=6kcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 21 septembre 2018).

Robert Wallace et Gordon Parks, « The Restraints: Open and Hidden » , *Life*, 24 septembre 1956 (https://books.google.co.uk/books?id=70cEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 21 septembre 2018).

Billy Graham, « A Round Table Has Debate on Christians' Moral Duty », *Life*, 1^{er} octobre 1956 (https://books.google.co.uk/books?id=sEEEAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 22 septembre 2018).

L'article dans lequel parurent les photographies de Charles Moore des émeutes de Birmingham s'intitulait « The Fight a Fire That Won't Go Out », et parut dans le numéro du 17 mai 1963, https://books.google.co.uk/books?id=2kgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 22 septembre 2018).

images prises par d'autres photographes lors des mêmes événements mais publiées dans d'autres journaux (fig. 119, 120, 121 et 122).

Comme nous l'avons souligné précédemment, Wendy Kozol utilise le terme « gaze » en référence notamment aux théories féministes des études filmiques des années 1970-1980, qui considéraient le regard masculin comme dominant dans les productions cinématographiques. En études visuelles, la notion de « gaze », traduite par « regard » en français, renvoie à la relation qui se tisse entre le « regardant » – dont le regard est prolongé par l'appareil photographique ou la caméra – et le « regardé », sur qui se pose le regard et qui s'en trouve défini, circonscrit, voire opprimé. Cette relation, comme l'ont fait remarquer de nombreux spécialistes – de Laura Mulvey à bell hooks en passant par Edward Said – est foncièrement inégale et déséquilibrée. Au début de son article, Wendy Kozol justifie son choix du terme « gaze » en expliquant que ce terme contient l'idée de définition de l'altérité, en accord avec les théories que nous venons d'évoquer : « “Gazing at” in my title calls attention to the centrality of looking at another in the process of defining race³⁹⁸. » Le *Merriam-Webster* définit de la façon suivante le verbe « to gaze » : « to fix the eyes in a steady intent look often with eagerness or attention³⁹⁹. » Dans le cadre de notre analyse, nous choisissons d'interroger la signification du caractère statique et de l'intensité des clichés publiés dans *Life* dans le cadre de l'émergence d'un regard trans-communautaire.

Si l'on observe les photographies utilisées pour la série « The Background of Segregation », parmi lesquelles figurent celles de Gordon Parks prises en Alabama, on constate sur plusieurs des clichés (fig. 110, 111, 112, 113 et 114) que la mise-en-page et les techniques visuelles utilisées semblent inviter le lecteur à contempler une histoire et une culture fondamentalement différentes, tout en évoquant la proximité des Africains-Américains dans la société américaine. L'approche globale est historique, mais les photographies montrent des scènes situées dans un cadre familial, voire intime.

Il est important de souligner que toutes les photographies de la série « The

398. Wendy Kozol, « Gazing At Race in the Pages of *Life*: Picturing Segregation Through Theory and History », *op. cit.*, p. 160.

399. Définition de « to gaze » , *Merriam-Webster* en ligne (https://www.merriam-webster.com/dictionary/gaze?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld, consulté le 3 octobre 2018).

Background of Segregation » furent réalisées dans le Sud ou, à l’instar de celles publiées dans le premier numéro, en Afrique de l’Ouest. Ceci correspond à ce que Wendy Kozol identifie comme la « régionalisation » de la question des droits civiques par *Life*⁴⁰⁰. Dans ces reportages, le problème du racisme était représenté comme appartenant exclusivement à la sphère du Sud des États-Unis. Ceci permettait aux lecteurs qui résidaient sur le reste du territoire américain de se distancier des questions raciales et positionnait le regard du magazine comme un regard national, cherchant à révéler les particularismes d’un problème régional. Néanmoins, les méthodes utilisées par les photographes sont symptomatiques de la stratégie de « normalisation » de la différence dont *Life* était devenu spécialiste.

Des clichés pris au Ghana représentant des artisans au travail (fig. 110) aux photographies de Margaret Bourke-White (fig. 113) et de Gordon Parks (fig. 114), l’environnement n’était pas représenté comme une source de violence et de menace. Les personnes photographiées paraissent absorbées dans leurs activités et ne regardent pas l’objectif. Le fait que les photographies soient en couleur normalise d’autant plus les scènes : les contrastes sont réduits, adoucis. On note d’ailleurs qu’une des rares images publiées en noir et blanc dans la série est celle représentant le cadavre calciné d’un Africain-Américain après un lynchage (fig. 111). L’usage du flash a pour effet de faire ressortir les visages blancs du public en arrière-plan, qui contrastent avec le corps brûlé au premier plan.

Enfin, le portrait de groupe légendé intitulé « Faces of contemporary American Negroes » (fig. 112), qui, comme le cliché du lynchage, figure dans le deuxième épisode de la série, inscrit le sujet de l’article dans une perspective historique. La vingtaine d’hommes qui posent pour cette photographie sont tous capturés de trois-quarts profil et regardent hors-champ, vers la droite. Le cliché est en couleur et tous les individus sont vêtus de costumes sombres et portent une cravate. L’organisation de l’image – la superposition des rangées d’hommes, l’effet de répétition créé par les attitudes similaires et l’harmonie des tons – confère à cette photographie un caractère monolithique qui n’est pas sans rappeler un monument commémoratif. Dans le même temps, l’objectif de ce document est taxonomique : le texte de la légende explique que les différences physiologiques entre les vingt-trois hommes photographiés prouvent

400. Wendy Kozol, « Gazing At Race in the Pages of *Life*: Picturing Segregation Through Theory and History », *op. cit.*, p. 163.

la diversité des lignages génétiques africains-américains. A la lumière de cette explication, le côté figé de l'image peut aussi évoquer les portraits d'esclaves du XIX^e siècle (fig. 29 et 30). Le regard ici ne cherche peut-être pas à exclure des individus d'une catégorie, mais l'intention définitoire ainsi que l'utilisation du physique dans une argumentation pseudo-scientifique sont les mêmes.

En comparaison, les photographies de Charles Moore prises à Birmingham, Alabama, peuvent être analysées en ayant recours à la notion de « glare », que le *Merriam-Webster* définit de la façon suivante dans sa forme verbale : « to stare angrily or fiercely⁴⁰¹ ». Par rapport à la définition de « gaze », l'idée d'intensité apparaît également, mais est teintée d'une nuance d'agressivité. Dans la citation de Martin Luther King que Leigh Raiford reprend dans le titre de son livre, le terme est associé par l'activiste aux projecteurs circulaires utilisés dans les prisons en cas d'évasion d'un prisonnier⁴⁰². La possibilité de révéler, de dénoncer, est impliquée dans l'usage de ce verbe. Il ne s'agit pas d'une observation statique mais d'un regard mouvant et investigateur.

Le numéro du 17 mai 1963 de *Life* incluait un reportage de dix pages – dont deux doubles pages avec très peu de texte (fig. 115 et 118) – et était consacré aux moments les plus violents de la campagne de Birmingham : le projet C, pour « confrontation », qui vit les actions organisées par les militants se généraliser dans les domaines publics, économiques et politiques de la ville. Comme l'explique le texte introductif de l'article, Birmingham était considérée par les Africains-Américains comme la ville la plus violente du Sud :

For a half century, Birmingham has been known as the “South’s toughest city.” A large Negro population combined with a dominant class of white industrial workers has made for a climate of simmering racial hatred that has frequently erupted into open conflict⁴⁰³.

Le mouvement était placé sous l'égide de la *Southern Christian Leadership*

401. Définition de « to glare », *Merriam-Webster* en ligne (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/glare>, consulté le 4 octobre 2018).

402. La citation de Luther King, que nous évoquons p. 194, est la suivante : « The brutality with which officials would have quelled the black individual became impotent when it could not be pursued with stealth and remain unobserved. It was caught – as a fugitive from penitentiary is often caught – in gigantic circling spotlights. It was imprisoned in a luminous glare revealing the naked truth to the whole world. »

403. « They Fight a Fire That Won't Go Out », *op. cit.* p. 19.

Conférence, organisation dirigée par le révérend Luther King et ses principaux lieutenants, James Bevel et Fred Shuttlesworth. La campagne de Birmingham s'organisa autour du principe de l'action directe non-violente. Concrètement, les militants de la SCLC mirent en place des boycotts, des sit-ins dans des lieux publics ségrégués (parcs, bibliothèques), ainsi que des marches pacifiques. Toutefois, le mouvement s'essouffla, en raison notamment de la réticence d'un grand nombre de participants à la perspective des arrestations et emprisonnements, ce que prévoyaient les cadres du mouvement. Des étudiants, lycéens, collégiens et écoliers furent alors mobilisés et participèrent aux actions. Cet épisode fut nommé la « Croisade des Enfants » (« The Children's Crusade ») par le magazine *Newsweek*.

La répression policière particulièrement brutale qui se mit en place à Birmingham était pilotée par le commissaire à la sécurité publique de la ville, Eugene « Bull » Connor. Connor, qui ne faisait aucun mystère de ses convictions racistes et de sa haine pour le mouvement des droits civiques, fut un personnage clé des événements. Les historiens considèrent en effet que sa décision de lâcher des chiens policiers et d'employer des canons à eau envers les manifestants influença l'opinion publique américaine en faveur de la cause noire. Les décisions de Connor furent immortalisées dans la presse par les photographies de Charles Moore et de Bill Hudson – l'autre photographe présent lors des manifestations de mai – ce qui marqua un tournant pour l'ensemble du mouvement.

Selon François Brunet, dans *La photographie, histoire et contre-histoire*, les images de Birmingham ont été sacralisées, c'est-à-dire qu'elles ont acquis le statut d'icônes du mouvement des droits civiques⁴⁰⁴. Brunet prend l'exemple d'une image réalisée non pas par Charles Moore mais par Bill Hudson, et qui fut publiée en une du *New York Times* le 4 mai 1963 (fig. 121 et 122). S'appuyant sur les théories développées par Martin A. Berger dans *Seeing Through Race*, Brunet explique que les images de la campagne de Birmingham, particulièrement celles de Bill Hudson, représentant des scènes de violences policières à l'encontre de manifestants noirs non-violents furent instrumentalisées dans la presse et, *a posteriori*, par la critique. Brunet et Berger invitent à une relecture de la photographie du jeune noir attaqué par un chien policier. Ils démontrent que les photographies qui apparaissaient dans la presse blanche libérale, dont *Life* faisait partie, construisaient une visibilité noire en accord avec les

404. François Brunet, *La photographie, histoire et contre-histoire*, op. cit., p. 333-334.

conceptions blanches du mouvement des droits civiques : les Africains-Américains se devaient d'être des victimes passives et bienveillantes. Les forces de l'ordre de Birmingham, employant des méthodes extrêmement brutales et cruelles, habitées par une haine farouche des Noirs, étaient présentées comme l'incarnation du racisme américain, propre au Sud des États-Unis. Ainsi, la capacité d'action des Africains-Américains, les stratégies de lutte longuement préparées et réfléchies par les leaders aguerris, leur intelligence médiatique, furent minimisées, voire ignorées par les médias généralistes. Le sens donné à la visibilité nationale des Noirs pendant le mouvement des droits civiques ne découla pas entièrement d'une volonté africaine-américaine.

Les photographies de Charles Moore choisies pour l'édition du 17 mai 1963 de *Life* s'inscrivent dans cette dynamique. L'intensité des images de Moore est indéniable. En s'immisçant au plus près des manifestants et en utilisant des grands angles ou des plans rapprochés (fig. 115 et 118) et des angles dramatiques, comme la contre-plongée pour une image réalisée sur les marches d'une église noire (fig. 118), le photographe parvint à transmettre le chaos et la fureur d'une situation extrêmement tendue et volatile. Pour Leigh Raiford, les images de Charles Moore présentent les manifestants noirs dans l'action, se différenciant ainsi de l'iconographie prévalente qui insistait sur leur passivité :

The images by Moore and others also denote a departure in their ability to reflect more than self-containment and stoicism on the part of their black subjects. [...] Black protesters are not simply letting themselves be brutalized. Moore's photographs depict black victimization *and* black resistance, white supremacy and white incapacity⁴⁰⁵.

Pourtant, les images sélectionnées par *Life* se conformaient, dans leur grande majorité, au scénario victimisant que nous venons d'évoquer. Le texte de l'article et les légendes facilitaient cette interprétation. Attaqués par des chiens (fig. 116), entraînés par les jambes par un policier ou les genoux à terre en larmes (fig. 117), propulsés au sol ou contre du mobilier urbain par la puissance des jets d'eau (fig. 115), les Noirs sont très largement représentés dans des situations de domination, et non dans des poses de résistance et de contre-attaque. Pourtant, d'autres images de Moore prises lors des mêmes actions (fig. 119 et 120), auxquelles Raiford fait référence, montrent clairement des manifestants pro-actifs, refusant d'être terrassés et dominés par la violence policière. Par ailleurs, le ton général de l'article n'est pas compatissant envers les

405. Leigh Raiford, *Imprisoned in a Luminous Glare*, op. cit., p. 83.

manifestants noirs. Le texte, non signé, place dès le premier paragraphe la responsabilité des émeutes sur les Africains-Américains : « [...] [T]he Negro strategy of “nonviolent direct action” invites that very brutality – and welcomes it as a way to promote the Negroes’ cause, which, under the law, is right⁴⁰⁶. » La dernière page de l’article, comme le fait remarquer Maurice Berger dans le catalogue de l’exposition *Segregation Story*, laisse la parole à des résidents blancs de Birmingham, qui expriment, pour la plupart, leur consternation face à la violence⁴⁰⁷. Les visages en larmes et les silhouettes brisées des Africains-Américains occupent la majeure partie du reportage grâce aux photographies de Charles Moore – qui exprima d’ailleurs publiquement son désaccord quant au traitement de ses images par *Life* – mais leur parole n’est pas véritablement considérée par le magazine.

Ainsi, même si *Life* braqua le projecteur de son pouvoir médiatique – pour reprendre la métaphore de Martin Luther King – sur les événements de mai 1963 à Birmingham, le choix des images montre que le magazine se conformait à la volonté médiatique générale qui épousait la cause des droits civiques en privilégiant une vision des Noirs martyrs ou victimes. La capacité d’action était réservée – dans les représentations *mainstream* – aux leaders. En dépit du ralliement à la cause africaine-américaine au nom du progrès, la visibilité du mouvement pour les droits civiques s’envisageait sous un angle réducteur dans les pages de *Life*.

Ce chapitre nous aura permis d’établir le caractère historique et systématique de la déformation de l’identité noire par les médias américains, y compris *Life* magazine. Les stéréotypes en lien avec l’esclavage construits et véhiculés dans la presse au XIX^e se perpétuèrent en évoluant. Les représentations binaires des Africains-Américains, qui alternaient entre des reportages consacrés à des stars du divertissement – sportifs ou chanteurs – et des sujets consacrés aux problèmes sociaux dont les Noirs étaient les instigateurs ou les victimes – expliquent la méconnaissance et la méfiance des Américains blancs envers une communauté qu’ils ne connaissaient et ne comprenaient pas. Bien que la mission de *Life* proclamée par

406. « They Fight A Fire That Won’t Go Out », *op. cit.*, p. 29.

407. Maurice Berger, « With a Small Camera Tucked in My Pocket », dans Brett Abbot et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Segregation Story*, *op. cit.*, p. 12 et « They Fight A Fire That Won’t Go Out », *op. cit.*, p. 35.

son fondateur fût de permettre aux lecteurs de « voir la vie, voir le monde », la vision des Africains-Américains qu'offrait le magazine présentait les mêmes défauts : partialité, généralisation, diffusion de stéréotypes. Toutefois, l'adhésion à la notion de progrès et de perfectibilité de la nation américaine poussa le magazine à faire évoluer son regard sur la communauté africaine-américaine. En quoi le recrutement de Gordon Parks en 1948 participa-t-il à cette évolution ? Comment le photographe négocia-t-il l'ambivalence presque ontologique que sa position à *Life* impliquait ? Comment exprima-t-il visuellement les tensions inhérentes à sa place de journaliste noir au sein d'un bastion de la culture blanche américaine ?

Chapitre 5. La double conscience de Gordon Parks

Afin de dépasser l'image prestigieuse mais simplificatrice du « photographe noir » de *Life*, « incarnation romantique du reporter vagabond⁴⁰⁸ », et pour mettre en lumière les tensions et les doutes qui caractérisèrent les deux décennies que Parks passa au magazine, nous choisissons de revenir au concept de « double conscience », élaboré par W. E. B. Du Bois dans *The Souls of Black Folk*, en 1903. Cette théorie fondatrice de la pensée africaine-américaine est détaillée par Du Bois dans la première partie du recueil. L'auteur file une métaphore visuelle qui nous semble particulièrement significative dans le cadre de notre étude :

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder⁴⁰⁹.

Appliqués à la carrière d'un photographe africain-américain, ces mots de Du Bois acquièrent une dimension méta-significative. Parks, en tant qu'homme noir aux États-Unis et au XX^e siècle, vivait cette division psychologique permanente à un niveau personnel. Par ailleurs, en tant que premier, et, pendant plusieurs années, unique photographe noir de la plus importante publication adressée à la classe moyenne blanche, il dut faire face à cette fracture, l'interroger et l'exposer *via* l'objectif de son appareil photo.

Ce chapitre constituera une exploration de l'ambiguïté fondamentale de la position de Parks à *Life* : il s'agira ici de considérer les compromis et la résistance d'un photographe. Comment accéda-t-il au statut convoité, mais restreint, de photographe titulaire (« staff photographer ») ? Quelles furent les conséquences de cette évolution ? Dans ses reportages sur la communauté noire, comment se lisent les doutes et les tiraillements de Parks sur la question de l'appartenance ? Fut-il un vecteur de changements et de nuance à l'autonomie bien réelle ou *Life* l'instrumentalisa-t-il en raison de sa couleur de peau pour « s'acquitter » du versant

408. Nous mentionnions cette citation de Paul Roth, extraite du volume 5 des *Collected Works*, dans l'introduction. La traduction ci-dessus est la nôtre.

409. W.E.B Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2015 [1903], p. 5.

africain-américain de l'actualité ?

1. Vers l'archétype du photojournaliste : processus et conséquences

1.1 Rentrer dans le moule de *Life*

1.1.1 La définition de Wilson Hicks

Le lancement de *Life* en 1936 et le succès immédiat que rencontra le magazine entraînent des réflexions inédites sur le rôle du photographe dans ce nouveau genre de publications. En 1952, Wilson Hicks, qui fut directeur du service photographique puis rédacteur en chef de *Life* entre 1937 et 1952, publia *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*⁴¹⁰. En se basant sur son expérience en tant que cadre du magazine, Hicks dévoilait les mécanismes de la création des articles et la structure de la « formule » *Life*, dans laquelle journalistes, éditeurs, rédacteurs et photographes étaient des composants volatiles. La troisième partie de *Words and Pictures*, divisée en deux sections, « The Man » et « The Method » offre une description détaillée de la fonction des photographes. Le discours de Hicks est bien entendu formaté par ses antécédents, c'est pourquoi sa conception du métier de photographe dresse un portrait précis du photographe « *Life* » idéal.

Adoptant une perspective mêlant pragmatisme et idéalisme, l'ancien rédacteur en chef insiste notamment sur la polyvalence comme qualité centrale du photographe. Tout en reconnaissant les talents spécifiques pour certaines catégories – le documentaire, la mode, la politique – Hicks estime que la capacité à traiter tout type de sujet était, en définitive, plus précieuse pour un magazine d'actualité : « [...] the never-ending, daily demand is for the photographer who can “cover anything⁴¹¹” ». S'il oppose pendant quelques paragraphes les « polyvalents » aux « spécialistes », il reconnaît que les deux genres de photographes doivent être capables de dépasser leur statut afin d'accéder à celui de photojournaliste.

Pour Hicks, les photographes devaient tendre vers cette évolution, en dépit des différences fondamentales entre la fonction de journaliste et celle de photographe. *Life*,

410. Wilson Hicks, *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1952.

411. *Ibid.*, p. 89.

véhicule de modernité, permettait au photographe de combiner les compétences des deux fonctions pour évoluer vers le rôle, encore peu développé à l'époque aux États-Unis à l'époque, de photojournaliste :

The story of the development of *Life* photographers up to now has been a story of their finding themselves in their own medium at the same time turning themselves into journalists, a twofold conversion, all part of the same evolutionary process⁴¹².

Le photographe était encouragé à réinventer ses prérogatives, à ne pas se laisser enfermer dans des activités considérées comme archaïques et limitées.

Dans sa redéfinition de la profession, Hicks insiste également sur la notion d'individualité, plus précisément sur l'importance du style et la façon dont la personnalité du photographe devait ressortir dans ses clichés. Pour y parvenir, le conseil prodigué au débutant était de s'inspirer des peintres ou des écrivains : « A workable definition of personal style in photography may be borrowed from the arts of literature and painting⁴¹³. » Hicks approfondit ce parallèle quelques pages plus loin en imposant la reconnaissance des photographes en tant qu'artistes. A la différence des journalistes, qui ne pouvaient réellement proposer des textes de grande qualité littéraire dans le cadre de leur profession, la presse représentait, selon Hicks, le meilleur moyen pour les photographes de laisser libre cours à leurs penchants artistiques : « [W]here, other than in journalism, can a photographer be exposed with greater frequency to richer possibilities for his artistry? So he tries for art in his job⁴¹⁴. »

Dans le reste de la partie de *Words and Pictures* consacrée au photographe, Hicks complète son amalgame de compétences et de caractéristiques en apparence « innées » qui définissent le photojournaliste moderne. Les sentiments, l'intuition, la connaissance intime des sujets photographiés sont également présentés comme des qualités essentielles. L'ancien directeur du service de photographie établit dans son ouvrage un portrait-robot précis et novateur du photographe employé par un magazine d'actualité. Ce sont cependant les trois qualités que nous détaillons plus haut – la polyvalence, le style personnel et la dimension artistique – que possédait

412. *Ibid.*, p. 90-91.

413. *Ibid.*, p. 93.

414. *Ibid.*, p. 99.

Gordon Parks en arrivant à *Life* et qu'il continua de développer après son recrutement.

1.1.2 Parks à *Life* : la rencontre d'intérêts multiples

Le modèle de photographe établi par Wilson Hicks s'incarna dans différentes personnalités, dont Gordon Parks. Ces hommes et ces femmes se succédèrent dans l'équipe photographique du magazine et contribuèrent à figer un certain archétype du photojournaliste. Cette représentation, théorisée par l'ancien directeur du service images de *Life* et non pas par un photographe, ne masque pas les relations conflictuelles qui existaient entre éditeurs et photographes, ni le manque d'autonomie décisionnelle réelle dont disposaient ces derniers. Gordon Parks, en dépit de son parcours atypique, en vint à se conformer au modèle élaboré par Hicks. Sa longévité – il fut employé dans le *staff* pendant vingt-et-un ans, de 1949 à 1970 – est l'indicateur le plus flagrant de sa conformité. Son intégration à l'équipe de photographes peut être décrite comme un phénomène d'adaptation servant un intérêt double : *Life*, à l'orée de son apogée à la fin des années 1940, était en quête de photographes polyvalents, comme le prouve le récit succinct que Parks fait de sa présentation à Wilson Hicks, en 1948 :

[O]ne morning I took my portfolio to Wilson Hicks, the magazine's picture editor, and asked for a job. Miraculously, he decided to give me a try. Wilson Hicks later explained his decision to me: "There was a scarcity of documentary photographers on the staff, and none with fashion experience, and we sorely needed someone to cover the Paris collection"⁴¹⁵.

Le photographe qui avait réalisé en tant qu'indépendant une couverture mode pour *Life* en octobre 1948⁴¹⁶ fit ses preuves dans le genre documentaire en menant à bien un reportage sur les gangs noirs de Harlem, qui fut publié le 1^{er} novembre de la même année. En l'espace de deux semaines, Parks était parvenu à convaincre l'influent directeur du service photographique de sa capacité à photographier des sujets diamétralement opposés, validant ainsi le critère d'adaptabilité que Hicks tenait en haute estime. Avec « Harlem Gang Leader », Parks jouait son ticket d'entrée dans un des plus prestigieux titres de la presse américaine. Ce qui aurait pu être considéré

415. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 102-103.

416. Il s'agissait de la photographie de couverture du numéro du 18 octobre 1948 (https://books.google.co.uk/books?id=dkoEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 22 septembre 2018).

comme la suite logique d'une carrière de photographe déjà respectable – après son passage à la FSA et à Standard Oil – devint une épreuve à réussir pour convaincre Wilson Hicks d'embaucher un Africain-Américain.

Le fait que ce dernier lui accorda une chance de faire ses preuves, au lieu de lui opposer un refus catégorique en raison de sa couleur de peau (comme ce fut le cas avec le groupe Hearst), et lui demanda de faire une proposition d'article, révèle le progressisme relatif de la maison *Time Inc.* Lorsque Parks annonça son intention de s'intéresser aux activités des bandes de délinquants de Harlem, il assumait d'emblée son appartenance à la communauté africaine-américaine et sa capacité à photographier des groupes et des individus inaccessibles aux autres photographes (blancs) de *Life*. Avait-il conscience de cet « avantage » lorsqu'il proposa à Hicks de photographier un chef de gang harlémitte ? Parks ne formule dans aucun de ses écrits une telle affirmation, mais on peut supposer qu'il savait qu'un magazine à l'ambition aussi considérable que *Life* et qui n'appliquait pas de politique de recrutement raciste, accepterait de considérer le travail d'un photographe noir.

1.1.3 « Harlem Gang Leader » : un examen d'entrée réussi

Toutes les autobiographies de Parks contiennent des variations de sa rencontre avec Red Jackson, le chef des « Midtowners⁴¹⁷ » de Harlem, et des quatre semaines qu'il passa à le suivre, ainsi que ses lieutenants, dans leurs altercations avec des bandes rivales et dans leurs foyers. Il n'offre toutefois aucune information sur ses choix de composition. Il se contente de faire allusion, dans *To Smile in Autumn*, à la difficulté de garder la confiance de ses sujets lorsqu'il les photographiait dans des moments de violence ou d'illégalité : « My problem was to walk the tight line between what they considered betrayal and what I felt was reporting⁴¹⁸. » Toutefois, Parks, qui lisait *Life* et admirait les photographies qui y étaient publiées depuis les années 1930, était familier de l'esthétique du magazine et de son organisation visuelle. Il n'est donc pas surprenant que les photographies qui parurent dans l'article « Harlem Gang Leader » correspondent aux critères énumérés rétrospectivement par Wilson Hicks dans *Words and Pictures*.

417. Dans « Harlem Gang Leader » ainsi que dans *Voices in the Mirror*, le gang de Red Jackson est appelé les « Midtowners », tandis que dans *To Smile in Autumn*, Parks les désigne comme les « Nomads. » Nous employons ici la première occurrence, puisque c'est celle qui fut retenue par *Life*.

418. Gordon Parks, *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 38.

Parks savait qu'il jouait son recrutement avec ce sujet. Ses photographies présentaient donc une originalité qui reflète son individualité, son « style », tout en se conformant aux codes visuels privilégiés par *Life*. Les huit pages du reportage présentent des images – toutes en noir et blanc – qui montrent Red Jackson et les Midtowners sous un jour tour à tour contemplatif, sensationnaliste et compatissant⁴¹⁹. La jeunesse des membres du gang, la précarité de leurs conditions d'existence ainsi que la banalité de certains aspects de leur vie sont mises en avant dans les photographies des pages 98 et 99 (fig. 123 et 124), et, surtout, sur la photographie représentant Red Jackson et un ami contemplant le cadavre d'un membre de leur gang dans son cercueil (fig. 125).

L'agencement des photographies des pages 98 et 99 met en lumière les liens familiaux, intimes et communautaires qui structuraient l'existence du jeune homme. En juxtaposant des portraits de Jackson avec sa mère et son frère, avec sa petite amie et ses amis (fig. 123 et 124), les éditeurs normalisaient la figure hors-norme de Red Jackson. En revanche, le cliché pleine-page le représentant hébété devant le corps de son camarade (fig. 125) replace brutalement le lecteur dans la réalité morbide du jeune chef de gang. Gordon Parks photographia les deux jeunes hommes le regard rivé sur le cadavre. Le cadrage resserré, les silhouettes dominant l'image et l'expression muette des visages confèrent à cette photographie une gravité qui contraste fortement avec le jeune âge des deux garçons. Parks choisit de montrer la mort, plus que la violence, qui est d'ailleurs représentée de façon bien plus floue (fig. 126), et de l'imposer comme conséquence concrète des conditions de vie à Harlem. Pour autant, le montage de la double page d'ouverture, qui superpose un portrait de profil de Red Jackson fumant derrière le carreau d'une vitre fêlée sur une vue panoramique des toits de Harlem (fig. 127) peut s'interpréter comme une remise en question immédiate de la figure du délinquant noir urbain telle qu'elle commençait à émerger à la fin des années 1940, et comme une réflexion – émanant des photographies de Parks – sur les liens entre environnement et individus.

D'une part, la construction du portrait de Red Jackson que nous évoquons déjà au chapitre 2 présente le jeune homme sous un jour contemplatif. L'éclairage, qui

419. « Harlem Gang Leader », *Life*, 1^{er} novembre 1948, p. 96-106 (https://books.google.fr/books?id=ekoEAAAAMBAJ&pg=PA96&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false, consulté le 24 septembre 2018).

provient de la droite de l'image, nimbe le profil du chef de gang d'une lumière énigmatique qui rappelle l'esthétique des films noirs de la même époque, comme *The Maltese Falcon*, de John Huston (1941) ou *The Big Sleep*, d'Howard Hawks (1946) (fig. 128 et 129). Parks fait ainsi une allusion subtile à la criminalité de Red Jackson en le plaçant dans un cadre référentiel – un genre cinématographique populaire – familier et attrayant pour les lecteurs de *Life*. De plus, en utilisant les éléments à sa portée – l'opacité d'une vitre brisée, les fêlures gracieuses du carreau cassé – Parks parvient à donner une aura photogénique au jeune Africain-Américain, sans avoir recours à des artifices ou sans modifier son apparence.

En choisissant de surimposer cette photographie sur une vue aérienne de Harlem, où les rangées de *brownstones* étouffent l'horizon, les éditeurs de *Life* créèrent un lien implicite entre le regard flou de Red Jackson dirigé hors-cadre, vers la rue au-delà de la vitre cassée, et l'inextricable labyrinthe de Harlem. L'effet d'enchâssement est assuré notamment par l'harmonie tonale des deux photographies, toutes deux réalisées en noir et blanc. Avec ces deux images, Parks fournit aux éditeurs photographiques de *Life* les éléments nécessaires pour exprimer le phénomène d'enfermement qui affectait les jeunes de Harlem. En 1948, plusieurs années avant les premières émeutes raciales urbaines, Parks obtint sa place au sein du *staff* photographique de *Life* en livrant un diagnostic éclairé et empathique de la situation de la jeunesse dans le ghetto noir de New York.

1.2 Les tensions entre photographes et équipe éditoriale au sein de *Life*

1.2.1 « Making pictures behave with some degree of order and sense⁴²⁰ » : la toute-puissance des directeurs de la photographie

Grâce à cette première mission, Parks découvrit le traitement avantageux offert par la publication : le cachet n'était que de quelques centaines de dollars, mais il disposait d'un compte de dépenses illimitées dans le cadre de son travail⁴²¹.

420. « Introduction to the first issue of *Life* », *Life*, 23 novembre 1936, p. 3 (https://books.google.fr/books?id=N0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 24 septembre 2018).

421. Dans *To Smile in Autumn*, Parks relate plus en détails que dans *Voices in the Mirror* sa rencontre avec Wilson Hicks. Il précise notamment que John Dille, qui dirigeait le département des faits divers, et Sally Kirkland, qui était à la tête du service mode, étaient également présents. Lorsque Parks, interrogé

L'importance des moyens mis à disposition des photographes sera confirmée par Parks des années plus tard, dans une interview accordée à Kristen Gresh, auteure d'une thèse sur l'exposition « The Family of Man ». Interrogé par Gresh sur les conditions de travail à *Life*, Parks résuma les avantages dont bénéficiaient les photographes en invoquant la priorité donnée aux images par Henry Luce :

[...] It was certainly a luxurious place to work. Henry Luce, who was the owner of the magazine, wanted photography to be given first class treatment. [...] So, if we needed a ship to get a picture, give him a ship, if he needed a plane, give him a plane, don't say he didn't get it because didn't have a ship to get it in⁴²².

Néanmoins, les conditions de travail luxueuses ne suffisaient pas à compenser le peu de pouvoir décisionnel dont jouissaient les photographes de *Life*. Bien que portés au rang de vedettes par le magazine, les photographes n'étaient en réalité pas maîtres de la sélection et de l'agencement définitifs de leurs images, qui incombaient aux directeurs de la photographie (« *pictures editors* ») tel que Wilson Hicks. Figures moins exposées et célébrées que les photographes mais jouissant d'un pouvoir considérable, les directeurs des services photographiques étaient au cœur de la mécanique du magazine. En sélectionnant les clichés, en les agencant et en rédigeant le texte des légendes, voire des articles, ils formataient l'iconotexte et condensaient ainsi le pouvoir éditorial entre leurs mains. Les conflits entre des noms prééminents d u *staff* photographique, tel que W. Eugene Smith, qui fut pourtant l'un des collaborateurs vedettes de *Life* entre 1939 et 1954, n'étaient pas rares. Smith démissionna d'ailleurs après qu'un rédacteur-en-chef n'eut retenu que quelques unes de ses images pour un reportage sur la clinique du Docteur Schweitzer en Afrique de l'Ouest⁴²³. De même, Dorothea Lange, sous la houlette de Roy Stryker, proposa en 1937 des photographies documentant les conditions de vie des travailleurs agricoles. Lange dut dans un premier temps s'imposer vis-à-vis de Stryker, qui souhaitait présenter lui même le travail de la photographe au magazine, et dut par la suite se résigner au choix que fit l'équipe de *Life* de ne publier qu'un seul de ses clichés dans l'édition du 21 juin

par Hicks sur ses idées d'articles, proposa de réaliser un reportage sur les gangs de Harlem, Dille l'enjoignit d'accepter en raison du compte de dépenses illimitées dont il bénéficierait pour ce genre de mission. Voir *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 36.

422. Gordon Parks, dans Kristen Gresh, *The Family of Man : histoire critique d'une exposition américaine*, thèse de doctorat dirigée par Michel Frizot, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2010.

423. W. Eugene Smith, *Let The Truth Be The Prejudice: W. Eugene Smith, His Life and Photographs*, New York, Aperture, 1985, p. 53-54.

1937, sans la citer, mais en créditant l'autorisation de la Resettlement Administration en légende⁴²⁴.

Dans *La fabrique de l'information visuelle*, Thierry Gervais rappelle toutefois qu'il ne faut pas résumer les relations entre photographes et éditeurs à un conflit permanent. Il précise que « le style et les motivations personnelles des photographes se conjugu[aient] et se se confront[aient] parfois aux objectifs de l'équipe éditoriale⁴²⁵. » Toutefois, la phase de sélection, qui suivait la réception des négatifs et leur développement dans le laboratoire du magazine, pouvait se révéler drastique. Pour le reportage de W. Eugene Smith, « Country Doctor », publié le 20 septembre 1948, vingt-huit images furent retenues, sur les cent dix-neuf réalisées dans le Colorado par Smith. Peu satisfait des épreuves réalisées et retenues par les éditeurs, Smith se vit accorder l'autorisation de développer ses propres clichés, éventuellement d'en modifier le cadrage ou le contraste, et de procéder à un premier choix, avant de les transmettre à l'équipe éditoriale⁴²⁶. S'il était donc possible pour les photographes d'obtenir la reconnaissance de leur style et d'imposer certains de leur choix, les décisions finales, en ce qui concernaient notamment les essais photographiques, revenaient systématiquement aux éditeurs, comme le souligne Thierry Gervais : « Aussi lucrative et prestigieuse que soit la publication d'un essai dans *Life*, ses finalités sont déterminées par la rédaction avec ou sans le consentement du photographe⁴²⁷. »

1.2.2 La reconnaissance d'un auteur

Gordon Parks ne devint pas aussi célèbre que Eugene Smith dans le cercle des photographes de *Life*. Toutefois, au cours des années qu'il passa à travailler au magazine, son statut évolua. Du débutant talentueux et polyvalent, mais soumis à la volonté des éditeurs, à l'auteur-photographe respecté qu'il devint à partir des années

424. « Photographer: Dorothea Lange », Farm Security Administration / Office of War Information, Black and White Negatives, The Library of Congress (<http://www.loc.gov/collections/static/fsa-owi-black-and-white-negatives/articles-and-essays/documenting-america/migrant-workers.html>, consulté le 29 octobre 2018). L'article où fut publiée l'image de Lange était intitulé « U.S. Dust Bowl » et parut dans le numéro du 21 juin 1937 de *Life* (https://books.google.fr/books?id=1UQEAAAAMBAJ&pg=PA17&hl=fr&source=gbs_toc&cad=2#v=onepage&q&f=false, consulté le 30 octobre 2018).

425. Thierry Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*, op. cit., p. 172.

426. *Ibid.*, p. 173-174.

427. *Ibid.*, p. 181.

1960, la trajectoire de Gordon Parks à *Life* peut s'interpréter comme une négociation entre la conquête d'une autonomie artistique et d'une renommée professionnelle et le respect des codes structurels et fonctionnels stricts de *Life*. Dans l'interview accordée à Kristen Gresh et, surtout, dans celle donnée en 1983 à Martin H. Bush et publiée dans le livre *The Photographs of Gordon Parks* la même année, Parks offre une analyse personnelle de sa trajectoire.

Il revient notamment sur les relations qui existaient entre les photographes et l'équipe dirigeante, ainsi que sur sa position individuelle au sein de l'organisation du magazine. Il mentionne dans l'entretien donné à Martin H. Bush que Wilson Hicks et d'autres cadres avaient immédiatement reconnu ses capacités à appréhender des sujets très variés, ce qui détermina son recrutement. Son départ pour Paris peu de temps après la publication de « Harlem Gang Leader », fut motivé, selon lui, par le fait que *Life* souhaitait le mettre à l'épreuve et que les dirigeants ne savaient pas, à la fin des années 1940, comment employer un photographe noir sur le territoire américain : « [Wilson Hicks] may have thought that, since I was black, I would have no problem being accepted in Europe. In retrospect (from this very moment), I think *Life* might also have been using the assignment to test me⁴²⁸. »

Les deux années qu'il passa en Europe – où il avait été envoyé pour couvrir les collections de mode – furent pour Parks une source de frustration, comme il le confie à l'historien, car le chef du bureau de Paris de *Life* refusait, selon lui, de reconnaître ses compétences : « [...] *Life's* chief in Paris, John Jenkinson, was [...] just insensitive to the things that I could do well. He just did not understand my potential. As a result, he never got the best out of me⁴²⁹. » Bien que cette affirmation puisse paraître quelque peu prétentieuse, son expérience en Europe fut décisive dans sa détermination d'indépendance, lorsque, à son retour aux États-Unis en 1951, il réintégra l'équipe de photographes et fut déployé sur des sujets d'actualité.

Les images sont attribuées à Gordon Parks⁴³⁰ dès « Harlem Gang Leader ». Son parcours vers l'autonomie passa par le développement de ses qualités d'écrivain, en

428. Gordon Parks dans Martin H. Bush, *The Photographs of Gordon Parks*, *op. cit.*, p. 99.

429. *Ibid.*, p. 101.

430. Le nom de Parks apparaît dans une *byline* dès l'article de 1948 sur les gangs de Harlem. Une *byline* est une ligne placée sous le titre d'un article donnant le nom de l'auteur du texte et/ou des photographies.

parallèle de son activité photographique. Son intérêt pour la littérature est évoqué dans le numéro du 25 août 1952, plus précisément dans la rubrique « Speaking of Pictures », qui était consacrée à la parution du roman de Ralph Ellison *Invisible Man*, sorti la même année⁴³¹. Le texte de l'article précise que Gordon Parks, l'auteur des photographies, était un ami d'Ellison. Par ailleurs, plusieurs expériences négatives que Parks eut sur le terrain l'amènèrent à vouloir décider du contenu factuel et de la façon dont les reportages étaient menés. En 1956, lors de ses pérégrinations en Alabama pour les besoins de la cinquième partie de la série sur la ségrégation, « The Restraints: Open and Hidden », il devait être guidé par un employé du bureau de *Life* dans l'état. Le racisme latent du personnage et sa proximité avec le Ku Klux Klan provoqua sa colère et son dégoût, tout comme son expérience avec le jeune reporter blanc qui avait omis d'enlever son couvre-chef dans l'église baptiste de Chicago en 1953 lui avait fait réaliser qu'il était mieux placé pour écrire les articles sur la communauté noire⁴³².

Son premier texte d'envergure publié dans le magazine était consacré à Flávio, un jeune garçon d'une favela de Rio de Janeiro que Gordon Parks avait fréquenté pendant plusieurs semaines. Publié dans l'édition du 16 juin 1961, l'article prenait la forme d'un extrait du journal de voyage de Parks. Une quinzaine de photographies en noir et blanc représentant la pauvreté extrême dans laquelle vivaient Flávio et ses proches accompagnaient le texte. Le reportage eut un retentissement important. Des centaines de lecteurs envoyèrent de l'argent et des donations à la rédaction pour venir en aide à la famille brésilienne⁴³³.

431. « A Man Becomes Invisible », *Life*, 25 août 1952, p. 8-10 (<https://books.google.fr/books?id=g1YEAAAAMBAJ&pg=PA9&dq=Ralph+Ellison&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewiKKjYvbDeAhVCtlkKH XSTAPEQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false>, consulté le 30 octobre 2018).

432. L'épisode en Alabama est relaté dans *Voices in the Mirror*, p. 164 à 169, et dans *A Hungry Heart*, p. 170 à 176. Dans l'interview accordée à Martin H. Bush, Parks situe l'origine de son désir d'écrire le texte de ses articles à la mission effectuée dans l'église baptiste de Chicago en 1953.

433. Le titre de l'article écrit et photographié par Parks était le suivant : « Photographer's Diary of a Visit in Dark World », et parut dans le numéro du 16 juin 1961 de *Life*, p. 86-98 (<https://books.google.fr/books?id=olQEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQhGMAU#v=twopage&q&f=false>, consulté le 30 octobre 2018). Une exposition, « Gordon Parks: The Flávio Story », présentée au Ryerson Image Center de Toronto du 12 septembre au 9 décembre 2018, accompagnée d'une publication chez Steidl, est consacrée à ce *photo essay* de 1961. Nous choisissons ici de ne pas nous attarder sur « The Flávio Story » car cet article ne concerne pas la communauté africaine-américaine. Toutefois, l'importance de ce projet dans la carrière de Gordon Parks a été soulignée par plusieurs spécialistes, dont Paul Roth, directeur du Ryerson Image Center, et éditeur du catalogue de l'exposition. Voir le site officiel de la manifestation, <https://ryersonimagecentre.ca/exhibition/gordon-parks-the-flavio-story/>, et le catalogue, *Gordon Parks: The Flávio Story*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Toronto, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Ryerson Image Center, 2018.

Après le projet « Flavio », Parks écrivit les textes et prit les photographies de la quasi totalité des reportages qu'il effectua pour *Life*, en particulier ceux consacrés aux Africains-Américains. Ainsi, en 1963, il passa plusieurs semaines en immersion au sein de la Nation of Islam, sous l'égide de Malcolm X (« What Their Cry Means To Me – A Negro Own Evaluation », *Life*, 31 mai 1963⁴³⁴). En août de la même année, *Life* publia en exclusivité des extraits de son roman autobiographique *The Learning Tree*, accompagnés de photographies en couleur prises par Parks dans le Kansas (« How It Feels To Be Black⁴³⁵ »). Cet aperçu de son œuvre littéraire naissante était suivi d'un article de six pages dont il était également l'auteur, dans lequel il détaillait son combat contre le racisme et la ségrégation (« The Long Search for Pride⁴³⁶»), et qui était illustré de photographies prises par l'auteur en 1948.

En mars 1965, Parks, alors présenté comme un « Photographer-Writer », écrivit un hommage funèbre à Malcolm X, assassiné le 21 février 1965, et dont il était resté très proche après leur rencontre deux ans auparavant (« I Was A Zombie Then – Like All Muslims, I Was Hypnotized », *Life*, 5 mars 1965⁴³⁷). *Life* dédia de nouveau des pages à une publication de Gordon Parks en janvier 1966. Il s'agissait de son autobiographie *A Choice of Weapons*. Le magazine imprima des extraits du livre, de nouveau accompagnés de photographies en noir et blanc de Parks (« I Make My Choice of Weapons », *Life*, 28 janvier 1966⁴³⁸). Un portrait du militant noir Stokely Carmichael, créateur du slogan « Black Power », signé par Parks pour le texte et les

434. Gordon Parks, « What Their Cry Means To Me – A Negro's Own Evaluation », *Life*, 31 mai 1963, p. 31-32 et 78-79 (<https://books.google.fr/books?id=llkEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQg6MAM#v=twopage&q&f=false>, consulté le 31 octobre 2018).

435. Gordon Parks, « How It Feels To Be Black », *Life*, 16 août 1963, p. 72-79 (<https://books.google.fr/books?id=H1IEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQguMAE#v=twopage&q&f=false>, consulté le 31 octobre 2018).

436. Gordon Parks, « The Long Search For Pride », *Life*, 16 août 1963, p. 80-86 (<https://books.google.fr/books?id=H1IEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQguMAE#v=twopage&q&f=false>, consulté le 31 octobre 2018).

437. Gordon Parks, « I Was A Zombie Then – Like All Muslims, I Was Hypnotized », *Life*, 5 mars 1965, p. 28-30 (https://books.google.fr/books?id=KkEEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEIXzAJ#v=twopage&q&f=false, consulté le 31 octobre 2018).

438. Gordon Parks, « I Make My Choice of Weapon », *Life*, 28 janvier 1966, p. 62-68 (https://books.google.co.uk/books?id=KEwEAAAAMBAJ&pg=PA62&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=twopage&q&f=false, consulté le 31 octobre 2018).

photographies, fut publié dans le numéro du 19 mai 1967 (« Whip of Black Power, *Life*, 19 mai 1967⁴³⁹). En mars 1968, à la suite d'une conversation avec Philip Kunhardt, directeur de publication à *Life*, sur les causes des émeutes raciales qui déchiraient plusieurs villes américaines, Parks proposa de réaliser un reportage sur la pauvreté et l'exclusion dont étaient victimes les Noirs dans les centres urbains. Il choisit de se concentrer sur une famille nombreuse de Harlem, les Fontenelle. Là encore, Parks signa le texte et les photographies (« A Harlem Family », *Life*, 8 mars 1968⁴⁴⁰). Comme un écho à l'histoire de Flávio, le reportage sur la famille Fontenelle provoqua une vague de réactions émues et des envois d'argent spontanés de la part des lecteurs de *Life*.

L'édition du 19 avril 1968 comprenait un récit personnel de l'enterrement du pasteur Martin Luther King Jr., tué par balle à Memphis le 4 avril, par Parks. Il ne réalisa pas en revanche les photographies de l'événement, qui sont créditées par le magazine à des employés de l'agence Black Star (« A Man Who Tried To Love Somebody », *Life*, 19 avril 1968⁴⁴¹). En novembre 1968, Parks fut de nouveau le sujet d'un article, consacré cette fois à son retour à Fort Scott pour la réalisation de l'adaptation de *The Learning Tree* (« Return of the Prodigy », *Life*, 15 novembre 1968⁴⁴²). Enfin, le dernier reportage d'importance qu'il consacra à la communauté africaine-américaine dans les pages de *Life* en version hebdomadaire⁴⁴³ concernait les Black Panthers et fut publié au début de l'année 1970 (« Black Panthers : The Hard Edge of Confrontation, *Life*, 6 février 1970⁴⁴⁴).

439. Gordon Parks, « Whip Of Black Power » , *Life*, 19 mai 1967, p. 75-82 (<https://books.google.co.uk/books?hl=fr&id=TVYEAAAAMB&aj&q=Stokely#v=twopage&q&f=false>, consulté le 31 octobre 2018).

440. Gordon Parks, « A Harlem Family », *Life*, 8 mars 1968, p. 48-62 (https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMB&aj&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=twopage&q&f=false, consulté le 31 octobre 2018).

441. Gordon Parks, « A Man Who Tried To Love Somebody » , *Life*, 19 avril 1968, p. 28-30 (https://books.google.fr/books?id=2FQEAAAAMB&aj&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEIRzAF#v=twopage&q&f=false, consulté le 31 octobre 2018).

442. Gerald Moore, « Return Of The Prodigy » , *Life*, 15 novembre 1968, p. 116-127 (https://books.google.co.uk/books?id=CVQEAAAAMB&aj&pg=RA1-PA7&hl=fr&source=gbs_toc&cad=2#v=onepage&q&f=false, consulté le 31 octobre 2018).

443. Au printemps 1988, alors que *Life* était devenu un mensuel depuis dix ans, Gordon Parks contribua un article intitulé « What Became of the Prophets of Rage », qui enquêtait sur la continuité des mouvements de libération noirs. Cet article n'est pas disponible en ligne mais un brouillon est archivé dans la collection Gordon Parks des archives de l'Université de Wichita, dans le Kansas.

444. Gordon Parks, « Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation », *Life*, 6 février 1970, p. 18-26 (<https://books.google.fr/books?>

Nous choisissons de présenter ici un inventaire chronologique non-exhaustif (nous n'avons pas inclus les sujets mode traités par Parks, mais uniquement ceux concernant la communauté africaine-américaine ou des questions sociales) pour offrir une vue d'ensemble de l'influence que Parks acquit progressivement au sein de l'institution *Life*. Le fait d'obtenir, dans un premier temps, une signature, puis d'écrire les textes accompagnant ses photographies, et enfin de devenir lui-même le sujet d'articles publiés dans le magazine témoigne du rayonnement de sa personnalité et de la reconnaissance de ses talents. Dans l'entretien accordé à Martin H. Bush, Parks explique quelles étaient, selon lui, les raisons de sa relative indépendance. Sa farouche détermination à garder la maîtrise de son sujet et sa conviction qu'il était le mieux placé pour en parler, étaient, selon lui, les causes principales de son autonomie : « No one could write the story but me. I would not allow anybody to write my stories. Otherwise, I didn't want to be involved⁴⁴⁵. » Cette volonté inébranlable explique partiellement que le photographe ne considérait pas avoir réellement rencontré de problèmes éditoriaux à *Life*. A la question de Martin H. Bush, « Did you have editorial problems ? », il fit la réponse suivante :

Some minor ones, very minor ones. The editors at *Life* were pretty fair. Now and then some guy, a researcher, or somebody preparing the text for the managing editor would change a word. For example, I might have written: "Gathering, the blacks protested." The researcher might change it to "the blacks rioted." It was a slight difference, but they don't mean the same thing. Sometimes I'd have to stay until three o'clock in the morning, until the story was printed, to be certain that no word was changed⁴⁴⁶.

La stratégie d'indépendance de Gordon Parks à *Life* différait de celles d'autres photographes vedettes, comme W. Eugene Smith. Parks choisit de faire de ses textes des compagnons indispensables de ses photographies. Smith ne cherchait pas à contrôler le récit que constituaient ses photographies en rédigeant la partie textuelle, mais en gardant une maîtrise totale sur de la dimension visuelle de ses *photo essays*. Le fait que Parks ait rapidement refusé de se limiter à la photographie explique en partie son autonomie et sa longévité à *Life*. En se rendant indispensable sur plusieurs tableaux, il suivit la transformation vers le statut de photojournaliste appelé de ses

[id=Y1AEAAAAMBAJ&pg=PA18&dq=Gordon+Parks+black+panthers&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiOs-i-tK7eAhUHx4UKHQsJDLwQ6AEIKTAA#v=twopage&q=Gordon%20Parks%20black%20panthers&f=false](https://www.google.com/search?id=Y1AEAAAAMBAJ&pg=PA18&dq=Gordon+Parks+black+panthers&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiOs-i-tK7eAhUHx4UKHQsJDLwQ6AEIKTAA#v=twopage&q=Gordon%20Parks%20black%20panthers&f=false), consulté le 31 octobre 2018).

445. Gordon Parks dans Martin H. Bush, *The Photographs of Gordon Parks*, op. cit., p. 120.

446. *Ibid.*

vœux par Wilson Hicks. La liberté de manœuvre accordée à Gordon Parks soulève toutefois des questions.

En dépit du talent du photographe et de la richesse de son travail, l'équipe éditoriale de *Life* conservait un contrôle strict sur le contenu et l'organisation globale de chaque numéro. Quelles raisons poussèrent les éditeurs à laisser à Parks un pouvoir décisionnel important ? En quoi ce choix peut-il s'expliquer par le besoin qu'avaient les cadres de *Life* de disposer d'une personne « légitime » pour couvrir l'actualité africaine-américaine et crédibiliser son image progressiste ? Est-il pertinent de parler d'instrumentalisation du photographe, ou bien le fait que Parks avait parfaitement conscience de ses hésitations idéologiques et des positions politiques du magazine rend-elle caduque cette question ?

2. « [...] A reporter who happened to be black, and not a black reporter⁴⁴⁷ » : négocier une position ambiguë

2.1 Un photographe noir instrumentalisé par sa rédaction ?

2.1.1 Une question fréquemment soulevée

A de nombreuses reprises, Gordon Parks évoqua la question de son identité publique en tant que journaliste « noir » de *Life*. Avec constance, que cela soit dans ses autobiographies ou en interview, il nie s'être vu attribuer une quelconque étiquette « africaine-américaine » durant les deux décennies qu'il passa au magazine. Ses réponses et explications comportent toutefois une part d'ambiguïté. La critique s'est également penchée sur les significations implicites de l'importance d'un photographe noir dans une institution culturelle blanche. Dans l'introduction à son ouvrage *Bare Witness: Photographs by Gordon Parks*, Maren Stange fait le constat suivant :

Without visual strategies or ideological concepts developed to respond to the tensely contentious actualities of a racially and economically diverse America – one including, for instance, the Chicago that gave Parks his start – [*Life*] (and perhaps Parks himself) may have hoped that hiring and featuring the versatile, vouched for, and individualist photographer was in itself a 'solution'⁴⁴⁸.

447. *Ibid.*, p. 116

448. Maren Stange, *Bare Witness: Photographs by Gordon Parks*, *op. cit.*, p. 12.

L'analyse de Maren Stange présente, en quelque sorte, une situation « donnant-donnant ». *Life*, en tant que magazine généraliste à l'inclinaison progressiste se devait de documenter de façon convaincante des facettes de la société américaine qui ne pouvaient plus être ignorées : les bouleversements démographiques provoqués par la Grande Migration, le tournant sociétal de la Grande Dépression, les conséquences irréversibles de la Seconde Guerre mondiale, sont des exemples de facteurs qui amenèrent la communauté africaine-américaine à une position de plus en plus difficile à ignorer. *Life* avait donc un besoin à combler, et Parks s'imposa comme une « solution » à cette situation, capable, par ailleurs, de servir d'autres intérêts du magazine, notamment en matière de photographies de mode.

Néanmoins, les bénéfices de la relation entre Parks et *Life* n'étaient pas unilatéraux. Stange souligne qu'en s'appropriant des sujets qui, selon lui, n'auraient pas pu être traités par des photographes blancs, Parks prit les commandes de son identité professionnelle :

As he increasingly took on stories that, he said, 'no white photographer could have covered,' Parks was able to craft for himself a particular black male subjectivity that, as he often and publicly reworked it, helped both the magazine – no stranger to racism – and Parks himself to affirm crucial qualities of journalistic objectivity and also to assign larger meaning to his own resonant life story⁴⁴⁹.

En d'autres termes, Parks se servit de *Life* pour mettre en scène son histoire et pour affirmer son image de photojournaliste aguerri et de *self-made man* noir ayant dû surmonter le racisme et la ségrégation pour réussir. Le magazine, comme le montrent les articles dont il fut non pas l'auteur mais le sujet⁴⁵⁰, lui servit de vitrine pour construire son histoire individuelle, qu'il présenta avec panache et méticulosité. Par ailleurs, en signant des textes très personnels, comme ce fut le cas pour son reportage sur les Black Muslims en 1953⁴⁵¹, Parks utilisait également *Life* comme une plateforme pour exprimer ses doutes et ses hésitations sur des sujets qui l'interpellaient et lui tenaient à cœur, à savoir, principalement, les mouvements politiques noirs et leurs orientations plus ou moins radicales. Selon cette analyse par Maren Stange, Parks

449. *Ibid.*, p. 9.

450. Il s'agit des articles suivants : « The Long Search For Pride » et « How It Feels To Be Black », publié dans le numéro de *Life* du 16 août 1963, « I Make My Choice of Weapon », qui parut le 28 janvier 1966 et « Return Of The Prodigy », de Gerald Moore, publié le 15 novembre 1968.

451. Il s'agissait de l'article « What Their Cry Means to Me », publié le 31 mai 1963.

considérerait *Life* comme un outil lui permettant de servir ses intérêts professionnels et personnels, tandis que l'équipe éditoriale, en confiant à Parks un contrôle important sur les sujets « noirs », pouvait se targuer de présenter une vision authentique de la communauté africaine-américaine et d'être sensible à ses évolutions.

2.1.2 Un équilibre fragile

Maren Stange, tout comme Erika Doss dans son essai « Visualizing Black America. Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », souligne toutefois que la situation était loin d'être idéalement équilibrée. Doss reconnaît la nature trouble du « contrat » officieux établi entre le photographe et le magazine. Elle précise qu'il est essentiel d'interroger en profondeur la nature de l'autonomie et du pouvoir dont jouissait Parks au sein du magazine⁴⁵². Les sentiments de solitude et d'isolement que ressentait le photographe – qu'il commente, notamment, dans son article sur les Black Muslims – n'étaient qu'une des conséquences de sa position. Maren Stange et Erika Doss mettent ainsi toutes deux en avant l'effet réducteur, pour le photographe, de son rôle à *Life*. En effet, en faisant de Parks un modèle d'adaptation, de résistance, de courage et de talent, les éditeurs, comme l'analyse Doss, s'évitaient un examen trop approfondi des causes qui l'avaient amené à se construire comme un héros résilient :

By focusing primarily on his personal struggle and ignoring why he had to fight 'for a place in the white world,' *Life* avoided the larger critique of individual and institutional racism, and thereby significantly reduced the authority of his visual style and voice⁴⁵³.

Maren Stange, prenant en exemple « Harlem Gang Leader », considère que le magazine, en mettant en parallèle Parks, un photographe expérimenté de 37 ans, avec le sujet de l'article, Red Jackson, un délinquant adolescent, ne considérerait le photographe que sous l'angle de son appartenance communautaire, qui lui garantissait un accès privilégié au jeune homme. Cela lui ôtait une part de son autorité journalistique et de son expérience photographique. Pour Stange, le magazine considérerait surtout la proximité raciale entre le photographe et le membre de gang, et

452. Pour Doss, ce sont les *photo essays* qui encadrent la carrière de Parks à *Life*, à savoir « Harlem Gang Leader » et « Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation », qui sont à l'origine de ce questionnement : « Both photo essays visualized black America, and more specifically black men in postwar America. Their comparison provides an opportunity [...] to consider the nature of Gordon Parks's autonomy and authority at the magazine ». Erika Doss, « Visualizing Black America. Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », *op. cit.*, p. 223.

453. Erika Doss, « Visualizing Black America. Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », *op. cit.*, p. 235.

celle-ci fut utilisée comme un gage d'authenticité de son travail :

Seeming simply to align Parks and Red in a way that underscores Parks's unique access to Red's story and therefore assures the authenticity and spontaneity of the photographs, *Life's* rhetoric of youthfulness suggests as well its adherence to conventions racist discourse that denied maturity, agency, and power to black men.

Nous choisissons toutefois de nuancer ce constat, en rappelant que c'est Parks qui proposa les gangs de Harlem comme sujet d'article, ce qui démontre, comme nous l'avons vu précédemment, qu'il avait conscience de sa capacité à apporter un angle inédit et véridique sur une question de plus en plus présente dans les médias. Dans « Visualizing Black America », Erika Doss emploie à cinq reprises le terme « ambivalence » et utilise la figure du funambule pour métaphoriser la confusion existentielle qui affectait Parks lorsqu'il travaillait pour *Life* : « Parks saw himself as a 'pepper seed in a mountain of white salt' [...] often walking a 'tightrope' between expectations of objectivity and his own agenda of raising social consciousness, between succeeding as a photojournalist and succeeding as a black man⁴⁵⁴. »

La question de l'instrumentalisation de Parks par *Life* ne peut pas être tranchée nettement. Bien qu'il ne remît jamais véritablement en question l'étiquette de « photographe africain-américain » de *Life*, il s'employa, dans ses écrits et entretiens, à complexifier cette réalité, en expliquant qu'une partie des choix et des décisions rédactionnels et photographiques lui incombait et qu'il n'aurait su tolérer un autre mode de fonctionnement. Comme le souligne Erika Doss, les éditeurs privilégièrent en effet Parks pour couvrir la communauté noire et ainsi fournir un point de vue interne sur des questions que les éditeurs ne pouvaient ignorer, mais qui restaient difficiles d'accès. Parks était tout à fait conscient de cet état de fait, et choisit de s'accommoder du manque d'intérêt du magazine pour les racines historiques et sociales du problème, ainsi que de son soutien restrictif aux causes politiques noires⁴⁵⁵. Il s'appropriä le rôle de porte-parole visuel de la communauté noire que *Life* lui permit de consolider, choisissant d'utiliser l'espace – qui ne cessa d'augmenter avec les années – qui lui était accordé pour exposer et diffuser son expérience, ses questionnements et ses passions.

454. *Ibid.*, p. 233.

455. La question de l'engagement politique de Gordon Parks sera traitée en profondeur dans la troisième partie, « S'engager ».

2.2 Quelle « objectivité » pour Gordon Parks ?

2.2.1 Objectivité, crédibilité, légitimité

Nous utilisons le terme de « passion » volontairement car il est en lien avec la question de l'objectivité que Parks souleva à de nombreuses reprises. Nous considérons que poser la question de son objectivité nous amène en réalité à adresser celle des émotions dans son processus créatif. Pour le photographe, revendiquer l'objectivité comme caractéristique fondamentale de son travail, comme il le fit avec le militant des Black Panthers Eldridge Cleaver en 1970, lui permettait de conserver la crédibilité qui lui permettait d'exercer son métier :

[E]yeing me closely, [Cleaver] told me that the Black Panthers would like for me to join their party. "You could serve as a minister of information." I spent an uncomfortable moment thinking that one over. "A lot of young cats would be glad to follow you in."

"I'm honored," I finally said, "but—"

"We need you more than the Establishment does."

"I'm honored," I repeated, "but you must realize that as a journalist I'd lose objectivity." Objectivity, I thought, the word he hated so much. "I have things I want to report to as big an audience as possible⁴⁵⁶."

Pour Gordon Parks, l'objectivité était donc autant une question de statut professionnel et d'image personnelle que de philosophie photographique : en acceptant de devenir le ministre de l'information des Black Panthers, il aurait perdu la crédibilité que la position de journaliste pour *Life* garantissait à son message. Dans *To Smile in Autumn*, sa seconde autobiographie sortie en 1979, il reconnaît que les éditeurs de *Life* n'étaient pas ignorants des difficultés que représentaient pour lui l'immersion dans les problèmes de la communauté africaine-américaine :

There was no special black man's corner for me. I was assigned to anything and everything, but if I could bring special significance to a story because I was black, it was given to me. When I did cover a situation involving black people, I went in as a *Life* reporter – not as *Life*'s "black" reporter. [...] This

456. Gordon Parks, « Eldridge Cleaver in Algiers, a Visit With Papa Rage », p. 19-22. *Life*, 6 février 1970 (<https://books.google.fr/books?id=Y1AEAAAAMBAJ&pg=PA18&dq=Gordon+Parks+black+panthers&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiOs-i-tK7eAhUHx4UKHQsJDLwQ6AEIKTAA#v=twopage&q=Gordon%20Parks%20black%20panthers&f=false>, consulté le 8 novembre 2018).

same responsibility to objective reporting applied to all members of the staff, regardless of their racial heritage. [...]

I would have been naive to think my editors could trust my sense of objectivity completely where racial issues were involved. Throughout the remainder of the 1950s, the tightrope grew tighter. Blacks wondered if I had arrived to say goodbye to them. *Life* wondered how I would behave in the heat of the black uprising ahead. Black militants wanted their voices heard, and what bigger vehicle was there to reach millions of people? The magazine needed the stories, but they wanted an impartial hand and eye to deliver them⁴⁵⁷.

Là encore, Parks semble en quelque sorte se dédouaner de son attachement à l'objectivité : en s'engageant à ne pas présenter des images ou des textes en contradiction avec les valeurs portées par *Life* (progrès individuel et collectif, mais aussi respect de l'ordre social, de la famille, de la modération politique), Parks était libre d'offrir la portée de son objectif photographique à la communauté africaine-américaine. Pour autant, il reconnaît, dans la citation ci-dessus que si ses origines lui permettaient d'apporter une signification spéciale à un reportage, alors celui-ci lui était attribué. Comment comprendre cette expression ? Comment lit-on, dans les photographies de Gordon Parks, la dimension particulière qu'il apporta aux sujets concernant les Noirs ?

2.2.2 La place des émotions

Pour Deborah Willis, qui connaissait Parks personnellement, la générosité était une de ses caractéristiques principales. Selon l'historienne, cette particularité imprègne son œuvre photographique. En octobre 2018, dans une interview accordée à James Estrin, pour le *New York Times*, l'historienne désigne la générosité comme la clé majeure de sa lecture des photographies de Gordon Parks. A la question « How would you describe him ? », elle fait la réponse suivante :

Generous. One word, generous. [...] When I look at his photographs I see Gordon as a generous person. I see that exchange that happens when he's in an environment of that family at a table or with the cowboys outside of the store. He's not allowing barriers to stop him. He's completely there⁴⁵⁸.

457. Gordon Parks, *To Smile in Autumn*, op. cit., p. 93.

458. Deborah Willis dans James Estrin, « How Gordon Parks Became Gordon Parks », *Lens* blog, *The New York Times*, 1^{er} octobre 2018 (<https://www.nytimes.com/2018/10/01/lens/gordon-parks-early-years.html>, consulté le 6 novembre 2018).

Pour Estrin et Willis, ceci s'applique à l'ensemble de son œuvre photographique, pas uniquement à ses photographies consacrées aux Africains-Américains. Ils commentent en effet dans la citation ci-dessus des photographies prises pour le projet Standard Oil en 1944-1945 (fig. 93 et 94). Cette appréciation nous amène à interroger de nouveau le lien entre la méthode de Parks et le courant de la photographie humaniste que nous évoquions au chapitre 3. Nous établissions alors un lien entre la période Standard Oil de Parks et la photographie humaniste telle qu'envisagée par Edward Steichen dans le contexte de l'exposition « The Family of Man ». Nous citons Olivier Lugon, qui, dans un passage de son ouvrage *Le Style documentaire d'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945* sur l'article « Documentary Approach to Photography » de Beaumont Newhall, identifiait une évolution du documentaire du détachement vers l'émotion : « [Newhall] revient ensuite plusieurs fois sur un point banni des définitions antérieures [...] : la nécessité pour le photographe de transmettre à travers son cliché « l'émotion » ressentie face au sujet⁴⁵⁹. »

Quand les éditeurs de *Life* attribuaient à Gordon Parks des sujets sur les difficultés spécifiques rencontrées par la communauté noire aux États-Unis, ils le faisaient en ayant conscience qu'une telle mise en situation déclencherait chez le photographe des émotions particulièrement fortes en raison de son parcours personnel. On peut supposer qu'ils savaient que cette charge émotionnelle importante se retrouverait dans les clichés, leur conférant « l'intérêt rare et le charme puissant⁴⁶⁰ » souvent attribué à la photographie humaniste.

Dans ce paragraphe, nous nous intéressons d'avantage aux liens formels et thématiques entre la photographie de Gordon Parks dans sa période *Life* et le courant humaniste tel qu'il se manifesta en Europe après la Seconde Guerre mondiale, et qui se propagea dans des formes altérées en Amérique. Pourquoi choisir de faire un parallèle entre les images de Parks et la photographie humaniste telle que Robert Doisneau ou Willy Ronis en vinrent à la symboliser, dans une partie dédiée à l'objectivité (ou l'absence d'objectivité) de Gordon Parks ? La question des émotions – celle qui, potentiellement, guidait le regard du photographe, et celle induite sur l'observateur

459. Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, op. cit., p. 128-129.

460. Jean-Noël Jeanneney, « Préface », dans Laure Beaumont-Maillet, Françoise Denoyelle et Dominique Versavel, *La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 10.

par les choix de ce dernier – nous paraît ici cruciale.

Dans le catalogue de l'exposition qui fut consacrée à la photographie humaniste à la BNF d'octobre 2006 à janvier 2007, Laure Beaumont-Maillet souligne la difficulté pour définir la photographie humaniste. En effet, écrit-elle, tous « les photographes dits humanistes⁴⁶¹ » posaient un regard « bienveillant sur le genre humain ». Celui-ci pouvait être « tantôt innocent, tantôt caustique. » Toutefois, selon Beaumont-Maillet, il ne faut pas commettre l'« erreur de représenter tous les humanistes comme des peintres du bon sentiment, non dénué de mièvrerie. » Ne pas confondre, en d'autres termes, l'expressivité évidente des clichés humanistes avec une facilité sentimentale. Certes, les méthodes de travail de Gordon Parks et des photographes humanistes n'étaient pas les mêmes. La générosité qu'évoque Deborah Willis se traduisait chez Parks par une proximité au long cours avec les personnes qu'il photographiait. C'est en s'immisçant au cœur des dynamiques familiales ou communautaires que Parks extrayait l'émotion. La technique des photographes humanistes, a, quant à elle, été longtemps résumée à des formules percutantes, à l'instar du célèbre « instant décisif » théorisé par Henri Cartier-Bresson dans *Images à la sauvette*⁴⁶². D'autres phrases utilisées pour qualifier la photographie humaniste octroient cependant une place centrale à l'émotion : Willy Ronis écrivait ainsi « la belle image, c'est une géométrie modulée par le cœur⁴⁶³ », tandis que le poète Philippe Soupault parlait du « cœur dans les yeux » pour évoquer la photographie humaniste.

Même si Parks ne cite pas les photographes humanistes en modèles, on peut imaginer qu'il connaissait leurs œuvres. *Images à la sauvette*, d'Henri Cartier-Bresson, parut en 1952, alors que Parks était déjà un photographe renommé et que son retour

461. Laure Beaumont-Maillet, « Cette photographie qu'on appelle humaniste », dans Laure Beaumont-Maillet, Françoise Denoyelle et Dominique Versavel, *La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, op. cit., p. 11.

462. Dans *Images à la sauvette*, publié en 1952 par Verve, puis réédité par Steidl en 2014, Henri Cartier-Bresson détaillait sa théorie de « l'instant décisif ». Dans la plaquette de l'exposition consacrée à Cartier-Bresson organisée en 2014 au Centre Pompidou, le concept est ainsi résumé : « « L'instant décisif » est un mot-clé de la légende d'Henri Cartier-Bresson qu'il emprunte au Cardinal de Retz. « Il n'y a rien en ce monde, dit celui-ci, qui n'ait un moment décisif. » Chez Henri Cartier-Bresson, c'est rarement le moment où s'accomplit l'événement : c'est plutôt l'instant qui précède et qui contient en germe l'événement lui-même, qui donne aux « regardeurs » que nous sommes la possibilité parfois amusée d'anticiper. Il va se passer quelque chose : le photographe en a eu l'intuition. » Ronan Le Grand, « Henri Cartier-Bresson », Centre Pompidou, Direction des publics, mars 2014 (<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-HCB/#haut>, consulté le 14 novembre 2018).

463. Willy Ronis, *Sur le fil du hasard*, Paris, Contrejour, 1980, p. 89.

d'Europe datait de moins de deux ans. Par ailleurs, dans un essai publié dans le catalogue de l'exposition de la BNF intitulé « La photographie humaniste : un style *made in France* ? », l'historien britannique Peter Hamilton rappelle l'engouement des publications étrangères, dont *Life*, pour les photographes européens et des figures récurrentes de leurs œuvres, comme les couples d'amoureux et les clochards. Il indique notamment que c'est dans les pages de *Life* que fut publié le mythique cliché de Robert Doisneau, aujourd'hui connu sous le titre « Le Baiser de l'Hôtel de Ville » (fig. 130). Si Laure Beaumont-Maillet précise que « le courant humaniste est indissociable de son contexte historique », c'est-à-dire l'immédiat après-guerre en France et la reconstruction physique et psychologique d'une nation, elle explique que la popularité des photographes humanistes s'explique par le reflet empreint d'espoir et de foi dans l'humanité que leurs images offraient aux observateurs, et que *Life* cherchait également à diffuser :

[La photographie humaniste] célèbre le travail, chante le bonheur simple de trancher le pain ou de se mêler aux bals populaires, montre le charme du passé sans nier pour autant les avancées de la modernité, mais elle témoigne aussi de la pauvreté et des luttes sociales. Il en émane parfois une impression de tristesse, mais le plus souvent un sentiment de bonne humeur collective, de générosité, qui contribue sans nul doute à la popularité de ses auteurs⁴⁶⁴.

Le style des photographies prises par Parks en France et dans d'autres pays européens au début des années 1950 porte la trace de la tendance humaniste (fig. 131 et 132). Cela s'explique par le contexte géographique et culturel qu'il partageait alors avec ces artistes, mais cette influence humaniste se retrouve également à plusieurs reprises dans ses photographies concernant les Africains-Américains. Certaines des images de son itinérance dans le Kansas et les états du Midwest pour le projet *Back to Fort Scott* en 1950 et du reportage auprès des fidèles baptistes de Chicago en 1953 (fig. 133 et 135) évoquent l'atmosphère de certains clichés d'Édouard Boubat (fig. 134) ou de Robert Doisneau (fig. 136). Les sujets et les lieux choisis dans ces quatre photographies – une famille ou des amis réunis autour d'un billard, des regards échangés dans un café –, tout comme l'éclairage et la composition, mettent en valeur les interactions entre les personnes. On ignore si Parks avait lu *Images à la sauvette*. Néanmoins, un cliché en noir et blanc pris à Chicago en 1953 (fig. 138) appelle la comparaison avec *Derrière la gare Saint-Lazare* de Cartier-Bresson, datant de 1932 (fig.

464. *Ibid.*, p. 13.

139), qui est très fréquemment utilisée pour illustrer les propos du photographe sur l'instant décisif. Le contexte change, mais l'impression de suspension temporelle magnifiée par le reflet des sauteurs dans la flaque d'eau persiste.

Dans des projets plus tardifs, on perçoit les émotions qui affleurent à la surface du cliché, comme des échos humanistes résiduels. Chez les Black Muslims, Parks accorda une attention particulière aux femmes et aux enfants. Comme pour équilibrer la dynamique guerrière et la rhétorique agressive des leaders du mouvement (fig. 51), il utilise le flou pour accentuer la tendresse de la relation mère-enfant (fig. 139), dans un style qui n'est pas sans rappeler celui de la photographe britannique Julia Margaret Cameron, et il se met au niveau des jeunes garçons en costumes pour introduire une nuance cocasse dans le sérieux protocolaire des Muslims (fig. 140). Lorsqu'il photographia Mohammed Ali en 1970 en Floride (fig. 142), alors que celui-ci s'apprêtait à effectuer son retour dans le monde de la boxe, Parks fit ressortir la personnalité juvénile et farceuse du sportif sur un portrait qui le représente de profil, assis sur une table de massage, en short et tennis, regardant d'un air exagérément choqué par dessus son épaule. Le photographe insuffle de la légèreté à sa représentation d'Ali, alors que celui-ci s'était aliéné une partie de la population américaine en se convertissant à l'islam et en refusant de s'engager au Vietnam. Enfin, quand Parks photographia Ellen Fontenelle à Harlem en 1967 (fig. 141), dans le cadre de son reportage sur la pauvreté urbaine, il opta pour le noir et blanc et un plan rapproché sur le visage en larmes de la fillette, mettant ainsi en valeur la larme qui perle sous son œil et *perce* la surface du cliché, évoquant le *punctum* de Barthes, pour atteindre le spectateur. Le chagrin et la détresse de la petite fille occupent tout l'espace physique et émotionnel de l'image. Parks, à l'instar des photographes humanistes, matérialise une émotion qui accroche le regard de l'observateur en construisant le cliché autour d'une expression faciale ou d'une situation particulière dans un contexte familial.

2.2.3 Liens personnels et distanciation photographique

Même si certaines photographies présentent des ressemblances, les méthodes des photographes humanistes européens et celles de Gordon Parks différaient par bien des points. Alors que l'image du flâneur urbain, appareil photo en bandoulière, attentif à l'apparition de l'instant décisif colle à la peau des photographes humanistes, Parks,

employé par l'un des plus importants magazines américains, disposait des moyens nécessaires pour suivre pendant plusieurs semaines les sujets de ses reportages. Il développait, comme nous l'avons dit, des liens très forts avec les personnes qu'il photographiait. De Red Jackson, le délinquant de Harlem, qu'il invita à son domicile de White Plains, dans l'état de New York et qui se lia d'amitié avec son fils, à Eldridge Cleaver, le militant des Black Panthers qui lui proposa le poste de ministre de l'information du parti, en passant par Malcolm X, qui lui demanda d'être le parrain de sa fille Qubilah, et Stokely Carmichael, qu'il compare à son fils parti combattre au Vietnam en 1967, les relations que Parks tissa avec ces personnes dépassaient le cadre professionnel et rentraient dans le territoire de l'intime.

Dans les textes qu'il écrivit pour *Life*, il ne dissimule pas les sentiments complexes que firent naître chez lui ses interactions avec ces individus. Grâce à son statut de reporter, Parks parvenait à gagner leur respect, voire leur admiration. L'engagement politique radical de certains (Malcolm X, Stokely Carmichael ou Eldridge Cleaver) ou le mode de vie dangereux adopté par d'autres (Red Jackson) ne le décourageaient pas d'essayer de comprendre les mécanismes qui les avaient menés à considérer ou utiliser la violence. Le racisme et la discrimination que lui-même avait dû affronter le rapprochaient de ces jeunes hommes, qui se révoltaient, ou, au contraire, subissaient les conséquences de ces problèmes. Les clichés que Parks parvint à obtenir grâce à cette proximité portent la marque de la confiance qui lui était accordée.

Par exemple, les photographies des « Midtowners » en pleine action contre un gang adverse (fig. 143) ou de Red Jackson occupé par des tâches ménagères dans son foyer (fig. 144) ou tenant un petit garçon sur ses genoux (fig. 145) prouvent que le photographe avait accès à tous les moments de l'existence de ces jeunes hommes, des plus périlleux aux plus vulnérables. Pour les Black Muslims, Parks parvint à montrer les facettes publiques et privées du mouvement. Il photographia les rassemblements et les discours (fig. 51), ainsi que les moments dédiés à la religion (fig. 53). En montrant les militants en groupe (fig. 146 et 147) et leur leader, Malcolm X, dans des postures dominantes (fig. 51 et 148), il mettait en lumière leur puissance et leur dévouement à leur cause. L'amitié qu'il tissa avec Malcolm X lui permit par ailleurs de lever le voile sur la sphère privée du monde des Black Muslims, qu'il représente par des portraits de famille (fig. 149 et 150) ou des images reflétant la sérénité domestique (fig. 139). Dans

toutes les photographies, qu'elles furent prises lors de manifestations publiques (fig. 51), de rassemblement de fidèles (fig. 151) ou dans les foyers (fig. 139 et 149), Parks comprit que la foi était au cœur des activités des Black Muslims. Le fait d'avoir été autorisé par Elijah Muhammad, le fondateur, à s'intégrer pendant plusieurs semaines au mouvement, et d'avoir bénéficié de la tutelle et de l'amitié de Malcolm X, lui permit de réaliser des photographies qu'un photographe blanc n'aurait, en effet, probablement jamais pu réaliser.

Comme pour tout photographe, la question de l'objectivité de Gordon Parks s'efface au profit d'interrogations sur ses méthodes de travail et sur sa conception de la photographie. Nous avons cherché à montrer dans les deux précédentes sous-parties que la frontière entre les responsabilités professionnelles de Parks et son investissement personnel était parfois très poreuse. Loin de l'archétype du photographe purement observateur cherchant à se fondre dans l'environnement pour mieux saisir les personnes et les scènes sans les perturber, Parks n'essayait pas de se détacher de son sujet. Au contraire, il utilisait sa propre histoire et la proximité émotionnelle qu'elle générait avec d'autres Africains-Américains pour apporter la signification spéciale qui rendit son travail incontournable pour les éditeurs de *Life*. C'est ainsi que le photographe parvint à faire évoluer la visibilité des Noirs, comme nous allons le voir avec les exemples spécifiques de la dernière partie de ce chapitre.

3. Un photographe porteur de nuances

3.1 « How it feels to be black » et « The Long Search for Pride », *Life*, 16 août 1963 : une proposition onirique et militante

3.1.1 Entre nostalgie et amertume

En 1963 Parks publia *The Learning Tree*, un roman semi-autobiographique relatant l'histoire de l'adolescent noir Newt Winger – l'alter-ego de Parks – et de sa famille, dans un état américain rural s'apparentant au Kansas. La violence policière, l'engrenage de la pauvreté et les barrières sociales au sein de la communauté noire furent traités par Parks sous l'angle de la fiction. La mise-en-page de l'article consacré à la sortie de *The Learning Tree*, publié dans *Life* le 17 août 1963⁴⁶⁵ juxtaposait des

465. Gordon Parks, « How It Feels To Be Black », *Life*, 17 août 1963 (<https://books.google.fr/books?>

extraits du roman avec neuf photographies en couleur prises par Parks dans sa ville natale de Fort Scott (fig. 152, 153, 154, 155, 156, 157 et 158). Ce montage était suivi d'un autre article, « The Long Search for Pride », également signé par le photographe, qui incluait quant à lui sept clichés en noir et blanc issus de périodes antérieures de sa carrière⁴⁶⁶(fig. 159, 160, 161, 162 et 163).

Alors que le mouvement pour les droits civiques atteignait son paroxysme⁴⁶⁷, l'équipe dirigeante de *Life* prit la décision de donner quinze pages à l'un de ses photojournalistes noirs. Cette décision peut se comprendre comme une tentative modérée et didactique de comprendre l'origine des tensions raciales qui affectaient les États-Unis. Les propositions de Parks apportèrent une lumière à la fois nostalgique et amère sur l'existence noire dans la société américaine. L'ensemble de sa contribution est un travail d'équilibre. Le premier article « How It Feels To Be Black » est une évocation mélancolique de souvenirs d'enfance et d'adolescence, imprégnés d'amour familial et de communion avec la nature. Ces réminiscences sont magnifiées par des photographies en couleur.

Le texte qui suit « How It Feels To Be Black », intitulé « The Long Search For Pride » diffère par le contenu, la mise-en-page, et l'impression visuelle générale. Les clichés sont ici en noir et blanc, et, bien que Parks en soit l'auteur, ils ne furent pas réalisés spécialement pour les besoins du reportage, mais proviennent de certains de ses projets antérieurs. Dans la continuité des extraits de *The Learning Tree*, le contenu de « The Long Search for Pride » est clairement autobiographique. En utilisant la première personne, le photographe égrène, par diverses anecdotes, les nombreuses fois où il fut confronté au racisme. Il construit son récit de telle façon que le lecteur comprend que l'accumulation de violences extrême, de racisme institutionnalisé et de mépris ouvertement affiché, conduisit les Africain-Américains à se radicaliser. Le ton est résigné : l'auteur constate la colère qui anime les Noirs et l'identifie comme une

[id=H1IEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQguMAE#v=twopage&q=Gordon%20Parks&f=true](https://books.google.fr/books?id=H1IEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQguMAE#v=twopage&q=Gordon%20Parks&f=true), consulté le 19 novembre 2018).

466. « The Long Search for Pride », *Life*, 17 août 1963, p. 80-86 (<https://books.google.fr/books?id=H1IEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQguMAE#v=twopage&q&f=true>, consulté le 19 novembre 2018).

467. Le 28 août 1963 – soit onze jours après la parution des articles de Parks dans *Life* – eut lieu la Marche sur Washington, au cours de laquelle Martin Luther King Jr. prononça son célèbre discours « I have a dream ». Quelques semaines plus tard, le 15 septembre 1963, un attentat à la bombe perpétré par des membres du Ku Klux Klan tua quatre fillettes dans une église baptiste de Birmingham, en Alabama.

conséquence inéluctable de siècles d'oppression et d'invisibilité.

3.1.2 La nature comme espace de liberté

Le choix de la couleur pour les photographies de « How It Feels To Be Black » est chargé de sens⁴⁶⁸. Dans le premier chapitre, nous écrivions que les souvenirs d'enfance de Parks avaient une nature sensorielle qu'il parvenait à transmettre dans ses photographies de l'Amérique rurale. Grâce à son utilisation de la lumière et de la palette des couleurs, Parks transfigura les représentations habituelles des Africains-Américains. Comme le souligne l'historienne de l'art Jennifer Greenhill dans une communication consacrée à l'adaptation cinématographique de *The Learning Tree*, Parks investit d'un tout autre sens le terme « colored », qui servait à désigner les Noirs aux États-Unis jusque dans les années 1970⁴⁶⁹.

La place octroyée à la nature est le premier élément qui bouscule les codes habituels de représentations des Noirs. Le paysage domine l'espace de la quasi totalité des clichés. Les figures humaines y sont intégrées et réduites, comme happées par l'environnement. Sur la double page qui ouvre l'article (fig. 152 et 153) une bande de ciel mauve électrique domine la partie supérieure, tandis que tout le bas du cliché est occupé par les épis vert sombre d'un champ de maïs. A la jonction de la terre et du ciel, deux personnages, de profil, courent. Tous deux sont noirs, mais la femme, positionnée devant le jeune garçon torse nu, est vêtue d'une robe blanche. La couleur de son habit est accentuée par la lumière qui perce un nuage derrière elle. Pour obtenir le point de vue en légère contre-plongée, Parks était probablement allongé dans le champ de maïs à une dizaine de mètres de ses sujets. En utilisant un grand angle et en prenant la photographie au moment où la femme en robe blanche passe devant le rayon de soleil, il place d'emblée des individus africains-américains dans un environnement naturel à la beauté écrasante.

La photographie suivante (fig. 154) occupe toute une page de l'article (fig. 153). Prise d'une hauteur, elle représente cinq jeunes hommes noirs se baignant nus à un point d'eau. Aucun autre élément n'apparaît dans le cliché. Cette photographie est une

468. Nous choisissons, dans l'annexe iconographique, de reproduire dans son intégralité l'article tel qu'il apparut dans *Life*, ainsi que les tirages originaux de certaines photographies, afin d'en faciliter l'analyse.

469. Jennifer Greenhill, « Gordon Parks and the Color of Beauty, c. 1969 », communication au colloque international « American Colours: Across the Disciplinary Spectrum », Odense, université du Sud du Danemark, 23 mai 2017.

destruction puissante des stéréotypes qui étaient associés à la masculinité africaine-américaine. Le photographe intègre la nudité des jeunes hommes à la composition sans chercher à la mettre en avant ou à la masquer. La peau et la musculature sont offerts aux regards plutôt que les visages ou les expressions, mais sans aucune connotation sexuelle. Parks cherchait simplement à figer un instant de liberté et de détente dans la nature. En représentant des hommes noirs nus dans un milieu aquatique ensoleillé, profitant d'un moment de liberté entre amis, Parks oblitère les clichés sur le caractère menaçant de la sexualité masculine africaine-américaine. Il remplace le fantasme de la violence par l'innocence d'un moment partagé. La nature est ici un cocon protecteur : aucune présence du monde blanc n'apparaît dans ce cliché. Sans non plus rappeler le mythe du bon sauvage, Parks montre comment les Africains-Américains parvenaient, dans la nature, à trouver la liberté.

Sur la même page (fig. 154) apparaît l'un des clichés les plus reproduits de Gordon Parks (fig. 156). « Boy With June Bug » est une photographie en gros plan du profil d'un petit garçon noir allongé dans l'herbe. Ses yeux sont clos et une végétation luxuriante – hautes herbes et fleurs – l'entoure de toutes parts. Un scarabée se trouve sur son front. Un fil, que le garçon tient entre ses doigts, est attaché à la patte de l'animal. La poésie qui se dégage de cette photographie tient, en partie, à la composition et à l'utilisation des couleurs. Le plan rapproché fait ressortir le brun chaud de la peau du garçonnet et le vert tendre du feuillage qui l'entoure. Les tâches de couleur floues des fleurs des champs apportent un dynamisme diffus à l'image. Le photographe parvient à transmettre la sérénité et la grâce d'un moment suspendu. Là encore, la nature apparaît comme une enveloppe protectrice, tel un écran de couleur séparant le jeune Noir de la brutalité du monde extérieur.

Enfin, la dernière image de l'article (fig. 157 et 158) illustre un passage de *The Learning Tree* où le héros et sa mère, Sarah, échangent sur la place de la religion dans leurs vies en marchant côte à côte. Comme sur la photographie d'ouverture, les deux personnages sont engloutis dans la masse du feuillage. Cependant, la complicité entre les deux figures affleure et touche l'observateur. Nul besoin de lire le passage du roman pour saisir la proximité qui unit la femme et l'enfant. Le caractère protecteur de la nature est ici aussi évident, et apparaît, grâce à cette image de conclusion, comme le fil conducteur de l'article. Parks photographia des Africains-Américains dans des situations banales : un groupe d'amis se baignant à la rivière, deux personnes courant

à travers champs pour échapper à un orage, une mère et son enfant sur un chemin. En mettant en scène ces moments simples dans une nature foisonnante, Parks mit en lumière ce qu'il considérait comme la véritable injustice faite aux Africains-Américains, qu'il énonce dans « The Long Search For Pride ». Il explique que les Noirs n'aspiraient qu'à pouvoir mener leurs vies, débarrassés des entraves de la ségrégation et de la peur de la violence raciale : « [...] [B]ecause all of our lives we have cloaked our feelings, bided our time, waited for the year, the month, the day and the hour when we could do, at last, what we are doing just now⁴⁷⁰ [...] ». Les photographies de « How It Feels To Be Black » sont une proposition ancrée dans l'expérience du photographe de ce à quoi ressemblerait cette existence noire libérée.

3.1.3 La montée d'une colère

La vision que propose Parks dans « The Long Search For Pride », la seconde partie de sa contribution au numéro de *Life* d'août 1963, s'opposait par plusieurs aspects à celle illustrant les passages de son roman. Hormis sur la double page d'ouverture (fig.159), l'iconographie n'est pas l'élément central du montage. Les clichés, en noir et blanc, sont de petite taille et placés dans les coins de la page (fig.160 et 162). Les photographies sont un appui visuel à la prose de Parks. Dans les premiers paragraphes de l'article, le photographe raconte comment, en arpentant les rues de Harlem peu de temps avant la parution du numéro, il observa l'agitation fébrile qui gagnait la communauté africaine-américaine. Il décrit notamment le discours enflammé d'une femme donné du haut d'une caisse à savon. L'urgence et la détermination des Noirs sont rendues explicites par des photographies que Parks avait réalisées, pour certaines, plus de quinze ans auparavant, lors d'un projet avorté mené à Harlem avec l'écrivain Ralph Ellison⁴⁷¹.

Les deux première pages contiennent quatre portraits (fig. 159). Sur la page de droite, une femme est photographiée en pleine harangue. L'image évoque la militante décrite par Parks dans les premiers paragraphes :

470. Gordon Parks, « The Long Search For Pride », *op. cit.*, p. 87.

471. Il s'agissait d'un reportage réalisé en 1948 sur la première clinique psychiatrique de New York ouverte aux Noirs et aux Blancs. Le projet ne vit jamais le jour car la publication où il devait paraître, '48: *The Magazine of the Year*, fit faillite dans l'année. Nous reviendrons plus en détails sur cette collaboration entre Parks et Ellison au chapitre 8, « De Ralph Ellison aux Black Panthers : les collaborations de Gordon Parks et leurs significations politiques ».

One fiery little woman atop a soapbox was screaming: “We’re on the move! We’re crossing the line – even if some of us get killed! We’ll keep comin’ till you’re ground to red dust under our black feet!

She screamed on relentlessly: “To hell with your love for us! To hell with your pity for us! To hell with your anger at us! We don’t want nothing from you but a chance to live better than the rats that share our homes! If you can’t do anything about it, then go find some way to make the rats share the rent with us!...”

The crowd rallied to her words, raising their hand and voices in frequent approval.

“Tell ’em like it is, sister!”

“Give ’em hell, baby!”

“Preach on! Preach on⁴⁷²!”

Le bord extérieur de la page de gauche est occupé par trois portraits superposés de taille croissante. Le premier, en haut de la page, représente un vieil homme coiffé d’une casquette sur laquelle est fixé un journal plié. On y devine la photo d’Elijah Muhammad, le fondateur et leader de la Nation of Islam. Le regard de l’homme est dirigé hors-cadre. Deux portraits similaires sont positionnés sous cette image. Un homme et une femme sont photographiés de face en plan poitrine, de manière très frontale : leurs regards sont orientés vers le lecteur. A l’arrière-plan, flouté, on devine la présence d’une foule. Ces quatre images encadrent le texte de Parks et établissent l’ambiance des rues de Harlem – mélange de tension et ferveur – au moment de la publication de l’article.

Les images des pages suivantes (fig. 160, 161, 162 et 163) sont elles aussi un reflet des constatations faites par Parks dans le texte, mais elles expriment une réalité moins tangible : la fin de l’invisibilité et l’impatience face à la venue du changement. Sur « Off On My Own » (fig. 161), la première des deux images, la silhouette d’un homme marchant dans une ruelle jonchée d’ordures est photographiée de dos, en contre-plongée et à contre-jour. Les immeubles l’enserrent. La lumière aveuglante qui tombe en biais du haut de l’image renforce l’obscurité insalubre de la venelle. Une impression contrastée se dégage de cette photographie : l’homme semble prisonnier des murs de briques qui l’entourent et qui encadrent l’image par leur rigidité

472. Gordon Parks, « The Long Search For Pride », *op. cit.*, p. 80.

rectiligne. Cependant, le fait que Parks le photographia de dos, en utilisant un angle particulier, donne du dynamisme à l'image. On perçoit le mouvement de sa démarche. Il se dirige vers la lumière blanche qui semble descendre du linge en train de sécher entre les immeubles, ce qui suggère la possibilité d'une amélioration, l'avènement d'une reconnaissance par l'entrée dans la lumière.

L'autre photographie (fig. 162 et 163) représente un groupe de quatre femmes, assises ou debout sur un trottoir, devant la vitrine d'un magasin. Au centre de l'image, deux d'entre elles sont assises sur des chaises. Parks semble les avoir photographiées sans qu'elles en aient conscience, car leurs regards sont dirigés dans des directions différentes. Les habits des femmes accrochent le regard, particulièrement le corsage de la femme de droite, qui est accoudée à un horodateur. On remarque alors son regard – nonchalant, presque désabusé, comme voilé de méfiance. La présence de plusieurs générations de femmes et le caractère statique de l'image traduisent l'immobilisme social et politique dans lequel étaient maintenus les Africains-Américains. Mais le regard de la jeune femme de droite perturbe la tranquillité en apparence banale de la photographie. Il introduit la suggestion d'une action, la possibilité d'un bouleversement.

« How It Feels To Be Black » et « The Long Search For Pride » ne sont pas les reportages les plus célèbres que Parks signa pour *Life*, mais ils comptent parmi ses créations les plus puissantes en tant que photojournaliste. Les textes et les photographies offraient un constat et une vision précis de la situation des Africains-Américains, à un moment charnière de leur évolution sociale et politique. Publié à un moment particulièrement intense du mouvement pour les droits civiques, « How It Feels To Be Black » proposait aux lecteurs de *Life* une vision apaisée de ce à quoi pouvait ressembler l'expérience noire en dehors des ghettos. Dans le même temps, son texte autobiographique et ses images d'un Harlem suspendu entre désespoir et révolte se lisent comme une mise en garde au public blanc du magazine. A partir de l'été 1964, les émeutes raciales qui allaient déchirer les villes américaines débutèrent à Harlem.

3.2 Mohammed Ali et Stokely Carmichael : la masculinité noire réhabilitée

3.2.1 Ali et Gordon Parks : contextes et contenus

A plusieurs reprises, Parks s'attacha à des figures des luttes africaines-américaines, principalement des hommes, qu'il photographia pour *Life* et avec qui il développa des amitiés profondes. Les portraits de Malcolm X (fig. 41 et 148), pris en 1963, sont un exemple de l'expression photographique de ces amitiés. Nous établissons, dans le chapitre 2, un lien entre les représentations du militant des Black Muslims et les portraits de Frederick Douglass : dans les deux cas, la photographie est utilisée pour imposer une impression de dignité et de force, éloignant ainsi la réputation de violence et d'agressivité communément attribuée aux hommes noirs. Comme nous l'évoquions au chapitre 4, cette déformation de la masculinité noire par le prisme du racisme perdura et évolua au XX^e siècle. Nous mentionnions les travaux de la juriste Ann Cammett sur les stéréotypes de la *welfare queen* et du *deadbeat dad*. Le pendant masculin du cliché de la femme noire célibataire ayant de nombreux enfants à charge et qui profite du système des aides sociales est celui du père absent qui ne paye pas sa pension alimentaire. Ann Cammett souligne la racialisation de ces figures dans la culture américaine⁴⁷³. La presse, comme nous l'avons également évoqué, joua un rôle majeur dans la stéréotypisation de la masculinité noire en enfermant les hommes africains-américains dans les rôles d'athlètes ou de stars du divertissement. Nous prenions en exemple les éditions de *Life* du 7 février 1938 et du 6 octobre 1972, dans lesquelles des sportifs n'étaient considérés que pour leur gloire ou leur capacités physiques. Les portraits que Parks fit de Mohammed Ali pour *Life* en 1966 et 1970, et de Stokely Carmichael en 1967 démantelèrent ces représentations. Parks parvint à capturer la détermination et l'engagement politique de ces deux personnalités controversées à l'identité mouvante⁴⁷⁴, tout mettant en lumière

473. Ann Cammett, « Deadbeat Dads & Welfare Queens: How Metaphor Shapes Poverty Law », *op. cit.*, p. 238.

474. Muhammad (retranscrit par « Mohammed » en français) Ali, né Cassius Clay Jr. en 1942, était un boxeur américain, champion olympique et champion du monde de boxe dans la catégorie poids lourd. Il se convertit à l'islam et rejoignit les Black Muslims en 1964 et changea son nom de naissance, qu'il considérait comme son « nom d'esclave », pour Mohammed Ali. Stokely Carmichael, né en 1941 à Trinidad-et-Tobago, fut l'architecte du mouvement « Black Power », et l'un des activistes les plus importants de la cause noire dans les années 1960 et 1970. Il changea son nom en 1968, adoptant le patronyme « Kwame Ture », en hommage à Ahmed Sékou Touré, le président de la Guinée, et Kwame Nkrumah, le père de l'indépendance du Ghana.

l'humanité des deux hommes, en photographiant leurs hésitations et leurs faiblesses.

Park rencontra Mohammed Ali à deux reprises pour *Life*, à des moments cruciaux de la vie du boxeur. Au printemps 1966, le photographe passa plusieurs semaines avec Ali à Miami, lors de son entraînement pour le match contre le champion britannique Henry Cooper. Il accompagna ensuite le boxeur à Londres, où eut lieu l'affrontement le 21 mai 1966. Le récit et les photographies que Parks fit de cette rencontre, « The Redemption of the Champion », parurent dans *Life* le 9 septembre 1966⁴⁷⁵ (fig. 167, 169, 170). L'article est une longue réflexion sur la personnalité controversée d'Ali. En mars 1966, quelques semaines avant sa rencontre avec Parks, Mohammed Ali avait en effet refusé la conscription militaire qui devait l'envoyer combattre au Vietnam, en prétextant son ordination dans le clergé des Black Muslims. Son nouveau rôle d'objecteur de conscience dressa contre lui une partie importante de la population américaine. De plus, le comportement du jeune homme (il avait vingt-quatre ans en 1966) avant ses combats était régulièrement provocateur. Il avait ainsi l'habitude de faire des pronostics sur le temps que dureraient ses adversaires face à lui dans le ring, et de plaisanter crânement sur sa supériorité physique et technique⁴⁷⁶. Dans la première partie du reportage, Parks décrit l'image publique dégradée du boxeur, et exprime clairement ses hésitations sur la profondeur de sa personnalité et son bon sens :

His public image was then in tatters. He stood accused in the press of sins ranging from talking too much to outright anti-white bigotry. There had been rumbling of dislike for him ever since he became a Muslim after the first Clay-Liston fight in February 1964. Then, late last winter, when he declared, "I don't have no quarrel with those Vietcongs!" he became, in the public eye, not just a loud-mouthed kid but a "shameless traitor," as one paper put it.

At that point I began to feel a certain sympathy for him. There was a side to this brash, poetry-spouting kid that I admired. I was not proud of him, as I had been proud of Joe Louis. Muhammad was a gifted black champion and I *wanted* him to be a hero, but he wasn't making it. I also felt, however, that he could not possibly be quite so bad as he was made out to be in the press⁴⁷⁷.

475. Gordon Parks, « The Redemption of the Champion », *Life*, 9 septembre 1966, p. 76-84 (<https://books.google.fr/books?id=21UEAAAAMBAJ&pg=PP5&dq=Gordon+Parks+Ali&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewjq35Ct0tbeAhVCzBoKHT5kAyMQ6AEILzAB#v=twopage&q&f=false>, consulté le 22 novembre 1966).

476. Le titre biographique de référence sur Mohammed Ali est l'ouvrage de Thomas Hauser, *Muhammad Ali: His Life and Times*, New York, Simon & Schuster, 1991.

477. Gordon Parks, « The Redemption of the Champion », *Life*, 9 septembre 1966, *op. cit.*, p. 79.

Après un prêche des Muslims dans une mosquée de Miami, auquel Ali participa avec ferveur, Parks écrit ses doutes sur le comportement du boxeur :

My original notion that there might be a different kind of story in Muhammad Ali had almost evaporated. I was going back to New York the next morning and there now hardly seemed any need for me to go on to London.

Then, just before I left to go to my hotel, I took a chance and said to him, "It's not only white people, but a lot of Negroes don't like the way you act."

That cut him, deep. He erupted: "What do they want? I ain't promoting alcohol and sex-hugging on some white woman's head! So what if I am the first black athlete to stand up and say what I feel⁴⁷⁸! [...]"

Parks accompagna finalement Ali à Londres. Il raconte sa fierté, quand, lors d'une conférence de presse, le boxeur utilisa des termes mesurés pour reconnaître avec humilité ses excès passés et ses responsabilités en tant que vedette américaine. Parks termine l'article sur cette phrase : « For, at last, he seemed fully aware of the kind of behavior that brings respect. Already a brilliant fighter, there was hope now that he might become a champion everyone could look up to. »

Parks dressa un portrait évolutif et complexe d'une personnalité noire très controversée en 1966. Bien que parfois perplexe devant le comportement du boxeur, le photographe ne résuma pas Ali à des paroles et à des actes provocateurs. Au contraire, l'article était autant un portrait du jeune homme que le récit des interrogations et de la quête de Gordon Parks pour comprendre les tourments d'un Africain-Américain habité par ses convictions.

Le deuxième reportage sur Ali date du 23 octobre 1970⁴⁷⁹ (fig. 164, 165 et 166). Parks est crédité comme l'auteur des photographies, mais ce n'est pas lui qui signa le texte. Tout comme « The Redemption of the Champion », l'article examinait la situation professionnelle du sportif à une période spécifique. Après son refus de s'engager dans l'armée et de partir au Vietnam, Ali fut condamné par la justice américaine et ses titres de champion du monde et sa licence de boxe lui furent retirés.

478. *Ibid.*, p. 81.

479. « Look Out, Here Comes Ali! » , *Life*, 23 octobre 1970 (https://books.google.fr/books?id=clMEAAAAMBAJ&pg=PA44&dq=Gordon+Parks+Ali&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwig_rODudHeAhVExhoKHZ4LDc8Q6AEIKTAA#v=onepage&q=Gordon%20Parks%20Ali&f=false, consulté le 22 novembre 2018).

Après avoir fait appel de sa condamnation, Ali fit son retour dans le monde de la boxe en octobre 1970, quelques jours après la parution du numéro de *Life*. Parks est mentionné à plusieurs reprises comme un ami proche de l'athlète. À l'inverse de l'article de 1966, « Look Out, Here Comes Ali! » est dominé par les clichés de Parks, au détriment du texte (fig. 164, 165 et 166), qui ne donne qu'un aperçu superficiel de l'état d'esprit d'Ali avant son grand retour. C'est pourquoi nous choisissons d'analyser l'article du 9 septembre 1966, « The Redemption of the Champion », qui, présente, par le texte et l'image, un portrait intime et complexe du jeune prodige controversé.

3.2.2 « The Redemption of the Champion » : un portrait psychologique et visuel complexe

Dans « The Redemption of the Champion », la priorité est donnée au texte, qui occupe la majeure partie de l'espace. Outre la double page d'ouverture (fig. 167), seulement deux pages sur les cinq que compte l'article contiennent des photographies de Parks (fig. 169 et 170). Les versions originales de ces images ne figurent pas dans les *Collected Works*, mais vingt-quatre autres images du boxeur apparaissent dans le quatrième volume. Ces images non-publiées sont la dimension visuelle du portrait psychologique complexe que Parks dresse par écrit dans l'article. Le boxeur y est montré dans les attitudes habituelles des sportifs de haut niveau : s'entraînant en salle ou à l'extérieur (fig. 171 et 172), seul ou avec un sparring-partner (fig. 173). Il captura bien sûr le combat avec Henry Cooper (fig. 174) qu'Ali remporta en six rounds, et la conférence de presse qui s'ensuivit (fig. 175). Avec ces photographies, Parks rappelait le dévouement du boxeur à sa discipline et la réalité du quotidien d'un champion du monde de boxe, rythmé par les entraînements et les matches.

Le caractère familier de ces images de la vie d'un athlète est complété par des représentations de Mohammed Ali en train de prier (fig. 176), d'écrire (fig. 177), ou immobile, apparemment perdu dans ses pensées (fig. 178). Parks photographia également en gros plan ses poings serrés abîmés par les coups (fig. 179), comme un écho au portrait en gros plan qui ouvre l'article de *Life* (fig. 168), hommage visuel à la force et à la fragilité du corps d'Ali. Parks utilisa ses techniques signatures pour ce reportage : le plan rapproché, le flash, les angles de vue décalés (contre-plongée, plongée). En passant plusieurs heures par jour au côté du boxeur, en le côtoyant dans des moments intenses et en cherchant, par le questionnement, à comprendre les

causes de son comportement, le photographe saisit et magnifia une facette dissimulée du caractère d'Ali. Ses images sont la trace de cette investigation psychologique.

Elles montrent un sportif accompli, au faite de sa gloire, mais également un homme en proie à des sentiments violents, cherchant des réponses à ses questionnements dans la foi et dans le militantisme. Il n'est pas surprenant que *Life* n'ait pas retenu l'image d'Ali priant dans l'embrasement d'une porte éclairée en contre-jour (fig. 176), au vu de la controverse qu'avait déclenchée sa conversion à l'islam en 1964. Mais ce portrait, tout comme ceux le représentant pensif, vêtu d'un costume taillé sur-mesure (fig. 178) ou en train d'écrire une lettre (fig. 177) casse l'image publique du jeune sportif fanfaron devenu un activiste agressif. La pose et le cadrage de ces photographies – qui sont bien plus statiques que celles le montrant dans un contexte sportif (fig. 171 à 174) – révèlent un individu cérébral, introspectif. Parks n'exploite en aucune manière la supposée agressivité des hommes noirs. Au contraire, ses photographies sont une exploration de la puissance et de la fragilité d'un Africain-Américain, une re-compléfixation très efficace d'un homme victime d'une réduction stéréotypée de son image.

3.2.3 Stokely Carmichael, 1967 : le visage d'une (r)évolution

Gordon Parks utilisa une méthode similaire à celle qu'il utilisa avec Mohammed Ali pour son reportage consacré à Stokely Carmichael, intitulé « Whip of Black Power », qui parut le 19 mai 1967, et dont il signa le texte et les photographies⁴⁸⁰(fig. 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186 et 187). Il suivit Carmichael, alors âgé de vingt-six ans, pendant quatre mois, au gré de ses déplacements à travers les États-Unis. Du quartier de Watts, à Los Angeles, où il prononça un discours enflammé devant des militants africains-américains, au siège du *Student Nonviolent Coordinating Committee*⁴⁸¹, à Atlanta, en passant par son domicile du Bronx, Parks photographia le jeune militant, interrogea ses proches – sa mère, mais aussi les leaders des principales autres organisations noires, telles que la NAACP ou la *National Urban*

480. Gordon Parks, « Whip of Black Power » , *Life*, 17 mai 1967, p. 75-82 (<https://books.google.co.uk/books?hl=fr&id=TVYEAAAAMBAJ&q=Stokely#v=onepage&q&f=false>, consulté le 22 novembre 2018).

481. Le « *Student Nonviolent Coordinating Committee* », SNCC, communément appelé « Snick » était l'une des plus importantes organisations du mouvement des droits civiques. Le SNCC vit le jour en 1960 dans les milieux étudiants africains-américains. Carmichael rejoignit l'organisation en 1964, qu'il dirigea à partir de 1966. Il démissionna et quitta le mouvement en 1967, au moment de la publication de son portrait dans *Life*.

League – et eut de longues conversations avec le jeune homme. Quelques mois auparavant, Carmichael avait prononcé un discours au cours duquel il avait remis la notion de Pouvoir Noir, *Black Power*, au centre des arguments. La controverse s'était progressivement développée. L'activiste prônait des solutions politiques de plus en plus radicales et s'éloignait du crédo de la non-violence que Martin Luther King avait porté en valeur fondamentale, pour proposer des stratégies plus agressives contre le racisme.

Comme avec Mohammed Ali, Parks fut donc envoyé à la rencontre d'une personnalité noire charismatique au verbe haut, sur qui le public américain blanc projetait des conceptions souvent déformées ou simplistes. Carmichael fut ainsi décrié comme étant anti-blanc et en faveur de l'utilisation de la violence dans le combat pour les droits civiques. Tout au long des cinq pages de l'article, Parks s'emploie à rectifier, à re-compléxifier cette image. Il dresse le portrait d'un individu non-conformiste à l'intelligence et à l'intuition politique hors du commun. Ses photographies participent pleinement à la composition d'un individu surdoué et déterminé, capable de galvaniser les foules et de puiser ses arguments dans une réflexion intellectuelle intense.

Grâce à la longue période de temps qu'il passa au contact du militant, Parks fut en mesure de présenter des aspects très différents de son caractère et de son engagement. Il commence par souligner le calme et la maîtrise que Carmichael semblait capable d'afficher en toutes circonstances. Il souligne dans le même paragraphe les formidables capacités d'adaptation du jeune homme, et son aisance dans l'action de terrain :

Cool, outwardly imperturbable, Stokely gives the impression he would stroll through Dixie in broad daylight using the Confederate flag for a handkerchief. In the four months I have traveled with him I marveled at his ability to adjust to any environment. Dressed in bib overalls, he tramped the backlands of Lowndes County, Alabama, urging Negroes, in Southern-honey drawl, to register and vote. The next week, wearing a tight dark suit and Italian boots, he was in Harlem lining up "cats" for the cause, using the language they dig most – hip and very cool. A fortnight later, jumping from campuses to intellectual salons, where he was equally damned and lionized, he spoke with eloquence and ease about his cause, quoting Sartre, Camus and Thoreau⁴⁸².

L'article s'ouvre sur une photographie qui occupe toute la hauteur de la page

482. Gordon Parks, « Whip of Black Power », *op. cit.*, p. 78.

(fig. 180 et 181), prise lors du discours de Carmichael à Watts. Le titre surmontant le paragraphe « Stokely Carmichael: Young Man Behind an Angry Message », s'accorde avec l'image, qui représente Carmichael sur scène, au micro, le bras levé dans un élan oratoire. Parks, comme à son habitude, utilise la contre-plongée pour donner une impression de grandeur et de domination du sujet. Les deux photographies des pages suivantes (fig. 182, 183 et 184) sont dans la continuité de la première image, mais des nuances sont introduites.

La composition du cliché de groupe (fig. 183), sur lequel Carmichael apparaît entouré de plusieurs jeunes Africains-Américains, met en avant la dimension collective de son action. Cette photographie en noir et blanc présente une impression de mouvement très fluide. Les trois hommes au premier plan sont vêtus de la même façon et regardent dans la même direction, hors-champ, sur la gauche. Ces trois hommes, Stokely Carmichael, au centre de l'image habillé d'un costume-cravate sombre, ainsi que les autres militants qui l'entourent, sont capturés dans une attitude similaire : les bras le long du corps, un jambe en avant, prête à faire un pas. Il se dégage de cette image une impression d'harmonie mâtinée de tensions, comme si le photographe avait cherché à souligner la dynamique solidaire du militantisme africain-américain et le basculement vers une stratégie plus agressive. Les regards des trois hommes au premier plan tracent des lignes dures vers l'extérieur de l'image, insinuant une possible menace. Carmichael porte des lunettes de soleil. Son visage est fermé, concentré. Le photographe ne met pas en avant sa position de leader, mais l'intègre au mouvement collectif, comme pour mieux souligner son appartenance au groupe et son attachement à la défense de l'ensemble de la communauté noire.

La photographie suivante (fig. 184) offre un contraste saisissant avec l'image précédente. Prise dans un décor rural dénudé (alors que des voitures sur un parking composaient l'arrière-plan de l'autre cliché), Stokely Carmichael est représenté en pied, en bas d'une légère côte. La légende précise que la photographie fut prise dans le comté de Lowndes, en Alabama. Le sujet est debout, le regard dirigé droit vers l'objectif du photographe. Sa pose laisse deviner l'emblème des Black Panthers sur son pull-over. Tout comme le cliché pris par Parks dans les locaux du SNCC à Atlanta (fig. 186 et 187), cette image met l'accent sur la solitude de Carmichael. Le photographe donne ainsi au lecteur un aperçu des responsabilités qui incombaient au jeune homme. Avec ces photographies, Parks dépeint un individu absorbé par sa détermination

militante, mais néanmoins victime des conséquences de son engagement. La solitude, comme l'action, sont illustrées par les photographies de Parks. Vers la fin de l'article, le photographe compare Stokely Carmichael à son fils cadet, David, qui, au même moment, combattait au Vietnam :

I couldn't help thinking about my son who is serving as a tank gunner in Vietnam. A week before, he had received the Purple Heart. [...] Now, glancing at Stokely, I wondered which boy was giving himself to a better cause. There was no immediate answer. But in the face of death, which was so possible for both of them, I think Stokely would surely be more certain of why he was about to die⁴⁸³.

En liant sa situation personnelle à celle de son sujet, Parks donnait une résonance émotionnelle à ses réflexions. Dans la posture du photojournaliste noir expérimenté contemplant les tourments des jeunes Africains-Américains dans leur quête de révolution, il pose un regard lucide et compatissant sur les transformations radicales, parfois violentes, que traversaient les Africains-Américains.

La double conscience de Gordon Parks, exacerbée par son engagement auprès de *Life* magazine, fut le moteur d'une production photographique unique, à plusieurs titres. Il dut tout d'abord se confronter à cette réalité, et accepter qu'elle devienne, en quelque sorte, le moteur de son activité journalistique. Parks se trouva des deux côtés de la ligne de couleur⁴⁸⁴ pendant près de vingt ans. Ce numéro d'équilibriste, comme il le définit lui-même, l'amena à poser un regard à la fois passionné et critique sur son appartenance communautaire. En résultent des photographies lyriques, chargées du contenu émotionnel qui naissait des relations que Parks liait avec ceux qu'il photographiait. La dimension psychologique de ses images est indéniable, particulièrement quand on les associe aux textes des articles qu'elles accompagnaient dans *Life*. C'est ainsi que le photographe tentait de transcender sa double conscience : en associant le texte et l'image, Parks chercha à construire des histoires noires à l'intention d'un public blanc.

483. Gordon Parks, « Whip of Black Power », *op. cit.*, p. 82.

484. Le concept de la « ligne de couleur » ouvre l'introduction de *The Souls of Black Folk* de W. E. B. Du Bois : « [...] the problem of the Twentieth Century is the problem of the color-line. », *op. cit.*, p. 1. Cette notion est l'une des plus importantes dans le domaine des études africaines-américaines, comme le rappelle Magali Bessone, universitaire et traductrice de Du Bois dans un article intitulé « W. E. B. Du Bois et la construction des catégories raciales et coloristes dans l'Amérique ségrégationniste », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En ligne], Débats, mis en ligne le 10 avril 2013 (<https://journals.openedition.org/nuevomundo/65271>, consulté le 27 novembre 2018).

Chapitre 6. Gordon Parks et le *photo essay* : histoires noires, public blanc

Les projets photographiques de Gordon Parks possédaient une dimension narrative bien avant que le terme *photo essay* n'y soit associé. A la FSA, puis à Standard Oil, la nature sérielle de ses missions lui permettait de développer des récits construits, dont le rythme et la structure étaient déterminés par ses choix individuels. Une fois recruté par *Life*, il disposa, comme nous l'avons vu, de moyens financiers importants qui lui permettaient de s'immerger pendant une longue période dans la vie de ses sujets, et ainsi de produire des récits visuels de plus en plus élaborés.

Paradoxalement, la grande liberté d'investigation que lui garantissait le soutien du magazine ne lui assurait pas une totale autonomie créative quant au produit fini, c'est-à-dire l'essai photographique tel qu'il apparaissait publié dans les pages de *Life*. Le *photo essay* était un objet journalistique novateur que *Life* transforma en élément essentiel de son identité culturelle. En tant membre du *staff* photographique, Parks s'appropriä ce mode d'expression et y il apposa son style. S'il chercha à transcender la double conscience africaine-américaine, comme nous le suggérions plus haut, l'essai photographique fut son instrument de choix.

Nous reviendrons dans ce chapitre sur les caractéristiques de l'essai photographique et sur l'influence majeure de *Life* dans l'évolution de ce genre. Ce bref historique nous permettra d'évaluer l'originalité des contributions de Gordon Parks en la matière. Surtout, nous verrons comment le photographe fit du *photo essay* un outil didactique central dans sa re-définition de la visibilité africaine-américaine.

1. L'essai photographique : perspective historique et approches critiques

1.1 Une forme journalistique qui interroge

1.1.1 Les éléments constitutifs : quels « ingrédients » pour le *photo essay* ?

Dans le domaine des études visuelles, la forme du *photo essay*⁴⁸⁵ interroge, comme l'atteste le nombre important de publications à ce sujet. W. J. T. Mitchell y consacre un chapitre de son ouvrage de 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*, dans lequel il examine quatre études de cas : *Let Us Now Praise Famous Men*, de Walker Evans et James Agee, *La chambre claire*, de Roland Barthes, *Le Harem colonial, images d'un sous-érotisme*, de Malek Alloula et *After the Last Sky: Palestinian Lives*, d'Eward Said et du photographe Jean Mohr. Puisque Mitchell choisit des exemples dont la nature n'est pas journalistique, nous ne nous attarderons pas sur son analyse, mais retiendrons néanmoins les parallèles qu'il établit entre le genre *littéraire* de l'essai et sa forme photographique :

The first is the presumption of a common referential reality [...]. The second is the intimate relationship between the informal or personal essay [...] and photography's mythic status as a kind of materialized memory trace [...]. Third, there is the root sense of the essay as a partial, incomplete "attempt"⁴⁸⁶ [...].

Dans le sillage de Mitchell, d'autres spécialistes se sont penchés sur les liens entre l'essai traditionnel, c'est-à-dire dans sa forme purement textuelle, et l'essai photographique tel qu'il apparut dans les premières décennies du XX^e siècle. Dans « L'Essai photographique, histoire d'un genre au sein de la presse illustrée du XX^e siècle », publié dans la *Revue de l'Art* en 2012, Thomas Duquesnoy s'intéresse à cet

485. Nous utilisons en priorité, dans cette étude, le terme anglais *photo essay*, qui évoque clairement le contexte journalistique de *Life*, qui nous intéresse ici. Cependant, pour éviter les répétitions, nous nous servons également des termes « essai photographique », « reportage » ou encore « article ». « Essai photographique » est la traduction littérale de l'expression anglaise, et, si elle désigne le même type de productions, s'éloigne quelque peu du champ culturel auquel nous avons à faire. Les mots « reportage » et « article », s'éloignent encore plus, il est vrai, de la définition de l'essai photographique que nous développons dans cette partie. Nous les retenons néanmoins pour leur valeur générique, en ce qu'ils désignent des « objets journalistiques », ce qu'étaient, la plupart du temps, les essais photographiques.

486. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*, op. cit. p. 287.

héritage littéraire. Dans la première partie de son étude, intitulée « A l'image de l'essai littéraire : *Life* et l'essai photographique », l'historien compare les structures des deux genres et finit par réfuter l'idée que le lien qui raccorde les composantes iconographiques du *photo essay* soit narratif : « A l'évidence, l'essai, même s'il se redéfinit dans le temps, repose toujours sur une accumulation d'images dont le lien est thématique ou esthétique, mais nullement narratif⁴⁸⁷. »

A l'inverse, Florence Moreau, dans sa thèse consacrée au modèle proposé par *Life* dans les années 1950, rapproche l'essai photographique du conte et de la fable, et maintient que le discours de l'essai photographique constitue une fusion entre « argumentaire et narration⁴⁸⁸ ». Citant l'universitaire canadien Vincent Lavoie et illustrant son propos à l'aide d'exemples extraits de *Words and Pictures* de Wilson Hicks, Florence Moreau rappelle que l'essai photographique, dans *Life* principalement, était avant tout une manipulation. Manipulation des images, au premier chef, mais aussi des formes textuelles (légendes, texte de l'article), et des éléments de mise en page (re-cadrage, agencement des images), à des fins de dramatisation d'un message. Vincent Lavoie parle de « reformulation rhétorique du réel ».

L'historienne établit une comparaison avec la fable ou le conte en raison de la coloration souvent morale, plutôt qu'informatif, des *photo essays*. Wendy Kozol, dans *Life's America: Family and Nation in Postwar Journalism* affirme également que la notion de narration est essentielle dans la définition de ce genre, dont elle retrace les origines, aux États-Unis, aux années 1920, et qu'elle lie à l'apparition du cinéma, autre moyen de dramatisation d'un discours utilisant l'écrit et le visuel⁴⁸⁹. Thierry Gervais, insiste, quant à lui, dans le chapitre de *La fabrique de l'information visuelle* dédié à l'essai photographique, sur l'équilibre mots/images inhérent à ce type de production⁴⁹⁰.

En dépit des différences conceptuelles qui émergent de ce panorama, non exhaustif, des travaux sur le *photo essay*, des points saillants similaires ressortent. Le

487. Thomas Duquesnoy, « L'Essai photographique, histoire d'un genre au sein de la presse illustrée du XX^e siècle », *La Revue de l'Art*, 175, 2012-1, p. 38.

488. Florence Moreau, *Pour une histoire culturelle du magazine Life dans les années 1950. Mythe, photojournalisme et rhétorique d'une culture visuelle*, op. cit., p. 160.

489. Wendy Kozol, *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*, Philadelphie, Temple University Press, 1994, p. 42-43.

490. Thierry Gervais avec la collaboration de Gaëlle Morelle, « De l'essai photographique à l'essai pictural », dans *La fabrique de l'information visuelle*, op. cit., p. 165-184.

premier de ces points communs est, dans la très grande majorité des analyses, la consécration de *Life* comme incubateur et plateforme historique de l'essai photographique. Outre cette forte association au magazine américain, l'effacement de l'objectivité au profit d'une subjectivité revendiquée ainsi que l'émergence du photographe comme auteur sont considérés comme des caractéristiques récurrentes du genre.

1.1.2 La subjectivité revendiquée

Le consensus critique sur cet aspect du *photo essay* semble unanime. Même W. J. T. Mitchell, qui n'illustre pas sa théorisation par des exemples journalistiques, considère que l'une des ressemblances entre l'essai littéraire et l'essai photographique est l'accent mis sur le point de vue privé (*private 'point of view'*). Le fait que Mitchell invoque les concepts de mémoire et d'autobiographie dans ce même passage renforce l'idée selon laquelle l'essai photographique se rapproche du domaine de l'intime. Florence Moreau, qui cite également la démonstration de Mitchell, intitule d'ailleurs un paragraphe de sa partie sur le *photo essay* « Expression d'un point de vue⁴⁹¹ ». Elle précise cependant que le genre n'a pas pour autant vocation « à abandonner l'aspiration à une représentation impartiale (sinon omnisciente⁴⁹²) ».

En effet, même si les éditeurs de *Life*, dans un texte intitulé « The Camera as Essayist », publié le 26 avril 1937 et qui pose les bases conceptuelles du *photo essay*⁴⁹³, parlaient de l'appareil photographique comme d'un « commentateur », rejetant la notion de neutralité journalistique hors du champ d'interprétation, il ne faut pas perdre de vue que les lecteurs de *Life* achetaient et lisaient un objet de presse, et non pas un roman ou une œuvre de fiction. Nous pensons donc que la nuance sur l'objectivité introduite par Florence Moreau a son importance, et doit être gardée à l'esprit. L'objectivité n'était pas un but réellement poursuivi par les photographes et journalistes de *Life*, mais certains, dont Gordon Parks, s'abritaient derrière cette notion pour asseoir la légitimité de leurs travaux.

491. Florence Moreau, *Pour une histoire culturelle du magazine Life dans les années 1950. Mythe, photojournalisme et rhétorique d'une culture visuelle*, op. cit., p. 160-164.

492. *Ibid.*, p. 160.

493. « The Camera as Essayist », *Life*, 26 avril 1937 (https://books.google.co.uk/books?id=5E4EAAAAMBAJ&pg=PA17&hl=fr&source=gbs_toc&cad=2#v=twopage&q&f=true, consulté le 12 décembre 2018).

Le parti pris assumé de la subjectivité est cependant ce qui distingue l'essai photographique du reportage d'actualité, surtout chez *Life*. L'actualité n'intéressait d'ailleurs que peu les commanditaires ou auteurs des *photo essays*. C'est ce que souligne Thomas Duquesnoy quand il affirme que « l'essai refuse l'événementiel » pour privilégier, au contraire, une vision subjective qui assume l'esthétisation comme outil de choix pour exprimer une sensibilité individuelle : « [...] [L]'image de l'essai vaut pour ses jeux de rythmes, de symétrie et de plans plus que pour sa charge informative. En cela, l'essai s'écarte délibérément de la tradition du photojournalisme et de toute négation de la « composante esthétique⁴⁹⁴ .»

Thierry Gervais, enfin, remarque qu'en célébrant la subjectivité du regard du photographe, les éditeurs de *Life* annulaient la vision que pouvait avoir le public de l'appareil photographique comme un enregistreur mécanique du réel : « Dans cette courte déclaration [l'éditorial du 26 avril 1937], la rédaction de *Life* refuse à la mécanique toute valeur d'autorité et rappelle l'évidente adoption d'un style par le photographe dans la mise en œuvre de son compte rendu. » Ainsi, bien que le texte d'avril 1937 parle de « l'appareil photographique comme essayiste », ce qui est affirmé en creux, c'est l'autorité auctoriale du photographe.

1.1.3 Le photographe auteur

Thomas Duquesnoy et Thierry Gervais accordent beaucoup d'importance au processus de transformation du photographe en un auteur, sensible et partial, qui s'éloigne clairement de l'image de l'observateur neutre dont Walker Evans demeura l'incarnation jusque dans les années 1930. Selon les deux historiens, *Life* participa à l'avènement de ces « photographes-auteurs », puis, d'une certaine manière, « photographes-vedettes », en propulsant l'identité du photographe au premier-plan créatif. Thomas Duquesnoy précise ainsi :

Dès la fin des années 1930, il est fréquent de trouver en page de titre l'indication « photographies de... ». Après 1945, la mention est reproduite dans la table des matières. Evolution significative, à partir de janvier 1950, « *photographs by* » est remplacé par « *photographed by* ». Le photographe devient un auteur qui photographie plus qu'il ne fournit des images⁴⁹⁵.

494. Thomas Duquesnoy, « L'Essai photographique, histoire d'un genre au sein de la presse illustrée du XX^e siècle », *op. cit.* p. 38.

495. *Ibid.*, p. 39.

Selon Thierry Gervais, « *Life* redéfinit ainsi le rôle du photographe et du médium dans la presse d'information générale⁴⁹⁶ [...] ». Il cite ensuite les noms des plus prolifiques et célèbres auteurs de *photo essays* pour *Life*, entre 1937 et 1962. Il s'agissait de titulaires du *staff* photographique du magazine, comme Gordon Parks, Carl Mydans ou Margaret Bourke-White, ou de collaborateurs plus ponctuels, comme Henri Cartier-Bresson ou Dorothea Lange.

Pour les deux historiens, cependant, un nom ressort comme l'archétype du « photographe-auteur » de *Life* : William Eugene Smith, dont le nom est souvent orthographié W. Eugene Smith, qui produisit des reportages aujourd'hui considérés comme des modèles du genre, notamment « Country Doctor », publié dans le numéro du 20 septembre 1948⁴⁹⁷, et « A Spanish Village », qui parut le 9 avril 1951⁴⁹⁸. Gervais s'intéresse aux caractéristiques des *photos essays* de Smith, mais plus encore à sa relation conflictuelle avec l'équipe dirigeante du magazine. Le photographe revendiquait en effet une maîtrise de l'ensemble de la démarche, de la réalisation des images à leur sélection, jusqu'à leur mise en page finale. Ce désaccord le conduisit à démissionner en 1954⁴⁹⁹.

Thomas Duquesnoy propose quant à lui une analyse de la construction de la *persona* photographique de W. Eugene Smith, qu'il considère comme un photographe « martyr ». A l'instar de beaucoup d'autres spécialistes⁵⁰⁰, l'historien considère que Smith incarnait le *photo essay* : « Décliné par *Life*, l'essai est aussi incarné par l'un de ses photographes, W. Eugene Smith. Au service du magazine entre 1939 et 1941, Smith

496. Thierry Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*, op. cit., p. 169.

497. « Country Doctor », *Life*, 20 septembre 1948, p. 115-126 (https://books.google.fr/books?id=kgEAAAAMBAJ&pg=PA115&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false, consulté le 12 décembre 2018).

498. « Spanish Village », *Life*, 9 avril 1951, p. 120-129 (https://books.google.co.uk/books?id=4E4EAAAAMBAJ&pg=PA120&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false, consulté le 12 décembre 2018).

499. Thierry Gervais, *La fabrique de l'information visuelle*, op. cit., p. 173.

500. Une lecture de la page Wikipédia consacrée à W. Eugene Smith confirme cette constatation. L'introduction inclut une citation d'un article de *The Observer* décrivant Smith de la façon suivante : « [T]he single most important American photographer in the development of the editorial photo essay », tandis que « Country Doctor » est présenté comme « the first extended editorial photo story », selon une citation de la même source. Sean O'Hagan, « W. Eugene Smith, the Photographer Who Wanted to Record Everything », *The Guardian*, 6 août 2017 (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/06/w-eugene-smith-photographer-record-everything>, consulté le 12 décembre 2018, dans Contributeurs Wikipédia, « W. Eugene Smith. », *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 26 octobre 2018, https://en.wikipedia.org/wiki/W._Eugene_Smith, consulté le 12 décembre 2018).

s'est approprié le genre et a concrétisé les ambitions des éditeurs⁵⁰¹. » Pour l'historien, l'investissement personnel et physique de Smith ainsi que l'exploitation de cette démarche par *Life* transformèrent le photographe en personnage à l'envergure héroïque. Smith était prêt à se sacrifier, à, littéralement, donner de sa personne, pour traiter un sujet, et à accepter les soulèvements émotionnels que cette implication provoquait chez lui et qu'il injectait dans son travail : « Smith et *Life* ont aussi construit la figure d'un photographe martyr, démarche essentielle puisque dans l'essai la personnalité de l'auteur est fondamentale. Sous la plume des éditeurs, Smith est constamment souffrant ou blessé. [...] Le lien est noué entre le dévouement de Smith et celui de ses sujets, sa souffrance et la leur. »

L'analyse de Thomas Duquesnoy, qui fait du *photo essay* le rouage principal de cette métamorphose du photographe, nous paraît très pertinente. D'autres photographes emblématiques de *Life*, comme Margaret Bourke-White, auteure de certains des articles les plus spectaculaires publiés dans le magazine, viennent également à l'esprit. L'aura d'aventurière de Bourke-White s'élabora dans les pages de *Life*, principalement par l'action des éditeurs, qui n'hésitaient pas à mettre en scène son caractère intrépide⁵⁰². Comment ne pas également penser à Gordon Parks, et à l'étiquette de « photographe noir » que lui valurent ses *photo essays* les plus célèbres ? La question est toutefois plus problématique que pour W. Eugene Smith ou Margaret Bourke-White, car Parks, comme nous l'avons vu, nia à plusieurs reprises s'être laissé enfermer dans une catégorie « africaine-américaine ». Ce sont pourtant aujourd'hui ses productions photographiques sur la communauté noire qui sont invoquées lorsqu'il s'agit de définir son travail. Bien qu'il ait été considéré et mis à profit par le magazine pour son talent photographique et sa polyvalence, sa valeur ajoutée provenait de son appartenance ethnique, comme celle de W. Eugene Smith émanait de la dimension presque sacrificielle de ses méthodes de travail et celle de Margaret Bourke-White de son intrépidité.

501. Thomas Duquesnoy, « L'Essai photographique, histoire d'un genre au sein de la presse illustrée du XX^e siècle », *op. cit.* p. 40.

502. On pense principalement au reportage « A New Way to Look at the U.S. » (*Life*, 14 avril 1952), pour les besoins duquel Margaret Bourke-White photographia les États-Unis d'un hélicoptère. A la fin du *photo essay* se trouve une photographie représentant Bourke-White attachée à un câble suspendu à un hélicoptère en marche, en train de prendre des clichés (<https://books.google.fr/books?id=9FUEAAAAMBAJ&pg=PA140&dq=Bourke-White+Helicopter&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewjGvJHp95zfAhWLRUIHYqdBXsQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false>, consulté le 12 décembre 2018).

2. « Narrative skills sharpened to a razor's edge⁵⁰³ » : analyse du style des *photo essays* de Gordon Parks

En tout, les contributions de Gordon Parks sur la communauté africaine-américaine qui correspondent à la définition de l'essai photographique sont au nombre de sept⁵⁰⁴, publiées de 1948 à 1970. Bien qu'on remarque une évolution stylistique entre le premier de ces essais (« Harlem Gang Leader », 1948) et le dernier (« Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation, 1970»), un examen attentif nous permet d'en distinguer des caractéristiques récurrentes. Dans le troisième volume des *Collected Works*, Paul Roth identifie deux traits distinctifs majeurs des *photo essays* de Gordon Parks : le choix, d'une part, de placer au cœur du récit un ensemble de personnages permettant d'humaniser le message à transmettre, et, d'autre part, la réalisation de clichés emblématiques pour faire passer un argument social ou politique auprès des lecteurs blancs⁵⁰⁵.

2.1 Humaniser des questions sociales par le choix de personnages

Certains des *photo essays* les plus célèbres qui parurent dans *Life* présentaient un brouillage des échelles : les photographes choisissaient un individu ou petit groupe de personnes – une communauté, un village ou une famille –, et ils les photographiaient dans leurs activités quotidiennes. Ces observations photographiques réalisées au plus proche de personnes ordinaires tendaient cependant à illustrer des états et des valeurs universels : la vie et la mort, l'innocence, la peur, l'injustice, etc. Les *photo essays* de W. Eugene Smith que nous évoquons plus haut (« Country Doctor », « A Spanish Village »), présentaient ces caractéristiques. Gordon Parks eut également recours à cette approche pour ses projets consacrés aux Africains-

503. Paul Roth, « The Storyteller », *Gordon Parks Collected Works*, vol. 3, *op. cit.*, p. 9.

504. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de « Harlem Gang Leader », daté du 1^{er} novembre 1948, « The Restraints: Open and Hidden », publié le 24 septembre 1956, « What Their Cry Means To Me », publié le 31 mai 1963, « The Redemption of the Champion », qui parut le 9 septembre 1966, « Whip of Black Power », publié le 19 mai 1967, « A Harlem Family », daté du 8 mars 1968 et « Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation », publié le 6 février 1970.

505. « Parks began many of his projects by 'casting' a compelling person or family to embody – and thus humanize – the subject matter of his assignment. [...] His considerable charm and empathy elicited extraordinary trust in the people he documented, and his ability to convey complex stories in emblematic imagery, connecting readers to seemingly distant problems, drove his public profile ever higher. » Paul Roth, « The Storyteller », *Gordon Parks Collected Works*, vol. 3, *op. cit.*, p. 9.

Américains. Les enjeux quant à la distribution des rôles étaient toutefois différents pour Parks et la communauté noire, en raison des déformations qui étaient la norme pour les représentations des Africains-Américains dans les médias généralistes.

2.1.1 Red Jackson et les Midtowners : violence et vulnérabilité

Lorsque, en 1948, Parks proposa à Wilson Hicks d'effectuer un reportage sur les gangs de Harlem, il n'avait pas de bande ou d'individu précis en tête. Dans ses mémoires, il raconte comment il se rendit à un commissariat de Harlem où un policier de sa connaissance le renseigna sur l'identité d'un jeune homme qui manifestait bruyamment sa colère à l'employé de l'accueil. Son ami lui expliqua qu'il s'agissait de Leonard « Red » Jackson, le jeune chef du gang des Midtowners qui avait accepté de collaborer avec la police pour réduire les violences, mais qui, à la suite du meurtre de l'un des siens dans une altercation, refusait désormais de coopérer. Parks le suivit à l'extérieur du commissariat, se présenta, le reconduisit chez lui en voiture, et, après quelques jours d'adaptation, fut admis au sein du groupe⁵⁰⁶.

Dans l'article de *Life*, les photographies et le texte se concentrent sur les rapports humains et sur la façon dont ils façonnaient l'existence de Red Jackson. Le journaliste décrit les Midtowners en utilisant des termes politiques et militaires : Red est désigné comme le président du gang, élu en bonne et due forme (« Red [...] is its duly elected president⁵⁰⁷ »). Son cousin est le vice-président, et un individu nommé Sonny Hollis est décrit comme un « conseiller de guerre » (« war counselor⁵⁰⁸ »). Le reporter détaille ensuite la hiérarchie rigide du groupe, composée de plusieurs échelons. Mais l'auteur déconstruit, quelques paragraphes plus loin, cette vision d'un clan organisé en évoquant l'anarchie juvénile régnant au sein du groupe. Les relations de Red Jackson avec sa mère et ses petites amies sont aussi évoquées, présentant une facette attentionnée de la personnalité du jeune homme. Il circonscrit ainsi le territoire de son gang à certaines rues de Harlem pour que sa mère puisse promener son chien en paix : « Red himself lives on 99th Street, but he keeps his Midtowners concentrated in a block on 119th, so that his mother can walk her dog in the 99th street

506. L'épisode est relaté dans *Voices in the Mirror*, p. 103-107, *To Smile in Autumn*, p. 36-38 et dans *A Hungry Heart*, p. 114-117.

507. « Harlem Gang Leader », *op. cit.*, p. 99.

508. *Ibid.*

neighborhood in peace⁵⁰⁹. »

En bas de la page suivante, dans un paragraphe séparé du reste du texte, Red est cité racontant une rixe importante. A grand renfort d'onomatopées, le journaliste retranscrit son récit :

We had it one day when we had fellows coming at us from all directions. ZOOM! ZOOM! [...] We was grabbing garbage-can tops and sticks and things and making a lot of noise and breaking out windows – PING-a-ling-a-ling! That kinda got them scared so they started firing at us. POW! PAM! POW! PAM⁵¹⁰!

Ce monologue met encore davantage en relief le jeune âge de Red Jackson, son caractère impétueux et son insouciance. La fin de l'article décrit la solitude du jeune homme et présente deux hommes – le policier ami de Gordon Parks, Jimmy Morrow, et un prêtre, Father Bishop – comme deux de ses rares interlocuteurs adultes. Le journaliste conclut sur l'abandon et le désintéressement social dont Red Jackson et ses camarades étaient victimes. Les interactions entre Jackson et les personnes de son entourage définissent les contours de son portrait. Leader charismatique et bouillonnant, jeune homme endurci par la violence, mais aussi fils attentif et aimant et figure publique de Harlem, Leonard « Red » Jackson, tel que dépeint dans l'article de *Life*, n'est pas enfermé dans une catégorie spécifique. Dans cet essai photographique, le jeune homme n'est pas uniquement un criminel ou une victime, pas un héros ou un anti-héro. Bien que le texte laisse transparaître certains préjugés raciaux, le reportage parvient à donner une épaisseur psychologique certaine au jeune Africain-Américain, épaisseur que les photographies de Gordon Parks viennent clairement substantifier.

Hormis la première et la dernière images de l'article, ainsi que la série de trois portraits surmontant le monologue de Red Jackson, (fig. 127, 188 et 189), toutes les autres pages comportent des clichés le montrant entouré, principalement par des Midtowners (fig. 123, 125, 126 et 188), mais aussi par sa mère et son frère dans l'appartement familial, par une de ses petites amies (fig.124), ou encore par les personnes que l'article présente comme deux de ses rares alliés et confidents, le policier Jimmy Morrow et le prêtre Father Bishop (fig. 190). La tonalité visuelle de l'article est très sombre, le clair-obscur est l'élément esthétique qui domine les images.

509. *Ibid.*

510. *Ibid.*, p. 102.

En comparaison, les photographies prises par Parks qui ne furent pas retenues pour la publication sont plus lumineuses (fig. 144 et 145). Dans le catalogue de l'exposition *Gordon Parks: The Making of an Argument*, consacrée à « Harlem Gang Leader » et présentée à la fondation Gordon Parks et au *New Orleans Museum of Art* en 2013-2014, Russell Lord, directeur des collections de photographies du musée interprète cette différence à la lumière des divergences de point de vue entre le photographe et l'équipe éditoriale de *Life* :

At each step of the selection process – as Parks chose each shot, or as the picture editors chose from his selection—any intended narrative was complicated by another editorial voice. When readers opened the pages of the magazine, the addition of text, and the reader's own biases, further rendered the argument into a fractured, multilayered affair. The process raises questions: What was the intended argument? And whose argument was it⁵¹¹?

Le choix initial du personnage principal était peut-être celui du photographe, mais la forme finale de l'argument ne lui appartenait pas. Russell Lord explique que les divergences entre les éditeurs et le photographe finissaient par éloigner l'article de l'idée originelle telle qu'elle avait pu germer dans l'esprit du photographe. Les connaissances des lecteurs du magazine pouvaient être enrichies et élargies, mais leur horizon d'attente ne devait pas être trop fortement bouleversé. Les photographies de l'essai présentent donc un univers majoritairement sombre et violent, dans lequel les rares moments de paix sont de nature domestique (fig. 124). La solitude de Red Jackson, montrée sur les clichés qui ouvrent et clôturent l'article (fig. 127 et 189), était présentée comme la conséquence la plus cruelle de l'environnement où évoluait le jeune homme. Les photographies de Parks donnaient des visages à la violence et à la vulnérabilité de la vie dans le ghetto new-yorkais que *Life* souhaitait présenter à ses lecteurs.

2.1.2 Une famille dans l'enfer du Sud

« Harlem Gang Leader » et « The Restraints: Open and Hidden », le reportage sur la ségrégation en Alabama publié en septembre 1956 ont un point commun. Dans les deux cas, le résultat final – un *photo essay* de douze pages illustré de vingt-six photographies en couleur pour « The Restraints » – consistait en un agencement de

511. Russell Lord, « Introduction », dans Russel Lord et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.) *Gordon Parks: The Making of an Argument*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/La Nouvelle-Orléans, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The New Orleans Museum of Art, 2013, p. 17.

texte et d'images qui correspondait à une vision définie par les éditeurs de *Life*, et non par le photographe. Un journaliste blanc, Robert Wallace, est cité comme étant l'auteur de « The Restraints: Open and Hidden ». Toutefois, Maurice Berger, dans l'essai introductif du catalogue de l'exposition *Segregation Story*, précise que le texte de Wallace reposait entièrement sur les notes prises par Gordon Parks sur le terrain, que Wallace réorganisa ensuite pour les besoins de l'article⁵¹²(fig. 192, 193, 194, 195 et 196).

Dans un texte publié dans le premier numéro de la série sur la ségrégation, le 3 septembre 1956, les éditeurs de *Life* expliquaient vouloir comprendre les racines de la crise provoquée par l'arrêté de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education*. Ils promettaient de se pencher sur toutes les facettes de la ségrégation, qu'ils définissaient comme un problème intrinsèquement lié à l'histoire américaine : « In this series – which will show all sides of the issue – LIFE proposes to provide the opportunity for understanding a vexing, complex issue whose manner of settlement can shape the nation's life for generations to come⁵¹³. » « The Restraints: Open and Hidden » documentait le versant africain-américain contemporain de cette question.

L'article se penchait sur les manifestations concrètes du racisme et de la ségrégation dans le Sud, désignées dans le titre et dans le texte par l'euphémisme « contraintes » (« the restraints »). Ce *photo essay* était construit sur une structure respectant une unité de lieu et, dans un certain sens, de personnes. Les éditeurs avaient en effet choisi de se concentrer sur une famille élargie, dont les membres résidaient, pour la plupart, en Alabama, « la mère patrie du racisme », selon l'expression utilisée par Gordon Parks dans *Voices in the Mirror*⁵¹⁴. En commençant par le couple fondateur, Mr. et Mrs. Albert Thornton, le reportage examinait les différents effets des contraintes sur « la fierté, l'éducation, l'emploi, le divertissement et le logement⁵¹⁵», en prenant des exemples de la vie du couple Thornton et de certains de

512. « The written reporting in the photo essay was provided by Parks and organized and rewritten by Wallace. This reporting, in addition to shooting scripts and working notes, also included extended captions for specific photographs. » Maurice Berger, « With a Small Camera Tucked in My Pocket », texte de la note de bas de page numéro 42, dans Brett Abbot et Peter W. Kunhardt Jr. (cir.), *Gordon Parks: Segregation Story*, *op. cit.*, p. 19.

513. « The Background of Segregation », *Life*, 3 septembre 1956 (https://books.google.co.uk/books?id=9EcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true, consulté le 4 décembre 2018).

514. « With a small camera tucked in my pocket, I was where, for so long, I had intended to use it – Alabama, the motherland of racism. » Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, *op. cit.*, p. 165.

515. « The Thorntons have nine children and 19 grandchildren. Among them may be found various occupations – mechanic, farmer, teacher and college professor – in localities ranging north to Nashville,

ses neuf enfants et dix-neuf petits-enfants.

Pour le patriarche, Albert Thornton (fig. 191, 192 et 198), fils d'esclave, la présence de panneaux « White » et « Negro » dans les lieux publics était la preuve que le statut des Noirs n'avait aucunement évolué. Pour sa fille Allie Lee Causey, institutrice, et son mari Willie Causey, bûcheron (fig. 193 et 194), habitants de Shady Grove, une ville majoritairement noire à une centaine de kilomètres de Mobile, les contraintes les plus cruelles étaient d'ordre professionnel. Le journaliste décrit ainsi l'école où enseignait Allie Lee Causey : « [...] a dilapidated, four-room shack that accomodates 120 elementary grade pupils. In most respects it is almost as primitive as the log cabin schools of a century ago. It has no plumbing facilities at all⁵¹⁶. » Son époux, qui abattait des arbres et les revendait à une usine de papier locale, parvenait à maintenir à flot son entreprise. Mais, lorsque l'usine lui proposa un contrat avantageux, ses concurrents blancs lui déconseillèrent d'accepter : « In the face of this advice, he felt he had no alternative, and so he turned the contract down⁵¹⁷. » Mrs. Causey est l'unique membre de la famille Thornton à prendre clairement position, dans l'article, contre la ségrégation :

Both the Causeys believe that “segregation is on the way out,” as Mrs. Causey says. “Integration is the only way through which Negroes will receive justice. We cannot get it as a separate people. If we can get justice on our jobs, and equal pay, then we’ll be able to afford better homes and good education⁵¹⁸.”

L'article eut des conséquences dramatiques pour cette famille. Après la publication du numéro de *Life*, Allie Lee Causey fut convoquée devant le comité de direction de son école, et fut suspendue, puis renvoyée pour ses propos. Son mari, que l'article présente comme propriétaire de sa camionnette de travail et de ses outils, se les fit saisir par des notables blancs de Shady Grove. Ils furent forcés de quitter précipitamment leur logement, face à des menaces d'actions violentes. Les membres du bureau de New York de *Life* envoyés sur place pour enquêter trouvèrent la maire de la commune dans la maison des Causey, les mettant en garde contre des représailles

Tenn. The effect of the restraints, in pride, education, job opportunity, recreation and housing are shown on the following pages. » Robert Wallace et Gordon Parks, « The Restraints: Open and Hidden », *Life*, 24 septembre 1956, *op. cit.*, p. 99.

516. *Ibid.*, p. 100.

517. *Ibid.*, p. 101.

518. *Ibid.*

brutales s'ils décidaient de revenir⁵¹⁹.

Le reste de l'article s'intéresse ensuite à l'une des petites-filles des Thornton, Virgie Lee Tanner (fig. 195), son mari, un mécanicien sur une base de l'US Air Force, et leurs quatre enfants. Ce groupe souffrait de la discrimination raciale de manière plus insidieuse que les Causey. En dépit du bon salaire de Henry Tanner, leur maison était dans un état déplorable et ne leur permettait pas de vivre dignement. Le couple avait pris la décision d'acheter un terrain réservé aux personnes de couleur, mais ne se berçait pas d'illusions quant à la qualité de leur futur logement : « [Mr. Tanner] has no illusions about what it will be when it is finished: another small, crowded house in another segregated neighborhood⁵²⁰. » Par ailleurs, la partie consacrée aux Tanner contient une des photographies les plus puissantes du reportage (fig. 195 et 204), où l'on voit les enfants du couple contemplant, derrière un grillage, un parc d'attraction réservé aux Blancs. Nous analysons en détail cette image dans la partie suivante.

Enfin, les deux dernières pages de l'essai photographique sont consacrées à la famille du fils aîné des Thornton, E. J. Thornton, âgé de quarante-huit ans, que Robert Wallace décrit comme étant celui à s'être le plus éloigné de ses conditions de naissance : « The member of the Thornton family who has gone farthest in the world – and farthest from the Deep South – is the oldest son, 48-year-old E. J. Thornton⁵²¹ [...]. » Diplômé du *Tuskegee Institute* et de l'université du Massachusetts, directeur de département à l'université d'état du Tennessee, figure importante de la bourgeoisie noire locale, E. J. Thornton n'en était pas moins quotidiennement humilié par la ségrégation qu'il rencontrait dans sa vie sociale et mondaine : « Economic restraints upon Mr. Thornton are negligible, but social restraints remain strong. He cannot mingle publicly with his intellectual equals, white professors from other Nashville colleges, and he must follow the local segregation customs⁵²². »

Le choix de cette structure généalogique pour l'article facilitait la stratégie de

519. Les conséquences dramatiques de l'essai photographique « The Restraints: Open and Hidden », sur la famille de Allie Lee et Willie Causey firent l'objet d'un reportage très détaillé par des journalistes de Life. Intitulé « A Sequel to Segregation », il parut dans le numéro du 10 décembre 1956 (https://books.google.co.uk/books?id=x0EEAAAAMBAJ&pg=PA77&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false, consulté le 4 décembre 2018).

520. Robert Wallace et Gordon Parks, « The Restraints: Open and Hidden », *op. cit.*, p. 104.

521. *Ibid.*, p. 105.

522. *Ibid.*

normalisation des Africains-Américains que *Life* cherchait à appliquer, comme l'explique Wendy Kozol : « In a magazine that routinely represented news events through the lens of domesticity, picturing African Americans as members of nuclear families legitimized them⁵²³. » Par ailleurs, en représentant plusieurs générations, les éditeurs promouvaient la notion de progrès individuel qui était au cœur de la philosophie du magazine. En montrant que la ségrégation continuait d'affecter les arrières-petits-enfants d'un fils d'esclave, les éditeurs sous-entendaient que ce phénomène s'opposait à la réussite et à l'épanouissement dont chaque citoyen américain devait pouvoir bénéficier. En sous-texte, la ségrégation était donc présentée comme contraire aux valeurs du pays telles que conçues par *Life*.

Si l'article s'inscrivait, textuellement et visuellement, dans le cadre de valeurs (vie de famille, travail, propriété) promues par *Life* dans les années 1950, les photographies de Parks se distinguaient de l'imagerie habituelle du mouvement pour les droits civiques, comme le souligne Maurice Berger dans le texte introductif du catalogue de l'exposition « Segregation Story ». Il commente cette différence en analysant le portrait de Mr. et Mrs. Thornton qui ouvre l'article (fig. 28 et 191) :

Although an important example of Parks' documentation of the Jim Crow South, the image does not look like a typical civil rights photograph. It is in color, for example, while most such photos are in black-and-white. It is serene, belying the strife and hardship of segregation. And it depicts neither a newsworthy subject nor the historic event – the brutal murders, violence, protests, and boycotts – typically represented in the media.

Il est vrai qu'en septembre 1956, malgré des événements majeurs comme l'arrêt de la Cour Suprême de 1954 sur la déségrégation des écoles, le meurtre d'Emmett Till en 1955 et le boycott des bus de Montgomery, en Alabama, à la suite du refus de Rosa Parks de laisser sa place à un homme blanc dans un autocar, les grandes mobilisations emblématiques du mouvement des droits civiques, telles que les sit-ins, les marches et les *freedom rides* n'avaient pas encore eu lieu⁵²⁴. L'attention des médias n'était pas

523. Wendy Kozol, « Gazing At Race in the Pages of *Life*: Picturing Segregation through Theory and History », *op. cit.*, p. 159.

524. Les premiers sit-ins eurent lieu en 1958, à Wichita, dans l'état du Kansas, mais le plus médiatisé fut celui du magasin Woolworth's de Greensboro, en Caroline du Nord, mené par des étudiants de l'université technique de l'état en février 1960. Les « *Freedom Rides* » était le nom donné aux voyages inter-états fait par des militants noirs et blancs à partir de 1961, à bord de bus publics où la ségrégation avait été abolie en 1960. Le 14 mai 1961, un de ces bus fut arrêté par une foule à Anniston, en Alabama. Des personnes, dont des membres du Ku Klux Klan, crevèrent les pneus du véhicule et l'incendièrent alors que les militants étaient piégés à l'intérieur. Les marches les plus célèbres du mouvement, notamment la marche sur Washington pour l'emploi et la liberté et les marches de Selma à

encore totalement dirigée vers les actes de résistance des Africains-Américains. La démarche exploratoire de *Life*, avec sa série en cinq épisodes couvrant la question de la ségrégation de ses origines à ses manifestations dans les années 1950, correspondait à une période pré-datant l'emballement médiatique des années 1960 sur les questions raciales. La valeur de ce témoignage journalistique n'est pas pour autant moins significative ou importante que les images de Charles Moore prises pour *Life* lors des émeutes de Birmingham en 1963 par exemple⁵²⁵. Selon Maurice Berger, les photographies de Parks étaient une alternative visuelle à ce que devint l'imagerie collective des droits civiques :

By focusing on the everyday routines of their subjects – and on their individual sensibilities, sensitivities, and aspirations – these photographs counterdemanded a mainstream media that viewed the movement through the eyes and anxieties of white people or through the high drama of historic speeches, conflagrations, and demonstrations⁵²⁶.

Le fait que les clichés de « The Restraints » aient été réalisés par un Noir, issu d'un milieu rural, ayant été confronté aux mêmes épreuves que les familles qu'il photographiait, explique, comme le suggère Berger, que ces images subtiles et paisibles de la vie quotidienne, contiennent, en creux, une puissante dénonciation du racisme et de la ségrégation. Comme l'avait fait remarquer Roy Stryker à Gordon Parks lors de son arrivée à Washington en 1942, photographe des personnes qui avaient dû toute leur vie résister à la ségrégation et étaient parvenues à mener des existences riches malgré cela était aussi efficace que de montrer les manifestations de l'intolérance⁵²⁷. Parks appliqua ce conseil en Alabama. Laissant le soin au journaliste de dresser la liste des « contraintes » que chaque membre de la famille Thornton devait affronter, le photographe montra comment la communauté et les individus existaient pleinement dans un univers réduit par la doctrine *separate but equal* et les lois Jim Crow.

Montgomery, eurent lieu respectivement en août 1963 et en mars 1965.

525. « They Fight A Fire That Won't Go Out », *op. cit.*, p. 27-36.

526. Maurice Berger, « With a Small Camera Tucked in My Pocket », *op. cit.*, p. 17.

527. La phrase de Stryker, que Parks évoque dans *A Hungry Heart*, est la suivante : « You can't just take a picture of a White salesman or waiter or ticket seller and just they are prejudiced. Bigots have a way of looking like everyone. Some even look better. You have to verbalize your feelings first, then find a way to express them in pictures. Talk to older Black people who have a lifetime experiencing what you went through this afternoon. Do you understand what I'm getting at ? » Gordon Parks, *A Hungry Heart*, *op. cit.*, p. 64.

Si Maurice Berger affirme que les photographies de 1956 Parks se distinguaient de celles communément associées à la période, Wendy Kozol suggère qu'elles se différencient surtout des images des autres volets de la série sur la ségrégation⁵²⁸, et que ce décalage invite à prendre en compte l'apport spécifique de Parks au projet :

Although some of Parks's photographs conformed to domestic ideals prevalent throughout the magazine, in significant ways this photo essay differed from others in the series. In our discussion, then, we also need to consider the photographer's gaze, which was, at least here, distinct from, if not a challenge to, *Life's* vision of racial progress⁵²⁹.

Les photographies du reportage étaient censées illustrer les « contraintes » qu'imposait la ségrégation aux Noirs. Mais une autre lecture peut en être faite. Les relations familiales, qu'elles furent intergénérationnelles, au sein d'une fratrie ou entre époux, occupaient le premier plan – littéral et interprétatif – de plusieurs clichés. Wendy Kozol observe que l'omniprésence de ces relations dans les photographies exclut la dimension communautaire, qui eut pourtant une importance capitale dans la lutte contre la ségrégation⁵³⁰. Le choix des éditeurs, qui cherchaient à normaliser au maximum les Thornton, explique cette préférence pour l'angle familial. Mais les images de Parks offraient plus qu'un vernis de respectabilité et de légitimité. Elles saisissaient à la fois la constance du soutien familial et la diversité de la manifestation de ces liens : Albert Thornton et sa femme s'occupant de leurs arrière-petits-enfants (fig. 191, 192, 197 et 198), les époux Causey réglant ensemble leur comptabilité (fig. 199), le père employant ses fils (fig. 200). Les fratries apparaissaient soudées (fig. 5 et 201). Toutes ces manifestations de proximité établissaient, dans l'article, la famille comme la base de l'existence des Africains-Américains et le premier rempart contre les ravages concrets et psychologiques de la ségrégation.

Par ailleurs, les photographies n'exposaient pas frontalement la pauvreté et la détresse, alors que le texte de l'article en faisait les conséquences principales des politiques ségrégatives. Les conditions de vie extrêmement difficiles n'étaient pas occultées, mais le photographe ne choisit pas non plus de les mettre au premier plan

528. Nous examinons certaines de ces images dans le chapitre 4, « La presse et la communauté africaine-américaine : une relation problématique », notamment les illustrations du premier volet (fig. 110), ainsi que des photographies des deuxième et troisième épisodes (fig. 111, 112 et 113).

529. Wendy Kozol, « Gazing At Race in the Pages of *Life*: Picturing Segregation Through Theory and History », *op. cit.*, p. 171.

530. *Ibid.*

de ses compositions. Au contraire, avec des choix qui annonçaient le reportage « How It Feels to Be Black » de 1963, Parks fit de la nature un environnement indissociable de la vie des Noirs de l'Alabama, à la fois protecteur et nourricier. Nous mentionnions cette caractéristique en analysant la photographie de deux des fils de la famille Causey lors d'une partie de pêche (fig. 5) ou le cliché sur lequel un groupe d'enfants jouait au pied d'un arbre majestueux (fig. 4). Cela est aussi flagrant sur les images représentant Albert Thornton en promenade avec quatre de ses arrière-petits-enfants (fig. 202) ou dans le champ à l'arrière de sa maison avec son bétail (fig. 203), tout comme sur celle montrant Willie Causey abattant des arbres avec ses deux fils (fig. 200).

L'effet général de ces photographie où dominant des éléments naturels n'était pas menaçant ou sinistre. Au contraire, l'utilisation de la couleur renforçait l'osmose entre les personnes et leur environnement. Même si les individus – vieillard, homme, femme ou enfant – n'étaient pas photographiés de près, leur attitudes concentrées, le calme et la maîtrise qui se dégageaient de leur posture suggéraient une certaine sérénité, une absence de contraintes. Les légendes précisent pourtant que le caractère pittoresque peine à faire oublier des conditions de vie dégradées. Par exemple, sur l'image représentant Albert Thornton marchant sur une route en terre avec ses arrière-petits-enfants (fig. 202), le texte apporte les éléments suivants :

Out for a stroll, old Mr. Thornton carries one child while others walk on ahead. The handsome, permanent greenery makes the neighborhood look less like the slum it actually is. Like all but one road in town, this is not paved; after a hard rain it is a quagmire underfoot, impassable by car⁵³¹.

Le cliché des enfants jouant au pied de l'arbre (fig. 4 et 192) est quant à lui ainsi légendé :

After a rain children build dams in the road outside their houses, having nowhere else to play. The whole neighborhood is gradually eroding, the houses leaning at slowly increasing angles while the local landmark, a huge white oak tree, bares more and more of its roots following every downpour⁵³².

Ces phrases introduisent une connotation négative qui n'est en aucun cas présente dans les deux photographies. Bien au contraire, la canopée verte et luxuriante apporte une ombre dense qui se matérialise sur la terre ocre, tandis que les racines du

531. Robert Wallace et Gordon Parks, « The Restraints: Open and Hidden », *op. cit.* p. 100.

532. *Ibid.*, p. 101.

chêne et son feuillage dense offre une aire de jeux aux enfants et dissimule les maisons penchées à l'arrière-plan. La volonté des éditeurs d'orienter l'interprétation des lecteurs est ici manifeste, tout comme l'important décalage entre la vision créée par le photographe et la manipulation subséquente de ses images.

Comparativement, les photographies du reportage où apparaissaient des signes matériels de la ségrégation (fig. 17, 206 et 207) sont construites différemment et ne laissent pas la même impression à l'observateur. Au premier chapitre, nous analysons l'image représentant un groupe d'Africains-Américains autour de fontaines à eau surmontées des panneaux « white » et « colored » (fig. 17). Nous suggérons que la saturation du cadre par l'accumulation d'éléments disparates et la superposition des couleurs étouffaient les marqueurs de la ségrégation. Cependant, si nous comparons ce cliché avec celui représentant E. J. Thornton, sa femme et ses deux enfants, sous le panneau désignant la salle d'attente réservée aux Noirs de la gare routière de Nashville, nous nous rendons compte que la multiplication des objets, des lignes et des couleurs produit un effet anxiogène que l'on ne trouve pas dans les images prises dans un environnement naturel. De plus, la version de cette photographie publiée dans l'article est bien plus sombre qu'une photographie quasiment identique qui ne fut pas publiée (fig. 206 et 207). Cet obscurcissement résultait-il d'une mauvaise qualité des encres et du papier ou d'une volonté des éditeurs, qui auraient cherché à accentuer l'atmosphère lourde, presque inquiétante, de la gare, ainsi que la couleur de peau des Thorntons⁵³³ ? Dans les deux cas, l'intersection des lignes verticales et horizontales autour des membres de la famille, au premier plan, annule toute possibilité d'ouverture, d'échappatoire. Le panneau blanc aux lettres noires épelant le message « colored waiting room » qui domine l'image ressort sur l'arrière-plan sombre. Tous ces éléments combinés expriment la capacité d'enfermement de la ségrégation : l'espace est réduit, resserré, autour de la famille Thornton. En dépit de l'aspect extrêmement soigné de leurs tenues, que le photographe prend également le soin de souligner, ils ne peuvent s'intégrer dans l'espace où ils évoluent.

533. Nous ignorons si les photographies de « The Restraints » furent retouchées par les éditeurs de *Life*. Ni Gordon Parks ni les divers spécialistes qui ont écrit sur le sujet ne le précisent. Toutefois, Russell Lord, dans le catalogue de l'exposition sur « Harlem Gang Leader », affirme que certaines des images avaient été re-coupées et assombries. Russell Lord, « Introduction », dans Russell Lord et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.) *Gordon Parks: The Making of an Argument*, op. cit., p. 25.

2.2 Des photographies emblématiques pour porter un message

Nous avons employé l'adjectif « iconique » pour qualifier certaines photographies de Gordon Parks, particulièrement *American Gothic*. Nous nous appuyons, dans l'introduction et le chapitre 1, sur des définitions de ce terme qui mettent en avant la reconnaissance instantanée de ce genre d'images, quels qu'en soient les contextes d'utilisation. Pour les photographies dont il sera question dans cette partie, nous choisissons, à l'instar de Paul Roth, de parler d'images emblématiques. Si ces clichés ne correspondent pas à un événement historique marquant et n'ont pas acquis le rayonnement de photographies iconiques comme *American Gothic* ou *Migrant Mother*, leurs compositions condensent des éléments de critique sociale ou politique qui rendent des situations précises – la pauvreté, la ségrégation, l'injustice – immédiatement identifiables par l'observateur. Nous considérons que chacun des *photo essays* de Gordon Parks sur la communauté noire contient une de ces images, dans laquelle se condensent le message du photographe et sa subjectivité. Nous nous penchons sur trois d'entre elles, extraites de « The Restraints: Open and Hidden » (fig. 204), du reportage de 1966 sur Mohammed Ali, « The Redemption of the Champion » (fig. 168), et de l'article sur la pauvreté à Harlem, « A Harlem Family », publié en mars 1968 (fig. 212).

2.2.1 « Outside Looking In » : la couleur pour révéler et dénoncer

Cette photographie (fig. 204), intitulée « Outside Looking In » apparaît à la fin de l'essai photographique « The Restraints: Open and Hidden ». On y voit six enfants noirs, photographiés de dos. Le texte précise qu'il s'agit de trois des quatre enfants de Virgie Tanner, la petite-fille du couple Thornton, et de trois de leurs amis. Derrière le grillage à travers lequel ils regardent se trouve un parc d'attraction avec une grande roue. La légende explique que le parc se trouvait dans un quartier blanc non loin du leur. Dans l'article, le journaliste écrit que les parents Tanner avaient dû expliquer à leurs enfants que cet endroit ne leur était pas accessible. Néanmoins, même sans ces indications, le message de la photographie est très clair. Dans cette image, Parks construit et manipule les notions d'innocence et d'interdit. Le photographe joue sur le contraste entre ces deux impressions. Bien qu'elle ne contienne aucun élément ostentatoire – pas de signes « white » ou « colored », pas d'éléments menaçants – la composition simple et frontale de l'image en fait une dénonciation puissante, sans

ambiguïté, de la logique ségrégationniste.

Les couleurs jouent un rôle crucial dans la construction de ce moment comme une scène appartenant au monde de l'enfance, où la douceur et l'innocence priment encore. A l'arrière-plan, le bleu extrêmement pâle du ciel se distingue à peine de la masse vaporeuse des nuages. Les nuances de vert du feuillage et de la pelouse encadrent et remplissent l'image, diffusant une ambiance paisible. Le photographe parvient à rendre l'ensoleillement et la chaleur d'un après-midi d'été en préservant la luminosité de la scène. Les couleurs pastels des vêtements des enfants complètent l'atmosphère en apparence idyllique de ce moment, qu'on pourrait, au premier regard, croire extrait d'un livre pour enfants. La tension est introduite, d'une part, par la présence du grillage, qui divise l'espace dans la largeur, et, d'autre part, par le choix du photographe de montrer les enfants de dos, le regard dirigé vers la grande roue, les jeux et les minuscules silhouettes blanches qui sont au centre de l'image, et qui en constituent le point focal. Les mains des deux fillettes au centre, accrochées à la grille, pourraient constituer un *punctum* idéal⁵³⁴, la « piqure » par laquelle l'observateur prend la mesure de la cruauté raciale du Sud et de ses conséquences quotidiennes.

Dans un article publié en novembre 2014 dans le *Guardian*, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Segregation Story*, le journaliste Steven W. Thrasher remarque que l'usage de la couleur, inhabituel pour des photographies de cette époque, abolit la distanciation historique avec laquelle est parfois traitée la question de la ségrégation :

Despite *de facto* segregation still being glaringly prevalent across the US today, Americans are more comfortable thinking about it as something that happened long ago. Black and white photographs help create that sense of distance, which is why Parks's use of colour is so important: segregation no longer feels as if it's from some distant, unrecognisable past. Even when Parks became *Life* magazine's first African-American photographer, black and white was the dominant medium. If colour made his essay stand out then, the effect is even more striking today⁵³⁵.

534. Roland Barthes utilise, dans *La chambre claire*, le terme de « piqure », ainsi que « blessure », « marque », « petit trou », « petite tâche », « petite coupure » pour expliciter le concept du *studium*, l'élément qui « part de la scène comme une flèche, et vient [le] percer. » Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.* p. 29.

535. Steven W. Thrasher, « A Segregation That Was Never Black and White: Gordon Parks's Photographs of 50s Alabama », *The Guardian*, 12 novembre 2014 (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/12/-sp-segregation-american-south-gordon-parks>, consulté le 10 décembre 2018).

Nous ignorons si Gordon Parks était à l'origine du choix de la couleur pour ce reportage. Etant donné que toutes les autres parties de la série sur la ségrégation avaient été illustrées en couleur, nous supposons qu'il s'agissait d'une volonté éditoriale. En effet, même si la couleur fut, jusqu'au milieu des années 1950, réservée aux couvertures et aux sujets principaux, celle-ci était un outil marketing essentiel qui renforçait le caractère prestigieux et novateur de la publication. Parks, grâce à sa sensibilité artistique et à son expérience dans le domaine de la mode, maîtrisait cette technique et en avait une approche personnelle. L'observation de certaines de ses photographies de mode (fig. 208 et 209), révèle un penchant pour les fondus et les taches lumineuses qui attirent le regard, dans des compositions par ailleurs statiques et équilibrées.

On retrouve ces usages dans les photographies réalisées en Alabama. La beauté candide des enfants dans leurs vêtements aux couleurs tendres est l'élément principal de « Outside Looking In ». Le grillage – signe matériel de la violence raciale dont ils étaient victimes – ne se remarque que dans un second temps. Comme pour de nombreux autres clichés du reportage, Parks semble avoir d'abord voulu rendre hommage à la beauté des Africains-Américains, en mettant notamment en lumière l'attention portée aux tenues (fig. 18 et 207)⁵³⁶ ou bien en les intégrant dans une nature aux tons et aux nuances profonds et variés (fig. 4, 5 et 200), qui transfigure leur attitude. C'est cette beauté, cette harmonie, capturée dans des scènes ordinaires, que l'on remarque en premier en observant ces images. Ce n'est qu'après dans l'examen visuel que surgissent les marques de la ségrégation, qui viennent, insidieusement, influencer l'interprétation.

536. Dans un article intitulé « The Woman in a Jim Crow Photo », publié sur le blog photographique *Lens* du *New York Times*, Maurice Berger interview Joanne Wilson, une des filles de Mr. et Mrs. Thornton, que Parks photographia, en compagnie de sa nièce, sous le panneau lumineux « colored » d'un cinéma de Mobile (fig. 18). Joanne Wilson explique au journaliste que son seul regret concernant la photographie est la bretelle de son déshabillé qui dépasse de l'épaule de sa robe. Elle considère ce détail comme un signe de négligence, alors que sa tenue était pour elle un moyen privilégié de se sentir respectée : « Mrs. Wilson's only quibble with the photograph of her and her niece was that Mr. Parks did not tell her the strap of her slip had fallen. "I always wanted to look neat and nice," she said. "I did not want to be mistaken for a servant. Dressing well made me feel first class. I wanted to set an example." » Cette citation montre que l'apparence vestimentaire était importante pour les Africains-Américains que Parks photographia à cette occasion. Voir Maurice Berger, « The Woman in a Jim Crow Photo », *Lens* blog, *The New York Times*, 6 juin 2013 (<https://lens.blogs.nytimes.com/2013/06/06/the-woman-in-the-picture/>, consulté le 9 décembre 2018).

2.2.2 Ali, 1966 : effacer et sublimer les traces de l'esclavage

Avec ce portrait en plan rapproché et en noir et blanc de Mohammed Ali (fig. 168), Parks utilise des méthodes très différentes de celles qu'il employa en Alabama. La subtilité poétique apportée par la couleur est ici remplacée par un hommage spectaculaire à la puissance du boxeur, que sert le noir et blanc. L'utilisation du flash est évidente. La lumière semble émaner des reliefs du corps de l'athlète : ses lèvres, ses joues, son menton, son front, ses clavicules. Le blanc de ses yeux ressort de manière saisissante, augmentant l'intensité du regard. Le flash fait par ailleurs ressortir les gouttes de sueur qui perlent sur la peau d'Ali, recouvrant son visage et le haut de son torse. Dans les paragraphes que nous consacrons, au chapitre 5, à l'essai photographique « The Redemption of the Champion », nous considérons que ce portrait était une façon pour le photographe de saisir la force et la fragilité du boxeur dans sa dimension corporelle. Cette image rend hommage à la puissance physique qui avait fait la renommée d'Ali, tout en la désacralisant, en l'humanisant, par l'utilisation du gros plan, qui révèle l'effort (la sueur) et la concentration (lisible dans le regard) nécessaires à l'accomplissement de la prouesse sportive.

Nous choisissons ici de proposer une autre interprétation de cette photographie, que nous voyons comme une réfutation de la négation de l'humanité noire par la destruction de la corporalité. Ce phénomène était, comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, la norme depuis l'époque esclavagiste. Nous mettons donc ce cliché en parallèle avec des portraits d'esclaves, notamment ceux commandités par le biologiste Louis Agassiz en 1850 (fig. 29 et 30), mais aussi des images sur lesquelles la dégradation des corps des esclaves constituait précisément la raison de les photographier, que cela soit à des fins purement dégradantes, ou, au contraire, pour servir la cause abolitionniste. La plus célèbre de ces photographies est probablement le portrait de trois-quart dos d'un esclave nommé Gordon, souvent appelée « The Scourged Back » (fig. 210). Mais toutes les photographies d'esclaves ne montraient pas des corps dénudés ou des chairs déchirées. Certaines, à l'instar du portrait de Wilson Chinn (fig. 211), présentaient des instruments de torture utilisés sur les esclaves. Le commentaire de cette image sur le site *Mirror of Race* précise néanmoins que cet esclave avait été marqué au fer rouge, sur le front, des initiales de son propriétaire⁵³⁷.

537. « Slaves in Black and White », *Mirror of Race*, s.d. (<http://mirrorofrace.org/slaves-in-black-and-white/>, consulté le 10 décembre 2018).

Le corps des Africains-Américains était le prisme par lequel ils étaient considérés – les ventes d’esclaves se faisaient en jugeant la condition physique – ainsi que l’outil de leur objectivation et le moyen de leur déshumanisation, comme les exemples précédents en attestent. La suppression de la liberté commençait et s’exerçait principalement en privant les Noirs de leur intégralité physique, de leur droit à disposer de leurs propres corps. Gordon Parks n’avait peut-être pas regardé de photographies d’esclaves⁵³⁸, mais il était parfaitement conscient des représentations caricaturales dont souffraient les Africains-Américains⁵³⁹. Son portrait de Mohammed Ali célèbre le corps noir en le faisant occuper tout l’espace de l’image. Aucun autre élément, ni vêtement, ni accessoire, ne vient interférer avec l’expérience visuelle. Paradoxalement, la puissance du boxeur n’est que suggérée. Le gros plan en contre-plongée ne laisse deviner que le haut du torse d’Ali. Son expression concentrée, portée par le regard fixe, dirigé hors-champ, véhicule la concentration extrême du sportif, signe de la maîtrise totale de son corps. En utilisant une méthode différente que celle utilisée pour ses photographies en couleur des Africains-Américains, Parks sert, en définitive, le même objectif : il montre la beauté d’un individu noir. Il privilégie ici l’exaltation du corps en ayant recours à des outils photographiques (le flash, le gros plan) qui permettent de le sublimer. En recrutant Mohammed Ali pour cet exercice de réhabilitation photographique, Parks propose un modèle positif de représentation, qui annule un héritage raciste. Notons qu’en retenant cette image pour ouvrir l’article sur le boxeur (fig. 167), les éditeurs de *Life* offrirent une plateforme de choix à cette vision novatrice.

2.2.3 A Harlem Family : « Migrant Mother » revisitée

Il sera question, dans l’analyse de cette dernière image emblématique (fig. 212), d’intericonicité. En effet, à l’instar d’Erika Doss⁵⁴⁰, nous considérons cette

538. Les photographies d’esclaves datant du XIX^e siècle ne furent découvertes et mises au jour qu’à partir des années 2000, notamment grâce aux travaux de Deborah Willis. L’ouvrage qu’elle rédigea avec l’historienne Barbara Krauthamer *Envisioning Emancipation: Black Americans and the End of Slavery* (Philadelphie, Temple University Press, 2012) est l’une des premières publications exclusivement consacrée aux liens entre l’esclavage, les processus d’émancipation des Noirs américains et la photographie. Il est peu probable que Parks, dans les années 1960 et 1970 ait pu contempler ce genre d’iconographie.

539. Nous citons dans le premier chapitre, une phrase de l’article « How It Feels to Be Black » où Parks exprimait sa connaissance des clichés racistes qui concernaient les Noirs.

540. « Photographing Bessie Fontenelle and four of the children at a New York antipoverty office, Parks updated Dorothea Lange’s famous photograph *Migrant Mother* (1936) for *Life*’s contemporary audiences. » Erika Doss, « Visualizing Black America: Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », *op. cit.*, p. 234.

photographie, extraite de « A Harlem Family », *photo essay* publié dans *Life* le 8 mars 1968⁵⁴¹, comme une transposition de *Migrant Mother* de Dorothea Lange (fig. 15), dans le Harlem de la fin des années 1960. Intitulé, dans le volume 4 des *Collected Works*, *The Fontenelles at the Poverty Board*, ce portrait de groupe représente une mère de famille, Bessie Fontenelle, au centre de l'image, entourée de quatre de ses enfants. La photographie est en noir et blanc. Le photographe est face aux cinq personnes, mais l'image est prise de derrière le bureau de l'employé d'administration qui recevait la famille et dont on devine la silhouette floutée à gauche de l'image. L'observateur dispose donc du même point de vue que cette personne. Les regards de Bessie Fontenelle et de deux des enfants – la petite fille en bas à droite et le petit garçon appuyé sur son épaule – sont dirigés vers l'homme, tandis que le fils aîné, placé derrière sa mère, semble la regarder. Sa main est posée sur son épaule et semble sur le point de la toucher. L'arrière-plan de l'image est occupé par un mur gris sur lequel sont affichées des photographies, et les carreaux d'une fenêtre au travers desquels passe une lumière blanche.

La famille Fontenelle avait été choisie par Parks pour être le sujet d'un article sur la pauvreté dans les quartiers noirs des villes américaines qui connaissaient, depuis 1965, de violents épisodes d'émeutes raciales. Dans *A Hungry Heart*, Parks écrit que c'est à la suite d'une conversation avec son ami et rédacteur-en-chef adjoint de *Life*, Philip Kunhardt, qu'il en vint à partager la vie des Fontenelle pendant quatre semaines : « My friend Philip Kunhardt, now *Life's* assistant managing editor, had questions for me during lunch. "Tell me, why is there so much racial tensions across the country? And why are Blacks rioting in the big cities practically every month? » Ce à quoi Parks répondit : « I could go live with a family up in Harlem for a week and show you why Blacks are rioting, especially in the big cities⁵⁴². » Dans le sillage de la publication du rapport de la Commission Kerner sur les causes des violences, *Life* décida d'utiliser la proposition de Parks pour mettre en lumière les origines des troubles sociaux et raciaux. Le photographe se rendit donc au bureau de lutte contre la pauvreté de Harlem, où il s'entretint avec plusieurs familles. Bessie Fontenelle et son mari, Norman, qui habitaient avec leurs huit enfants dans un appartement délabré de

541. Gordon Parks, « A Harlem Family », *Life*, 8 mars 1968 (https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwji_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=twopage&q&f=false, consulté le 10 décembre 2018).

542. Gordon Parks, *A Hungry Heart*, *op. cit.*, p. 257.

la 8^e avenue, acceptèrent de l'accueillir et de se laisser photographier⁵⁴³.

« A Harlem Family » est l'essai photographique de Parks le plus souvent comparé à son travail pour la FSA. Erika Doss non seulement rapproche le portrait de Bessie Fontenelle et ses enfants de « Migrant Mother », elle considère également que l'ensemble du reportage s'inscrit dans la dimension humaniste de la tradition documentaire de la FSA, auquel Parks était resté fidèle : « The powerful spread revealed his consistency to the humanism of the FSA photo-documentary tradition⁵⁴⁴ [...] ». Pour John Edwin Mason, un vernis documentaire enveloppe les clichés de « A Harlem Family », mais la subjectivité du photographe perce la surface « objective » des images :

During the month that he spent with the Fontenelles, Mr. Parks took hundreds of photographs. The 25 that appeared in "A Harlem Family" were spread over 16 pages, printed in gritty black and white. They seemed to claim the authority of documentary truth, yet their dark tones and shadows hinted at the subjectivity of Mr. Parks's vision by refusing to reveal everything that he and his camera saw⁵⁴⁵.

Les conditions de production de *Migrant Mother* et du portrait de la famille Fontenelle différaient cependant de plusieurs façons. On sait que Dorothea Lange rencontra Florence Thompson, la femme de la photographie, dans un camp de travailleurs itinérants en Californie du Nord en février ou mars 1936. Dans le récit de leur rencontre qu'elle fit en 1960 au magazine *Popular Photography*, que nous citons dans le premier chapitre, Lange explique qu'elle n'échangea que très brièvement avec Florence Thompson, et qu'elle ne lui demanda pas son nom. Celle-ci lui fournit juste quelques détails sur son existence, pendant que Lange la photographiait⁵⁴⁶. Parks, en revanche, passa plus de quatre semaines à vivre aux côtés de la famille Fontenelle. Il partagea leurs repas, se lia d'amitié avec les enfants et eut de nombreuses conversations avec Bessie, la mère, et la force motrice du foyer.

En dépit de ces différences dans la production, plusieurs éléments rapprochent

543. L'intégralité de l'essai photographique « A Harlem Family » fera l'objet d'une analyse détaillée au chapitre 7 « Un regard ambivalent ».

544. Erika Doss, « Visualizing Black America: Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », *op. cit.*, p. 234.

545. John Edwin Mason et Jesse Newman, « Gordon Parks's Harlem Family Revisited », *Lens* blog, *The New York Times*, 5 mars 2013 (<https://lens.blogs.nytimes.com/2013/03/05/gordon-parks-harlem-family-revisited/>), consulté le 10 décembre 2018).

546. Nous citons, au premier chapitre, le récit que fit Dorothea Lange de la réalisation de sa photographie iconique.

ces deux photographies. Toutes deux utilisent une figure maternelle pour façonner un discours critique. En en appelant à la figure millénaire de la madone, Lange et Parks puisaient dans l'imaginaire judéo-chrétien pour concrétiser et transfigurer, par le recours au pathétique et à l'émotion, une urgence sociale. Sur les deux photographies, la femme est au centre et structure l'image. Le regard est le point central, qui happe l'observateur au cœur de la composition. Les enfants accrochés à la silhouette l'ancrent dans l'espace pictural.

Il y a bien sûr des différences esthétiques entre ces deux portraits. On ne voit ainsi que le visage de Bessie Fontenelle, le reste de son corps est dissimulé derrière ses enfants, ce qui produit comme un effet d'affaissement : Bessie Fontenelle semble littéralement porter sa famille. Sur *Migrant Mother*, pris en plan plus rapproché, le visage de Florence Thompson est le seul qui apparaît : ses deux enfants, appuyés sur ses épaules, ont la tête tournée. Les regards des deux femmes traduisent un sentiment d'inquiétude, mais celui de Florence Thompson est dirigé hors-champ, vers une zone que l'observateur ne connaît pas, mais qu'il peut se représenter comme il l'entend. Bessie Fontenelle, en revanche, observe d'un regard voilé l'employé du bureau anti-pauvreté de Harlem. L'objet de son angoisse est présent dans l'image, ce qui réduit le champ d'interprétation. Sur cette image, le photographe ne suggère pas de possible amélioration à l'impasse dans laquelle se trouvent les Fontenelle. Enfin, l'atmosphère pathétique du portrait de Parks est accentuée par la lumière provenant de la fenêtre en arrière-plan. Ainsi éclairée à contre-jour, la scène évoque les icônes, religieuses cette fois, particulièrement, nous l'avons dit, les images de Vierges à l'enfant.

Il ne fait aucun doute que Parks connaissait l'image de Dorothea Lange. Il ne mentionne pas s'en être inspiré, mais les effets produits par ces deux documents sont trop similaires pour ne pas esquisser un rapprochement. La principale différence entre les deux portraits – la couleur de peau des sujets – n'abolit pas la résonance puissante des clichés dans des contextes sociaux troublés. Au contraire, si Erika Dosse parle d'une « actualisation » (« Parks updated Dorothea Lange's famous photograph ») c'est pour exprimer la filiation thématique, tout autant que formelle, entre les deux images. Parks avait été un observateur de la Grande Dépression, et il connaissait les conditions de vie dans les ghettos. Il fit, consciemment, de la reprise d'une image iconique un outil de sa démarche politique.

2.3 L'efficacité de la méthode Gordon Parks

2.3.1 Le courrier des lecteurs

La rubrique « courrier des lecteurs » (« Letters to the editors ») occupait plusieurs pages au début de chaque numéro de *Life*. Ces extraits de lettres étaient sélectionnés par les éditeurs et illustraient les réactions des lecteurs aux articles publiés, en général, trois semaines auparavant. Ces documents constituent des témoignages partiels (les éditeurs de *Life* choisissaient en général des réactions fortement positives ou négatives), mais révélateurs de l'impact que pouvaient avoir les *photo essays* de *Life* sur les citoyens américains. Nous avons ici sélectionné des extraits du courrier des lecteurs qui correspondent aux reportages suivants : « Harlem Gang Leader », dont le courrier fut publié dans le numéro du 22 novembre 1948, « The Restraints: Open and Hidden », et les réactions des lecteurs du numéro du 15 octobre 1956, « What Their Cry Means to Me », le reportage sur les Blacks Muslims, courrier publié le 21 juin 1963, et le reportage sur la famille Fontenelle, « A Harlem Family », à la suite duquel le magazine, et Gordon Parks, reçurent plusieurs milliers de lettres, dont des extraits furent publiés le 29 mars 1968⁵⁴⁷.

Il existe relativement peu d'études sur la réception des contenus médiatiques. Dans une communication de 2010 intitulée « Analyse de la réception des messages médiatiques. Récits rétrospectifs et verbalisations concomitantes », Didier Courbet et Marie-Pierre Fourquet-Courbet, spécialistes en sciences de l'information et de la communication, pointent l'importance des processus de réception des contenus

547. Les références des rubriques « Letters to the Editors » pour chaque *photo essay* sont, dans l'ordre de citation :

Pour « Harlem Gang Leader: Letters to the Editors » , *Life*, 22 novembre 1948 (<https://books.google.fr/books?id=W0oEAAAAMBAJ&pg=PA20&dq=Red+Jackson&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjlk6nHx5ffAhXRY4UKHXtqC9YQ6AEIOzAD#v=onepage&q=Red%20Jackson&f=false>, consulté le 11 décembre 2018).

Pour « The Restraints: Open and Hidden: Letters to the Editors » , *Life*, 15 octobre 1956 (https://books.google.co.uk/books?id=u0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Editors&f=false, consulté le 11 décembre 2018).

Pour « What Their Cry Means to Me: Letters to the Editors » , *Life*, 21 juin 1963 (https://books.google.co.uk/books?id=xEsEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Editors&f=false, consulté le 11 décembre 2018).

Pour « A Harlem Family: Letters to the Editors » , *Life*, 29 mars 1968, https://books.google.co.uk/books?id=6UwEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Editors&f=false, consulté le 11 décembre 2018).

médiatiques, ainsi que leur sous-évaluation dans le domaine académique⁵⁴⁸. Or, comme le soulignent les deux chercheurs, l'analyse de l'influence des médias sur la formation de l'opinion publique doit passer par une étude des phénomènes de réception. L'étude de Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Didier Courbet s'appuie sur des exemples contemporains (les attentats du 11 septembre 2001) et sur des théories empruntées aux psychologies cognitives et sociales ainsi qu'à l'anthropologie. Ils mettent en lumière l'importance des processus de réception dans la fixation historique d'un message médiatique. Dans notre cas, nous considérons que les courriers des lecteurs sélectionnés par les éditeurs de *Life* sur les *photo essays* de Gordon Parks ont contribué à la signification que la critique, les historiens, ou, tout simplement, les observateurs ultérieurs, ont pu leur attribuer. Ces lettres nous semblent être un prisme pertinent à travers lequel mesurer l'efficacité de la contribution du photographe à l'effort idéologique du magazine.

Les qualités attribuées aux différents reportages par les lecteurs prouvent la grande malléabilité du *photo essay*. Ainsi, pour Frank W. Carr, de Waukesha, dans le Wisconsin, « Harlem Gang Leader » constituait une étude sociologique hors pair, la plus brillante jamais publiée par *Life* : « LIFE's representation of the Red Jackson story was, I think, the best sociological study of your magazine's career⁵⁴⁹. » Un autre lecteur, James T. Rogers, de Six Mile, en Caroline du Sud, cite quant à lui la qualité littéraire de « The Restraints: Open and Hidden » : « LIFE's series is a masterpiece of literary art. It belongs on the list of every required reading for discussion in every high school and P.T.A.⁵⁵⁰. » Ces citations prouvent que les lecteurs étaient sensibles aux variations insufflées par le photographe et les éditeurs dans les essais photographiques. « Harlem Gang Leader » et « The Restraints » présentent des différences stylistiques, mais leur organisation générale reste semblable. La capacité de conviction des deux essais est attestée par les citations ci-dessus, même si elle n'opérait pas de la même manière sur tous les lecteurs.

Le rôle prépondérant attribué à Gordon Parks en tant qu'auteur dans la construction du récit est un autre point saillant du courrier des lecteurs. Il est vrai que

548. Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Didier Courbet, « Analyse de la réception des messages médiatiques. Récits rétrospectifs et verbalisations concomitantes », *Communication et Langages*, 161, septembre 2009, p. 117-135.

549. « Harlem Gang Leader: Letters to the Editors », *op. cit.*, p. 19.

550. « The Restraints: Open and Hidden: Letters to the Editors », *op. cit.*, p. 20.

le photographe bénéficiait d'une signature, même lorsqu'il n'était pas l'auteur des textes, ce qui était un privilège rarement accordé aux photographes de *Life*. Cela permettait aux lecteurs d'identifier une entité légitime à qui s'adresser pour commenter ou critiquer l'histoire qu'il avait contribué à produire. Les « Letters to the Editors » de l'article sur les Black Muslims sont au nombre de neuf. Cinq d'entre elles mentionnent Gordon Parks : « I salute a fellow American and obviously superior human being, Gordon Parks, for his impartial classic, “‘What Their Cry Means to Me’ – A Negro’s Own Evaluation⁵⁵¹” », écrit Marguerite S. Peterson, de Salt Lake City. Mrs. Robert Draving de Fort Washington, en Pennsylvanie, érige également Parks en modèle : « The Black Muslims won’t frighten me as long as there are Negroes like Gordon Parks⁵⁵² [...] ». Le fait que Parks ait été, dans cette instance l'auteur du texte et des photographies, explique qu'il ne soit pas considéré uniquement comme un pourvoyeur d'images. Ses clichés firent également l'objet de commentaires spécifiques. Toujours à propos des Black Muslims, Ruth Stein, d'Albertson, dans l'état de New York attribue son changement de point de vue sur les Africains-Américains aux photographies de Parks : « Gordon Parks’s photographs of the Black Muslims have for the first time revealed to me a new and different Negro, men and women alive, self-controlled and self-respecting⁵⁵³. »

Le reportage sur les Fontenelle provoqua des réactions nombreuses et une mobilisation importante de la part des lecteurs de *Life*, à tel point que dans la rubrique « Letters to the editors » du 29 mars 1968 consacrée à l'article, un court de texte de Parks fut publié, dans lequel il expliquait avoir reçu, tout comme les éditeurs du magazine, des centaines de lettres lui demandant ce qui pouvait être accompli pour les Fontenelle. Il répondit à ces requêtes en rédigeant un appel à combattre les actes de racisme quotidiens dont lui et l'ensemble de la population noire étaient victimes. La plupart des dix-neufs témoignages de lecture retenus étaient des réactions au contenu de l'article, et non pas aux choix formels du photographe. Seule une femme du nom de Nancy K. Carter, résidant dans l'état de New York, mentionne l'effet qu'eurent sur elle les images de Parks :

I hope for two specific results of Gordon Parks’s story: that the Fontenelle

551. « What Their Cry Means to Me – A Negro’s Own Evaluation: Letters to the Editors », *op. cit.*, p. 17.

552. *Ibid.*

553. *Ibid.*

children themselves may understand the beautiful why of Gordon Parks; that the incredible sensitivity of the photographs may rip into the innards of each American who has recently smiled from one of the “quiet” cities and said, “Well, we don’t have a problem here”⁵⁵⁴.”

Ces quelques exemples ne sont bien entendu pas suffisants pour proposer une évaluation systématique de l’impact des essais photographiques de Gordon Parks sur la représentation des Africains-Américains auprès du public de *Life*. Ils constituent néanmoins un facteur d’analyse partiel mais révélateur. Ces observations nous permettent de saisir l’assimilation qui s’opérait, dans l’esprit des lecteurs, entre un photojournaliste et les sujets qu’ils documentaient. Ce mécanisme révèle que les *photo essays* les plus efficaces du point de vue de la réception l’étaient car l’équipe éditoriale y avait associé un *auteur* – le plus souvent un photographe – qui servait de réceptacle aux réactions du public. Gordon Parks est un bon exemple de cette stratégie, d’autant plus que ses *photo essays* continuèrent d’exister, en tant qu’objets artistiques et historiques, bien longtemps après leur publication dans les pages de *Life*.

2.3.2 Evolution et réévaluation des *photo essays*

Depuis 2012, la fondation Gordon Parks a organisé, en collaboration avec diverses instances muséales américaines et étrangères, trois expositions autour des *photo essays* de Parks consacrés aux Africains-Américains qui furent publiés dans *Life*⁵⁵⁵. Chacune de ces manifestations s’accompagna de la publication de catalogues par la maison d’édition allemande Steidl. Ces ouvrages, incluent, en plus de la

554. « A Harlem Family: Letters to the Editors », *op. cit.*, p. 23.

555. La première de ces expositions, *A Harlem Family*, (<http://www.gordonparksfoundation.org/exhibitions/a-harlem-family-1967>) concernait l’article de 1968 sur la famille Fontenelle. Elle fut co-organisée par la fondation Gordon Parks et le Studio Museum de Harlem de novembre 2012 à juin 2013. Le catalogue, dirigé par la conservatrice du Studio Museum et la conservatrice-adjointe, Thelma Golden et Lauren Hayes, était intitulé *Gordon Parks: A Harlem Family 1967*, et fut publié par Steidl en 2012 (<https://steidl.de/Books/A-Harlem-Family-1967-0304396153.html>).

En 2013, la fondation Gordon Parks et le New Orleans Museum of Art organisèrent *The Making of an Argument* (<http://www.gordonparksfoundation.org/exhibitions/the-making-of-an-argument4>), une exposition dédiée à « Harlem Gang Leader ». Russel Lord, conservateur de la collection photographique du New Orleans Museum of Art dirigea le catalogue, *Gordon Parks: The Making of an Argument*, publié chez Steidl en 2013 (<https://steidl.de/Books/The-Making-of-an-Argument-0021263440.html>).

De novembre 2014 à juin 2015, le High Museum of Art d’Atlanta, en collaboration avec la fondation, abrita l’exposition *Segregation Story* (<http://www.gordonparksfoundation.org/exhibitions/segregation-story>), qui remit au jour les photographies du reportage de 1956 « The Restraints: Open and Hidden » et en présenta plusieurs dizaines d’inédits. Le catalogue, *Gordon Parks Segregation Story*, auquel des journalistes et historiens contribuèrent, fut publié par Steidl en 2014 (<https://steidl.de/Books/Segregation-Story-0102143240.html>). Voir Annexe 5 – Liste des expositions consacrées à l’œuvre photographique de Gordon Parks.

reproduction des articles tels qu'ils parurent dans *Life* et de larges sélections d'images publiées et non-publiées, des essais d'historiens et de spécialistes, qui apportent un éclairage historique et scientifique très pointu sur ces productions photographiques de Parks. Nous n'incluons pas, délibérément, dans cette sélection l'exposition *Back to Fort Scott*, qui se tint entre janvier et septembre 2015 au *Museum of Fine Arts* de Boston, et qui donna également lieu à une publication chez Steidl, car ce projet n'aboutit jamais à une publication dans *Life*⁵⁵⁶. Nous laissons également de côté l'exposition et le catalogue *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, car les deux collaborations entre le photographe et l'écrivain étaient, pour la première, antérieure au recrutement de Parks par *Life*, et, ne prit pas, pour la seconde, la forme d'un *photo essay*, bien qu'elle fût publiée dans *Life* en août 1952⁵⁵⁷.

Ces efforts éditoriaux autour des *photo essays* africains-américains de Gordon Parks eurent pour résultat de distinguer ce moyen d'expression photographique des autres formes visuelles et artistiques, pourtant nombreuses, que le photographe exploita. L'essai photographique fut consacré par les spécialistes et historiens comme le genre de prédilection de Parks. De plus, la découverte de dizaines de négatifs inédits dans les archives de la fondation Gordon Parks permit de formidablement réévaluer plusieurs de ses articles phares, notamment « The Restraints: Open and Hidden », « A Harlem Family » et « Harlem Gang Leader ». Les photographies mises au jour par les expositions et les catalogues dévoilent l'ampleur et la profondeur du regard de Gordon Parks et permettent de se rendre compte du poids des contraintes éditoriales auxquelles il devait se conformer à *Life*. Une approche comparative historique des essais photographiques peut donc émerger. Cette nouvelle perspective sur une partie cruciale de l'œuvre de Parks est alimentée par les écrits de journalistes et d'universitaires qui ont largement consacré Parks comme un maître oublié du *photo essay*.

La citation suivante de Paul Roth, avec laquelle nous concluons ce chapitre, résume efficacement ce point de vue critique largement partagé : « More perhaps than any other photographer in the magazine's history, save the venerable W. Eugene

556. Nous consacrons deux sous-parties du chapitre 1, « Itinéraire d'un enfant de la Grande Migration » au projet *Back to Fort Scott*.

557. Les collaborations en Ralph Ellison et Gordon Parks, qui se déroulèrent au début de l'année 1948 et en 1952, feront l'objet d'une analyse approfondie au chapitre 8, « De Ralph Ellison aux Black Panthers : les collaborations de Gordon Parks et leurs significations politiques ».

Smith, Parks mastered the unique language of the photographic essay – allowing him to reveal often troubling realities to the publication’s vast mainstream audience⁵⁵⁸. »

Les contributions de Parks au genre du *photo essay* nous incitent à le considérer comme l’un des « griots » qu’évoque l’historien Robin D. G. Kelley dans la préface de *Reflections in Black*⁵⁵⁹. Car, en définitive, ce sont des histoires que proposa Parks au public blanc de *Life*. Des histoires dont il ne maîtrisait certes pas tous les tenants et aboutissants, puisque les éditeurs du magazine disposaient du « director’s cut », mais qui étaient portées par ses expériences et par sa sensibilité. Le photographe rejoint ainsi la tradition narrative africaine-américaine par le versant visuel. L’essai photographique lui donna l’espace et la solidité nécessaires pour développer une nouvelle visibilité noire. Cette visibilité correspondait, dans l’ensemble, à l’idéologie *Life*, mais cherchait aussi à s’en éloigner, quand bien même les tentatives de Parks pour proposer une vision différente ne furent que très rarement retenues par les éditeurs. La passion et l’émotion qu’il injecta dans ses *photo essays* consacrés aux Noirs attestent de sa fierté d’appartenir à la communauté africaine-américaine et de son désir de révéler et rendre hommage à la beauté complexe de ses représentants et à l’urgence de leur lutte.

558. Paul Roth, « The Storyteller », *op. cit.*, p. 9.

559. La citation de Kelley, que nous utilisons en titre de partie dans le chapitre 2 est la suivante : « Indeed, the photographers discussed herein may be our most important historians, high-tech griots with the unique power to shape collective memory. » Robert D. G. Kelley, « Foreword », dans Deborah Willis (dir.), *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*, *op. cit.*, p. ix.

Life permit à Gordon Parks de concrétiser une ambition. Son talent, sa polyvalence et ses efforts le firent accéder au statut de photojournaliste et bénéficier de l'aura prestigieuse qui accompagnait cette fonction. Son parcours au magazine fut pourtant défini par une ambiguïté intrinsèque, avec laquelle il ne parvint pas réellement à se réconcilier. Cette ambiguïté émane de sa position de photographe noir au sein d'une institution médiatique ancrée, par bien des aspects, dans un héritage représentationnel raciste.

L'alchimie entre Parks et *Life* dura néanmoins pendant plus de vingt ans. Nous avons cherché à montrer, dans cette partie, que cette relation était construite sur un besoin réciproque et des compromis. Nous n'avons pas apporté de réponse tranchée à la question de l'instrumentalisation de Parks par *Life*. Nous avons préféré nous intéresser aux expressions photographiques du désir de reconnaissance et d'appartenance qui habitait Parks. Traversées d'amertume et d'espoir, ses photographies constituent une tentative visuelle pour lever le Voile, pour reprendre l'expression de Du Bois, qui séparait la communauté noire du reste de la société américaine.

Parks est aujourd'hui considéré comme un héraut de la cause noire, l'un des rares photographes africains-américains dont le nom est associé au mouvement pour les droits civiques. Ses photographies sont célébrées comme des dénonciations de la ségrégation, autant que comme des documents à la valeur historique. Pourtant, la dimension politique de son œuvre photographique échappe à une interprétation simple. À l'inverse d'autres artistes noirs qu'il admirait – Richard Wright, James Baldwin – ou des personnalités dont il devint l'ami – Malcolm X, Mohammed Ali – l'engagement politique de Parks ne fut jamais radical. Nous allons, à présent, en analyser les traces dans ses photographies.

S'engager

*The history of black liberation movements in the United States could be characterized as a struggle over images as much as it has also been a struggle for rights, for equal access*⁵⁶⁰.

bell hooks, « In Our Glory », 1994.

Dans *African American Visual Arts*, l'historienne de l'art Celeste-Marie Bernier met en lumière les controverses qui agitent le domaine des études africaines-américaines, notamment la tendance des critiques d'art et des universitaires à considérer les productions artistiques noires sous un angle plus biographique et politique que formel :

In my view, far too many critics celebrate African American artists solely for their ability to survive political disfranchisement, racist brutality and cultural annihilation, rather than for the ground-breaking formal qualities and aesthetic properties of their art. Traditionally in African American art criticism, artistic issues have been discounted in favour of their sociological, biographical and historical implications⁵⁶¹.

Celeste-Marie Bernier étaye son argument avec une citation de l'historien noir américain James Smalls, selon qui « [...] a chosen canon of artists and works are presented in primarily biographic form with general arguments of racial injustice and Black struggle as the underlying base⁵⁶². »

Bien que la majorité des études consacrées à Gordon Parks semblent s'inscrire dans cette tendance, ce travail y compris, nous ne pensons pas, à l'instar de Celeste-Marie Bernier ou James Smalls, que dans le cas de Parks, cette approche soit nécessairement réductrice. Il est vrai que le versant africain-américain de l'œuvre photographique de Parks a été et continue d'être l'objet d'une attention critique importante, bien davantage que ses photographies de mode ou sa production littéraire

560. bell hooks, « In our glory », dans Deborah Willis (dir.), *Picturing Us, op. cit.*, p. 46.

561. Celeste-Marie Bernier, *African American Visual Arts*, Edimbourg, The University of Edinburgh Press, 2008, p. 4.

562. James Smalls, « A Ghost of a Chance: Invisibility and Elision in African American Art Historical Practice », *Art Documentation*, 13, 1, 1994, dans Celeste-Marie Bernier, *African American Visual Arts, op. cit.*, p. 8.

ou poétique. Nous considérons que cet éclairage critique partiel s'explique par le rôle crucial joué par les images dans les luttes politiques américaines de la seconde moitié du XX^e siècle, comme le souligne bell hooks dans la citation citée en exergue de cette introduction. Si, comme l'affirme Henry Louis Gates Jr., les photographies de Parks préfigurèrent l'avènement du mouvement pour les droits civiques⁵⁶³, la signification politique de son travail ne doit pas être envisagée comme un voile masquant l'originalité formelle de son approche.

A la lumière de ces éléments, comment considérer la dimension politique de l'œuvre photographique de Parks ? Peut-on affirmer que son travail sur la communauté africaine-américaine est intrinsèquement engagé ? Comment, alors, définir et comprendre cet engagement ? Émane-t-il d'une véritable intention de l'artiste ou d'une récupération critique ? Nous tenterons de répondre à ces questions dans cette troisième et dernière partie.

Nous chercherons, dans le premier chapitre, à révéler l'ubiquité du regard photographique de Parks, c'est-à-dire, d'une part, sa capacité à se conformer aux lignes directrices de ses puissants employeurs blancs (la FSA et l'OWI, puis *Life*), tout en laissant libre cours à sa sensibilité photographique personnelle. De cette faculté de Parks à jouer sur deux tableaux naquit un regard politique ambivalent, tantôt percutant, comme le prouve sa capacité à produire ses images iconiques – *American Gothic* (fig.1) ou le portrait de Bessie Fontenelle et ses enfants (fig. 212) – tantôt inquisiteur, documentant dans le détail les existences de ses sujets.

Le deuxième chapitre nous permettra de démontrer que la dimension politique de l'œuvre photographique de Parks s'affirma lorsqu'il confronta sa perception des problèmes raciaux à celles d'individus plus radicaux que lui. En se penchant sur ses collaborations avec Ralph Ellison en 1948 et 1952 et sur ses portraits des Black Panthers pour *Life* en 1970, nous verrons que c'est en intégrant les observations, les opinions et les revendications d'Africains-Américains radicaux à sa pratique photographique que Parks produisit ses travaux les plus engagés.

563. « He showed us an America in dramatic racial transition, pointing the way visually to what would become the civil rights movement, when he so brilliantly framed Mrs. Ella Watson holding a broom in front of an American flag in 1942, just as our nation was entering World War II. » Cette citation d'Henry Louis Gates Jr., que nous mentionnions dans l'introduction, provient du second volume des *Collected Works*.

Finalement, le troisième chapitre nous amènera à considérer les photographies de Gordon Parks comme des lieux de mémoire de la communauté africaine-américaine et à voir en quoi ce processus de cristallisation mémoriel et historique est éminemment politique. Le concept des lieux de mémoire, emprunté à l'historien français Pierre Nora et repris par des spécialistes d'histoire africaine-américaine⁵⁶⁴, nous permettra de nous interroger sur le rôle joué par les photographies de Parks dans l'émergence d'une nouvelle visibilité noire et dans les processus mémoriels. Ce dernier chapitre inclura, enfin, une analyse de certains aspects problématiques de l'œuvre de Parks. Aux filtres du concept de « damage imagery » et des questions de genre, nous proposerons une critique politique de certaines de ses photographies.

564. La notion de lieux de mémoire fut élaborée par Pierre Nora à partir de la fin des années 1970. Touchant à l'histoire française, Nora et plusieurs historiens développèrent leur propos en trois tomes (La République, La Nation, Les France), publiés entre 1984 et 1992. Dans *History and Memory in African-American Culture*, Geneviève Fabre et Robert O'Meally reprennent ce concept, l'associent aux idées d'autres historiens et intellectuels (notamment Toni Morrison) et l'appliquent au processus mémoriel noir américain. En 2009, Leigh Raiford publia dans la revue *History and Theory* un article intitulé « Photography and Practices of Critical Black Memory », dans lequel elle reprenait les théories de Nora pour appuyer ses idées sur l'utilisation politique de l'histoire et de la mémoire par les Africains-Américains. Voir Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, 3 vol., Geneviève Fabre et Robert O'Meally (dir.), *History and Memory in African-American Culture*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1994, Leigh Raiford, « Photography and the Practices of Critical Black Memory », *History and Theory*, Theme Issue, 48, décembre 2009.

Chapitre 7. Un regard ambivalent

Des femmes noires sont photographiées sur leur lieu de travail, dans leur foyer, dans la rue ou chez elles. Seules, accompagnées de leurs enfants ou entourées d'autres femmes, elles occupent une place centrale dans l'œuvre photographique de Gordon Parks. Les portraits de ces femmes, réalisés à Washington en 1942 et à Harlem à la fin des années 1960, s'agrègent à ceux des familles du Midwest et d'Alabama et forment une vision de la communauté africaine-américaine dans laquelle la race n'est pas l'unique facteur déterminant. Parks avait conscience des différences de genre et de classe, et cette conscience, autant que ses expériences personnelles du racisme et de la ségrégation, façonna sa conception de l'identité africaine-américaine. Cette sensibilité s'exprime par des images aux compositions puissantes qui offrent la possibilité d'une interprétation politique immédiate.

Deux photographies – le portrait d'Ella Watson (fig. 1) et celui de Bessie Fontenelle et ses enfants (fig. 212) – comptent parmi les dénonciations visuelles les plus célèbres de Gordon Parks. Néanmoins, le statut iconique acquis par ces images masque l'ampleur de l'exploration sociale menée par Parks. La profondeur et la complexité de la conscience sociale et politique du photographe se révèlent par l'examen d'un ensemble d'images issues de deux projets qui bornent sa carrière photographique : pour le compte de la FSA et de l'OWI à Washington en 1942 et pour *Life* à Harlem en 1967.

1. Washington D.C., 1942 : à l'origine de la dissidence photographique de Gordon Parks

Nous considérons que la tension au cœur du processus créatif de Parks, entre la volonté d'atteindre un public le plus large possible en se pliant aux règles d'institutions puissantes, comme *Life*, et le désir de défendre la cause des Africains-Américains trouve son origine dans son recrutement par la FSA et l'OWI, du mois de mai 1942 au début de l'année 1944. En effet, alors que l'objectif de ses missions officielles était de présenter l'arrière, le *home front*⁵⁶⁵, sous un jour patriotique et inclusif, Parks produisit ce qui est considéré comme l'une de ses dénonciations les plus

565. Les États-Unis entrèrent dans la Seconde Guerre mondiale après l'attaque japonaise sur la base militaire de Pearl Harbor le 7 décembre 1941, six mois avant l'arrivée de Parks à Washington.

puissantes du racisme américain et de son institutionnalisation politique : le portrait de la femme de ménage Ella Watson, *American Gothic* (fig. 1). Ce fut donc à Washington, tout en s'affirmant stylistiquement, que le photographe apprit l'art du compromis photographique et développa la capacité de produire, au sein d'un même projet, des images pouvant atteindre un large public et des clichés subversifs.

1.1 Fabriquer l'unité d'une nation en guerre

1.1.1 La photographie, un outil pour la mobilisation des Africains-Américains

L'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale mit en lumière les tensions raciales au sein des forces armées américaines et, de manière plus générale, de la société civile. A. Philip Randolph, un important syndicaliste africain-américain menaça, avec d'autres militants, d'organiser une marche sur Washington afin de protester contre la ségrégation dans l'industrie de la défense, alors que les États-Unis s'apprêtaient à fournir un effort industriel sans précédent. L'initiative de Randolph ne se concrétisa pas, mais son action poussa le président Roosevelt à passer un décret présidentiel rendant illégale toute pratique discriminatoire dans les professions liées à la production militaire. Cette décision présidentielle ne suffit pas, toutefois, à apaiser les revendications des Africains-Américains. Ceux-ci contestaient en effet avec de plus en plus de virulence le fossé entre la rhétorique patriotique du gouvernement, qui présentait les États-Unis comme les défenseurs de la justice et de la démocratie, et leur traitement comme citoyens de seconde classe dans l'armée et dans la société. En janvier 1942 le *Pittsburgh Courier*, un quotidien africain-américain diffusé dans tout le pays, publia la lettre d'un de ses lecteurs, James G. Thompson, qui, ayant remarqué la multiplication du signe « V pour la Victoire » (*V for Victory*), appela les citoyens noirs à mener une campagne de la « Double Victoire » (*Double Victory campaign*) :

The V for Victory sign is being displayed prominently in all so-called democratic countries which are fighting for victory over aggression, slavery and tyranny. If this V sign means that to those now engaged in this great conflict, then let we colored Americans adopt the double VV... The first V for victory over our enemies from without, the second V for victory over our enemies from within⁵⁶⁶.

566. James G. Thompson, *The Pittsburgh Courier*, « Letter to the Editors », 31 janvier 1942, dans Philip Brookman (dir.), *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville,

Dans ce contexte, le gouvernement américain fit appel à des organismes spécialisés dans la communication, dont la Section Historique de la FSA, transférée à l'OWI en septembre 1942, pour mobiliser la population noire. Un exemple emblématique de cette volonté gouvernementale fut la publication d'un livret, en décembre 1942, intitulé *Negroes and the War*, qui condensait des arguments en faveur de l'engagement africain-américain dans l'effort de guerre et qui exposait ce que risquaient les Noirs en cas de victoire de l'Allemagne nazie : retour de l'esclavage, annihilation des acquis sociaux et politiques, oblitération de la culture noire. Le livret, comme le montre sa reproduction numérique accessible sur le site Internet de la Smithsonian Institution⁵⁶⁷, incluait des photographies de la Section Historique, dont certaines de Gordon Parks (fig. 213). L'esthétique du document n'était d'ailleurs pas sans évoquer celle de *Twelve Million Black Voices*, l'ouvrage de Richard Wright paru en 1941 (fig. 214 et 215). Il ne faut cependant pas perdre de vue que *Negroes and the War*, en présentant les actions du gouvernement sous un jour bienveillant pour inciter à un engagement patriotique, s'apparentait plus à de la propagande qu'à une documentation neutre.

1.1.2 Privilégier le progrès

La plupart des missions photographiques qui furent assignées à Parks mettaient donc en lumière des Africains-Américains ayant bénéficié de l'évolution du système politique américain dans certains domaines, notamment l'éducation, le travail et le logement. Pour Philip Brookman, dans son essai « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History » publié dans le catalogue de l'exposition *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, l'une des caractéristiques majeures du travail de Parks pour la FSA et l'OWI était de produire des images incitant les Africains-Américains à soutenir l'effort patriotique : « The government was under pressure, and therefore, one critical aspect of Parks's work was to make photographs that could be used to solicit the essential support of African Americans for the war effort⁵⁶⁸. »

New York/Washington, D.C., Steidl/The Gordon Parks Foundation/The National Gallery of Art, 2018, p. 243.

567. [Anon.], *Negroes and the War*, Smithsonian Institution, Smithsonian Digital Volunteers: Transcription Center, National Museum of African American History and Culture (<https://transcription.si.edu/project/10156>, consulté le 21 mars 2019).

568. Philip Brookman, « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History », *op. cit.*, p. 243.

Parks photographia des familles noires résidant dans la cité Frederick Douglass, dans le quartier d'Anacostia (fig. 216 et 217) et certaines de ces photographies parurent dans *Negroes and the War* (fig. 213). Ces images de sérénité domestique représentaient une mère préparant le repas, le visage détourné de l'objectif, observant, par la fenêtre ouverte, ses deux filles qui jouent sur la pelouse, ou la même famille au moment de dire les grâces avant le repas. Comme le souligne Philip Brookman, ces photographies, dans le contexte dans lequel elles furent utilisées, peuvent s'interpréter comme une suggestion du contrat tacite proposé aux citoyens noirs par le gouvernement américain :

*Mother watching her children as she prepares the evening meal emphasizes an American deal. Even in war this African American family has food on the table and a mother seeks a better future for her children. News of the war comes across the radio on the table but the family remains at a safe distance*⁵⁶⁹.

Lorsque Parks fut envoyé en Floride pour réaliser le portrait de Mary McLeod Bethune⁵⁷⁰, éducatrice, philanthrope et conseillère du président Roosevelt, il en profita pour prendre plusieurs dizaines de photographies représentant les étudiants noirs de l'université qu'elle avait fondée à Daytona Beach, en Floride. Ses images de jeunes Noirs s'adonnant à des activités sportives (fig. 88) ou en train d'étudier (fig. 218) étaient probablement destinées à faire passer le message que l'accès à une éducation de qualité se généralisait, grâce, comme le suggère la photographie de deux étudiants sous un portrait d'Abraham Lincoln (fig. 219), à la bienveillance de la démocratie américaine.

De plus, un grand nombre des photographies de Parks de sa période FSA/OWI incluait des symboles patriotiques. Le visage de Franklin Delano Roosevelt apparaît sur un calendrier (fig. 220), épinglé à côté d'un miroir (fig. 221), au dessus du bureau de Mary McLeod Bethune (fig. 222), telle une figure paternelle bienfaitrice. Sur un autre cliché (fig. 223), représentant des policiers noirs écoutant leur supérieur avec attention, le drapeau américain accroché au mur semble propulser l'image vers la droite, insufflant une dynamique positive à la composition. D'autres photographies

569. *Ibid.*, p. 242.

570. Mary McLeod Bethune (1875-1955), née en Caroline du Sud, était une fille d'anciens esclaves. Elle fonda un établissement d'enseignement supérieur pour les Africains-Américains à Daytona Beach en Floride. Ses actions lui apportèrent une certaine notoriété dans les sphères politiques progressistes, et elle devint une proche du couple Roosevelt. Elle dirigea, à partir de 1933, le groupe officieux appelé « Black Brain Trust », un groupe d'Africains-Américains qui conseillaient FDR sur les questions noires.

représentent des enfants prenant la pose à côté d'affiches de propagande ou de journaux placardées sur les murs enjoignant les Noirs à se battre pour la victoire (fig. 224 et 225). On pourrait déceler dans ces deux images une subtile remise en question de la propagande guerrière. Le regard stoïque du jeune vendeur de journaux, suggère un certain scepticisme, voire du mépris vis-à-vis du photographe et de l'observateur (fig. 242). La mise en scène du second cliché (fig. 225), où l'environnement délabré et le rictus agressif du chien contrastent avec l'expression rêveuse du garçon, met en lumière le décalage bien réel entre l'énergie de la rhétorique guerrière officielle et la stagnation des conditions de vie des Africains-Américains.

1.2 Capter la diversité, révéler les fêlures

1.2.1 Exploration d'un milieu

Telles des coulisses dont l'obscurité aurait été brusquement illuminée par le flash du photographe, certains endroits de la capitale – ruelles, appartements ou bureaux – abritaient un microcosme très divers. Ces images des classes populaires de Washington composent un panorama humain riche et complexe, fait de relations et d'interactions entre des personnes qui évoluaient au cœur de la société américaine, des commerçants, employés fédéraux, policiers, mais qui étaient néanmoins relégués aux marges en termes de reconnaissance sociale et politique. Selon Philip Brookman, Parks, en parallèle de ses investigations photographiques officielles, sut ainsi capter les tensions dans la capitale fédérale, et en fit le sujet de nombreuses images :

While photographing workers and government housing for the OWI, Parks returned with his camera to the southwest Washington alleys near his new home to look at the poverty he had previously witnessed within sight of the Capitol. [...] [He] continued to look at Washington as a focus of political power and racial tension⁵⁷¹.

Lors de l'arrivée de Parks à Washington au mois de mai 1942, Roy Stryker avait insisté pour qu'il arpente la ville sans son appareil photographique pendant plusieurs jours⁵⁷². Même s'il avait connu la ségrégation dans sa ville natale de Fort Scott, Washington était la première ville du Sud que visitait le photographe. L'application

571. Philip Brookman, « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History », *op. cit.*, p. 247.

572. Nous évoquons les circonstances de la première rencontre entre Parks et Stryker dans le premier chapitre « Itinéraire d'une enfant de la Grande Migration ».

stricte des lois Jim Crow, dont il fit les frais, dans un environnement foisonnant de signes majestueux rappelant la grandeur de la démocratie américaine, choqua le photographe, comme il l'évoque dans *A Choice of Weapons* : « Such discrimination here in Washington, D.C., the nation's capital? It was hard to believe⁵⁷³. »

Dans les écrits de Parks, sa rencontre avec Ella Watson, leur conversation dans les bureaux désaffectés de la FSA et la photographie qui en résulta, *American Gothic*, sont présentées comme sa réponse à l'injonction de Stryker de montrer la discrimination sans photographier les personnes responsables d'actes racistes. Cette photographie est devenue un symbole, à la fois du traitement infligé aux Noirs dans une société américaine ségréguée et de la capacité de Parks à créer des images politiques percutantes. Nous considérons, cependant, que le portrait d'Ella Watson doit également s'interpréter comme une porte d'entrée sur une exploration photographique sociologique aux accents politiques marqués.

En prenant comme point de départ *American Gothic*, il est possible, grâce, notamment, aux légendes des photographies, de reconstituer un réseau de personnes et de lieux autour de la figure d'Ella Watson. On prend ainsi la mesure de la sensibilité sociale de Gordon Parks et de sa capacité à représenter un environnement à plusieurs échelles. Plus encore, le projet « Ella Watson » fut l'une des premières occasions pour Parks d'élaborer un récit photographique à partir d'une situation spécifique. Comme l'écrit Philip Brookman :

[Ella Watson] became the lead actor in what would be his most accomplished and complex project to date, which produced almost ninety photographs for the FSA file. As he proposed to Stryker, Parks wanted to build a visual narrative around an initial group of photographs to show how bigotry had affected some's life and how the individual endured the difficulties it had caused⁵⁷⁴.

Les photographies de Parks forment des cercles concentriques autour de la femme de ménage et permettent de découvrir progressivement les ramifications familiale et sociale de son existence. Elles constituent également, comme le relève Philip Brookman dans la citation ci-dessus, une dénonciation du racisme de la société étasunienne et un hommage à la résilience africaine-américaine. Dans les locaux de la

573. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 223.

574. Philip Brookman, « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History », *op. cit.*, p. 244.

FSA, Parks photographia Ella Watson seule et joua sur l'éclairage pour renforcer l'élégance de son maintien et sa dignité dans l'accomplissement de tâches ingrates (fig. 39). La composition des images du cercle familial est plus complexe, moins frontale. Progressivement, Parks place Ella Watson dans une continuité généalogique et affirme son rôle de chef de famille tout en faisant allusion à la dimension spirituelle de son existence et à la richesse de sa vie intérieure (fig. 45, 46 et 226). Le photographe se sert des reflets et des regards pour évoquer la profondeur et la complexité de la personnalité d'Ella Watson.

La mise en valeur des signes religieux dans l'appartement de la femme de ménage permet de faire le lien avec les cérémonies spiritualistes que Parks photographia lorsqu'il l'accompagna aux offices de la St. Martin's Spiritual Church (fig. 227). Sur cette image, la longue robe blanche portée par Mrs. Watson rappelle sa tenue de travail. Parks file-t-il une métaphore visuelle afin d'affirmer la simplicité quasi monacale d'Ella Watson ? Ses pieds nus et ceux des autres femmes sont un signe du caractère sacré du moment photographié, central malgré les circonstances modestes du lieu de culte, rendues évidentes par les chaises pliantes en bois à l'arrière-plan et la proximité des fidèles.

Parks, enfin, intégra à son projet le rôle d'Ella Watson en tant que membre actif de sa communauté. En photographiant le propriétaire d'origine asiatique de la laverie située au rez-de-chaussée de son appartement (fig. 220) et J. Benjamin, l'épicier dont elle fréquentait l'établissement (fig. 77), Parks ancre l'existence de la femme de ménage dans une réalité économique concrète. Il photographia ces deux hommes – le premier d'origine asiatique, le second africain-américain – dans leur environnement de travail. La contre-plongée sur le portrait de l'épicier accentue sa présence physique imposante, tandis que l'attitude nonchalante et le regard franc du blanchisseur véhiculent une image positive d'un travailleur non-blanc. Autour d'Ella Watson, Parks sut déployer la diversité de Washington sans arrière-pensée patriotique, comme ce fut le cas les projets que nous mentionnions au paragraphe précédent. Sa fréquentation de la femme de ménage, qui eut lieu pendant les premiers mois de son séjour dans la capitale, lui ouvrit la voie pour capter des facettes inhabituelles de la capitale fédérale en guerre.

1.2.2 L'autre réalité du *home front*

Indéniablement, les photographies les plus patriotiques produites par Gordon Parks pendant son recrutement par le gouvernement furent celles des *Tuskegee Airmen*, les aviateurs noirs du 332^e Groupe de Combat qui s'entraînaient à Selfridge Field, dans le Michigan avant leur départ pour l'Europe à la fin de l'année 1943. La fascination du photographe pour la position prestigieuse des pilotes et leur assurance transparaît sur les portraits des pilotes (fig. 70 et 71). Fusionnant avec leurs appareils, les *Tuskegee Airmen*, tels que photographiés par Gordon Parks, étaient l'incarnation de la bravoure et du patriotisme que promouvait incessamment le gouvernement américain pendant la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, comme nous l'expliquions au chapitre trois, Parks ne reçut pas l'autorisation d'accompagner les *Tuskegee Airmen* au front, en raison de l'opposition de politiciens conservateurs à une quelconque exposition médiatique des prouesses de soldats noirs. Les photographies de Gordon Parks les plus en adéquation avec le message de la propagande gouvernementale ne furent donc que très faiblement diffusées⁵⁷⁵.

S'il ne put documenter l'implication directe des Africains-Américains dans le conflit, Parks en fit pourtant les acteurs principaux de sa vision singulière du *home front*. Les enfants, en particulier, sont omniprésents dans les clichés qu'il réalisa à Washington et à Harlem en 1942 et 1943 (fig. 228, 229, 230 et 231). Les silhouettes et les regards, graves ou rieurs, de petites filles et garçons noirs sont capturés dans des rues désaffectées et des intérieurs sombres. Enfants perdus ayant fait de la ville leur terrain de jeux, ils deviennent, devant l'objectif de Parks, les protagonistes innocents d'un univers inhospitalier. En tout, plus de 2,5 millions d'Africains-Américains s'engagèrent dans les forces armées pendant la Seconde guerre mondiale. Des centaines de milliers de femmes noires furent recrutées en tant que main d'œuvre dans l'industrie de la défense. Parks témoigna de cet engagement en photographiant le vide laissé par leur absence dans la vie quotidienne.

575. Dans « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History », Philip Brookman précise que les photographies prises par Parks durant les entraînements des pilotes furent publiées dans quelques journaux, notamment le *Pittsburgh Courier* et le *New York Amsterdam News*, qui annoncèrent également le départ du photographe avec les aviateurs pour les missions de combat. Voir Philip Brookman, « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History », *op. cit.*, p. 249.

Dès 1942, le photographe démontra sa capacité à se servir de son appareil photographique comme d'un outil pouvant satisfaire les volontés de ses employeurs tout en utilisant sa sensibilité pour rendre visibles des personnes, des lieux et des situations qui n'étaient pas l'objet de l'attention médiatique. A Washington, il affina également ses talents d'observateur sociologique et de commentateur politique, en prouvant qu'il était capable de produire une étude photographique fouillée autour d'un individu tout en créant des images destinées à devenir iconiques. Vingt-cinq ans après sa période fédérale, en 1967, Parks usa de ce don d'ubiquité photographique pour l'un de ses *photo essays* les plus marquants, « A Harlem Family ».

2. « A Harlem Family », 1967 : une immersion sociale et dénonciation politique

2.1 La famille Fontenelle et les conséquences de la Grande Migration

2.1.1 Parks à Harlem, 1933-1967 : de la Renaissance à l'abandon

Le projet « A Harlem Family » s'inscrit dans le contexte des bouleversements et des remises en question provoqués par les émeutes urbaines qui affectèrent les États-Unis dans la seconde moitié des années 1960. L'expression *long, hot summers*, que Gordon Parks utilise dans le paragraphe qui ouvre l'article et qu'il oppose aux *long, hungered winters*⁵⁷⁶, désigne habituellement l'été 1967, durant lequel 164 épisodes de violence éclatèrent dans les villes américaines. Si les historiens considèrent aujourd'hui que les longs et chauds étés débutèrent en 1964 à Harlem et s'achevèrent en 1968, les émeutes des mois de juin, juillet et août 1967, principalement celles de Détroit et Newark, en vinrent à symboliser la révolte des habitants noirs des ghettos urbains. A Détroit, comme le souligne Gordon Parks dans *To Smile in Autumn*, plus de quarante personnes perdirent la vie dans des affrontements, après que des policiers blancs eurent donné l'assaut à une boîte de nuit du quartier noir de la ville⁵⁷⁷.

576. Dans le paragraphe qui ouvre « A Harlem Family », Parks, dans un texte proche d'un poème en prose, s'adresse aux lecteurs de *Life* et les enjoint à voir la misère des Africains-Américains des ghettos. Il met en parallèle les « longs et chauds étés » de violence avec les « long hivers affamés » qui conduisent aux émeutes : « You are weary of the long hot summers. I am tired of the long hungered winters. » Gordon Parks, « A Harlem Family », *op. cit.*, p. 48.

577. Gordon Parks, *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 178-179.

Ces événements amenèrent les éditeurs de *Life*, notamment son ami Philip Kunhardt, à lui demander quelles étaient les raisons de ces émeutes et comment *Life* pouvait traiter la question : « At a private luncheon with two of *Life*'s editors I was asked, "Why are the Negroes looting and burning like this, and what can *Life* do about it?" ». Parks décida de retourner à Harlem avant d'offrir son point de vue aux éditeurs :

I didn't go home to Westchester that weekend, I went instead to Harlem and spent two days walking the streets filled with garbage, watching black people standing in hot doorways, hanging from tenement windows for a breath of fetid air. I revisited the old building I used to live in, and was told that the rats still gnawed the walls all night. Had things changed? Yes – but for the worse⁵⁷⁸ [...].

Après ses observations dans le quartier new-yorkais, Parks revint vers ses éditeurs en leur affirmant que la pauvreté et le racisme étaient les uniques facteurs responsables des émeutes. Il n'est pas surprenant que Parks ait décidé de retourner à Harlem quand il fut confronté à la question des soulèvements dans les ghettos noirs. En plus de la proximité géographique, le photographe connaissait le quartier pour y avoir habité pendant quelques semaines en 1933, avant de devenir photographe professionnel. Il y revint en 1948 et en 1952, pour des collaborations avec Ralph Ellison⁵⁷⁹. Lors de sa première incursion à Harlem, la situation personnelle du photographe était similaire à celle de millions de Noirs ayant émigré du Sud des États-Unis ou des îles des Caraïbes.

Toutefois, si Parks, au début des années 1930, fit l'expérience des logements insalubres, de la surpopulation, de la violence et de la ségrégation, il fut également marqué par l'effervescence du quartier⁵⁸⁰. Dans *A Choice of Weapons*, Parks, dans un long paragraphe écrit sans ponctuation⁵⁸¹, dépeint, dans un style évoquant les déambulations hallucinatoires du narrateur d'*Invisible Man*, un lieu débordant d'activité, façonné par le rythme frénétique de la foule. Cette description correspond aux premières décennies de la Grande Migration et au paroxysme de la Renaissance de

578. *Ibid.*, p. 180.

579. Les projets collaboratifs entre Parks et Ellison feront l'objet de la première partie du chapitre 8, « Gordon Parks et Ralph Ellison, dénoncer l'aliénation des Noirs ».

580. Le récit du premier séjour harlémitte de Parks se trouve aux pages 49 à 56 de *Voices in the Mirror* et aux pages 103 à 137 de *A Choice of Weapons*.

581. Gordon Parks, *A Choice of Weapons*, *op. cit.*, p. 110-114.

Harlem, avant la désaffection des centres urbains par les services publics et le détournement des acteurs politiques.

Lorsque Parks arpenta les rues de Harlem après les émeutes de l'été 1967, les conséquences sociales et économiques de la Grande Migration étaient visibles à l'œil nu. Dans *To Smile in Autumn*, il décrit un paysage urbain dévasté et des habitants immobilisés dans une torpeur délétère :

There were a few new apartment buildings, but they stood like lonely sentinels against the backdrop of despair. Other areas seemed to have been bombed out. Young men and women roamed the desolate blocks – slowly going nowhere. Others hung out on corners with trash swirling about their feet – hungry, jobless, and sullen with defeat. A bearded young junkie lounged in a doorway, knife drawn, the blade glinting in the sun, lounging there nodding, his thought obviously filled with another kind of world. And around him was the stench of urine on hot stone. Harlem, a prison of crumbling squares, seemed to be sinking into itself⁵⁸².

2.1.2 Le piège de l'enfermement social

Dans la citation ci-dessus, Parks compare Harlem à une prison. Ce n'est pas la première fois que le photographe utilise la métaphore de l'enfermement pour évoquer les conditions de vie dans ce quartier. Lors de son exploration de Harlem avec Ralph Ellison en 1948, pour un reportage sur la première clinique psychiatrique non-ségrégée de New York, les deux hommes créèrent une vision labyrinthique de l'endroit. Les dédales de rues et ruelles sombres formaient alors le décor d'une réclusion sociale à grande échelle et d'un étouffement psychologique des habitants. Vingt ans plus tard, les éditeurs de *Life* mirent en avant le même phénomène d'enfermement inéluctable comme la conséquence principale de la Grande Migration et la cause des troubles sociaux :

As the great migration of rural Negroes seeped and then flooded into Northern cities which had no decent housing, or decent jobs, or decent schools, what was once dismissed as a Southern problem became a national one. [...] Still, the cycle of despair – no jobs, bad housing, worse education – traps those behind as one aid program after another fails or falls short⁵⁸³.

Le numéro de *Life* dans lequel parut « A Harlem Family » arriva en kiosque et

582. Gordon Parks, *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 180.

583. « The Cycle of Despair », *Life*, 8 mars 1968, p. 47 (https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=onepage&q&f=false, consulté le 25 mars 2019).

dans les boîtes aux lettres une semaine après la publication du rapport de la commission Kerner, mise en place par Lyndon B. Johnson quelques semaines après les émeutes de l'été 1967. En plus de l'article de Parks sur la famille Fontenelle à Harlem, l'édition du 8 mars 1968 incluait un reportage du journaliste blanc Gerald Moore, « The Ghetto Block », sur le quartier du West Side de Chicago⁵⁸⁴ et un article sur la mobilisation des entreprises et individus privés contre la pauvreté et la ségrégation dans le quartier de Bedford-Stuyvesant, à New York⁵⁸⁵. Le texte de conclusion de cette série, intitulée « The Cycle of Despair », signé Donald Jackson, nommait clairement le racisme comme l'origine des révoltes urbaines en reprenant les termes d'Otto Kerner, le gouverneur de l'Illinois à la tête de la commission : « Racism, Not Poverty or Cynicism, Caused the Riots⁵⁸⁶ ». L'auteur de l'article ne mentionne cependant que très brièvement l'influence des représentations négatives des Noirs dans les médias, point pourtant souligné dans le rapport Kerner⁵⁸⁷. L'effort fait par *Life* en mars 1968 pour identifier les racines des violences urbaines ne manquait pas de profondeur, mais il fut partial et ponctuel⁵⁸⁸.

Des trois articles du numéro du 8 mars 1968, « A Harlem Family » était le plus richement illustré, avec vingt-cinq photographies en noir et blanc, pour la plupart en grand format, contre onze pour « The Ghetto Block », l'article sur Chicago, et sept

584. Gerald Moore, « The Ghetto Block », *Life*, 8 mars 1968, p. 66-84 (https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjg_i_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=twopage&q&f=true, consulté le 26 février 2019).

585. Jack Newfield, « Biggest Lab in the Nation », *Life*, 8 mars 1968, p. 84-94 (https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjg_i_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=twopage&q&f=false, consulté le 26 février 2019).

586. Donald Jackson, « Racism, Not Poverty or Cynicism, Caused the Riots », *Life*, 8 mars 1968 (https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjg_i_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=onepage&q=Gordon%20Parks&f=false, consulté le 26 février 2019).

587. Le rapport de la commission Kerner fut rendu public le 29 février 1968. Nous évoquons le passage du rapport consacré aux médias dans l'introduction du chapitre 4, « La presse et la communauté africaine-américaine : une relation problématique ».

588. Dans les semaines suivant les émeutes de Newark et Détroit, *Life* consacra des unes, des éditoriaux et des reportages de plusieurs pages aux événements. Malgré des efforts faits pour identifier un schéma structurel de nature raciale et sociale, comme dans l'éditorial intitulé « A Message from Watts to Newark » de la journaliste Shana Alexander, dans le numéro du 28 juillet 1967 (https://books.google.co.uk/books?id=1UEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 27 février 2019), ou pour reconnaître, à demi-mots, les violences policières, l'éditorial « A Tough Time to Be a Good Cop », de Loudon Wainwright, dans l'édition du 4 août 1967 (https://books.google.co.uk/books?id=51UEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consulté le 27 février 2019), la couverture immédiate du « long et chaud été » 1967 par *Life* tendait plus à condamner les violences qu'à en chercher l'origine.

pour le reportage à Bedford-Stuyvesant. Les photographies de Gordon Parks composaient ainsi la perspective visuelle de *Life* sur les conditions de vie dans le ghetto. L'idée d'enfermement, présente dès le texte introductif, était diffusée et amplifiée par les images de Parks.

La tonalité générale est en effet très sombre. Parks avait demandé à ses éditeurs de pouvoir réaliser son reportage en hiver (« I would wait until the cold hawk of winter was over the ghetto again⁵⁸⁹. »), mais le noir et blanc granuleux utilisé par le photographe ne rend pas uniquement l'absence de lumière palpable, il accentue la claustrophobie et la mélancolie du quotidien de la famille Fontenelle. En cela, les photographies de « A Harlem Family » se rapprochent de celles de Mazel Morgan et son mari prises dans le South Side de Chicago en 1950, dans le cadre du projet *Back to Fort Scott* (fig. 13 et 14). Parks, en utilisant des lignes rigides dans la composition de ces images (cadres de fenêtres, bords de lit) soulignait déjà visuellement l'absence de perspectives et l'emprisonnement physique et psychologique que créait la vie dans le ghetto.

Son approche fut quelque peu différente lorsqu'il photographia les Fontenelle : les contrastes de tonalité étaient moins marqués, la mise au point plus floue que sur les photographies prises à Chicago en 1949. Là où les portraits de Mazel et Willie Morgan présentaient un univers restreint à des pièces exiguës et des murs en briques, les images de la famille Fontenelle, extrêmement sombres, aux arrière-plans flous, présentant souvent des jeux de reflets – véhiculaient une impression de suffocation. Sur les quatre-vingt-sept photographies publiées dans le catalogue de l'exposition « A Harlem Family », cinquante-neuf furent prises à l'intérieur de l'appartement des Fontenelle.

Trois photographies (fig. 232, 233 et 234), qui furent retenues pour apparaître dans l'article, illustrent très bien cette impression de suffocation. Sur la première (fig. 232), le contre-jour obscurcit entièrement les silhouettes de deux des garçons Fontenelle qui se tiennent derrière une fenêtre de l'appartement. La lumière très faible de cette image provient d'un petit rectangle de ciel clair situé dans le coin supérieur droit. Les traces de pluie sur le carreau sont mises en valeur par la luminosité blafarde. L'obscurité de l'appartement est rendue encore plus dense par le choix du

589. Gordon Parks, *To Smile in Autumn*, op. cit., p. 181.

photographe de la contraster avec la grisaille extérieure. Les deux images suivantes (fig. 233 et 234) suggèrent la proximité étouffante des corps et des objets par l'utilisation du plan moyen (fig. 233) et d'un angle de vue inhabituel (fig. 234). A plusieurs reprises dans le texte de l'article (basé sur des notes prises durant son séjour chez les Fontenelle), Parks évoque le désordre et l'insalubrité de l'appartement, et la façon dont ces deux éléments contribuent à enfermer les membres de la famille dans un environnement nocif : « Bessie tries to give warmth to this home, but it remains a prison of endless filth, cluttered rags and broken furniture⁵⁹⁰. »

Sur le premier de ces deux clichés (fig. 233), Ellen, cinq ans, et Richard, trois ans, sont photographiés en plan moyen. Ils sont assis sur ce qui semble être un matelas plié et des sacs de vêtements. L'intégralité de l'arrière-plan est constitué d'un amalgame de meubles (matelas, porte de placard) et de vêtements jonchés au sol ou accrochés aux portes. L'observateur a l'impression que les objets envahissent l'espace. La deuxième image (fig. 234) renforce encore davantage l'impression de contiguïté et de claustrophobie. On y voit Rosie Fontenelle, quatorze ans, agenouillée, en train de nettoyer une baignoire. L'image est prise à sa hauteur, ce qui a pour conséquence d'accentuer l'étroitesse de la pièce. Le point de fuite est constitué par la fenêtre, mais rien n'apparaît à travers la transparence laiteuse des carreaux. Les lignes de fuite – les plinthes, les goulottes électriques sur les murs, le fil à linge sur lequel sèchent des vêtements – semblent enserrer l'adolescente. Au sol, les piles de chiffons et de vieux journaux augmentent l'effet de saturation. La figure de la jeune fille, la tête recouverte d'un fichu blanc et vêtue d'une chemise de la même couleur, pourrait évoquer les femmes de la peinture flamande ou certaines figures de la peinture classique du XIX^e siècle, tel que le tableau *Portrait d'une femme noire* de Marie-Guillemine Benoist, qui représente une figure chromatiquement similaire à la jeune fille photographiée par Parks : une femme noire coiffée d'un fichu blanc⁵⁹¹. Une nouvelle fois, Parks semble puiser dans sa sensibilité artistique pour faire ressortir la brutalité des conditions de vie des Africains-Américains.

590. Gordon Parks, « A Harlem Family », *op. cit.*, p. 52.

591. Le tableau de Marie-Guillemine Benoist « Portrait d'une femme noire », date de 1800 et est aujourd'hui exposé au musée du Louvre (<https://www.histoire-image.org/fr/etudes/portrait-negresse>, consulté le 28 février 2019).

2.2 La métamorphose de l'autre moitié

2.2.1 Du Lower East Side à Harlem : la persistance visuelle d'une quête de justice sociale

La représentation à la fois frontale et dramatisée de la pauvreté d'une famille de Harlem par Gordon Parks en 1967 nous évoque le travail de Lewis Hine et Jacob A. Riis, à qui nous empruntons l'expression « l'autre moitié » (*the other half*⁵⁹²). Tout comme Hine et Riis, Parks avait la conviction que la photographie pouvait être un outil de choix dans la lutte contre la pauvreté et l'exclusion. Les œuvres de Jacob Riis et Lewis Hine comptent parmi les premières et les plus importantes productions de la photographie sociale américaine. Il existe bien sûr des différences fondamentales de contexte, de traitement et d'inclinaison idéologique entre les projets de Gordon Parks et ceux menés par les deux photographes, mais nous considérons que l'intention de Parks et de *Life* était de provoquer la mobilisation d'un public majoritairement blanc en faveur d'une cause sociale et politique précise, tout comme le firent Jacob A. Riis et Lewis Hine avec certains de leurs projets. Parks, comme Riis et Hine, cherchait, par la photographie, à provoquer des émotions fortes chez l'observateur (la pitié, la compassion, voire l'horreur et le dégoût) afin de susciter une réaction concrète en faveur du combat auquel il prenait part.

Genevieve Young, l'éditrice de Parks à *Life*, lui écrivit une série de recommandations quand le projet « A Harlem Family » était dans sa phase préparatoire. Elle insiste dans ce document sur l'altérité fondamentale de la population du ghetto et explique que l'association du texte et des images serait l'unique moyen de montrer aux lecteurs blancs de la classe moyenne de *Life* les conditions de vie à Harlem :

You will take an ordinary black family and put their innermost thoughts and emotions into words. You will probably have to find the words, because they will not have them. Like the majority of human beings, they will not be accustomed to articulating their complex thoughts and emotions.

592. Jacob A. Riis publia en 1890 un ouvrage intitulé *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (Mineola, New York, Dover Publication, 1971 [1890]). Le livre rassemblait une série d'articles que Riis avait écrits pour le magazine *Scribner*. Les articles étaient eux-mêmes la forme écrite des conférences que Riis donnait en projetant les photographies qu'il avait réalisées dans les bidonvilles de New York, notamment le quartier du *Lower East Side*.

More than that you will have to find a way of communicating all this to a middle-class white audience. There are few, if any, points of contact between the inhabitants of a ghetto and the white community. The ghetto is truly a foreign country to your readers, and its people more incomprehensible than a foreigner. You must bridge this gap ; and you are uniquely equipped to do so by your color, background and sensibility.

The camera can show, with unparalleled vividness, the facts, the present, the tangible. But only words can convey the web of thought and emotion, the influence of the past and the fears and hopes for the future – all the things that go into the way and individual faces his world⁵⁹³.

Les parents de la famille Fontenelle, Bessie et Norman, avaient fait l'expérience de la migration (le mari, Norman, ayant émigré de l'île caribéenne de Saint-Lucie et Bessie Fontenelle de Caroline du Nord), tout comme les habitants des immeubles délabrés de Manhattan, les mendiants, les enfants au travail ou les passagers tout juste débarqués à Ellis Island photographiés par Riis et Hine. De plus, la proximité géographique entre ces populations intrinsèquement différentes et les classes moyennes et aisées blanches rendait leurs représentations photographiques d'autant plus puissantes. Le décalage entre ces deux mondes diamétralement opposés était de plus renforcé par les textes qui accompagnaient les photographies. Pour Jacob A. Riis, la frontière entre les deux mondes était matérialisée par les bâtiments délabrés et insalubres du Lower East Side : « [...] the boundary line of the Other Half lies through the tenements⁵⁹⁴. » Dans le texte de Gordon Parks, cette frontière invisible insurmontable entre le ghetto et le reste de la ville devint tangible lorsqu'il mentionna Harry, le fils aîné de la famille Fontenelle, qui était en cure de désintoxication dans un hôpital situé à Brentwood, sur l'île de Long Island. Les parents ne pouvaient pas se permettre de prendre le train, et n'avaient donc jamais rendu visite à leur fils : « Brentwood is \$4.50 in railway fare, too much; so none of the family has visited Harry in the six months he's been there. On a Sunday morning, I drove Norman Sr. And Bessie up to see him⁵⁹⁵. »

Visuellement, le paradoxe entre l'altérité et la proximité s'immisce dans les photographies grâce à la représentation des espaces liminaux : allées, ruelles chez Riis (fig. 235, 236 et 237), fenêtres, vitrines, cour intérieure chez Parks (fig. 238, 239 et 240).

593. Genevieve Young, citée par Gordon Parks dans *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 184.

594. Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, *op. cit.*, 40.

595. Gordon Parks, « A Harlem Family », *op. cit.*, p. 58.

Sur les clichés de Riis, l'objectif est fréquemment dirigé vers le fond des ruelles, ce qui avait pour effet d'offrir un arrière-plan entièrement saturé par les façades décrépies (fig. 236), les fils à linge (fig. 237) ou les escaliers des issues de secours (fig. 235). On ressent la même impression d'enfermement, presque d'écrasement imminent, dans le portrait de Rosie Fontenelle dans la salle de bain de l'appartement de Harlem (fig. 234). Chez Parks, les fenêtres semblent piéger la lumière (fig. 232 et 238), comme si la transition vers l'univers de « l'autre moitié » se faisait au prix de cette dernière. L'idée de séparation s'introduit dans presque la totalité des clichés de « A Harlem Family », qu'ils aient été publiés dans *Life* ou non. Ainsi, le choix de Parks de photographier Bessie et Norman Fontenelle depuis l'intérieur d'une poissonnerie (fig. 239) fait de la transparence de la vitrine un obstacle discret mais bien présent entre le couple et l'accomplissement d'un acte banal. La photographie prise dans la cour intérieure de l'immeuble des Fontenelle (fig. 240) où figurent quatre des enfants de la famille, est quadrillée des lignes et des courbes d'éléments disparates : les rangées de briques du mur, les portes défoncées en arrière-plan, la nasse du grillage à gauche de la photographie. Le regard de l'enfant assis à gauche, tenant un aliment à la main, est dirigé hors-champ et trace une ligne invisible supplémentaire qui donne une tangibilité émotionnelle à la séparation entre son monde et la société extérieure.

2.2.2 Les représentations des enfants : un outil de lutte photographique

Les images de Parks pour « A Harlem Family » avaient un autre point commun avec celles des photographes sociaux de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, particulièrement avec celles que Lewis Hine réalisa pour le *National Child Labor Committee* entre 1908 et 1918. Parks, tout comme Hine, photographia des enfants dans des contextes et des situations exacerbant le décalage entre les notions d'innocence et de pureté souvent associées à l'enfance et les environnements dégradés dans lesquels ils évoluaient (fig. 233, 240, 244 pour Parks et 241, 242 et 243 pour Hine). Mais les deux photographes laissaient également les enfants occuper tout le champ de l'image (fig. 141, 247, 248, 249 pour Parks et 245, 246 pour Hine), favorisant ainsi les processus d'identification, plus particulièrement si les personnes qui observaient les images étaient eux-mêmes parents. Ainsi, avec *The Fontenelles at the Poverty Board* (fig. 212), *Ellen Crying* (fig. 141) est probablement la photographie la plus reproduite et la plus connue de « A Harlem Family ».

Certaines images réalisées par Lewis Hine pour le NCLC sont devenues des photographies symboliques de l'engagement social et ont prouvé que la manipulation de la figure enfantine pouvait se révéler extrêmement efficace dans une entreprise photographique à vocation sociale. Dans un article intitulé « Lewis Hine et le National Child Labor Committee : vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle », Anne Lesme cite Alan Trachtenberg pour expliquer que pour Hine, les photographies pouvaient à la fois servir de preuve et devenir des symboles : « Apparently, Hine felt no discordance between the use of images as evidence and as symbols⁵⁹⁶. » C'est également le cas chez Gordon Parks, même si la machine éditoriale de *Life* avait tendance à préférer les symboles aux preuves, en mettant notamment en avant les images à charge symbolique forte, comme *Ellen Crying*, utilisée pour la couverture du numéro du 8 mars, ou le portrait du petit Richard (fig. 247), qui occupe une pleine page du reportage. Si Hine mettait son talent photographique au service d'une cause qui servait spécifiquement les enfants, à savoir l'abolition de leur utilisation comme main d'œuvre, Parks luttait, avec ses images, contre des maux plus généraux : la pauvreté, le racisme et l'exclusion. Parks et les éditeurs de *Life* avaient conscience que le fait de photographier et de publier des images d'enfants en gros plans (fig. 141, 247, 248, 249) et dans le dénuement de leur logement (fig. 233, 234, 240) permettrait d'appuyer leur message en cherchant à provoquer des émotions chez les lecteurs.

Anne Lesme précise également que Hine, qui s'impliquait dans toutes les étapes du processus éditorial, accordait de l'importance aux éléments de paratexte. Les légendes étaient, pour le photographe, « loin d'être simplement descriptives, uniquement linéaires, [elles] inscrivaient les enfants photographiés dans une histoire et dans une série, véritable prélude aux *photo essays* des années 30⁵⁹⁷. » Dans « A Harlem Family », les légendes des photographies, qui étaient traditionnellement écrites par les éditeurs, faisaient référence à des passages de l'article. Ces deux apports textuels – l'article et les légendes – apportaient des éléments de contexte qui pouvaient influencer l'interprétation des photographies. Par exemple, la phrase suivante est placée sous la photographie en gros plan du petit Richard (fig. 247) :

596. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Matthew Brady to Walker Evans*, *op. cit.*, p. 207-209, cité dans Anne Lesme « Lewis Hine et le National Child Labor Committee : vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 19 février 2015, p. 5 (<http://journals.openedition.org/transatlantica/7185>, consulté le 28 février 2019).

597. Anne Lesme, « Lewis Hine et le National Child Labor Committee: vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle », *op. cit.*, p. 6.

« Bessie can't stop Little Richard from eating plaster. His lips stay cracked and swollen. » Les lèvres du garçonnet, que la lumière vient éclairer par la droite, deviennent, après la lecture de la légende, le point focal du cliché et de l'attention de l'observateur. L'objectif du photographe et des éditeurs – provoquer la pitié et l'indignation – est ainsi atteint.

2.3 S'immiscer dans l'intimité, susciter la compassion, éviter l'exploitation

2.3.1 Interrogations de Parks « devant la douleur des autres⁵⁹⁸ »

Lorsque Gordon Parks retourna à Harlem au début du mois d'octobre 1967 et rencontra Bessie Fontenelle au bureau anti-pauvreté de Harlem, il appliqua la méthode qu'il utilisait pour ses projets au long court depuis ses années FSA : il vécut avec la famille pendant plusieurs jours, sans se munir de son appareil photo. Pour Parks, il était primordial de gagner la confiance des parents et des enfants et de s'intégrer dans leurs activités quotidiennes. D'emblée, le photographe voulait réfuter toute éventuelle accusation d'exploitation du désespoir et de la misère des Fontenelle :

After talking things over with her husband and wrestling with her own conscience, [Bessie Fontenelle] agreed to be the subject of a *Life* story. The difficulties wouldn't cease there, however; the children would first have to accept me; to know that I was not an outsider who had come merely to exploit their despair. It was a matter of laying back, without even a camera or a notebook; of becoming someone who would honestly share and understand their condition⁵⁹⁹.

Pour pouvoir saisir les détails les plus sordides de l'existence des Fontenelle et ainsi transmettre, par le texte et l'image, la réalité du ghetto, Parks apprit à connaître chaque membre de la famille. Avant de les photographier, il partagea leurs repas, leurs sorties (comme lorsqu'il conduisit Bessie et Norman à l'hôpital de Brentwood pour rendre visite à leur fils aîné, ou lorsqu'il suivit Bessie et quatre des enfants au bureau anti-pauvreté), et s'entretint à de multiples reprises et pendant de longs moments avec Bessie Fontenelle. Parks avait conscience que la dimension éthique de son projet était

598. L'expression utilisée dans le titre de cette sous-partie provient de l'ouvrage de Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York, Picador, 2003), traduit en français par *Devant la douleur des autres* (trad. de l'anglais par Fabienne Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003).

599. Gordon Parks, *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 187.

parfois trouble, et, même s'il se refusait à exploiter la situation de la famille, le coût moral de ses photographies le perturbait. Parks essaya d'aider la famille en apportant un peu de nourriture de temps à autre, mais sans trop en faire, de peur de s'engager sur une voie moralement trouble : « I bring in a little food now and then. Not much – if I do I've started something I can't finish. Furthermore, my purpose is to show their misery. It's hard, knowing I could fill their icebox so easily⁶⁰⁰. »

« I've often felt that I shouldn't have touched that family.⁶⁰¹ » : la dernière phrase du chapitre de *To Smile in Autumn* consacré aux Fontenelle souligne en effet le malaise qui accompagna Parks pendant et après le projet. Dans une certaine mesure, le projet « A Harlem Family » évoque les réflexions de Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres*, ouvrage dans lequel l'intellectuelle américaine interrogeait la responsabilité morale des photographes et du public dans la production et la consommation des images de violence et de souffrance. L'intérêt de l'auteure se portait surtout sur l'iconographie de guerre. « A Harlem Family » traitait certes d'un sujet de société, mais le contexte social troublé qui engendra la publication de l'article justifie, selon nous, la mention des théories de Susan Sontag. La question de l'exploitation sentimentale d'un sujet par les photographes est notamment posée par l'écrivaine :

It used to be thought, when the candid images were not common, that showing something that needed to be seen, bringing a painful reality closer, was bound to goad viewers to feel more. In a world in which photography is brilliantly at the service of consumerist manipulations, no effect of a photograph of a doleful scene can be taken for granted⁶⁰².

A la lecture de cette citation, les stratégies mises en place par *Life* viennent à l'esprit, surtout lorsque Sontag évoque le contexte de « manipulation consumériste » dans lequel étaient produites les images représentant des scènes difficiles. Pris dans sa globalité, le reportage de Parks peut en effet être interprété comme une exposition sans fard de la pauvreté noire dans les villes américaines. Les Fontenelle donnent un visage à un problème systémique et endémique, il n'est donc pas surprenant que des

600. *Ibid.*, p. 189.

601. *Ibid.*, p. 194. Cette phrase est une référence aux tragédies qui affectèrent la famille Fontenelle après la publication du reportage dans *Life*. Grâce aux donations des lecteurs, Bessie et Norman Fontenelle et leurs enfants déménagèrent dans une maison à Long Island. Mais un incendie ravagea l'habitation et coûta la vie au père et à l'un des enfants. Quelques années plus tard, Parks rencontra Bessie Fontenelle qui habitait de nouveau à Harlem. Tous ses enfants avaient quitté le foyer, trois des garçons étaient en prison pour trafic de drogue, tandis que, d'après Parks, les filles s'étaient tournées vers la prostitution. Voir *To Smile in Autumn*, *op. cit.*, p. 194.

602. Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, *op. cit.*, p. 62.

éléments traditionnellement associés à la pauvreté urbaine – étroitesse des lieux de vie et sensation d'enfouissement, absence de lumière – paraissent sur-représentés dans les photographies de Parks. Pourtant, comme l'identifie Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres*, le malaise des photographes face à la question de l'exploitation des sentiments par la photographie les pousse à chercher des alternatives à ce qu'elle nomme le « spectaculaire ».

«[...] Morally alert photographers and ideologues of photography have become increasingly concerned with the issues of exploitation of sentiment (pity, compassion, indignation) [...]. Photographer-witnesses may think it more correct morally to make the spectacular not spectacular⁶⁰³.

La photographie de la plante des pieds d'Ellen Fontenelle (fig. 250) peut s'interpréter comme une tentative de la part de Parks de « rendre le spectaculaire non-spectaculaire », afin, peut-être, d'essayer de préserver l'intégralité morale de son regard et de celui des lecteurs de *Life* en suggérant, par un détail – la plante des pieds incrustée de crasse d'une petite fille de cinq ans – un univers de privations et de misère. Tous les clichés de l'article, à l'instar de celui des pieds de la petite Ellen, ne peuvent donc pas être taxés de sensationnalisme, mais ils rejoignent la rhétorique judéo-chrétienne que Susan Sontag retrace dans les représentations photographiques de la souffrance : « The spectacular is very much part of the religious narratives by which suffering, throughout most of Western history, has been understood⁶⁰⁴. » Dans « A Harlem Family », ainsi que nous le suggérons au chapitre précédent, c'est la figure de la mère de famille, Bessie, qui exprime le plus clairement cette utilisation d'un cadre de références religieux.

2.3.2 Bessie Fontenelle, archétype de la souffrance

Bien qu'elle n'apparaisse qu'à la quatrième page du reportage, dans une photographie entourée de quatre de ses enfants au bureau anti-pauvreté (fig. 212), Bessie Fontenelle est l'élément central du reportage. Le texte de Parks dresse le portrait d'une femme écrasée par les circonstances, et trois photographies de la mère de famille (fig. 212, 251 et 252) qui furent retenues par les éditeurs de *Life*, corroboraient cette vision. Sur l'image de Bessie Fontenelle et ses enfants au bureau anti-pauvreté, nous notions, au chapitre précédent, un effet d'affaissement de la

603. *Ibid.*, p. 63.

604. *Ibid.*

silhouette de la mère, provoqué par l'agglomération de ses enfants autour d'elle et l'expression de son visage.

Sur l'image la représentant agenouillée avec l'un de ses fils près du four ouvert de la cuisine (fig. 251) – l'unique source de chaleur de leur l'appartement – sa posture évoque les positions des suppliants de l'iconographie chrétienne, tandis que le flottement de son regard et de celui de son jeune garçon accentue la dimension presque tragique de la scène. Enfin, sur la dernière photographie de l'article (fig. 252), Bessie Fontenelle est photographiée en contre-plongée, allongée sur un lit. Le haut de son visage est dissimulé derrière l'un de ses bras. Au premier-plan, Richard, le benjamin de la famille, est allongé contre sa mère et regarde l'objectif. Le rapprochement avec la tradition visuelle religieuse est ici moins évident, mais l'impression de défaite est clairement véhiculée par le photographe. La couverture grise qui enveloppe Bessie Fontenelle pourrait évoquer un linceul. Le regard direct de Richard conclut l'article sur une note ambivalente, comme une question directement adressée au lecteur. Cette dernière image confirme le choix d'une représentation entièrement négative et désespérée de la vie dans le ghetto. Bessie Fontenelle, à la fois mère courage et martyre, est donnée vaincue par la dernière image du reportage.

C'est, encore une fois, en observant les photographies qui ne furent pas publiées dans *Life* et qui furent rééditées dans le catalogue de l'exposition « A Harlem Family, 1967 », que l'on se rend compte du décalage entre la vision globale de Parks et celle retenue par ses employeurs. Les moments de joie et de partage entre les Fontenelle sont brièvement mentionnés dans le texte de l'article, comme lorsque les enfants s'entraident pour les devoirs : « The way the kids keep their books so neatly stacked in all the rubble is amazing. In the quieter moments, the older ones help the others with their lessons. At such times, the house seems to be filled with love⁶⁰⁵. »

Mais aucune photographie de l'article ne suggère que l'existence de la famille était aussi faite de moments de joie, quand bien même plusieurs clichés du catalogue de l'exposition (fig. 253, 254 et 255) laissent entr'apercevoir des instants de gaieté et de complicité qui contrastent avec l'univers morose du Harlem des Fontenelle. Bien que *Life* ait, à plusieurs reprises, exploité la fibre domestique des images de Parks, celles représentant la famille Fontenelle lors du repas de Thanksgiving (fig. 255) ou des

605. Gordon Parks, « A Harlem Family », *op. cit.*, p. 54.

moments de tendresse entre parents et enfants (fig. 253 et 254) furent rejetées, au profit de celles composant un univers morose et étouffant, renvoyant ainsi aux lecteurs une vision du ghetto en accord avec l'argument dominant du reportage.

Un des objectifs de l'ouvrage *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XXI^e siècle)*, annoncé dans l'introduction par son auteur Caroline Rolland-Diamond, est de redonner « leur place aux femmes noires américaines dans [l'histoire des luttes africaines-américaines⁶⁰⁶]. » Selon l'historienne, « l'activisme des femmes noires, centré autour de leur famille et de la communauté africaine-américaine locale [...] empruntait [...] aux traditions libérale-réformiste et radicale. » L'œil de Gordon Parks, bien qu'au service d'organisations aux tendances progressistes mais éloignées de toute radicalité politique (la FSA, *Life*), voyait ces femmes et les intégrait à sa production avec régularité. Le regard de Parks ne se posa pas uniquement sur des femmes mariées vertueuses ou des militantes intrépides, mais sur des mères et grands-mères célibataires (Ella Watson) et chefs de famille (Bessie Fontenelle). Du début à la fin de sa carrière de photographe, Parks avait conscience de l'existence de ces femmes et de la place centrale qu'elles occupaient au sein des familles et dans les quartiers, à la fois actrices du lien social et piliers des communautés. Le regard de Parks n'était cependant pas uniquement capable de repérer et de montrer les oublié(e)s de la population africaine-américaine. Il sut également évoluer et s'adapter aux différentes formes de radicalité qui émergèrent au gré des révolutions et des transformations de la communauté noire.

606. Caroline Rolland-Diamond, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XXI^e siècle)*, *op. cit.*, p. 14.

Chapitre 8. Les collaborations de Gordon Parks et leurs significations politiques

De sa brève rencontre avec Richard Wright en 1943 à son amitié avec Malcolm X, en passant par les relations quasi paternelles qu'il tissa avec Mohammed Ali et Stokely Carmichael, la trajectoire professionnelle de Gordon Parks l'amena à photographier les figures majeures des luttes noires du XX^e siècle. Comme avec les sujets bien plus modestes de ses autres reportages – la famille Thornton d'Alabama, les Fontenelle de Harlem – Parks lia des liens d'amitié parfois très étroits avec ces hommes. Grâce – ou à cause – de ce prestigieux réseau de relations, l'engagement politique de Gordon Parks semble s'être réalisé par procuration. Ces multiples associations, qui brouillent les frontières des cadres personnel et professionnel, nous amènent à poser la question suivante : documenter une radicalité artistique ou militante, comme le fit Gordon Parks à de multiples reprises, constitue-t-il, en soi, une forme d'engagement ?

Ce chapitre est consacré à deux collaborations de Gordon Parks qui, selon nous, marquent sa participation à différents types de radicalités africaines-américaines. La première de ces associations se déploya en deux temps : en 1948 et 1952, le photographe fit équipe avec le romancier Ralph Ellison. En 1948, les deux hommes collaborèrent en vue de produire un article sur la clinique Lafargue, le premier établissement psychiatrique non-ségrégé de Harlem. Quatre ans plus tard, en 1952, le photographe et l'écrivain se retrouvèrent pour promouvoir la sortie du roman d'Ellison, *Invisible Man*, auquel *Life* consacrait la section « Speaking of Pictures » de l'édition du 25 août 1952⁶⁰⁷.

Le dernier *photo essay* d'ampleur que *Life* confia à Parks fut consacré aux Black Panther Party (BBP) et parut dans le magazine en février 1970. Dans la lignée des portraits intimes de Malcolm X et Mohammed Ali, Parks, alors âgé de cinquante-sept ans, s'immisça dans la dynamique sociale du mouvement et tenta de comprendre et d'expliquer la rhétorique guerrière de ses chefs.

En sélectionnant ces deux projets, notre intention est d'analyser les choix

607. « A Man Becomes Invisible » , *Life*, 25 août 1952 (<https://books.google.fr/books?id=g1YEAAAAMBAJ&pg=PA9&dq=Ralph+Ellison&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiK-KjYvbDeAhVCTlkKHSTAPEQ6AEIKTAA#v=twopage&q&f=true>, consulté le 7 mars 2019).

photographiques de Parks face aux situations extrêmes auxquelles étaient confrontés les Africains-Américains, ainsi que les réactions, proportionnellement intenses, de certains individus, artistes ou militants. Son association avec Ralph Ellison le conduisit à explorer des pistes surréalistes, tandis que sa fréquentation des Black Panthers provoqua une remise en question empreinte d'humilité et de sobriété.

1. Gordon Parks et Ralph Ellison, dénoncer l'aliénation des Noirs

1.1 Des projets avortés, tronqués puis réhabilités

1.1.1 « Harlem Is Nowhere », 1948 : révéler le caractère psychologique du ghetto

Nés à deux ans d'écart – Parks en 1912 et Ellison en 1914 – tous deux originaires du Midwest – le premier du Kansas et le second d'Oklahoma – le photographe et l'écrivain avaient suivi les courants de la Grande Migration dans les années 1930. Bien qu'originaire d'un milieu relativement modeste, Ralph Ellison n'avait pas la même expérience de la pauvreté rurale que Gordon Parks. Il avait en effet reçu une éducation plus complète, puisqu'il intégra le *Tuskegee Institute* en 1933 pour y étudier la musique, tandis que le photographe dut abandonner ses études secondaires à l'âge de seize ans. Lorsque les deux hommes se rencontrèrent pour la première fois à New York à la fin des années 1940⁶⁰⁸, ils étaient des figures familières du monde culturel de Harlem⁶⁰⁹, mais restaient relativement méconnus dans le rang des artistes et intellectuels de l'époque. Parks était certes un photographe respecté, mais il n'acquit un statut stable qu'après son recrutement par *Life* à la fin de l'année 1948. Ellison, malgré son activité de critique littéraire et la fréquentation de figures majeures de la Renaissance de Harlem – Langston Hughes, Romare Bearden, et, surtout, Richard Wright – n'avait encore jamais publié et venait tout juste de

608. D'après John F. Callahan, l'exécuteur littéraire de Ralph Ellison, Parks et le romancier se rencontrèrent pour la première fois en 1946, soit deux ans avant leur première collaboration. Voir « Ralph Ellison and Gordon Parks in the Labyrinth of Harlem », dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016, p. 11.

609. Selon Michal Raz-Russo, assistant-conservateur au département de photographie de l'*Art Institute* de Chicago, directeur de l'exposition *Invisible Man*, le photographe et l'écrivain se rencontrèrent probablement dans le milieu culturel florissant du Harlem d'après-guerre : « They were likely introduced by members of the thriving literary and artistic circles in Harlem, who sought new ways of representing black life in America in their words and images [...]. » Michal Raz-Russo, « Visible Men », dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, op. cit., p. 13.

commencer à travailler sur son premier roman, *Invisible Man*⁶¹⁰.

Dans les essais qui ouvrent le catalogue de l'exposition *Invisible Man*, co-organisée en 2016 par l'Art Institute de Chicago et la fondation Gordon Parks, la complicité des deux artistes et leur complémentarité quasi fusionnelle sont soulignées à plusieurs reprises. Tous deux sont dépeints par John F. Callahan, l'exécuteur littéraire de Ralph Ellison, comme des flâneurs incessants, attentifs aux remous sociaux et politiques de Harlem, capables d'interpréter les soubresauts du quartier dans le contexte mouvant dans lequel se trouvait les Africains-Américains : « Part of each man's developing sophistication and cosmopolitan bearing derived from having been restless, pioneering African-American flaneurs⁶¹¹ [...] ». »

Le projet qui réunit les deux hommes en 1948 porte la marque de cette fébrilité urbaine. Intitulé « Harlem is Nowhere », l'article, qui devait juxtaposer les textes d'Ellison et les photographies de Parks, était consacré à la clinique psychiatrique Lafargue, qui avait ouvert ses portes à Harlem en 1947. Fruit des efforts du psychiatre blanc Fredric Wertham, du romancier Richard Wright et d'un journaliste de *Life*, Earl Brown, l'établissement était situé au sous-sol de la maison paroissiale de l'église épiscopale St. Philip, la municipalité ayant en effet refusé de mettre des locaux à disposition. Ellison, qui avait entrepris le reportage pour *The Magazine of the Year*, une publication littéraire de l'époque, ressentit dès le début du projet le besoin d'inclure des photographies. Son objectif, comme il l'expliqua dans une lettre à Richard Wright au début de l'année 1948, était d'accomplir « quelque chose d'inédit dans le domaine du photojournalisme⁶¹². » Ellison avait personnellement choisi Gordon Parks, et

610. Pour Jean-Christophe Cloutier, professeur-assistant d'anglais à l'université de Pennsylvanie et auteur de l'essai « Harlem is Now Here » dans le catalogue de l'exposition *Invisible Man*, l'année 1948 fut une année de consécration pour Parks et Ellison : « Both Gordon Roger Parks and Ralph Waldo Ellison "arrived" in 1948. Parks became the first African American staff photographer at *Life* magazine after the publication of his story "Harlem Gang Leader" in November of that year, while Ellison published, to rave reviews and immediate acclaim, "Battle Royal," a story that eventually became the first chapter of his 1952 novel *Invisible Man*. » Jean-Christophe Cloutier, « Harlem Is Now Here », dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, *op. cit.*, p. 29.

611. John F. Callahan, « Ralph Ellison and Gordon Parks in the Labyrinth of Harlem », *op. cit.*, p. 11.

612. La lettre de Ralph Ellison à Richard Wright, datée du 1^{er} février 1948, est citée par Michal Raz-Russo dans son essai « Visible Men », la traduction ci-dessus est la nôtre : « In the project's early stages, Ellison decided that his words needed to be accompanied by photographs, and he chose Parks for the job. Ellison had hoped to achieve "something new in photojournalism," as he wrote to his friend Richard Wright, "if Gordon Parks is able to capture those aspects of Harlem reality which are so clear to me." Ralph Ellison, *Lettre à Richard Wright*, 1^{er} février 1948, box 97, folder 1314, Richard Wright Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, cité dans Michal Raz-Russo, « Visible Men », *op. cit.*, p. 15.

espérait, ainsi qu'il l'écrivit à Wright, que ce dernier « soit capable de capturer ces aspects de Harlem qui [lui paraissaient] si évidents⁶¹³. »

La portée du projet dépassa rapidement le cadre de la clinique Lafargue. L'objectif d'Ellison était d'exposer « le caractère psychologique de Harlem », de montrer, grâce à la fusion du texte et de l'image, que la pauvreté, la surpopulation et l'isolement de la vie dans le ghetto avaient un impact durable sur la santé mentale des habitants. Afin d'exprimer le plus fidèlement possible cette réalité intangible, Ellison et Parks choisirent d'emprunter les voies de l'absurde et du surréalisme, en mettant en parallèle des observations factuelles et descriptives avec des passages à la tonalité surréaliste, censés, d'après les mots d'Ellison, évoquer « les images déformées qui peuplent les rêves⁶¹⁴. » Pour le romancier, la vérité universelle et tragique de Harlem ne pouvait s'exprimer par des modes d'expression conventionnels : « [...] [T]he most surreal fantasies are acted out upon the streets of Harlem [...]. For this is a world in which the major energy of the imagination goes not into creating works of art, but to overcome the frustrations of social discrimination⁶¹⁵. »

Malgré l'implication et la motivation des deux hommes, leur reportage ne fut jamais publié. Le magazine dans lequel était censé paraître l'article fit faillite quelques mois après l'achèvement du projet⁶¹⁶. Le texte d'Ellison fut par la suite intégré à un recueil d'essais, *Shadow and Act*, publié en 1964, mais sans les photographies de Gordon Parks. La même année, *Harper's Magazine* publia une version abrégée de « Harlem is Nowhere », mais toutes les références à la clinique Lafargue, qui avait fermé ses portes en 1959, avaient été supprimées, tout comme les photographies de Gordon Parks, qui avaient été remplacées par quatre clichés de Roy DeCarava⁶¹⁷. Aucune version complète de « Harlem is Nowhere » ne subsiste donc. Dans le catalogue de l'exposition *Invisible Man*, les planches photographiques de Parks sont d'ailleurs précédées de la mention suivante :

613. *Ibid.*

614. Ralph Ellison, « Harlem is Nowhere », dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, *op. cit.*, p. 49-50.

615. *Ibid.*

616. *The Magazine of the Year*, dont les titres de numéros étaient précédés de l'année de parution – '47: *The Magazine of the Year*, '48: *The Magazine of the Year* – était une publication mensuelle fondée et détenue par plusieurs artistes et journalistes américains. Le magazine fit faillite en juillet 1948, peu avant la sortie du numéro où devait apparaître « Harlem is Nowhere ».

617. Michal Raz-Russo, « Visible Men », *op. cit.*, p. 22.

As the complete set of captions and images intended for publication in the July issue of '48: *The Magazine of the Year* remains missing, and images belonging to the project are not identified in Parks' archives, the selections of captions and images here are partial and have been chosen as the best representation of the photo essay as originally envisioned⁶¹⁸.

Le regard original que Ralph Ellison et Gordon Parks posèrent sur Harlem en 1948 est donc à recomposer à partir de fragments d'archives. Ce morcellement, atténué par la reconstitution accessible dans le catalogue de l'exposition *Invisible Man*, n'altère pas véritablement la singularité et la puissance de la vision des deux hommes. Toutefois, comme le prouve leur seconde collaboration, en 1952, leurs tentatives pour exprimer la réalité extrême de Harlem ne purent jamais totalement aboutir.

1.1.2 « A Man Becomes Invisible », 1952 – interprétation photographique du roman d'Ellison

Dès sa sortie en avril 1952, *Invisible Man*, traduit en français sous le titre *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, connut un succès critique majeur, et le roman est aujourd'hui toujours considéré comme l'une des œuvres les plus importantes de la littérature américaine⁶¹⁹. *Bildungsroman*, quête initiatique et surréaliste, critique à demi-voilée du parti communiste américain et dénonciation du racisme et de la ségrégation, *Invisible Man* est un récit intense et complexe, dans lequel l'identité noire est examinée, critiquée, déconstruite et réinventée. Le protagoniste, l'éponyme « homme invisible » – un jeune homme noir qui n'est jamais nommé – est renvoyé d'une prestigieuse université africaine-américaine du Sud des États-Unis après avoir malencontreusement mené l'un des mécènes de l'école dans le bar mal fréquenté d'un ancien quartier d'esclaves.

Arrivé à Harlem, le narrateur est propulsé dans le tourbillon dément de l'agitation du quartier. Au fil des épreuves et des rencontres, rendues surréalistes par le style d'Ellison, le jeune homme choisit de disparaître et de mener son existence dans un « trou dans la terre⁶²⁰ », afin d'échapper au harcèlement et à l'oppression de la

618. « Plates », dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, *op. cit.*, p. 63.

619. *Invisible Man* reçut le National Book Award en 1953 et est régulièrement classé parmi les meilleures œuvres de fiction du XX^e siècle (voir Lev Grossman, « All-time 100 Novels – *Invisible Man* », *Time*, 7 janvier 2010 (<http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/invisible-man-1952-by-ralph-ellison/>), consulté le 7 mars 2019).

620. Ralph Ellison, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, trad. de l'anglais par Magali et Robert Merle,

surface. Il met toutefois en garde le lecteur de ne pas supposer que parce qu'il appelle son logement un « trou », celui-ci est « humide et froid comme une tombe⁶²¹. » Au contraire, assure-t-il, son « trou est chaud et plein de lumière », en raison des 1 369 ampoules suspendues au plafond et accrochées au mur, alimentées par un courant détourné à la Compagnie générale d'électricité. La lumière est la grande obsession du protagoniste d'*Invisible Man*, selon lui « [r]ien, tempête ou inondation, ne peut faire obstacle à notre besoin de lumière, de lumière toujours plus brillante et toujours plus intense. La vérité est la lumière et la lumière est la vérité⁶²². » Pour Michal Raz-Russo, la thématique de l'invisibilité permet à l'auteur de fracasser les processus d'adaptation auxquels un grand nombre d'Africains-Américains devaient se conformer afin de pouvoir exister dans la société américaine⁶²³. Invisibilité ou visibilité partielle et dégradante furent mises à nues par Ralph Ellison, et exposées comme étant à la fois à l'origine et le symptôme du malaise existentiel noir.

Quand Ellison et Parks se retrouvèrent en 1952 pour produire l'article « A Man Becomes Invisible », à mi-chemin entre la critique du roman et l'encart promotionnel, la dynamique entre les deux hommes n'était pas la même qu'en 1948, quand l'écrivain avait sollicité Parks pour créer un versant visuel à son analyse de l'état psychologique de Harlem. Selon Michal Raz-Russo, c'est Gordon Parks, qui avait réintégré le bureau new-yorkais de *Life* en janvier 1952 après plus de deux ans passés à Paris et en Europe, qui fut cette fois l'instigateur de la collaboration avec Ellison : « Given his position at the magazine, Parks likely proposed and arranged the project as a second attempt at publication – although the level of Ellison's involvement remains unclear⁶²⁴. »

En dépit de l'engagement du photographe, le résultat final – un article de trois pages illustré par quatre photographies – était loin de refléter l'ampleur de la

Paris, Bernard Grasset, 2003 [1952], p. 38.

621. *Ibid.*

622. *Ibid.*, p. 39.

623. Dans « Visible Men », Michal Raz-Russo, citant un passage du roman, explique que le parcours du protagoniste d'*Invisible Man* le conduit à accepter son « invisibilité », voire à s'en servir pour échapper aux agressions, réelles et imaginaires, de la société, et en fait un outil de libération : « Ellison's central argument is that the overdetermined "high-visibility" of African Americans has actually rendered them "un-visible," so that no one can see beyond what is projected onto the color of their skin. The protagonist finds his only choice is to "embrace his invisibility, adopting many personalities as he wanders up and down the many social levels of the city." » Michal Raz-Russo, « Visible Men, » *op. cit.*, p. 24.

624. *Ibid.*, p. 25.

production de Parks pour ce projet : « Dozens of prints and contact sheets in Parks' archive, many stamped with *Life's* story number, 36997, point to a larger project that, once again, went unrealized – although no record survives to indicate the scope of Parks' proposal⁶²⁵. » Conformément à la politique éditoriale de *Life*, les éditeurs ne permirent pas à Parks de déployer l'intégralité de son interprétation d'*Invisible Man* dans les pages du magazine.

Le terme « interprétation » semble ici davantage approprié qu'« illustration », car, comme le prouvent les deux douzaines de photographies de « A Man Becomes Invisible » retrouvées dans les archives de la fondation Gordon Parks, le photographe ne se contenta pas de re-créeer des scènes du roman. En capturant des scènes de rue (fig. 256) et des instants suspendus (fig. 257), en procédant à des photo-montages (fig. 258), en mettant un scène un ami comédien qu'il avait en commun avec Ellison dans des épisodes évoquant des moments du roman (fig. 259) et en produisant des créations originales se plaçant dans la continuité de l'univers onirique (ou cauchemardesque) créé par Ralph Ellison (fig. 260), Parks élaborait une contrepartie photographique fidèle à la vision du romancier et imprégnée de sa sensibilité personnelle.

1.1.3 Des fantasmagories complémentaires

Dans l'œuvre photographique de Gordon Parks, Harlem exerce une force magnétique, à l'image du rayonnement de ce quartier dans l'histoire africaine-américaine. C'est pourquoi, même si nous les avons examinés séparément dans notre étude, les différents projets que Parks mena à Harlem, en particulier les deux qui l'associèrent à Ralph Ellison, peuvent être envisagés ensemble, tel un panorama intemporel aux multiples facettes. Quelques mois après l'échec de sa première collaboration avec Ralph Ellison, Parks retourna à Harlem afin de réaliser « Harlem Gang Leader » le reportage qui lui fit rejoindre le rang des photographes titulaires de *Life*.

La concomitance entre les deux projets rend possible une interprétation fluctuante des images et permet d'établir une continuité thématique entre le portrait psychologique de Harlem dressé par Ellison et Parks et la description du jeune chef de gang Red Jackson proposée par le photographe à la rédaction de *Life*. Cette confusion

625. *Ibid.*

des images est d'ailleurs admise dans le paragraphe explicatif qui précède les planches de « Harlem is Nowhere » dans le catalogue de l'exposition *Invisible Man* :

Several images were made in Harlem during the winter months of 1948 (when, it is known, Ellison and Parks were working on the project together). Additional images that may have belonged to the project were found among contact sheets for the *Life* story "Harlem Gang Leader," and bore markings inconsistent with those found on negatives belonging to that magazine story. Other images were taken months or years later and became part of the "Harlem Gang Leader" (1948) or "A Man Becomes Invisible" (1952) stories for *Life*. While these were not taken for "Harlem is Nowhere," both projects have roots in that essay and were selected as the closest match for missing images⁶²⁶.

Cette citation présente l'article avorté « Harlem is Nowhere » comme une matrice dans laquelle des projets ultérieurs, « Harlem Gang Leader » et « A Man Becomes Invisible » prennent racine. « A Harlem Family » vient compléter ce portrait d'un quartier s'étendant sur deux décennies (de 1948 à 1967), entamé sous la figure tutélaire de Ralph Ellison et de sa vision surréaliste. Même si l'inflexion fantasmatique insufflée par le romancier ne se ressent pas aussi fortement dans les quatre panneaux du tableau harlémitte de Gordon Parks, certains choix esthétiques comme l'utilisation du noir et blanc et la manipulation des contrastes relient les différents projets et composent une vision profonde, dont la surface, au réalisme tout documentaire, est parfois troublée par des fulgurances poétiques ou surréalistes. Ces variations picturales au sein d'un même projet sont particulièrement flagrantes dans les photographies de 1948, qu'elles soient rattachées à « Harlem is Nowhere » (fig. 261, 263, 265) ou à « Harlem Gang Leader » (fig. 262, 264, 266), ainsi que dans « A Man Becomes Invisible » (fig. 267, 268, 269). Si les images, publiées ou laissées de côté, de « A Harlem Family » exploitent davantage les veines documentaire et humaniste, certains clichés (fig. 270, 271) présentent une résurgence de l'ambiance surréaliste des débuts photographiques de Parks à Harlem.

L'influence documentaire est palpable dans certaines scènes de rue (fig. 261, 262 et 267). L'usage du grand angle, l'impression de spontanéité, voire de candeur quand des enfants sont photographiés, évoquent la neutralité bienveillante de la photographie à tendance humaniste que Parks avait l'habitude de pratiquer. Mais devant l'objectif de son appareil photo, les avenues de Harlem se transforment

626. « Plates », dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, op. cit., p. 63.

subtilement en théâtre menaçant. Deux passants qui se croisent paraissent effectuer un pas de deux à l'agressivité à peine voilée (fig. 263). La légende de Ralph Ellison pour cette image, reproduite sur la page opposée dans le catalogue de l'exposition, mentionne le « cynisme, l'arrogance et l'hostilité furtive » des jeunes hommes de Harlem, « qui représentent 50% de la délinquance juvénile de la ville entière⁶²⁷ ».

Sur d'autres photographies, l'impression de décalage avec la réalité provient, notamment, de l'utilisation de la contre-plongée, des ombres, du flou et des reflets. Sur l'une des photographies rattachée à « Harlem Gang Leader » (fig. 266), les façades des immeubles quadrillées par les escaliers en métal des issues de secours se dressent au-dessus des passants, conférant une atmosphère presque gothique à l'image. Dans une scène de rue capturée pour « A Man Becomes Invisible » (fig. 268), la netteté des silhouettes dans le contre-jour, le jeu d'ombres chinoises au sol et le découpage délicat des barrières en fer forgé évoquent une représentation théâtrale suspendue par la fermeture de l'objectif. De même, le profil entièrement obscurci de Red Jackson fumant dans la pénombre d'une ruelle (fig. 264) pourrait être celui d'un acteur attendant en coulisse. Sur l'un des clichés de « A Harlem Family » (reproduit dans l'article de *Life*) (fig. 270), les plans se confondent, ce qui crée une impression de flottement. La lumière de l'enseigne, avec les mots « low prices » en surbrillance, hypnotise le regard, tandis que les flaques claires et sombres dessinées sur le trottoir la neige fondue peuvent faire songer au test de Rorschach, l'évaluation psychologique réalisée à partir de l'observation de taches d'encre sombres sur un support blanc.

Enfin, l'iconographie religieuse que Parks insère dans ses clichés à plusieurs reprises, en 1948 (fig. 265), 1952 (fig. 269) et 1967 (fig. 271) fait allusion au rôle central et bien réel de la spiritualité dans la communauté africaine-américaine, tout en plaçant ces symboles religieux en relation avec d'autres éléments, créant ainsi un décalage générateur d'étrangeté, comme sur le gros plan d'une vitrine (fig. 265) où un crucifix,

627. Dans la légende de cette image (fig. 244 de notre volume iconographique, p. 78 du catalogue), Ellison compare le passant à l'attitude agressive à un autre jeune homme, qui apparaît sur le cliché de la page suivante (p. 81) dans le catalogue de l'exposition. Ce dernier est assis dans la rue sur une caisse en bois, l'air abattu. L'écrivain souligne le contraste entre ces deux individus, afin de souligner que ces deux types de personnalités – le garçon provocateur et le jeune homme défait – souffrent de problèmes psychiatriques : « Cynicism and cockiness and furtive hostility of boy on opposite page contrast poignantly with resignation of man still in his prime. Harlem youngsters contribute 50% of juvenile delinquency for entire city. A recent survey of one Harlem school showed one boy out of five had been in court for truancy or delinquency. The products of disordered backgrounds, many needed psychiatric help. » Ralph Ellison, dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, op. cit., p. 78-81.

un crâne humain, des statuettes de bouddha et des fioles d'eau bénite composent un genre de nature morte mystique. Diffusant une atmosphère encore plus singulière, la photographie intitulée *Indian Herb Store* (fig. 269), datant de 1952, présente une femme assise dans la rue, devant la vitrine d'un magasin rempli de figurines religieuses. L'expression de la vieille femme, la bouche ouverte, les yeux rendus aveugles par la réflexion de la lumière sur les verres de ses lunettes, est figée dans une surprise exagérée. L'élément déclencheur de sa stupéfaction est hors-champ, laissant l'observateur spéculer sur l'origine d'un tel étonnement. A l'arrière-plan, les mots « Indian Herb Store », peints sur la vitrine, et l'accumulation de statuettes de la Vierge, de saints et le crucifix, rappellent les syncrétismes spirituels de la communauté noire, mélanges de traditions ancestrales et de foi chrétienne. La photographie donne un aperçu d'un monde aux frontières floues, empreint de mysticisme et d'étrangeté. Dans « A Harlem Family » (fig. 271), les signes de foi surgissent sur des murs craquelés. Comme le précise le titre de ce cliché, l'unique décoration suspendue aux murs de l'appartement des Fontenelle était un portrait sentimental de Jésus, soigneusement encadré. La fissure béante qui court derrière le cadre rappelle les conditions de vie de la famille. La présence d'un symbole religieux peut s'interpréter comme un signe de la résistance des Fontenelle face à l'oppression de leur situation. La récurrence des signes religieux dans les photographies de Harlem de Gordon Parks laissent deviner la richesse d'un univers bâti sur la nécessité d'exister en dépit de circonstances tragiques, et suggèrent l'omniprésence de la spiritualité comme instrument de lutte contre l'annihilation psychologique du ghetto.

1.2 Déambulations et hallucinations

1.2.1 A la recherche de lumière dans les souterrains

Dans « Harlem is Nowhere », Ralph Ellison emploie divers éléments de langage pour exprimer les tensions mentales et psychiques qui affectaient les habitants de Harlem. Dans ce texte, comme dans *Invisible Man*, les représentations et mentions des souterrains et des labyrinthes font partie des métaphores récurrentes. Pour Ellison, Harlem était la quintessence du labyrinthe. Les églises, les avenues, les rues et les ruelles jonchées d'ordures constituaient un univers clos dont il était impossible de s'échapper. La porosité entre le rêve et la réalité de ce monde trouble est disséquée par l'auteur dans un des premiers paragraphes de « Harlem is Nowhere » :

To live in Harlem is to dwell in the very bowels of the city; it is to pass a labrythine [sic] existence among streets that explode monotonously skyward with the spires and crosses of churches and clutter under foot with garbage and decay. Harlem is a ruin – many of its ordinary aspects (its crimes, its casual violence, its crumbling buildings with littered areaways, ill-smelling halls and vermin-invaded rooms) are indistinguishable from the distorted images that appear in dreams, and which, like muggers haunting a lonely hall, quiver in the waking mind with hidden and threatening significance. Yet this is no dream but the reality of well over 400,000 Americans; a reality which for them defines and colors the world. Overcrowded and exploited politically and economically, Harlem is the scene and symbol of the Negro's perpetual alienation in the land of his birth⁶²⁸.

Dans la lettre du 1^{er} février 1948 adressée à Richard Wright, que nous mentionnions plus haut, Ellison espérait que Gordon Parks serait en mesure de comprendre sa vision de Harlem, et de créer des photographies fidèles à sa conception du lieu. A cette fin, il composa un document, reproduit dans le catalogue de l'exposition *Invisible Man*, intitulé « The Pictorial Problem ». Rédigé sous forme de liste, « The Pictorial Problem » était un guide détaillé dans lequel Ellison expliquait, pas à pas, ce qu'il attendait du photographe. Dès le deuxième point, l'écrivain insiste sur la nécessité de capter la dualité de Harlem, l'entremêlement des facteurs sociaux et économiques avec les sensations brumeuses ressenties dans un ensemble de lieux symboliques choisis par le romancier :

Pictorial problem:

1. To present photographic documentation of conditions that intensify mental disturbance [sic]. Prints must present scenes that are at once both document and symbol; both reality and (for the reader) psychologically disturbing 'image'.

2. Thus problem for camera is to approach material in this twofold manner: It must present the negative sociological aspects of Harlem, the crowding, delinquency, family disintegration, unemployment, but at the same time it must be alert to those aspects of the Harlem scene that appear in the dreams of the individual as symbol (underground tunnels, mazes, basements, broken stairways, long narrow hallways, burning buildings; white policemen; chimneys emitting black smoke that sweeps low into the street; etc)⁶²⁹.

L'idée conductrice d'Ellison était de révéler le paradoxe inhérent à l'existence de la clinique Lafargue à Harlem : en représentant visuellement le quartier comme un

628. Ralph Ellison, « Harlem is Nowhere », *op. cit.*, p. 48.

629. Ralph Ellison, « Pictorial Problem », dans Michal Raz-Russo (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, *op. cit.*, p. 44.

labyrinthe surpeuplé, étouffant et menaçant en surface, la présence d'un centre de soins psychiatriques non-ségrégué dans les sous-sols d'une maison paroissiale n'en paraîtrait que plus révolutionnaire. Dans « Harlem is Nowhere », Ellison planta le germe de l'idée qu'il développa dans *Invisible Man* : les lieux souterrains dans lesquels les Noirs étaient forcés de se retrancher en cherchant un refuge à la violence du monde extérieur, pouvaient être des sources d'apaisement (comme la clinique Lafargue) ou de lumière (comme la tanière de l'homme invisible). Parks, comme le montrent les deux photographies suivantes, sut concrétiser cette vision.

Bien que ce cliché (fig. 272) ait été utilisé pour ouvrir l'article « Harlem Gang Leader » (fig. 127), il figure dans la section « Harlem is Nowhere » du catalogue de l'exposition *Invisible Man*. Il est donc probable qu'il ait été réalisé durant la collaboration de Parks avec Ellison, pendant les mois d'hiver 1947-1948. En effet, la correspondance entre cette photographie des toits de Harlem prise d'une hauteur et les instructions de l'écrivain à propos de l'image d'ouverture de « Harlem is Nowhere » est évidente. Même si Parks réalisa ce cliché à l'été 1948 pour « Harlem Gang Leader », les commentaires de Ralph Ellison continuaient probablement de l'influencer :

3. I suggest opening shot to be one of general community, leading into shot that will emphasize the maze-like aspect of ghetto living. It may be shot of a filthy area way with a confusion of exits, or a shot (preferably from above) of the garbage strewn interconnecting courtyards found sometimes behind the rows of brownstones⁶³⁰.

Pris d'une hauteur, probablement d'un toit d'habitation, le cliché embrasse dans un grand angle les immeubles de Harlem. La ligne d'horizon est invisible, disparaissant derrière les rangées d'immeubles qui s'étirent à perte de vue. L'étendue urbaine semble ne pas connaître de fin. Cette impression est renforcée par l'utilisation du noir et blanc qui uniformise encore davantage l'architecture de Harlem. Les lignes de fuite, qui traversent l'image en diagonale, renforcent l'impression d'immensité. Pour Celeste-Marie Bernier, la thématique du confinement, accentuée par les nuances de gris, est au cœur de ce cliché : « [T]he dark tonal variations [...] accentuate the dirt, grime and poverty of black existence in a confining urban landscape⁶³¹. » Harlem est ici recouvert d'une grisaille étouffante qui dissimule la violence et la pauvreté tout en

630. *Ibid.*

631. Celeste-Marie Bernier, *African American Visual Arts, op. cit.*, p. 153.

leur permettant de se développer. L'emprisonnement urbain semble ici inéluctable. En surface, le quartier paraît donc être un univers sombre et mélancolique, où rues et ruelles s'entrecroisent à l'infini, envahies par un air vicié, obscur et menaçant.

Paradoxalement donc, comme l'annonce Ellison dans « The Pictorial Problem », les endroits souterrains où vivent et travaillent les Africains-Américains devaient être présentés comme lumineux et pleins de vie. Ainsi, au premier chapitre d'*Invisible Man*, l'habitation du narrateur, « son trou dans la terre » rempli d'une lumière électrique éclatante, est l'antithèse de ce à quoi l'avait habitué son existence en surface : privé de la lumière qui lui permettrait d'exister, l'invisibilité du protagoniste s'apparente à un état d'obscurité permanent. La lumière est l'unique réponse à son mal-être existentiel.

Dans l'article de *Life*, la conception photographique que présente Parks du logement du narrateur est un photo-montage en noir et blanc (fig. 273). Sur cette image, un homme – le personnage principal d'*Invisible Man* – est assis sur un tabouret entouré d'un labyrinthe d'ampoules allumées qui constitue une partie de l'arrière-plan de la photographie. L'homme manipule un tourne-disque, son regard et ses traits ne sont pas discernables en raison du fort éclairage. La photographie est à bords perdus, et, en haut de l'image, la *skyline* illuminée de Manhattan surmonte le repère de l'homme invisible. Ce cliché est une interprétation personnelle du texte d'Ellison et de l'atmosphère onirique où le protagoniste choisit de se retirer après que la violence de Harlem l'eut conduit au bord de la folie. Comme une bulle de vie intense et solitaire, les quartiers de l'homme invisible paraissent flotter sous les lumières de la ville.

En 1948, Parks avait déjà créé une photographie exprimant l'idée selon laquelle les souterrains de Harlem recelaient des endroits lumineux. Dans le « Pictorial Problem » et « Harlem is Nowhere », Ellison joue sur le contraste entre l'obscurité paralysante du quartier et les possibilités de guérison et d'apaisement qui peuvent être atteintes après des déambulations dans les labyrinthes apocalyptiques de Harlem : « [...] when the section of the clinic is introduced I shall play upon the irony of its being located in a basement which the patient can reach only by threading his way through a disturbing narrow maze-like series of halls and stairways⁶³² [...]. » En effet, en dépit de l'emplacement souterrain de la clinique, Ellison décrit l'endroit en utilisant

632. Ralph Ellison, « Pictorial Problem », *op. cit.*, p. 44.

des termes rassurants : « [I]t consists of a brightly lighted auditorium where white-jacketed psychiatrists await their patients, whose concerned faces [...] are brightened by the friendly smiles [...] of the expert workers. »

Sur l'une des photographies prises par Parks dans la clinique (fig. 274), un homme est assis sur une chaise, le dos courbé, la tête entre les mains. John F. Callahan nomme cette image « le Penseur de Harlem », en référence à la statue d'Auguste Rodin. Le contraste marqué entre la silhouette sombre de l'homme et le reste de l'image accentue la dimension psychologique du sujet. La position de l'homme, assis sur sa chaise le dos courbé, la tête baissée reposant dans ses mains, synthétise la lassitude et le désespoir qui affectaient les habitants de Harlem et qui les écrasaient. Ainsi que le formule John F. Callahan : « His gesture, as captured by Parks, expresses a melancholy stoicism, a bodily knowledge of the toll life takes on those residing in Harlem⁶³³. »

Ralph Ellison et Gordon Parks souhaitaient montrer qu'en dépit des difficultés inhérentes à la vie harlémitte, un système unique et complexe d'adaptation et de résilience psychologique s'était mis en place dans la pénombre. L'écrivain et le journaliste documentèrent des individus en pleine métamorphose, émergeant, comme l'homme invisible sous la plume d'Ellison et devant l'objectif de Parks (fig. 259), des souterrains figuratifs et réels où ils avaient été confinés pendant des siècles.

1.2.2 L'absurdité de la réalité

Dans un article paru dans le quotidien britannique *The Guardian* en 2018, intitulé « From Beyoncé to Sorry to Bother You: the new age of Afro-surrealism », le journaliste, Lanre Bakare, analyse les nouvelles formes d'afro-surréalisme en retraçant les origines du genre aux auteurs de la Négritude, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, et à l'influence des arts africains sur des artistes surréalistes blancs comme André Breton⁶³⁴. Lanre Bakare ne donne pas de définition précise de l'afro-surréalisme, il explique que des artistes et intellectuels noirs, en réaction à l'extrême violence des relations raciales, ont créé des œuvres uniques, exprimant l'impossibilité de

633. John F. Callahan, « Visible Men », *op. cit.*, p. 12.

634. Lanre Bakare, « From Beyoncé to Sorry to Bother You: the New Age of Afro-surrealism », *The Guardian*, 6 décembre 2018 (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/dec/06/afro-surrealism-black-artists-racist-society>, consulté le mardi 12 mars 2019).

comprendre une société dans laquelle un homme noir peut perdre la vie de manière totalement arbitraire. L'absurde, né de ces incursions fulgurantes et injustifiées de violence, s'immisce dans la réalité des Africains-Américains, et la fracture progressivement. Pour le journaliste du *Guardian*, *Invisible Man* est, avec *Beloved* de Toni Morrison, l'œuvre de littérature afro-surréaliste la plus célèbre, mais, d'après Ellison, que cite Lanre Bakare, son roman était néanmoins fidèle à la réalité :

Ralph Ellison, whose novel *Invisible Man* – along with Toni Morrison's *Beloved* – is arguably the most famous Afro-surrealist work of literature, dug the fantastical foundations for Man Booker prize winner Paul Beatty's *The Sellout* and Colson Whitehead's Pulitzer Triumph *The Underground Railroad*. Ellison told an interviewer he “was just being true to reality⁶³⁵”.

Cette « réalité » , Ellison l'explora avec Gordon Parks avant la publication d'*Invisible Man*. L'objectif du romancier, en se lançant dans le projet « Harlem is Nowhere », était d'exposer au public les facteurs démographiques, sociaux et politiques qui modifiaient l'état psychologique et psychiatrique de la population noire des grandes villes américaines. La « réalité » était donc bien son sujet d'étude. Son inclination créatrice le poussa cependant à se détacher d'une approche réaliste et à privilégier un discours métaphorique, presque poétique, capable d'exprimer l'aliénation ressentie par les Africains-Américains, de révéler la fracture psychologique de la double-conscience, qui trouvait son origine dans des situations bien réelles, vécues au quotidien. Cet attachement à décrire la réalité tout en ayant recours à un langage surréaliste rend particulièrement intéressante l'insistance d'Ellison pour faire équipe avec un photographe en 1948, lors du projet « Harlem is Nowhere ».

En effet, à la fin des années 1940, la capacité de la photographie à « parler du monde⁶³⁶ », n'était pas encore largement et publiquement remise en question. Dans le sillage du style documentaire et en plein avènement de la photographie de presse, l'image photographique était toujours considérée comme une représentation fidèle et objective du réel. En dehors des milieux d'artistes et de spécialistes de la photographie, peu de considérations étaient accordées à la part de manipulation du photographe et à sa subjectivité. Ellison, lui même photographe amateur, devait cependant avoir

635. *Ibid.*

636. Nous empruntons l'expression à François Brunet, dans « Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par F. Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgeois, 2003, 139 p. 12 E. » *Etudes Photographiques* [En ligne], 15, novembre 2004, p. 2.

confiance en la capacité de Gordon Parks de se servir de son appareil photographique non pas uniquement comme une loupe grossissant les problèmes sociaux de Harlem, mais également comme d'un outil capable de transformer les rues, les devantures de magasins et d'églises et les habitants du ghetto en théâtre de l'absurde.

2. Gordon Parks et les Black Panthers : représenter une nouvelle radicalité noire

2.1 A la rencontre d'une nouvelle génération

2.1.1 Des acteurs historiques en perte de vitesse et la montée du mouvement « Black Power »

Malgré la formidable mobilisation citoyenne de la décennie « héroïque⁶³⁷ » du mouvement des droits civiques (1954-1965), l'émergence de figures africaines-américaines charismatiques, fédératrices (Martin Luther King) ou controversées (Malcolm X, Stokely Carmichael), et les victoires politiques (le *Civil Rights Act* de 1964 et le *Voting Rights Act* de 1965), le sentiment d'aliénation évoqué avec force par Ralph Ellison en 1952 persistait. Si les Africains-Américains qui étaient restés dans le Sud bénéficiaient, en théorie, du même accès que les blancs aux espaces publics et devaient pouvoir se rendre aux urnes sans contraintes, la réalité du terrain, comme durant la période de la Reconstruction, demeurait tout autre. Dans les ghettos des villes du Nord et de l'Ouest du pays, le départ massif des habitants blancs pour les banlieues, des pratiques discriminantes en termes de logement et la désaffection politique menant à l'abandon des services publics contribuèrent à créer le terreau des émeutes raciales de la seconde moitié des années 1960.

Pour la génération d'Africains-Américains née dans ces quartiers, qui n'avait pas connu la violence raciale du Sud ni fait l'expérience de la migration, les conditions de vie dans le ghetto – chômage massif, harcèlement policier, absence d'éducation, mal-logement – constituaient un carcan tout aussi aliénant et étouffant que les lois Jim

637. Nous empruntons l'adjectif « héroïque » à Caroline Rolland-Diamond, qui l'utilise, au début de l'introduction de *Black America* pour qualifier la décennie définie par l'arrêt de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education of Topeka, Kansas* de 1954, qui rendit obligatoire la déségrégation des écoles publiques, et les *Civil Rights Act* et *Voting Rights Act* de 1964 et 1965. Voir Caroline Rolland-Diamond, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XX^e siècle)*, op. cit., p. 10.

Crow. Les grandes associations historiques noires, comme la NAACP ou la *National Urban League* (NUL), étaient bien implantées à travers le pays et défendaient avec efficacité les droits des Noirs, mais peinaient à canaliser la colère et le désenchantement des jeunes Africains-Américains en milieu urbain. Les plus puissants groupes du mouvement des droits civiques, notamment la *Southern Christian Leadership Conference* (SCLC), étaient par ailleurs en perte de vitesse à la fin des années 1960. La campagne menée en 1967 à Chicago par Martin Luther King et la SCLC contre les conséquences du racisme et de la ségrégation au Nord se solda par un échec : le pasteur se heurta notamment à la séduction opérée sur les jeunes des ghettos par le slogan *Black Power*, popularisé en juin 1966 par Stokely Carmichael.

Le jeune activiste n'était pas l'inventeur de cette expression. Mais, lorsqu'il lança ce slogan à la foule après s'être fait arrêter à Greenwood, dans le Mississippi, le 16 juin 1966, à l'issue d'une manifestation organisée dans le cadre de la campagne « March Against Fear », instiguée par James Meredith – manifestation retransmise à la télévision par des chaînes nationales – les mots « Black Power » acquirent une notoriété sans précédent. De multiples courants se rattachent à ce concept, dont on peut attribuer l'origine à Frederick Douglass. Dans son acception politique, cependant, l'expression est indissociable des organisations nationalistes et séparatistes noires du XX^e siècle, principalement la Nation of Islam (NOI) et le Black Panther Party (BPP), comme l'explique Jeffrey O. G. Ogbar dans *Black Power: Radical Politics and African American Identity*. Pour l'historien, l'impact du mouvement Black Power ne doit pas être sous-estimé, quand bien même une définition précise de cette tendance est difficile à apporter :

Black Power affected African American identity and politics as much as any speech, march, or legal victory of the civil rights movement. Its thrust was “black nationalism,” though Black Power was not necessarily nationalist. [...] In essence, it demanded inclusion while advocating autonomy and self-determination. It asserted black access to full citizenship rights while conspicuously cultivating pride in much that was not American. Black Power was many things to many people and an enigma to most. Two fundamental themes, however, were widely celebrated among proponents: black pride and self-determination. From the traditions of black nationalists (and some integrationists) there developed a fundamentally new system of beliefs that shaped the political currents of the late 1960s and beyond⁶³⁸.

638. Jeffrey O. G. Ogbar, *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 2004, p. 2.

Le Black Power avait vu le jour dans les milieux étudiants noirs, qui étaient fédérés, dans les années 1960, par deux organisations : le *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC) et le *Congress for Racial Equality* (CORE). Mais, comme le souligne Caroline Rolland-Diamond dans *Black America*, la montée en puissance de ce mouvement fut, paradoxalement, responsable de leur perte de vitesse :

Au CORE comme au SNCC, l'adoption de cette idéologie suscita de fortes oppositions internes. De nombreux militants préférèrent partir plutôt que de soutenir des formes de militantismes qui contredisaient les idéaux originels. D'autres furent renvoyés pour excès de modération. Au-delà de l'agitation médiatique causée par cette radicalisation, l'adoption du Black Power affaiblit considérablement les sections locales du SNCC et du CORE.

Les deux associations, confrontées à leurs contradictions⁶³⁹, étaient ainsi considérablement affaiblies lorsqu'apparut, en octobre 1966, un nouvel acteur des luttes africaines-américaines : le *Black Panther Party for Self-Defense*.

2.1.2 Martial, marxiste et médiatique : la nouvelle formule du *Black Panther Party*

Quatre hommes et une femme marquèrent fortement l'histoire du *Black Panther Party* : les fondateurs, Bobby Seale et Huey Newton, l'artiste Emory Douglas, ministre de la culture⁶⁴⁰ à partir de 1967, et Eldridge Cleaver et sa femme Kathleen, née Neal, qui rejoignirent le parti deux mois après sa création en octobre 1966, et que Parks rencontra lors de leur exil à Alger en 1970. Ces cinq personnalités, en plus d'avoir créé, dirigé et structuré le *Black Panther Party*, façonnèrent son identité visuelle.

Créé en octobre 1966 à Oakland, en Californie, par Bobby Seale et Huey Newton, deux anciens étudiants du Merritt College, un établissement d'enseignement supérieur public de la ville, le *Black Panther Party* développa dès sa création des caractéristiques inédites qui le différenciaient des autres organisations africaines-

639. Selon Caroline Rolland-Diamond, les militants du SNCC et du CORE furent confrontés, avec l'apparition de la mouvance Black Power à la fin des années 1960, à deux contradictions majeures : réconcilier le nouveau discours radical avec les donateurs blancs libéraux dont dépendait la survie des organisations, et convaincre, en tant qu'étudiants, la population massivement déscolarisée des ghettos. Voir Caroline Rolland-Diamond, *Black America, op. cit.*, p. 344.

640. Le *Black Panther Party* s'était structuré autour d'un système évoquant les appareils gouvernementaux : Emory Douglas était ainsi Ministre de la Culture, Bobby Seale, président (« *chairman* »), Huey Newton, Ministre de la Défense et Eldridge Cleaver Ministre de l'Information.

américaines. Dans le paragraphe que Caroline Rolland-Diamond consacre au parti dans *Black America*, quatre traits distinctifs émergent.

L'inscription du mouvement dans ce que l'historienne nomme « la tradition nationaliste noire » et la revendication du « droit à l'auto-détermination de la communauté africaine-américaine⁶⁴¹ » éloignèrent le parti des volontés intégrationnistes des principales figures du mouvement pour les droits civiques de l'époque, notamment Martin Luther King. L'influence de la Nation of Islam, l'organisation religieuse et politique fondée en 1930, dirigée par Elijah Muhammad, et dont Malcolm X (assassiné en 1965), fut le porte-parole jusqu'en 1964, était très forte. Mais, même si certaines croyances et points du programme de la NOI influencèrent des revendications du *Black Panther Party*⁶⁴², les militants du groupe ne partageaient pas l'approche religieuse de l'organisation d'Elijah Muhammad.

En effet, et c'est là le deuxième point mis en avant par Caroline Rolland-Diamond, bien qu'étant parfois très éclectiques dans leurs références idéologiques et théoriques⁶⁴³, les membres du parti, à commencer par l'un des deux fondateurs, Huey Newton, intégrèrent des éléments socialistes et anti-capitalistes à leur rhétorique. L'accent était toutefois mis sur la communauté. Pour Newton, la communauté africaine-américaine, implantée dans les quartiers des villes américaines depuis des décennies, se devait d'intensifier sa participation à – et donc son contrôle sur – les institutions locales tels que les comités des écoles (« boards of education »), les conseils municipaux et programmes sociaux⁶⁴⁴. Surtout, les actions menées par les Panthers dans les quartiers avaient pour objectif principal de servir les Africains-Américains, en offrant des services traditionnellement assurés par des organismes publics, comme le rappelle le photographe Stephen James dans un article du *Guardian* :

641. Caroline Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.*, p. 345.

642. En mai 1967, dans le second numéro du *Black Panther*, le journal du parti, furent publiées deux listes, comprenant chacune dix points. Les intitulés de ces deux listes, « What We Want » et « What We Believe », reprenaient le modèle des *Black Muslims*, qui, en 1965, avaient publié, dans leur lettre d'information « Muhammad Speaks », un programme subdivisé en deux points : « What the Muslim Wants. What the Muslims Believe ». Voir Caroline Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.*, p. 348.

643. A propos des influences idéologiques et théoriques de Huey Newton, Donna Murch, historienne, écrit, dans son ouvrage *Living for the City: Migration, Education and the Rise of the Black Panther Party in Oakland, California* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010) : « Newton had always been eclectic in his tastes, merging sometimes wildly different theorists and intellectual traditions to the needs of the moment. », p. 135.

644. *Ibid.*, p. 194.

The Black Panthers had a unique approach to organising. The first thing they did was they patrolled the police, which they did with a law book and a gun; and that's the media image of them. But in addition they ran more than 60 community programs, the most famous of which was supplying breakfasts for schoolchildren, which they started before the United States government was feeding schoolchildren. They also started free medical clinics. They would escort senior citizens shopping so they would not get robbed. They provided free clothing. They bused families to prison for visits. The Panthers were really in the community⁶⁴⁵.

Cette obsession communautaire du BPP, qui prenait parfois des accents marxistes ou communistes, se concentra au début du mouvement sur un point spécifique : le harcèlement policier, qui constitue la troisième caractéristique majeure de l'organisation. C'est d'ailleurs par ce point que Parks entama son article sur Eldridge Cleaver dans *Life*, en racontant sa propre expérience d'une arrestation arbitraire par des policiers blancs⁶⁴⁶. Le nom complet du groupe « *The Black Panther Party for Self-Defense* » faisait déjà allusion aux agressions multiples et de différentes natures dont étaient victimes les Noirs. Dans tous les centres urbains des États-Unis, mais aussi, dans une moindre mesure, dans les zones rurales, les Africains-Américains, en particulier les jeunes hommes, étaient constamment arrêtés, fouillés, violentés par des forces de police majoritairement blanches. En mettant l'accent sur ces actions, omniprésentes dans la vie des Noirs, les figures du *Black Panther Party* touchaient une corde sensible :

Through focusing on the issue of police brutality, Huey Newton tapped an immense reserve of anger, especially among teenagers and young adults. By the mid-1960s, black youth suffered frequent police harassment and physical assault. Traffic stops had become dangerous flash points, and a range of real and imagined offenses from minor violations – failure to use tail lights or jaywalking – to parking meter expirations often escalated into confrontations with law enforcement⁶⁴⁷.

Il faut garder à l'esprit que les émeutes de 1964 à Harlem, de 1965 à Watts et de 1967 à Newark et Detroit eurent pour déclencheurs des altercations entre des citoyens africains-américains et des policiers blancs. Cet état de fait conduisit les Black Panthers à adopter l'une de leurs résolutions les plus radicales, et qui devint, en

645. Guy Lane, « Power to the People – The Black Panthers by Photographer Stephen James », *The Guardian*, 1^{er} octobre 2018 (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/01/power-to-the-people-the-black-panthers-by-photographer-stephen-shames>, consulté le 12 mars 2019).

646. Gordon Parks, « Eldridge Cleaver in Algiers, a Visit With Papa Rage », *op. cit.*, p. 20.

647. Donna Murch, *Living for the City*, *op. cit.*, p. 134.

quelque sorte, leur marque de fabrique : le port d'arme dans l'espace public, qui était autorisé, en 1966, par la loi californienne. En conséquence de cette décision, des patrouilles armées se mirent à arpenter les rues d'Oakland et d'autres villes californiennes et à surveiller les agissements des forces de l'ordre. L'identité collective des militants se forgea autour de cette posture défensive. Pour Caroline Rolland-Diamond, ceci contribua à attirer l'attention des médias et à ancrer une certaine représentation des Black Panthers dans l'imaginaire collectif américain : « Cette pratique musclée de l'auto-défense envoyait un message de fierté virile, renforcée par l'esthétique vestimentaire de ces hommes en tenues paramilitaires. Cette attitude séduisit largement et attira les caméras⁶⁴⁸. » Au-delà de leurs choix vestimentaires, les Panthers étaient conscients que leur bataille se jouait aussi sur les fronts médiatique et communicationnel. Tout à fait en phase avec les codes visuels de l'époque, ils développèrent, par l'intermédiaire du journal le *Black Panther*, de son rédacteur-en-chef et ministre de la culture Emory Douglas, ainsi qu'en faisant appel à des photographes extérieurs, une identité visuelle qui devint un outil de lutte novateur et efficace.

2.1.3 Des experts en communication visuelle

En octobre 1967, Huey Newton se trouva mêlé à une altercation avec deux policiers d'Oakland, lors de laquelle un des deux représentants des forces de l'ordre, John Frey, perdit la vie. Newton, également blessé, fut immédiatement arrêté et incarcéré pour homicide volontaire. Cet événement marque un tournant dans la perception du BPP par le public américain :

Utilisant le cas de Newton pour se présenter en victime de la violence d'état, le BPP s'attira la sympathie d'une partie importante de la population noire qui vit dans ce traitement une version exacerbée de ce qu'elle subissait régulièrement. Les Panthers trouvèrent également du soutien dans la communauté des Blancs radicaux, opposants à la guerre du Vietnam et révolutionnaires de la Nouvelle Gauche. Même les Africains-Américains plus modérés trouvaient que Newton n'avait pas été traité avec respect lors de son arrestation⁶⁴⁹.

La campagne *Free Huey!*, organisée par Eldridge et Kathleen Cleaver, devint le symbole de l'extrême visibilité des Panthers. Dans le troisième chapitre de son ouvrage *Imprisoned in a Luminous Glare*, « Attacked First by Sight », Leigh Raiford

648. Caroline Rolland-Diamond, *Black America*, *op. cit.*, p. 345.

649. *Ibid.*, p. 359.

explique que les Panthers existèrent d'abord par l'image. La campagne *Free Huey!* fut l'épitomé de cette résolution. Durant les seize ans de l'existence officielle du parti (de 1966 à 1982) les images, plus particulièrement les photographies, permirent d'unifier l'organisation. Ceci s'opéra par la production d'artefacts visuels fédérateurs, comme le portrait de Huey Newton dans le fauteuil en rotin (fig. 275) ou ceux des militants arborant des cheveux naturels, vêtus de noir et coiffés de bérets, le poing gauche levé ou arborant des attitudes et des expressions martiales (fig. 276 et 277). Ces images, d'abord emblématiques du mouvement, devinrent iconiques, au sens où elles provoquaient une évocation immédiate du terme « Black Power ». Le combat mené par les Panthers pour l'auto-détermination et la dignité passait par des actes concrets (les programmes communautaires, les patrouilles armées), mais s'opéraient aussi sur un plan symbolique. Les photographies, telles qu'Emory Douglas les utilisait dans ses collages permettaient une réécriture de l'histoire africaine-américaine en subvertissant l'iconographie de l'esclavage et du lynchage (fig. 278 et 279).

Pour illustrer la centralité du visuel dans la stratégie des Panthers et dans leur perception et réception publique, Leigh Raiford reprend le concept de « Société du Spectacle » élaborée par le philosophe français Guy Debord dans un ouvrage du même titre, paru en 1967⁶⁵⁰ :

Staging early encounters with the state with the state and producing a recognizably militant antiauthoritarian image, the Panthers were in many ways emblematic of the "Society of Spectacle," French philosopher Guy Debord's name for the postwar epoch in which capitalism commodified human relationships largely through the mobilization of visual technology, reality becomes representation and representation reality. However, the Panthers' performative and visual practices, especially their harnessing of photography, illustrate the subaltern's challenge to the alienation and political impotence wrought by the Society of Spectacle⁶⁵¹.

En d'autres termes, les Panthers étaient à la fois manipulateurs et victimes des codes d'une société soumise, notamment par l'image, à la domination du capitalisme. Selon Raiford, l'iconisation des Black Panthers se cristallisa de deux manières différentes, avec, d'une part, leur « incorporation » dans un discours axé sur l'image, produit par les médias et l'état américain, visant à décrédibiliser et détruire l'organisation en exagérant la menace qu'ils représentaient : « The spectacle of the

650. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

651. Leigh Raiford, *Imprisoned in a Luminous Glare*, *op. cit.*, p. 21.

Panthers served as a cover story to destroy the organization through a government-sponsored program of surveillance, incarceration, infiltration, and murder, as well as media assassination⁶⁵². » D'autre part, l'historienne identifie ce qu'elle nomme une « institutionnalisation » (« *institutionalization* »), dont les Panthers étaient les instigateurs :

The BPP worked to establish a uniform vision through the steady publication of the Black Panther, in which photography played a key role, and through the art work of Minister of Culture Emory Douglas. [...] The photograph presented itself as a ready-made medium to convey complex ideas about race, gender, and revolution and to contain the multiple contradictions animated by the party⁶⁵³.

Dans cette perspective duelle, il serait tentant de placer les photographies de Gordon Parks réalisées pour *Life* – quintessence de l'appareil médiatique américain – dans la première catégorie, mais les clichés produits par le photographe lors de sa rencontre avec les Panthers en Californie en 1970 (et avec Eldridge et Kathleen Cleaver à Alger) échappent à une catégorisation aussi définitive.

2.2 « We meet over a deep chasm of time⁶⁵⁴... » : Gordon Parks face à l'évolution des combats noirs

2.2.1 Les Panthers au prisme de l'expérience d'un photographe

L'article « Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation » est composé de deux textes : un paragraphe introductif, dont l'auteur n'est pas mentionné, dépeignant les militants des Black Panthers en des termes plutôt menaçants (« The Panthers spout the rhetoric of revolution [...]. They have armed themselves heavily in the name of self-defense and have used their weapons – not only in self-defense⁶⁵⁵. »), qui correspondait à la diabolisation du groupe identifiée par Leigh Raiford dans *Imprisoned in a Luminous Glare*. En dépit du ton ouvertement condamnatore du journaliste, ce dernier reconnaît que le harcèlement et les violences de la police à l'encontre des Black Panthers⁶⁵⁶ étaient en train d'influencer l'opinion publique en leur

652. *Ibid.*

653. *Ibid.*

654. Gordon Parks, « Eldridge Cleaver in Algiers, a visit with Papa Rage », *op. cit.*, p. 20.

655. « Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation », *op. cit.*, p. 18.

656. L'auteur fait notamment référence à l'assaut de la police sur l'antenne de Chicago, en décembre

faveur.

La deuxième partie du reportage, le récit de la rencontre de Gordon Parks avec Eldridge Cleaver, est présentée par l'auteur du paragraphe introductif comme une tentative de la part de *Life* de porter un regard impartial sur l'organisation en envoyant un journaliste noir, « un homme respecté dans les communautés noire et blanche⁶⁵⁷ » pour traiter la question. Neuf photographies de Gordon Parks (sans compter les vingt-trois portraits en format vignette des dix-neuf Black Panthers et des quatre officiers de police blancs morts dans des fusillades) illustrent les dix pages de l'article. Le volume 4 des *Collected Works* inclue plusieurs photographies des Cleaver à Alger et des militants en Californie, qui ne parurent pas dans *Life*⁶⁵⁸.

On peut établir plusieurs parallèles entre le portrait que dressa Parks d'Eldridge Cleaver et ceux de Malcolm X, Mohammed Ali et Stokely Carmichael qu'il fournit au magazine en 1953, 1966 et 1967. De manière générale, le reportage s'inscrit dans l'esthétique globale des reportages de Parks pour *Life*, avec l'utilisation d'éléments récurrents – le noir et blanc, les contrastes prononcés, les angles de vue spécifiques – et la transmission, grâce au texte accompagnant les images, de son opinion sur une question touchant de près la communauté africaine-américaine. Comme pour ses portraits de X, Ali et Carmichael, Parks alternait des questions sur la situation des Africains-Américains aux États-Unis et les réponses de Cleaver à ces interrogations, avec des observations sur le comportement et la personnalité du sujet de l'article et sur leur environnement. Parks lui-même établit un lien avec Malcolm X, après que Cleaver lui eut demandé de rejoindre le *Black Panther Party* comme ministre de l'information⁶⁵⁹. Pour le photographe, toutefois, la détermination du chef des Black Panthers dépassait celle du porte-parole des Black Muslims : « He had me thinking – back to the inflexible Malcolm X. Cleaver was proving to be even more intransigent – the most uncompromising individual I ever met⁶⁶⁰. »

1969, lors duquel Fred Hampton, un membre du parti, perdit la vie.

657. « *Life* asked the noted black photographer and author Gordon Parks, a man respected in both the black and white communities, to report on the Panthers and their leaders, especially Eldridge Cleaver, the Panther minister of information. » « Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation », *op. cit.*, p. 19. La traduction ci-dessus est la nôtre.

658. Voir Peter W. Kunhardt, Jr. et Paul Roth (dir.), *Gordon Parks Collected Works*, vol. 4, p. 157-171.

659. Nous relations cet échange entre Parks et Cleaver au chapitre 5, lorsque nous analysons la question de l'objectivité dans la conception qu'avait Parks de la photographie.

660. Gordon Parks, « Eldridge Cleaver in Algiers, a visit with Papa Rage », *op. cit.*, p. 22.

A chacune de ses rencontres avec des activistes africains-américains, Parks parvint à transmettre un aspect spécifique de leur personnalité : l'intelligence politique de Malcolm X, la frustration de Mohammed Ali, la solitude de Stokely Carmichael. Cette stratégie narrative et visuelle conférait davantage de profondeur et de complexité à leur image publique. Les portraits révélaient également les états d'âme de Parks. Dans son article relatant sa rencontre avec Malcolm X en 1963, il admet que sa relation avec le militant le poussa à reconnaître sa colère envers le racisme systémique de la société américaine. Ses séjours prolongés auprès de Mohammed Ali en 1966 et Stokely Carmichael en 1967 le firent se placer dans une position paternelle, renforcée par la proximité en âge des deux jeunes hommes avec l'un de ses fils.

La même alliance d'introspection et d'observation est à l'œuvre dans le portrait d'Eldridge Cleaver. Le photographe adopte cette fois une attitude pondérée, évoquant la différence d'âge de vingt-deux ans qui le séparait du jeune homme. Parks photographia et interviewa le Black Panther en exil au prisme de sa longue expérience et d'années d'interrogations et de doutes sur les façons de combattre le racisme. En imaginant la réponse qu'il aurait dû faire à la proposition de Cleaver de rejoindre le parti, Parks apporte un éclairage important sur sa conception de l'engagement politique :

Both of us are caught up in the truth of the black man's ordeal. Both of us are possessed by that truth which we define through separate experience. How we choose to act it out is the only difference. You recognize my scars and I acknowledge yours. You are 35. I am 57. We meet over a deep chasm of time, the events of which forged different weapons for us. If I were 20 years old now I would probably be a Black Panther. [...] You are risking everything by going back to challenge a system we both dislike. I will continue to fight also, but on my terms. I prefer to change things without violence – providing violence is not thrust upon me. If this is your position too, then your weapons are not as irreconcilable as you might think⁶⁶¹.

En ayant recours à cette manipulation rhétorique, Parks véhiculait aux lecteurs de *Life* l'idée que lui, le photographe respecté, n'était, en définitive, pas différent des jeunes Noirs radicaux qui rejoignaient le *Black Panther Party* : le combat contre le racisme les rapprochait, en dépit de choix d'« armes » radicalement opposés. Les photographies de Parks, qui expriment le respect du photographe pour l'efficacité, le charisme et l'énergie des Black Panthers, contribuent non pas tant à humaniser

661. *Ibid.*

Cleaver et les militants qu'à justifier leur lutte auprès du grand public.

2.2.2 « Black is beautiful » selon Gordon Parks

Gordon Parks ne se rattache pas au Black Arts Movement⁶⁶², mais il est néanmoins intéressant d'analyser ses photographies des Black Panthers à la lumière de ce mouvement, que nous considérons comme une extension artistique de l'idéologie politique qu'était le Black Power. Les artistes rattachés au *Black Arts Movement* injectèrent dans leurs pratiques artistiques une radicalité politique revendiquée qui devint omniprésente, ce qui n'est pas le cas chez Parks. L'idée que l'art devait porter la révolution noire émergea à la pointe des revendications d'artistes comme les poètes et dramaturges Amiri Baraka et Larry Neal, considérés comme les fondateurs et théoriciens du Black Arts Movement⁶⁶³.

Dans la culture populaire et dans les arts, l'une des répercussions les plus importantes fut le slogan « *Black is Beautiful* ». Dans un article intitulé « Natural Black Beauty and Black Drag », l'universitaire et spécialiste des mouvements artistiques noirs des XX^e et XXI^e siècles Margo Natalie Crawford rappelle que, pour les acteurs du *Black Arts Movement*, le corps noir était le premier site de l'acquisition de l'autodétermination et de l'indépendance noire :

The idea of natural black beauty was a key part of the body politics of the Black Arts Movement. Black Arts participants often imagined that the black body was the most local site of the black nation that needed to be protected from dominant beauty standards. The new physical beauty standards privileged looking “natural” and looking “African”⁶⁶⁴.

Cette conception du corps noir – et plus particulièrement du corps féminin⁶⁶⁵ –

662. Nous évoquons la question des relations entre Parks et le *Black Arts Movement*, plus particulièrement le collectif photographique Kamoinge, dans la partie intitulée « Gordon Parks, Roy DeCarava et Kamoinge, des tensions révélatrices » du second chapitre de ce travail.

663. LeRoi Jones, qui changea son nom pour Amiri Baraka après l'assassinat de Malcolm X et Larry Neal, fondèrent le *Black Arts Repertory Theatre/School*, une école d'art centrée sur la création noire, à Harlem, en 1965. En 1968, Larry Neal publia un article intitulé « The Black Arts Movement », dans la revue *The Drama Review*, où il exposait les principes fondateurs du mouvement. L'une des premières phrases de ce texte affirmait l'inséparabilité du *Black Art Movement* et du concept de *Black Power* : « Black Art is the aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept. As such, it envisions an art that speaks directly to the needs and aspirations of Black America. » Voir Larry Neal, « The Black Arts Movement », *The Drama Review*, 12, 4, 1968, p. 29.

664. Margo Natalie Crawford, « Natural Black Beauty and Black Drag », dans Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, *op. cit.*, p. 154.

665. Dans « Natural Black Beauty and Black Drag », Margo Natalie Crawford remarque que les principaux théoriciens du concept « Black is Beautiful » étaient des hommes, notamment Larry Neal.

« naturel » eut d'importantes répercussions, notamment dans les domaines de la mode et des médias. L'apport le plus significatif de Parks à cette tendance fut sa participation à la création du magazine féminin *Essence* en 1970, dont il fut le directeur éditorial jusqu'en 1973. Edward Lewis, l'un des fondateurs du magazine, expliqua dans un livre sur l'histoire d'*Essence* que l'association du photographe joua un rôle important dans le succès de l'entreprise. D'après Lewis, Parks retira de cette collaboration une satisfaction différente de celle qu'avaient pu lui procurer ses succès dans la société blanche :

The fact that the esteemed Gordon Parks would give up his affiliation with *Life* and *Time* magazine, where he also worked, to join a fledgling magazine with no money, no track record, and until recently no name, gave the four of us partners instant, enormous credibility in the publishing community. But Gordon also got something in return: star power affiliation with a black venture, which seemed to speak to his spirit in a way that none of his "firsts" at white companies ever had⁶⁶⁶.

Le reportage de Parks sur les Black Panthers, qui correspond à la fin de son activité en tant que journaliste titulaire pour *Life*, précéda de quelques mois son implication dans la création d'un magazine féminin noir. Sans attribuer au photographe un rôle majeur dans le développement des nouveaux principes esthétiques africains-américains, nous considérons que ces projets quasiment parallèles témoignent d'une volonté de participer à la reconnaissance de la beauté et de la fierté noires. La beauté, telle qu'exprimée et codifiée par l'art pictural classique qu'affectionnait Parks, est ici mise en valeur sur des sujets noirs. Dans l'introduction au numéro des *Cahiers du CEIMA* consacré à la beauté, Marie-Christine Agosto rappelle que « [j]usqu'à l'âge l'âge classique, la beauté fut normée et soumise à des règles et des critères didactiques d'édification moralisatrice⁶⁶⁷. » Dans « Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation », nous considérons que la beauté de Kathleen et Eldridge Cleaver est le véritable sujet du portrait. Parks la met en valeur par la simplicité de la pose frontale et la sobriété de la mise-en-scène. En les représentant ainsi, Parks ne cherchait peut-être pas à affirmer visuellement la

Citant un poème d'Audre Lorde, « Naturally », Crawford rappelle que le « Black is Beautiful » fut très fortement façonné par le regard masculin. *Ibid.*, p. 155.

666. Edward Lewis, avec Audrey Edwards, *The Man from Essence: Creating a Magazine for Black Women*, New York, Atria Paperback, 2014, p. 29.

667. Marie-Christine Agosto, « Introduction », dans Marie-Christine Agosto (dir.), « La Beauté », *Les Cahiers du CEIMA*, 7, octobre 2011, Brest, Centre d'études interdisciplinaire du monde anglophone.

supériorité morale de leur combat, mais la majestueuse solennité qui émane de cette photographie traduit son respect pour leur engagement militant.

Une fois encore, il est tentant de placer le portrait des époux Cleaver dans une sorte de tradition parksienne incluant d'autres couples dont le regard semble interroger, voire défier l'observateur. On pense notamment au portrait des anciens camarades de classe du photographe posant dans leurs habits du dimanche à Detroit en 1950 (fig. 11), ou à celui de Mr. et Mrs. Thornton en Alabama en 1956 (fig. 28). Eldridge et Kathleen Cleaver sont représentés en plan moyen. Kathleen Cleaver est juchée plus haut que son mari et son bras gauche entoure son épaule. La moitié droite du visage de ce dernier demeure dans l'ombre, ajoutant un supplément de gravité à l'immobilisme de ce portrait. L'unique élément qui vient troubler la sobriété de ce portrait est le portrait de Huey Newton encadré à l'arrière-plan. Sa tête, coiffée du béret qui faisait partie de l'uniforme des Black Panthers, est superposée sur une forme d'étoile claire.

L'impression qui se dégage de cette image est régaliennne : les époux Cleaver, à la posture hiératique, le regard fermement dirigé vers l'objectif, évoquent la majesté des représentations de la royauté. Au dessus d'eux, le portrait de Huey Newton apparaît comme une figure tutélaire, une divinité guidant ses fidèles. Sans qualifier cette image de surréaliste, la posture d'Eldridge et Kathleen Cleaver, l'étoile encadrant la tête de Newton à l'arrière-plan font vaguement écho à l'esthétique créée par le jazzman Sun Ra⁶⁶⁸, qui incorporait des éléments de la mythologie égyptienne à ses mises en scène scéniques. Cette photographie donne aux Cleaver une aura imposante, témoignage et hommage à leur détermination.

Sur la seconde photographie (fig. 281) la mise en valeur de certains attributs physiques associés au slogan « *Black is Beautiful* », comme les cheveux naturels de Kathleen Cleaver, n'est pas aussi marquée que sur l'image précédente. En revanche, tout comme sur le portrait du couple, les regards des cinq hommes autour de la table, tous dirigés vers l'objectif, ainsi que leur expression mêlant résolution et méfiance, dissipent l'image publique des Panthers, que les médias américains présentaient comme des guerilleros violents. Au contraire, sur cette image, Parks fait allusion à la

668. Pierre Breton, « Sun Ra (1914/1915 – 1993) », Encyclopedia Universalis (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/sun-ra/>, consulté le 12 juillet 2019).

dimension intellectuelle des Panthers, qui, d'après Donna Murch, était centrale dans la dynamique du parti : « [...] the Panthers were firmly rooted in an organic intellectual movement, and at Newton's insistence the BPP consistently emphasized political education and theory as essential to their program⁶⁶⁹. » En représentant cinq hommes noirs arborant des signes physiques distinctifs de leur adhésion au « Black Power », assis autour d'une table, planifiant ou discutant, Parks créa un moment intense au sein d'un groupe soudé, que l'observateur a l'impression d'interrompre. Cette impression est renforcée par le regard des cinq hommes, tous dirigés vers l'objectif. Sur cette photographie, la puissance des Black Panthers émane de la solidarité entre les individus et de leur assurance.

Même si ces deux photographies furent publiées en pleine page dans *Life*, le ton général de l'article, malgré les propos et les photographies de Parks, ne transforma pas les Panthers de délinquants violents en stratèges aux revendications légitimes. Si, comme le souligne Erika Doss dans l'article « Visualizing Black America », les éditeurs de *Life* n'étaient pas « entièrement réfractaires » à la vision que Parks proposait des Black Panthers, et lui laissèrent une certaine marge de manœuvre pour s'exprimer, l'ensemble du reportage diffusait néanmoins l'impression d'une menace pour la société américaine telle que la véhiculait le magazine. Pour Erika Doss, la dernière contribution majeure de Parks à *Life* fut donc particulièrement ambiguë : « The result was an ambiguous and skewed photo-essay that partially bore Parks's affirmation of black power and his anger about racial oppression, but mostly conveyed *Life's* fears that the Black Panthers were a menace to their vision of America⁶⁷⁰. »

Sans déclaration ou prise de position radicale, sans affiliation déclarée à un parti ou un groupe, en maniant, de 1949 à 1971⁶⁷¹, l'art du compromis et en se pliant, parfois, à une certaine ambiguïté, Gordon Parks donna néanmoins une substance politique à son œuvre photographique. Sa participation aux luttes des Africains-Américains semble aller de soi, parce que lui même était noir et avait dû affronter le racisme et la ségrégation. Mais, au-delà de cette affirmation superficielle, nous avons cherché, dans ce chapitre, à montrer comment Parks manifesta, dans ses photographies, sa conscience de l'oppression des Noirs et sa condamnation des

669. Donna Murch, *Living for the City*, *op. cit.*, p. 135.

670. Erika Doss, « Visualizing Black America », *op. cit.* p. 237.

671. Il s'agit de la période pendant laquelle Parks fut recruté par *Life*.

représentations racistes. Il y parvint en s'emparant de la vision surréaliste de Ralph Ellison et en la concrétisant dans des clichés transformant Harlem en un univers à mi-chemin entre la réalité et le cauchemar, décor et symbole de l'aliénation psychologique des Africains-Américains. A la fin de sa carrière de journaliste, sans être entièrement libéré du carcan éditorialiste de *Life*, il révéla, dans ses photographies, une autre facette du *Black Panther Party*. En jouant sur le pouvoir des regards et tout en sobriété, Parks montra que le « Black Power » était autant une force de l'esprit de communauté que de la lutte armée.

Chapitre 9. Regards critiques sur une nouvelle visibilité noire

Les liens complexes entre la photographie et les notions d'identité, de mémoire et d'histoire forment une toile dense et mouvante, composée de théories, d'interprétations et d'idées sans cesse enrichies de nouvelles approches, de nouveaux écrits. Toute œuvre photographique a vocation à trouver une place dans cet enchevêtrement. Cette place n'est jamais définitive, mais sans cesse réévaluée au gré des différentes lectures d'individus influencés par leur subjectivité et façonnés par leur époque. Les strates interprétatives s'agrègent ainsi aux images et les transforment en artefacts mémoriels et historiques. Ce processus est éminemment politique, puisqu'il participe à la détermination du rôle et de l'influence des groupes et des personnes au sein de l'espace social. Les photographies, lieux de mémoire et lieux de pouvoir, permettent d'exister, d'occulter et de transformer les identités, individuelles et collectives.

Ce dernier chapitre tentera de placer les images africaines-américaines de Gordon Parks dans ce réseau de considérations théoriques. Nous souhaitons, dans cette dernière étape de notre étude, mettre en lumière les liens entre l'œuvre noire du photographe et l'élaboration de l'identité, de la mémoire et de l'histoire africaine-américaine au XX^e siècle. Que nous apprend l'inclusion des photographies de Parks à ces processus ? Ses images peuvent-elles être considérées comme des lieux de mémoire de la communauté africaine-américaine ? Enfin, en dépit de leur indéniable importance dans la construction d'une nouvelle visibilité noire, peut-on considérer que sa vision fut parfois problématique, notamment si l'on prend en compte des questions de genre et de classe ?

1. Les photographies de Gordon Parks comme lieux de mémoire

1.1 La photographie, alchimie de la mémoire et de l'histoire

1.1.1 Deux concepts indispensables et indissociables

Historiens et philosophes ont, à de multiples reprises, interrogé les rapports entre mémoire et histoire. Les oppositions traditionnelles – entre le caractère individuel, donc subjectif, de la mémoire et celui, collectif, donc davantage consensuel,

de l'histoire, ainsi qu'entre la fluidité de la mémoire et la fixité de l'histoire – ont été dépassées grâce à des travaux, notamment *Les lieux de mémoire* de Pierre Nora, ayant établi l'inextricable articulation de ces deux notions. Geneviève Fabre et Robert O'Meally expliquent, dans l'ouvrage collectif *History and Memory in African-American Culture*, en quoi cette articulation permet d'élargir le champ des études africaines-américaines et de rendre justice à sa complexité.

En utilisant dans l'introduction le concept de Pierre Nora, les deux spécialistes démontrent que l'impossible dissociation de l'histoire et de la mémoire, qu'ils nomment des « matrices jumelles⁶⁷² », permet l'émergence d'une immense variété d'objets au sein de la culture africaine-américaine – productions littéraires et artistiques, mais aussi fables et contes inscrits dans l'oralité, lieux, dates, époques, personnes ou monuments – qui en redessinent les contours et l'éclairent d'une lumière nouvelle :

Whether deliberately or not, individual or group memory selects certain landmarks of the past – places, artworks, dates; persons, public or private, well known or obscure, real or imagined – and invests them with symbolic or political significance. Thus a *lieu de mémoire* may be historical or legendary event or figure, a book or an era, a place or an idea; it can be “simple and ambiguous, natural and artificial, at once immediately available in sensuous experience and susceptible to the most abstract elaboration.” Nonetheless it is “material, symbolic, and functional.” *Lieux de mémoire* can prompt both the processes of imaginative recollections and the historical consciousness. Such *lieux de mémoire* as New Orleans, *The Souls of Black Folk*, the civil rights movement, or the tar baby tale are products of this highly energized interaction of history and memory and stand at the nexus of personal and collective memory⁶⁷³.

Le maniement du concept de Pierre Nora a ainsi multiplié les champs de recherche, rendant possible l'étude d'une myriade de formes d'expression noire :

For us African Americanists perhaps the most significant aspect of the idea of *lieux de mémoire* was its capacity to suggest new categories of sources for the historian: new sets of sometimes very difficult readings. We considered, for example, how to read certain dances, paintings, buildings, journals, and oral forms of expression. More than ever, we saw novels, poems, slave narratives, autobiographies, and oral testimonies as crucial parts of the historical records. These varied repositories of individual memories, taken together, create a

672. « [...] the twin matrices of history and memory ». Geneviève Fabre et Robert O'Meally, « Introduction », dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, op. cit., p. 5. La traduction ci-dessus est la nôtre.

673. *Ibid.*, p. 7.

collective communal memory⁶⁷⁴.

History and Memory in African-American Culture contient en effet des articles sur des sujets aussi variés que les célébrations et commémorations de certaines dates par la communauté noire⁶⁷⁵, l'écriture politique de Zora Neale Hurston dans son roman *Their Eyes Were Watching God*⁶⁷⁶, les sépultures africaines-américaines⁶⁷⁷ ou bien encore la signification de certaines figures folkloriques, tel que Br'er Rabbit, dans la culture de masse⁶⁷⁸. En dépit de la richesse et de la variété des analyses rassemblées dans l'ouvrage de Fabre et O'Meally, la photographie manque à l'appel. La littérature, l'oralité, la performance, la musique ou la danse sont incluses comme de possibles lieux de mémoire de la communauté africaine-américaine, mais le visuel, pourtant central dans les pratiques mémorielles noires, est laissé de côté.

1.1.2 Dissémination et réappropriation des photographies

Cette omission est rectifiée par l'historienne Leigh Raiford dans un article de 2009 intitulé « Photography and the Practices of Critical Black Memory », dans lequel la photographie est présentée comme une « technologie de la mémoire », dont les Africains-Américains furent à la fois victimes et dont ils surent s'emparer pour élaborer une résistance à la déshumanisation enclenchée par l'esclavage, un contre-discours visuel pour répondre à des conceptions racistes et dégradantes⁶⁷⁹. Raiford se concentre dans ce travail sur la rémanence des photographies de lynchages et leur détournement par différents groupes militants noirs au XX^e siècle. Pour Raiford, les photographies de lynchage sont un « site » crucial de la lutte des Africains-Américains pour la réappropriation de leur histoire : « [...] the archive of lynching photography

674. *Ibid.*, p. 9.

675. Geneviève Fabre, « African-American Commemorative Celebrations in the Nineteenth Century », dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, *op. cit.*, p. 72-92.

676. Hazel Carby, « The Politics of Fiction, Anthropology, and the Folk: Zora Neale Hurston », Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, *op. cit.*, p. 28-45.

677. Angelika Krüger-Kahloula, « On the Wrong Side of the Fence: Racial Segregation in American Cemeteries », dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, *op. cit.*, p. 130-150.

678. Susan Willis, « Memory and Mass Culture », dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, *op. cit.*, p. 178-188.

679. La relation historique paradoxale des Noirs américains avec la photographie était le sujet de la sous-partie « Reclaim, repair, remake, reimagine and redeem : la photographie dans l'élaboration du contre-discours africain-américain » du second chapitre, « Gordon Parks dans l'univers visuel africain-américain ».

constitutes a site of struggle over the interpretation of the history of racial violence and black citizenship in the United States⁶⁸⁰. »

L'historienne élargit, dans la seconde partie de son article, la portée de son analyse pour interroger les rapports entre la photographie, l'histoire et la mémoire noire : « How do we understand the convergences of history, memory, and photography, and their intersection in the lives of African American specifically⁶⁸¹ ? » Pour Raiford, la compréhension de cette relation triangulaire doit forcément prendre en compte la nature dialectique des trois composantes. L'historienne se tourne donc vers Pierre Nora pour exposer le rôle des réévaluations mémorielles dans le façonnement de l'histoire et vers Walter Benjamin pour appuyer son argument sur les possibilités de réinterprétation du passé qu'offre la photographie :

However, rather than conceiving of photography as a mere repository of the past, both individual and collective, we might follow Walter Benjamin's lead and think of photography as dialectical. In this view, the indexical, reflective function of the photograph is imbued with a living engagement with the past. Or put another way: what the mirror reflects is archived for posterity but in a way that is always available to and for re-viewing, reconsideration, and re-evaluation⁶⁸².

Cette approche de Leigh Raiford nous évoque une des idées développées par l'universitaire israélienne Ariella Azoulay dans son ouvrage *The Civil Contract of Photography* :

The photograph is out there, an object in the world, and anyone, always (at least in principle), can pull at one of its thread and trace it in such a way as to reopen the image and renegotiate what it shows, possibly even completely overturning what was seen before⁶⁸³.

Ainsi, les photographies, réceptacles d'une multitude de sens et d'affects, participent à la structuration d'espaces politiques dans lesquels se renégocient constamment la signification historique des événements, des personnes et des groupes. En lien avec cette idée, Ariella Azoulay affirme que les photographes et les sujets des photographies ne peuvent jamais prétendre détenir l'exclusivité du sens ou de la portée d'une image : « The photograph exceeds any presumption of ownership or

680. Leigh Raiford, « Photography and the Practices of Critical Black Memory », *op. cit.*, p. 114.

681. *Ibid.*, p. 118.

682. *Ibid.*, p. 119.

683. Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Boston, Zone Books, 2008, p. 13.

monopoly and any attempt at being exhaustive⁶⁸⁴. » A travers le concept de « contrat civil de la photographie », Ariella Azoulay exprime la possibilité pour tout individu, en particulier ceux qui ne bénéficient d'aucune reconnaissance politique (elle prend notamment en exemple dans son ouvrage des photographies de Palestiniens vivant dans les territoires occupés par Israël), de s'emparer de la photographie pour créer ou recréer un sentiment d'appartenance politique et ancrer la validation de leurs expériences dans un récit historique. Ces théories nous semblent particulièrement pertinentes dans l'étude des relations entre les Africains-Américains et la photographie.

Les Noirs américains ont en effet utilisé la photographie dès 1840, alors même que leurs existences étaient annihilées par l'esclavage, annihilation à laquelle participa d'ailleurs la photographie, comme nous l'avons vu dans le second chapitre de notre travail. Comme la plupart des Américains de l'époque, les Africains-Américains qui en avaient la liberté et les moyens financiers se rendaient dans les studios des photographes⁶⁸⁵ pour obtenir un portrait, qui était ensuite transmis entre les membres d'une famille, échangé entre amis, et qui, bien souvent, perdurait sur plusieurs générations.

Ces pratiques et ces transmissions participèrent à l'élaboration d'identités individuelles et collectives. Elles se développèrent dans les premières décennies du XX^e siècle, avec l'essor des studios urbains et l'accessibilité grandissante de la technologie. Toutefois, à quelques exceptions près⁶⁸⁶, les photographies existaient surtout, durant cette période, dans la sphère privée. Ceci n'enlève rien à leur centralité dans les processus d'invention ou de réinvention mémorielle, mais l'usage de la photographie dans les combats politiques africains-américains ne se généralisa véritablement qu'à partir des années 1960.

684. *Ibid.*, p. 12.

685. Le premier chapitre de *Reflections in Black*, de Deborah Willis, « The First Sixty Years, 1840-1860 » est consacré aux premiers photographes professionnels noirs aux États-Unis. L'historienne précise ainsi que pendant la première décennie d'exploitation de la technologie aux États-Unis, des traces tangibles permettent de confirmer l'existence d'une cinquantaine de photographes noirs. Voir Deborah Willis, *Reflections in Black*, *op. cit.*, p. 4.

686. Nous pensons notamment au recours à la photographie de la NAACP, particulièrement dans son magazine officiel *The Crisis*, fondé en 1910 et que W. E. B. Du Bois dirigea jusqu'en 1934. Leigh Raiford consacre le premier chapitre d'*Imprisoned in Luminous Glare*, *op. cit.*, « No Relation to the Facts about Lynching », à ce sujet.

1.2 Utilisation des photographies de Gordon Parks dans l'écriture historique et mythique du mouvement des droits civiques

1.2.1 Fascination persistante pour des images de l'ordinaire

Nous choisissons donc de nous concentrer sur le mouvement des droits civiques⁶⁸⁷ et sur l'utilisation des photographies de Gordon Parks par celles et ceux qui ont participé à l'écriture du récit historique de cette période. Notre choix se justifie par l'importance historique de ce moment dans l'imaginaire collectif, comme en atteste la production scientifique à ce sujet⁶⁸⁸, et par la prépondérance de la photographie dans la définition politique, historique et culturelle de cette période. Geneviève Fabre et Robert O'Meally, dans l'introduction de leur ouvrage, citent d'ailleurs le mouvement pour les droits civiques comme un lieu de mémoire à part entière⁶⁸⁹.

Une myriade d'événements au rayonnement important s'égrène entre les bornes de cette décennie. Chacun de ces moments et de ses protagonistes – le boycott des bus à Montgomery, Alabama en 1955-1956, déclenché par le refus de Rosa Parks de laisser sa place à un homme blanc dans un bus municipal, l'arrivée dans un lycée de l'Arkansas, sous la protection de l'armée, des « Little Rock Nine » en 1957, la Marche sur Washington et le discours de Martin Luther King, « I Have a Dream », en août 1963, la traversée du pont Edmund Pettus par le pasteur et ses partisans en 1965 – sont

687. Nous abordions, à la fin du chapitre 4, la question du bornage chronologique de cette période. Nous rappelions, citant Caroline Rolland-Diamond que la conception « mythique » du mouvement pour les droits civiques commence en 1954, avec l'arrêt de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education of Topeka, Kansas*, et se termine avec le passage du *Voting Rights Act* en 1965. Ce découpage chronologique, bien que largement diffusé et populaire, est cependant loin de faire l'unanimité chez les historiens. Comme l'avance l'universitaire britannique Adam Fairclough dans un article de 1990 intitulé « Historians and the Civil Rights Movement », la question de la délimitation temporelle est l'une de celles qui agite le plus les spécialistes du mouvement. Le cadre chronologique le plus populaire n'est d'ailleurs pas, selon lui, le même que celui proposé par Caroline Rolland-Diamond : « The popular "Montgomery to Memphis" time-frame brackets the movement with the leadership of Martin Luther King, Jr., 1955-68. » Mais Fairclough précise dans le même paragraphe que les historiens tracent l'origine du mouvement dans des décennies antérieures. Le temps long des luttes africaine-américaine est d'ailleurs maintenant privilégié, comme le souligne Caroline Rolland-Diamond dans *Black America*. Par souci de clarté et de concision, nous proposons dans cette partie de travailler sur le bornage « mythique », 1954-1965. Voir Adam Fairclough, « Historians and the Civil Rights Movement », *Journal of American Studies*, 34, 3, décembre 1990, p. 387.

688. Le colloque international « Mémoires du mouvement des droits civiques », qui s'est tenu à Montpellier les 18 et 19 octobre 2018 est un exemple d'une manifestation scientifique récente sur le sujet.

689. Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, op. cit., p. 9.

aujourd'hui entrés dans les livres d'histoire. Commémorés et célébrés, ils constituent des lieux de mémoire à part entière, dont l'imbrication compose une épopée mythique pour la communauté africaine-américaine. Que penser, alors, des photographies de cette période, notamment de celles de Gordon Parks ? Constituent-elles des lieux de mémoire à l'intérieur de lieux de mémoire, une mise en abyme de l'impact inaltérable de ce moment sur l'identité américaine ?

Les photographies interviennent dans les deux temps du mouvement des droits civiques : celui des événements en eux-mêmes, immédiatement couverts et documentés, notamment par les photographes de presse, et celui, *a posteriori*, de leur interprétation et de leur intégration dans un récit historique tout d'abord canonisé, puis progressivement remis en question. Ces deux temporalités s'entremêlent, et il est parfois difficile de séparer le rôle des photographies dans la documentation médiatique et l'interprétation historique des événements. Pour Leigh Raiford, cet entrelacement est flagrant dans le cas des photographes des manifestations et des répressions policières du printemps 1963, à Birmingham, en Alabama. L'historienne ouvre en effet un article de 2007 consacré au sujet par une phrase rappelant la profusion et l'omniprésence des photographies de ces événements au printemps 1963 : « For nearly two weeks in late April and early May of 1963, national and international audiences rose each morning to images of violence, confrontation and resistance splashed across the front pages of their major newspapers⁶⁹⁰. » Quelques lignes plus bas, elle souligne également l'endurance et la valeur historique de ces images : « For many contemporary viewers, the whole of the civil rights movement is captured, quite literally, in the images of Birmingham 1963⁶⁹¹. »

Gordon Parks n'était pas présent à Birmingham au printemps 1963. *Life* l'envoya, en revanche, à Washington en août de la même année, avec d'autres photographes du magazine, pour couvrir la Marche sur Washington. Les photographies qu'il prit à cette occasion sont esthétiquement percutantes. Les images en couleur de la foule réunie autour du miroir d'eau du Lincoln Memorial (fig. 282 et 283) attestent de la formidable culmination du mouvement, tandis que les portraits de Martin Luther King et Rosa Parks (fig. 285 et 284) mettent en valeur la dignité et la

690. Leigh Raiford, « "Come Let Us Build a New World Together": SNCC and Photography of the Civil Rights Movement », *American Quarterly*, 59, 4, décembre 2007, p. 1129.

691. *Ibid.*, p. 1129-1130.

gravité de ces deux acteurs majeurs du mouvement, tout en suggérant leur appartenance – surtout pour Martin Luther King – à la symbolique américaine. Pour autant, ce ne sont pas ces images qui nous viennent à l’esprit lors que l’on rapproche la période du mouvement des droits civiques, le concept des lieux de mémoire et l’œuvre photographique de Parks.

Les clichés du photographe qui permettent une redécouverte d’un pan de l’identité noire forgée durant cette période, une réévaluation de cette identité à l’aune de la réappropriation mémorielle noire ainsi qu’une remise en question du discours historique dominant proviennent, notamment, de ses projets documentant les replis en apparence ordinaires du mouvement pour les droits civiques, même si certains de ces projets sont antérieurs au « commencement » officiel de la période. Au vu de leurs nombreuses résurgences dans différents médias, les portraits des anciens camarades de classe de Parks pris dans les métropoles du Midwest en 1950, les images datant de 1956 de la famille Thornton en Alabama, celle des Fontenelle à Harlem en 1967, sont des filtres privilégiés pour revaloriser la présence et l’image de Noirs anonymes dans la mémoire visuelle du cheminement vers la reconnaissance politique et culturelle. Le vidéo clip de la chanson « Element », du rappeur africain-américain Kendrick Lamar⁶⁹², constitue un exemple original et récent de cette utilisation des photographies de Parks.

1.2.2 « Element », de Kendrick Lamar : « appropriation done right.⁶⁹³»

Les références à des photographies de Gordon Parks dans le clip vidéo de la chanson « Element » de Kendrick Lamar⁶⁹⁴ soulèvent deux catégories de questions. On peut s’interroger, tout d’abord, sur la raison de l’inclusion de ces images dans l’œuvre de Kendrick Lamar et sur leur éventuelle résonance avec les paroles de la chanson

692. Kendrick Lamar, né le 17 juin 1987 à Compton en Californie, est considéré comme un artiste majeur. Bien qu’habituellement identifié comme appartenant aux courants musicaux du rap et du hip-hop, il intègre à sa musique des éléments de jazz, de slam et de funk. Il a reçu treize *Grammy Awards*, et, en 2018, le prix Pulitzer pour la musique pour son album *Damn*. sur lequel figure le morceau « Element ». Voir site Internet officiel de l’artiste : <http://www.kendricklamar.com/>.

693. Monique Penning, « Appropriation Done Right in Kendrick Lamar’s Tribute to Gordon Parks », *Monster Children*, 2 décembre 2017 (<https://www.monsterchildren.com/68395/inspiration-kendrick-lamars-element-came-legendary-photo-journo-gordon-parks/>, consulté le 28 mars 2019).

694. Jonas Lindstroem and the little homies, clip vidéo de la chanson « Element » de Kendrick Lamar, Youtube, 27 juin 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=glaG64Ao7sM>, consulté le 28 mars 2019).

« Element ». On analysera alors la vidéo d'un point de vue formel et culturel, en tant que document mélangeant images originales et détournements culturels. En l'absence d'explications données par le chanteur sur son choix des photographies de Parks, on peut établir des parallèles interprétatifs entre les paroles d' « Element » et les images, afin de faire émerger des thématiques spécifiques, que les photographies permettent de mettre en lumière.

Il est, d'autre part, intéressant de se pencher sur les répercussions de cette vidéo et sur les commentaires qui lui furent consacrés dans les médias. En effet, après la mise en ligne du vidéo clip, la fondation Gordon Parks organisa une exposition dans ses locaux de Pleasantville, dans l'état de New York, sur l'appropriation des images de Parks par Kendrick Lamar et le réalisateur de la vidéo, le photographe et vidéaste allemand Jonas Lindstroem. Le recours à des images de Parks par le rappeur généra plusieurs articles de presse qui proposèrent une relecture globale de l'œuvre photographique de Gordon Parks à la lumière de cette appropriation et qui mirent en avant l'engagement politique du photographe, en le présentant comme l'un des acteurs principaux du mouvement des droits civiques.

Le clip vidéo d' « Element » comporte sept références à des photographies de Parks. Dans l'ordre de leur première apparition dans la vidéo, les photographies référencées sont les suivantes : la première, qui apparaît dans les secondes d'ouverture de la vidéo, représente une main jaillissant d'une étendue d'eau et fut prise dans les environs de Fort Scott, en 1963 (fig. 286 et 287), tout comme la seconde photographie citée dans la vidéo, *Boy With June Bug* (fig. 288 et 289). Apparaissent ensuite deux scènes inspirées de photographies prises par Parks lors de son reportage sur les Black Muslims en 1963 (fig. 290, 291, 292 et 293). Suivent les reconstitutions d'une photographie de trois enfants prise lors du séjour de Parks en Alabama en 1956, pour les besoins de l'article « The Restraints: Open and Hidden » (fig. 294 et 295) et un cliché de quatre policiers blancs photographiés à travers le pare-brise d'une voiture, que Parks fit à Chicago dans le cadre d'une série thématique sur la délinquance réalisée pour *Life* en 1957 (fig. 296 et 297). Deux photographies de « Harlem Gang Leader » sont ensuite référencées : il s'agit d'une scène de rue et du portrait du profil du chef de gang Red Jackson (fig. 298, 299, 300 et 301).

Les paroles de la chanson de Kendrick Lamar abordent les notions de sacrifice,

de loyauté, d'innocence, mais aussi des thématiques plus précises, comme les violences policières à l'encontre des Africains-Américains et le rapport à la célébrité⁶⁹⁵. Les auditeurs et spectateurs peuvent choisir de voir dans la reconstitution des photographies de Parks des échos aux questionnements du rappeur. On peut également saisir, dans cette succession d'images symboliques et iconiques qui structurent la vidéo, la volonté de transfigurer l'expérience noire, en la sublimant par l'utilisation d'un triple filtre artistique : la chanson, la photographie et la vidéo. Dans un article du *Guardian* consacré à l'exposition sur l'utilisation des images de Parks par Kendrick Lamar, le directeur de la fondation Gordon Parks, Peter Kunhardt Jr., précise que le rappeur a choisi personnellement les photographies pour exprimer son ressenti sur la société américaine actuelle : « “Kendrick went to all kinds of depths to find really unknown photos by Parks to show all aspects of his career,” said Kunhardt. “The photos he chose are his creative way of expressing how he feels about things today in America⁶⁹⁶.” »

L'explication de Peter Kunhardt Jr. évoque la définition de l'utilisation des lieux de mémoire telle que présentée par Geneviève Fabre, Robert O'Meally et Leigh Raiford. L'article du *Guardian* précise que la récupération des clichés de Parks par Kendrick Lamar fut initialement reçue avec méfiance : le rappeur fut en effet accusé de s'appropriier les images⁶⁹⁷. Pour son exposition, la fondation Gordon Parks reprit donc le terme « appropriation » et choisit d'en écarter les implications négatives pour se concentrer sur les photographies de Parks comme sources d'inspiration pour de nouvelles générations d'artistes, mettant ainsi en lumière le caractère intemporel de leur message sur et pour la communauté africaine-américaine :

Appropriation is a common practice in contemporary art-making. Although

695. Les paroles de la chanson sont accessibles sur le moteur de recherche Google et sont bien entendu ouvertes à l'interprétation des auditeurs, le musicien n'ayant pas véritablement donné d'interview à ce sujet. Voir résultats de la recherche « Kendrick Lamar Element », dans le moteur de recherche Google (https://www.google.com/search?rlz=1C5CHFA_enFR757FR757&ei=8uGdXJXyIMu2aeDYjeAL&q=kendrick+lamar+element+lyrics&oq=kendrick+lamar+element+&gs_l=psy-ab.1.0.0l3j0i22i30l7.11640.11640..13447...0.0..0.64.64.1.....0....1..gws-wiz.Njh5dZ_R2fc, consulté le 28 mars 2019).

696. Peter Kundardt Jr., dans Nadja Sayej, « The Story Behind Kendrick Lamar's Gordon Parks Exhibition », *The Guardian*, 13 décembre 2017 (<https://www.theguardian.com/music/2017/dec/13/the-story-behind-kendrick-lamars-gordon-parks-exhibition>, consulté le 1^{er} avril 2019).

697. La journaliste fait référence aux réactions des Internautes sur le réseau social Twitter : « This summer, Twitter was awash in skepticism when California rapper Kendrick Lamar released the music video for his song Element. » Nadja Sayej, « The Story behind Kendrick Lamar's Gordon Parks Exhibition », *op. cit.*

many misinterpret it as simple mimicry, the reuse of preexisting imagery to question the nature of originality, authorship, authenticity, and – essentially – art itself has a long-standing tradition in art history⁶⁹⁸.

Les organisateurs de l'exposition soulignent toutefois qu'en considérant les photographies de Gordon Parks comme des scènes à jouer et à insérer dans un récit personnel, Kendrick Lamar et le réalisateur de la vidéo ont dépassé le simple emprunt et ont donné de nouvelles significations à ces images :

The directors did not simply borrow Parks' archetypal imagery, but revived it. They embraced the archival and brought it to life by adopting Parks' visual language and expanding upon it. Recognizing the cinematic quality of the historic stills, Lamar and his team performed the stories behind the images using a different and contemporary medium to contribute to the ongoing conversation surrounding black representation. A young boy laying in a field with a June bug crawling on his forehead, men of the Fruit of Islam performing defense drills – the moments Parks capture on film half a century ago sought to authentically portray black life to America. If modern artists use appropriation to question art itself, *ELEMENT* uses it to question historical and contemporary representations of the black experience in the United States⁶⁹⁹.

Cette citation met en évidence la persistance des questions soulevées par Parks dans ses photographies en insistant sur trois points : la nécessité de produire une vision authentique de l'expérience africaine-américaine, la création d'une certaine mythologie noire, à travers le détournement d'images symboliques, et la valeur des récits – des « petites » histoires – dans l'écriture historique du peuple noir. Parks lui-même était adepte de la citation visuelle et son œuvre photographique est traversée de références et d'inspirations esthétiques plus ou moins aisément identifiables. Il n'est donc, en définitive, pas réellement surprenant que certaines de ses photographies les plus saisissantes et les plus poétiques soient devenues, à leur tour, objets de fascination.

Ce qui est plus étonnant, en revanche, c'est la re-définition de l'image publique du photographe que la vidéo de Kendrick Lamar engendra dans la presse. Parks est en effet présenté, à plusieurs reprises, comme un acteur incontournable du mouvement pour les droits civiques et un militant de premier plan. Dans un article publié sur la

698. Anon., [Anon.], « Element: Gordon Parks and Kendrick Lamar », panneaux de l'exposition « Element: Gordon Parks and Kendrick Lamar », Pleasantville, New York, fondation Gordon Parks (1^{er} décembre 2017 – 16 février 2018, <http://www.gordonparksfoundation.org/exhibitions/element-gordon-parks-and-kendrick-lamar>, consulté le 1^{er} avril 2019).

699. *Ibid.*

version en ligne du magazine britannique *Dazed*, le photographe est décrit en ces termes : « Parks [...] was a huge activist figure within the civil rights movement, and his transgressive work paved the way for black art and the politics within it⁷⁰⁰. » Un article consacré à l'exposition de la fondation Gordon Parks, publié sur le portail ArtNet, présente également Parks comme un « photographe du mouvement des droits civiques » dans son titre : « Kendrick Lamar Made a Video Homage to Civil Rights Photographer Gordon Parks. Now the Gordon Parks Foundation Is Returning the Favor⁷⁰¹. » Dans un autre article, le caractère fondamentalement engagé de la personnalité du photographe, « social rights activist », est mis en lumière⁷⁰².

Au-delà de l'aspect quelque peu réducteur de ces appellations, on remarque la canonisation de Parks comme photographe militant, inséparable de l'histoire du mouvement des droits civiques, dont les photographies transmettaient un message politique fort. Pour avoir essayé de révéler le caractère profondément ambigu de l'engagement de Parks, nous pensons que c'est *a posteriori* que ce dernier est devenu un photographe politique, grâce, notamment, aux expositions, aux articles de presse que celles-ci générèrent et à la réutilisation de ses photographies comme dans la vidéo de la chanson de Kendrick Lamar. C'est en devenant lieux de mémoire que les photographies de Gordon Parks, et, par association, le photographe lui-même, ont acquis un statut politique emblématique. Cette démarche d'iconisation rend justice à l'originalité et à la puissance de son œuvre, mais s'opère au risque d'une occultation de certains aspects plus problématiques du regard photographique de Parks.

700. Natty Kasambala, « Gordon Parks' photos are all over Kendrick's new video », *Dazed*, 28 juin 2017 (<http://www.dazeddigital.com/music/article/36548/1/kendrick-lamar-element-video-gordon-parks-references>, consulté le 1^{er} avril 2019).

701. Taylor Dafoe, « Kendrick Lamar Made a Video Homage to Civil Rights Photographer Gordon Parks. Now the Gordon Parks Foundation Is Returning the Favor. », *ArtNet*, 8 décembre 2017 (<https://news.artnet.com/exhibitions/kendrick-lamar-gordon-parks-1173287>, consulté le 1^{er} avril 2019).

702. Monique Penning, « Appropriation Done Right in Kendrick Lamar's Tribute to Gordon Parks », *op. cit.*

2. Une nouvelle visibilité problématique

2.1 Regard humaniste ou « damage imagery⁷⁰³ » ?

2.1.1 Le concept de « damage imagery »

La photographie n'est qu'un des nombreux media qui furent utilisés pour déshumaniser, exclure et avilir les Noirs aux États-Unis. La peinture, la presse ou le cinéma ont également largement contribué à produire et à diffuser des stéréotypes dégradants à l'encontre des Africains-Américains. Dans un ouvrage intitulé *Contempt and Pity: Social Policy and the Image of the Damaged Black Psyche, 1880-1996*, l'historien africain-américain Daryl Michael Scott met en lumière le rôle d'une discipline, les sciences sociales, dans l'élaboration et l'implantation d'une représentation des Africains-Américains comme foncièrement « endommagés » (« damaged »), d'un point de vue psychologique. Pour Daryl Michael Scott, la diffusion de cette conception fut le fait de chercheurs et de spécialistes tout autant conservateurs que progressistes, chaque groupe ayant contribué, à sa manière, à la pathologisation de la communauté africaine-américaine :

This study argues that damage imagery has been the product of liberals and conservatives, of racists and antiracists. Often playing on white contempt towards black, racial conservatives have sought to use findings of black pathology to justify exclusionary policies and to explain the dire conditions under which many black people live. Often seeking to manipulate white pity; racial liberals have used damage imagery primarily to justify policies of inclusion and rehabilitation⁷⁰⁴.

C'est en effet en créant, sur des bases psychologiques, différents types de personnalités – criminels ou victimes, en fonction des affiliations idéologiques – que des générations d'experts américains, chercheurs en sciences sociales, psychologues ou politiciens, ont influencé les prises de décisions politiques en ce qui concernait la communauté africaine-américaine. Sollicitées pour provoquer le mépris (« contempt »)

703. Nous n'avons pas trouvé de traduction française de l'expression « damage imagery », inventée par l'historien américain Daryl Michael Scott, et utilisée dans le titre de son ouvrage de 1997, *Contempt and Pity: Social Policy and the Image of the Damaged Black Psyche, 1880-1996* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press). Ce concept s'appliquant exclusivement à la communauté africaine-américaine, nous n'avons pas trouvé de désignation équivalente satisfaisante dans les domaines de la psychologie ou de la sociologie. Nous faisons donc le choix de conserver l'expression en anglais et de la placer entre guillemets.

704. Daryl Michael Scott, *Contempt and Pity*, op. cit., p. xi.

ou la pitié (« pity ») de l'opinion publique, les stratégies en lien avec le concept de « damage imagery », tel que le développe Daryl Michael Scott, furent ainsi utilisées à des fins aussi différentes, voire opposées, que la justification de la ségrégation des espaces publics, le passage de l'arrêt de la Cour Suprême de 1954 *Brown v. Board of Education*, les programmes de la Grande Société de Lyndon B. Johnson, ou bien encore les politiques de discrimination positive⁷⁰⁵. Cette création de personnalités archétypales complexes par des scientifiques pousse l'historien à utiliser le lexique des images. Il justifie ce choix sémantique de la façon suivante :

My definition of imagery has been shaped most by a little-known work published four decades ago by the economist Kenneth Boulding. In *The Image*, Boulding referred to social science imagery as subjective knowledge structures. To his mind, the images springing forth from social sciences reflected the subjective assessments of the expert, regardless of his or her intentions⁷⁰⁶.

Cette imagerie des sciences sociales s'est infiltrée dans les médias de masse et dans la culture populaire. Ces images ont ensuite contribué à générer d'autres images, principalement médiatiques, qui ont, à leur tour, influencé la perception générale des Africains-Américains et les décisions politiques à leur encontre. Le ghetto est ainsi devenu un objet de fascination pour des scientifiques, sociologues, urbanistes, psychologues, des politiciens, locaux ou nationaux, et pour les médias et le public américain dans son ensemble. Certaines figures archétypales – les membres de gang, les *Welfare Queens* et *Deadbeat Dads*, que nous évoquions au chapitre 4 – vinrent peupler ce lieu devenu emblématique de la déréliction urbaine aux États-Unis. Dans la presse, les reportages de Gordon Parks « Harlem Gang Leader », de 1948, et « A Harlem Family », de 1967, offrirent une vision en profondeur (surtout si l'on considère les photographies non-publiées) du ghetto et de ses habitants. Pour autant, au vu de la façon dont ces images furent assemblées, utilisées et diffusées par *Life*, au vu de leur succès lors de leur publication, peut-on considérer qu'elle participèrent à une perpétuation d'une certaine forme de « damage imagery » ?

705. Daryl Michael Scott consacre les premières pages de son introduction à détailler différents exemples de recours à des stéréotypes issus des sciences humaines pour justifier la mise en pratique de certaines décisions politiques. Voir Daryl Michael Scott, *Contempt and Pity*, *op. cit.*, p. xii-xiv.

706. *Ibid.*, p. xv.

2.1.2 Le ghetto : un lieu privilégié pour faire exister les tensions raciales

Le sociologue français Loïc Wacquant, dans un article de 2005 intitulé « « Une ville noire dans la blanche. » Le ghetto étasunien revisité⁷⁰⁷ », rappelle que ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que le terme de « ghetto » en est venu à désigner exclusivement l'occupation massive des grands centre villes par la communauté africaine-américaine. Les émeutes urbaines du milieu des années 1960 ont ensuite achevé « de solidifier l'équation « ghetto égale ghetto noir⁷⁰⁸ ». Les deux reportages de Parks parurent donc dans *Life* à des moments importants dans la définition populaire du ghetto (en 1948 pour « Harlem Gang Leader » et 1967 pour « A Harlem Family) et ont, à leur échelle, contribué à renforcer l'inséparabilité des facteurs raciaux, économiques et géographiques dans la conception de ce lieu. Pour Loïc Wacquant, les notions d'enfermement et d'exclusion spatiale sont essentielles pour comprendre la position de ce lieu dans l'espace social américain : « [...] [L]a notion de ghetto a ainsi englobé et étroitement lié les idées de division et d'homogénéité ethnoraciales avec celles de confinement spatial et de fermeture sociale⁷⁰⁹. » De même, précise-t-il quelques lignes plus bas, impossible « d'expurger le facteur racial de l'équation causale », comme ont eu tendance à le faire certains chercheurs en sciences sociales à partir des années 1980, pour se concentrer sur des facteurs économiques, toute zone de grande pauvreté devenant alors un « ghetto ».

Pour l'auteur, se focaliser sur cet aspect reviendrait à ignorer le fait que « le schisme blanc/noir continue d'être un déterminant primordial de la marginalité au sein des centres urbains⁷¹⁰. » Loïc Wacquant rappelle qu'ignorer les liens entre les ghettos et ce qu'il nomme les « rapports de caste », c'est-à-dire la stratification sociale américaine, reviendrait à passer sous silence la dimension répressive de cet endroit : « Harlem à New York, le South Side de Chicago et Paradise Valley à Détroit ne furent jamais de simples territoires de délabrement écologique et de dénuement social : ils étaient – et ils sont encore – la manifestation concrète d'un rapport de pouvoir entre

707. Loïc Wacquant, « « Une ville noire dans la blanche. » Le ghetto étasunien revisité. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 5, 160, 2005, p. 22-31.

708. *Ibid.*, p. 24.

709. *Ibid.*

710. *Ibid.*

la société blanche dominante et sa caste noire subordonnée. » En dépit des variations et des constantes conceptuelles sur le ghetto, ce lieu est, aux États-Unis, depuis ses origines, perçu de manière négative. Source de tensions raciales et de problèmes sociaux, le ghetto s'est progressivement imposé comme l'un des décors principaux du concept de « damage imagery ».

Dans « Harlem Gang Leader » et « A Harlem Family », le quartier new-yorkais est photographié par Parks comme un univers composé d'une imbrication d'espaces clos : appartements (fig. 232, 234, 238), cours d'immeuble (fig. 240), pâtés de maison, rues et ruelles (fig. 161, 266, 268). La vue aérienne qui ouvre l'article de 1948 (fig. 272), que nous analysons au chapitre 8, peut s'interpréter comme une synthèse visuelle de l'enfermement géographique, social et psychologique de Harlem. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que Parks chercha à délibérément à dépeindre Harlem comme une prison à ciel ouvert. Au contraire, l'authenticité de ses photographies est ancrée dans sa connaissance réelle du quartier, acquise lors de ses séjours de jeunesse et de ses pérégrinations avec Ralph Ellison, qui, comme nous l'avons vu, l'aida à percevoir Harlem sous un jour « psychologique ». Si l'on en croit ses récits autobiographiques, c'est lui qui proposa aux éditeurs de *Life* de réaliser un reportage sur les gangs de Harlem. De même, « A Harlem Family » naquit de la réflexion de Parks sur l'origine des émeutes de Newark et Détroit.

Pour autant, l'utilisation de ses photographies par *Life* contribua indéniablement à renforcer l'image problématique du ghetto. Le fait que ses photographies les plus lumineuses ou positives (fig. 144, 145, 253, 254, 255) n'aient pas été retenues par les éditeurs pour être publiées atteste de la manipulation du regard de Parks dans l'élaboration d'un message visant à provoquer une réaction des lecteurs de *Life*. L'équipe dirigeante du magazine, aux tendances progressistes modérées, cherchait probablement davantage à solliciter la pitié des lecteurs, et non leur mépris. Mais des articles comme « Harlem Gang Leader » et « A Harlem Family », même si « bien intentionnés » du point de vue de leur créateur, contribuèrent néanmoins à ancrer le caractère fondamentalement problématique du ghetto noir.

2.1.3 Rage noire et pitié blanche

Les personnages du ghetto que Parks photographia – dont les deux exemples

les plus connus sont le chef de gang Leonard « Red » Jackson et la mère de famille Bessie Fontenelle – correspondent à des archétypes associés au lieu. Bien que complexes et sensibles, les portraits de ces deux personnes contribuèrent, lorsqu'ils furent publiés dans *Life*, à renforcer des profils sociaux et psychologiques indéniablement « endommagés ». Ainsi, Red Jackson, le jeune chef de gang, évoque le personnage de Bigger Thomas, le protagoniste du roman de Richard Wright, *Native Son*, publié en 1940. L'influence des sciences sociales, mais aussi de la psychologie, sur la création de ce personnage est établie par Daryl Michael Scott dans le sixième chapitre de son ouvrage. Dans un paragraphe intitulé « The Origins of Black Rage Imagery », Scott rappelle que Richard Wright avait cherché à démanteler les conceptions racistes sur les délinquants africains-américains, qui mettaient en avant la supposée bestialité des criminels pour expliquer leurs actes. A travers le personnage de Bigger Thomas, Wright chercha à montrer comment la peur et la haine des blancs, qui l'habitent à chaque moment du roman, trouvaient leur origine dans l'environnement social du ghetto, et non pas dans une supposée absence d'humanité des Noirs, comme le défendaient des théories racistes de l'époque :

Challenging racists who viewed black rapists and murderers as beasts whose behavior was determined by biology, Wright created Bigger Thomas, a murderer whose behavior was determined by his social environment and his particular role in it. To a public among whom many believed that blacks lacked a soul and were content with their lot, Wright put forth an image of a psyche overwrought with by fear and hatred for whites⁷¹¹.

La publication de *Native Son* eut un retentissement majeur aux États-Unis. Si l'influence des sciences sociales, en particulier les théories de l'école de Chicago, sur Richard Wright ont fait l'objet d'études critiques, *Native Son* fit du romancier, tout du moins dans les années 1940 et 1950, une source d'inspiration majeure pour d'autres intellectuels, mais aussi pour des chercheurs en sociologie, comme le souligne Daryl Michael Scott : « [...] Wright became the most influential authority on black rage in the 1940s and 1950s⁷¹² [...] »

Parks, qui admirait Wright et l'avait rencontré au début des années 1940, ne mentionne pas, dans ses écrits, s'être inspiré de *Native Son* pour son reportage sur Red Jackson. L'article ne dépeint pas un jeune homme habité par une haine des blancs,

711. Daryl Michael Scott, *Contempt and Pity*, op. cit., p. 98.

712. *Ibid.*, p. 100.

comme Bigger Thomas, mais, comme chercha à le montrer Richard Wright dans son roman, Parks et les éditeurs de *Life* mirent l'accent sur la dégradation de l'environnement et l'aliénation sociale comme sources de malaise psychologique, et donc comme l'origine des comportements violents de leur sujet. Le reportage mettait en parallèle des photographies des taudis de Harlem (fig. 123) avec des images de scènes de violence entre bandes adverses (fig. 126) et de cadavres (fig. 125), établissant ainsi un lien de causalité entre le milieu et les actes, également souligné dans le texte de l'article :

Schools, like housing, are crowded and run-down, and at the close of each day overworked teachers are glad to turn their restless pupils back into the streets. With little to do but roam around, the children often band together into street gangs – at their best, organized athletic teams, at their worst, roving band of hoodlums held together by a common spirit of rebellion and a need for security⁷¹³.

L'article ne va pas aussi loin que Richard Wright dans *Native Son* : les victimes sont des jeunes hommes noirs et non des jeunes femmes blanches, et deux hommes représentant l'autorité traditionnelle, le policier Jimmy Morrow et le prêtre blanc Father Bishop, sont présentés, à la fin de l'article, comme les seuls interlocuteurs de Red Jackson à même de l'aider à surmonter les obstacles de son environnement⁷¹⁴. Les rapports de force entre Blancs et Noirs ne sont donc pas inversés dans le reportage, ce qui aurait risqué de choquer les lecteurs du magazine. L'article atténuait la « rage noire » exposée par Richard Wright dans son roman, mais offrait néanmoins aux lecteurs, grâce aux photographies de Gordon Parks, une personnalité-type – un jeune homme noir livré à lui-même dans l'environnement dégradé du ghetto – à laquelle associer des troubles psychologiques, afin de justifier des actions publiques concrètes.

Dans « A Harlem Family », Bessie Fontenelle est elle aussi présentée comme un symbole de l'engrenage social spécifique au ghetto et de ses conséquences psychologiques. Avant la démocratisation du stéréotype de la *Welfare Queen* au milieu des années 1970, un reportage comme « A Harlem Family », même s'il avait pour but d'éclairer les causes des violences urbaines, avait recours au trope de la victime – revers de celui du criminel – pour sensibiliser le public blanc de *Life* au racisme

713. « Harlem Gang Leader », *op. cit.*, p. 96.

714. [...] [Red] has found two men in Harlem upon whom he can depend for help. One is a cop, the other is an Episcopal minister. » « Harlem Gang Leader », *op. cit.*, p. 104.

institutionnel et systémique prévalent dans le ghetto, sans pour autant provoquer de sentiment de culpabilité ou de remise en question de la part du lecteur. L'objectif était de leur faire se demander ce qu'ils pouvaient faire pour améliorer la situation de ces personnes, non pas en quoi ils pouvaient être à l'origine du problème.

« Harlem Gang Leader » et « A Harlem Family » posent également la question de la « puissance d'agir » (« agency⁷¹⁵ ») des Africains-Américains. Ni Red Jackson ni Bessie Fontenelle, piégés dans le ghetto de New York, ne semblent en capacité, dans les pages de *Life*, de s'opposer aux structures qui les oppressaient ou d'altérer radicalement le cours de leur existence. Les reportages les transforment en figures archétypales, dont l'identité est circonscrite par le ghetto et par les dommages psychologiques résultant de leur oppression économique et sociale. Les photographies de Gordon Parks, malgré leur puissance esthétique, leur variété (si l'on considère, encore une fois, l'ensemble des clichés, et non pas uniquement ceux qui furent publiés), et l'engagement émotionnel du photographe, ont, d'une certaine façon, contribué à diffuser une image incomplète des Africains-Américains, accommodée aux sensibilités d'un public blanc. La question de la propre « puissance d'agir » de Parks, de l'instrumentalisation de son travail par *Life*, que nous examinons au chapitre 5, refait donc ici surface.

2.2 Questions de genres

2.2.1 *Shaft* : prolongation cinématographique de la masculinité noire selon Gordon Parks

Comme nous le mentionnions au début de notre introduction générale, deux figures se démarquent dans l'œuvre générale de Gordon Parks. Une femme, Ella Watson, immortalisée par le photographe en 1941, et un homme, le détective John Shaft, héros du film éponyme réalisé par Parks en 1971. La place centrale de ces deux

715. La notion d' « agency », que Caroline Rolland-Diamond traduit par « puissance d'agir » dans *Black America* (*op. cit.*, p. 15) est fondamentale dans les études africaines-américaines. Le terme provient, à l'origine, de la psychologie, et se réfère au « sentiment de contrôle sur des actions et leurs conséquences » (« [...] the feeling of control over actions and their consequences », définition de James W. Moore, proposée dans l'article « What Is the Sense of Agency and Why Does it Matter ? », *Frontiers in Psychology*, 7, 1272, 26 août 2016, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5002400/>, consulté le 23 mars 2019. Nous traduisons). L'usage de ce concept s'est ensuite étendu à différents domaines, de la sociologie aux études culturelles, et peut se comprendre comme la capacité des individus à décider librement de leurs actions. Pour une approche détaillée de ce concept, voir Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, 2^e éd., Londres, Sage Publications, 2003, p. 235-237.

créations et leur poids symbolique dans la culture africaine-américaine prouvent qu'il est possible d'extraire l'œuvre photographique de Parks de la grille de lecture raciale dominante, pour l'envisager sous un angle tout aussi politique : celui du genre.

Si nous choisissons d'élargir notre champ d'analyse au versant cinématographique de l'œuvre de Parks, c'est, d'une part, en raison de la popularité et de la longévité de sa création principale, *Shaft*, dans la culture populaire américaine⁷¹⁶ – pas uniquement africaine-américaine – et, d'autre part, en raison de sa récupération critique pour interroger la formation de la masculinité noire dans la seconde partie du XX^e siècle⁷¹⁷. En partant de cette figure cinématographique, nous pensons qu'il est possible de faire émerger la façon dont Parks contribua à façonner une image de la masculinité noire aux contours bien spécifiques. Nous pensons que cette conception de l'homme africain-américain incarnée par John Shaft (sous les traits, dans les films de Parks, de l'acteur Richard Roundtree), trouve en partie ses racines dans les photographies de Parks, en particulier dans ses portraits de Malcolm X, Mohammed Ali et Eldridge Cleaver, qui cristallisèrent déjà une certaine vision de la masculinité africaine-américaine.

John Shaft, détective privé à Harlem, est à l'origine un personnage de roman inventé par l'auteur et scénariste blanc Ernest Tidyman⁷¹⁸. Dans *Voices in the Mirror*, Parks proposa au studio qui produisait le film de choisir l'acteur noir Richard Roundtree pour incarner le personnage à l'écran. Selon le photographe, le film serait l'occasion d'offrir à la jeunesse africaine-américaine un héros cinématographique à admirer, sur le modèle de James Cagney ou Humphrey Bogart : « [...] It was a film that could give black youth their first cinematic hero comparable to James Cagney or

716. Le film original, *Shaft*, fut réalisé par Gordon Parks et distribué par la Metro-Goldwyn-Mayer. Sorti en 1971, il donna lieu à deux suites, *Shaft's Big Score!*, également réalisé par Gordon Parks, en 1972, et *Shaft in Africa*, sorti en 1973. En 2000, un nouveau long-métrage, également intitulé *Shaft*, mettait en scène l'acteur Samuel L. Jackson dans le rôle du neveu du détective original, joué par Richard Roundtree, dans une version actualisée de Harlem. La sortie d'un cinquième opus, toujours intitulé *Shaft*, est prévue pour le courant de l'année 2019.

717. La question de l'influence du personnage de Shaft sur la masculinité noire contemporaine a fait l'objet d'un article en 2004, dans lequel l'auteur, Matthew Henry, compare la version du détective de 1971 avec celle de 2000, afin d'établir les continuités et les ruptures dans la représentation cinématographique de la masculinité africaine-américaine. Voir Matthew Henry, « He Is a "Bad Mother*\$%@!#": *Shaft* and Contemporary Black Masculinity », *African American Review*, 38, 1, printemps 2004, p. 119-126. Dans *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Ed Guerrero analyse la place et l'influence de Shaft dans le contexte de la *blaxploitation*. Voir Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphie, Temple University Press, 1993, p. 69-118.

718. Ernest Tidyman, *Shaft*, Mont Laurel, New Jersey, Dynamite Entertainment, 1970.

Humphrey Bogart⁷¹⁹ [...] » Dans le premier film, John Shaft, un détective privé africain-américain opérant principalement à Harlem, est recruté par le chef d'une famille mafieuse du quartier pour retrouver sa fille kidnappée. Les producteurs du film, dont le dirigeant de l'époque de la Metro-Goldwyn-Mayer, étaient certes blancs, mais la présence d'un réalisateur (Gordon Parks), d'un compositeur (Isaac Hayes) et d'un monteur (Hugh A. Robertson) noirs, garantit une représentation spectaculaire et novatrice à l'identité africaine-américaine.

Shaft est souvent mentionné comme l'un des films emblématiques du courant de la *blaxploitation*, la vague de longs-métrages commerciaux dans lesquels un ensemble d'acteurs africains-américains incarnaient des figures hautes en couleurs (détectives, musiciens, mais aussi proxénètes, gangsters ou prostituées), jouant des scénarii d'aventures, souvent dans l'univers du ghetto. Pour Ed Guerrero, historien du cinéma noir américain, les raisons de l'émergence de ce genre de films au début des années 1970 étaient multiples. L'aboutissement et l'évolution des luttes noires, la montée en puissance du mouvement *Black Power*, ainsi que la prise de conscience par les principaux studios hollywoodiens, alors en situation précaire, du réservoir de spectateurs que représentait la communauté africaine-américaine, comptent parmi les facteurs qu'il invoque pour expliquer le succès soudain des films de *blaxploitation*⁷²⁰.

Si l'auteur, dans son ouvrage *Framing Blackness: The African American Image in Film* reconnaît que ce genre de films permit l'apparition de personnages noirs indépendants, proactifs et complexes ainsi que le développement de récits plus en phase avec la réalité des expériences noires, il note que les productions de cette époque contribuèrent à implanter de nouveaux stéréotypes :

It is true that mainstream commercial cinema's representation of African Americans changed significantly [...], with older stereotypes and subordinations of blacks jettisoned in favor of more assertive and multidimensional black characters, as well as black-focused themes and narratives; but throughout the Blaxploitation period, Hollywood developed more subtle and masked forms of devaluing African Americans on the screen⁷²¹.

La construction de la masculinité noire dans ces films en est notamment l'un

719. Gordon Parks, *Voices in the Mirror*, op. cit., p. 305.

720. Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, op. cit., p. 69-70.

721. *Ibid.*, p. 70.

des aspects les plus discutés. Dans le *Shaft* de 1971 réalisé par Gordon Parks, le détective est une présence imposante, charismatique et belliqueuse. Par sa taille, sa démarche, son expression et ses actions, il impose une forte impression de maîtrise de soi et d'indépendance, ce qui, au crépuscule du mouvement pour les droits civiques et en pleine montée en puissance du *Black Panther Party* et du slogan *Black Power*, ne pouvait que trouver un écho dans les espoirs et les attentes des Africains-Américains. La dimension politique du film de Parks, ses références, discrètes mais identifiables, aux nouvelles idéologies noires, sont d'ailleurs mises en avant par Matthew Henry dans son article de 2004 : « Though Shaft himself takes an ambiguous place (he does, after all, rescue the drug lord's daughter from the mafia), there is clearly a larger social movement taking place in the culture⁷²². »

2.2.2 L'œuvre photographique noire de Parks au filtre du genre

La posture et l'attitude du détective, devant la caméra de Gordon Parks, en vint à symboliser une forme d'hyper-masculinité noire. Dans « Black Masculinity and Visual Culture », le sociologue Herman Gray rappelle que la manière dont les hommes noirs se percevaient était déterminée par les schémas racistes de la culture blanche dominante : « Self representations of black masculinity in the United States are historically structured by and against dominant (and dominating) discourses of masculinity and race, specifically (whiteness⁷²³). » Ce poids structurel dans la construction identitaire eut pour conséquence la fixation dans l'imagination populaire de catégories précises de figures masculines noires :

Black heterosexual masculinity is figured in the popular imagination as the basis of masculine hero worship in the case of rappers; as naturalized and commodified bodies in the case of athletes; as symbols of menace and threat in the case of black gang members; and as noble warriors in the case of Afrocentric nationalists and Fruit of Islam. While these varied images travel across different fields of [...] representation and social discourse, it is nevertheless the same black body – super star athlete, indignant rapper, “menacing” gang member, ad pitch-man, appropriate middle class professional, movie star – onto which competing and conflicting claims about (and for) black masculinity are waged⁷²⁴.

722. Matthew Henry, « He Is a “Bad Mother*%#@!#” : *Shaft* and Contemporary Black Masculinity », *op. cit.*, p. 120.

723. Herman Gray, « Black Masculinity and Visual Culture », *Callaloo*, 18, 2, printemps 1995, p. 401.

724. *Ibid.*, p. 402.

Membres de gang en marge de la société, athlètes au corps puissant, guerriers de la cause noire : difficile de ne pas penser, à la lecture de ces différentes figures présentées par Herman Gray, au profil de Red Jackson dans la semi pénombre d'un appartement de Harlem (fig. 59), à la photographie en gros plan de Mohammed Ali après l'effort (fig. 168), aux scènes d'entraînement au combat des membres de la branche de sécurité de la Nation of Islam (fig. 293), ou bien encore aux postures dynamiques, conquérantes, défiées, de Malcolm X ou d'Eldridge Cleaver et sa femme (fig. 41 et 280). Dans le chapitre de son ouvrage *Black Looks: Race and Representation*, bell hooks précise que les Africains-Américains n'ont pas toujours pu ou su remettre en question ces représentations étroites et stéréotypées de la masculinité noire :

Unfortunately, black people have not systematically challenged these narrow visions, insisting on a more accurate "reading" of black male reality. Acting in complicity with the status quo, many black people have passively absorbed narrow representations of black masculinity, perpetuated stereotypes, myths, and offered one-dimensional accounts. Contemporary black men have been shaped by these representations⁷²⁵.

Gordon Parks fut-il complice du *status quo* dénoncé par bell hooks ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de rappeler les nombreux facteurs, qui, outre l'origine ethnique et l'appartenance communautaire, purent influencer le regard du photographe. Parks était un homme africain-américain hétérosexuel qui travailla pendant plusieurs décennies pour des institutions culturelles américaines *mainstream*. Sa perception et ses représentations des hommes et des femmes furent tout autant façonnées par ces critères que sa conception de la communauté noire fut influencée par ses expériences du racisme et de la ségrégation. Herman Gray souligne dans son article le caractère à double-tranchant des expressions de la masculinité noire contemporaine :

[...] contemporary expressions of black masculinity work symbolically in a number of directions at once; they challenge and disturb racial and class constructions of blackness; they also rewrite and reinscribe the patriarchal and heterosexual basis of masculine privilege (and domination) based on gender and sexuality⁷²⁶.

Ce double sens symbolique ne doit pas s'appliquer aveuglement à l'ensemble de l'œuvre photographique de Parks : on peut en effet considérer qu' *American Gothic*

725. bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 89.

726. Herman Gray, « Black Masculinity and Visual Culture », *op. cit.*, p. 403.

dégage autant de puissance et de dignité que le portrait de Malcolm X réalisé par le photographe en 1963 (fig. 41). De même, ses portraits de couple (fig. 11 et 28) ne véhiculent pas l'idée d'une domination patriarcale, mais au contraire, laissent deviner l'équilibre et la force des familles africaines-américaines, à l'opposée des stéréotypes genrés sur les hommes noirs instables et violents et les femmes noires castratrices. Néanmoins, le photographe avait parfois tendance à reproduire des schémas représentatifs normatifs. Ses influences artistiques classiques et sa pratique de la photographie de mode l'amènèrent peut-être à davantage esthétiser les figures féminines. On pense par exemple au portrait de Mrs. Jefferson à Fort Scott (fig. 7), de Mazel Morgan à Chicago (fig. 14), de Joanne Wilson et sa nièce à Mobile (fig. 18) et à magnifier le charisme et la puissance des figures masculines – l'épicier de Washington (fig. 77), Duke Ellington au piano (fig. 20), Malcolm X (fig. 41), Stokely Carmichael (fig. 181) et Eldridge Cleaver (fig. 280).

Toutefois, à chaque exemple peut être opposé un contre-exemple. On peut en effet considérer que les portraits de Langston Hughes (fig. 19), Red Jackson (fig. 59), ou Mohammed Ali (fig. 178) attestent d'une même volonté de placer ces hommes dans un cadre esthétique fort, alors que le portrait d'Ethel Sharrief, la fille d'Elijah Muhammad en habits religieux, regardant droit dans l'objectif, et les photographies de femmes qui illustrent l'article « The Long Search for Pride » (fig. 147 et 159) rendent hommage à la force de la féminité africaine-américaine. Nous souhaitons, dans cette dernière partie consacrées aux lectures politiques de l'œuvre de Parks, proposer de considérer ses photographies africaines-américaines au filtre du genre, qui, s'il n'est en aucun déterminant pour l'ensemble de son œuvre, permet d'en saisir et d'en questionner certains aspects.

Preuves de la complexité du regard photographique de Gordon Parks, ses images ont contribué, d'une part, à déconstruire des stéréotypes raciaux séculaires, et à imposer, par ailleurs, une nouvelle visibilité pour la communauté africaine-américaine qui n'était pas sans facettes problématiques. Ce chapitre nous aura permis d'envisager la dimension politique des photographies africaines-américaines de Parks sous l'angle de leur réception, appropriation et interprétation. Nous avons choisi d'analyser les images de Parks comme des lieux de mémoire africains-américains,

réceptacles des interrogations sur les liens entre la communauté noire et la société américaine, comme le montre l'utilisation qu'en fit le rappeur Kendrick Lamar dans le clip vidéo de sa chanson « Element ». Dans cette œuvre, les photographies de Parks acquièrent une portée militante contemporaine et prouvent leur intemporalité politique.

Cet examen de la longévité historique des photographies de Parks nous aura, d'autre part, permis de mettre en lumière des composantes moins fréquemment explorées de la visibilité noire que le photographe élaborait dans les pages de *Life*. Les questions de classe et de genre refont surface dans cette approche. Nous souhaitons montrer comment le photographe, ancré dans un contexte éditorial structuré par les valeurs de la classe moyenne blanche, contribua à construire et diffuser une vision parfois problématique des Africains-Américains.

« Ce qui fait la politique de l'image, c'est d'abord la passion du preneur d'images, passion elle-même indissociable du risque encouru par le sujet qu'elle « prend »⁷²⁷. » Cette citation de Jacques Rancière, extraite d'un essai consacré aux théories sur les images du philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman⁷²⁸, nous semble adéquate pour conclure notre développement sur la dimension politique de l'œuvre photographique de Gordon Parks. L'objectif principal de cette ultime partie était de voir au-delà de l'étiquette de photographe engagé et militant. Il nous a donc paru plus approprié de considérer, au pluriel, les *significations* politiques de l'œuvre photographique de Parks et de les envisager dans toutes leurs nuances.

La passion de Gordon Parks, « preneur d'images » africaines-américaines pendant plus de trente ans, se cristallise certes en message politique dans ses photographies iconiques, comme *American Gothic* ou *The Fontenelle at the Poverty Board* (fig. 1 et 212), mais ne se limite pas à ces expressions visuelles, aussi fort que soit leur rayonnement. C'est par son aptitude à capter visuellement les strates des existences africaines-américaines – les différences de genre, de classe, les dimensions individuelles et collectives – que Parks imposa la profondeur des histoires noires et la complexité des liens communautaires.

La conception d'une radicalité politique parksienne s'efface au profit d'une prise de conscience de la sensibilité du photographe à la multitude de courants qui composaient les luttes africaines-américaines. La longue carrière de Parks lui permit de suivre les évolutions de ces combats. Il sut mobiliser sa propre connaissance de Harlem pour donner vie aux visions surréalistes de Ralph Ellison. Il chercha à comprendre l'indignation des Black Panthers à la lumière de ses propres expériences. Parks ne savait pas seulement s'adapter à divers contextes, il se servait de son appareil photographique pour interroger ses propres positions. Refusant de prendre parti personnellement, la diversité de son portfolio politique atteste de sa fine compréhension des dynamiques militantes africaines-américaines.

La transformation des images de Parks en lieux de mémoire noirs, leur

727. Jacques Rancière, « Images relues : la méthode de Georges Didi-Huberman », dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III. Comment lire les images ?*, Paris/Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 356.

728. La dernière partie de l'ouvrage édité par Emmanuel Alloa, « Lector in imago », est décrite par ce dernier dans l'introduction comme « une dialogue entre Jacques Rancière et George Didi-Huberman ». Voir Emmanuel Alloa, « Comment (ne pas) lire les images ? Une introduction », dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image III. Comment lire les images ?*, op. cit., p. 38.

récupération à des fins artistiques *et* politiques, que nous avons interrogées par le prisme du clip vidéo de la chanson « Element » du rappeur Kendrick Lamar, ne doit pas faire oublier le rôle joué par ces mêmes photographies dans la cristallisation de nouveaux stéréotypes africains-américains. Certaines images de Parks des habitants des ghettos alimentèrent l'idée selon laquelle les Africains-Américains des centres-villes étaient psychologiquement « endommagés ». La question de la puissance d'agir (« agency ») des Africains-Américains traverse la plupart des clichés de Parks. Cette notion nous aura servi de filtre pour interroger les représentations de la masculinité et de la féminité dans l'œuvre du photographe.

Conclusion

Le contexte scientifique et académique dans lequel ce travail de recherche fut entamé et mené était particulièrement propice à l'analyse de la visibilité africaine-américaine que Gordon Parks bâtit dans son œuvre photographique entre la fin des années 1930 et le début des années 1970. Outre les expositions organisées par la fondation Gordon Parks – dont la plus récente, *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, apporta un éclairage inédit et détaillé sur l'évolution de Parks vers la photographie – le champ des études photographiques, en constante expansion depuis le « tournant visuel » théorisé par W. J. T. Mitchell dans les années 1980, s'est fortement enrichi et diversifié. La variété des supports explorés et étudiés n'a cessé d'augmenter.

Pour ne citer que quelques exemples liés à la communauté africaine-américaine, la collection Daniel Cowin de l'*International Center for Photography*, à laquelle Deborah Willis a consacré un ouvrage intitulé *African American Vernacular Photography* ou la collection Loewentheil, récemment mise en ligne par l'université de Cornell, permettent de prendre la mesure de l'ancienneté et de la richesse de la culture photographique noire. Les usages les plus précoces, et, jusqu'à présent, les plus méconnus, de la photographie par, pour ou contre les Africains-Américains font aujourd'hui l'objet de recherches approfondies. Matthew Fox Amato, enseignant à l'université de l'Idaho, consacre ses travaux actuels à l'utilisation de la photographie durant la période de l'esclavage⁷²⁹. Ces recherches offrent une réévaluation des usages de la photographie par des individus dont les représentations et les usages du visuel furent longtemps confinés aux marges de l'attention académique.

D'autres événements ont eu une importance symbolique dans l'expansion de la reconnaissance des domaines visuel et culturel africains-américains. Le 24 septembre 2016, le *National Museum of African American History and Culture* (NMAAHC) était inauguré à Washington. Les photographies y occupent une place de choix. Rhea Combs, conservatrice du département de photographie et de cinéma du musée, souligne sur sa page Internet officielle que les histoires contenues dans les collections photographiques du NMAAHC importent pour tous les citoyens, pas uniquement

729. Le dernier ouvrage publié de Matthew Fox Amato, *Exposing Slavery: Photography, Human Bondage, and the Birth of Modern Visual Politics in America* (Oxford, Oxford University Press, 2019), adapté de sa thèse de doctorat, est consacré à cette thématique.

pour les Africains-Américains⁷³⁰. Ce point de vue est partagé par les éditeurs du *New York Times*, qui, dans un article publié quelques jours avant l'inauguration du musée, expliquaient que la dernière addition à la *Smithsonian Institution* avait été conçue pour relier définitivement l'histoire noire et l'histoire américaine :

Appropriately for a public museum at the heart of Washington's cultural landscape, the museum's creators did not want to build a space for a black audience alone, but for all Americans. In the spirit of Langston Hughes's poem "I, Too", their message is a powerful declaration: The African-American story is an American story, as central to the country's narrative as any other, and understanding black history and culture is essential to understanding American history and culture⁷³¹.

Cette dynamique de réhabilitation et d'inclusion se retrouve également dans le numéro 223 du magazine *Aperture*, « Vision & Justice » (fig. 303). Publié en mai 2016, quelques mois avant l'ouverture du NMAAHC. Dirigé par l'universitaire Sarah Lewis, ce numéro était entièrement consacré au « rôle de la photographie dans l'expérience africaine-américaine⁷³² ». De nombreux spécialistes et critiques cités dans cette thèse – Henry Louis Gates, Jr., Maurice Berger, Deborah Willis, Leigh Raiford – participèrent au projet⁷³³.

Ce numéro d'*Aperture* eut – et continue d'avoir – un impact majeur, non seulement dans le domaine des études visuelles, mais aussi, plus largement dans le champ des études culturelles. « Vision & Justice » était ainsi au programme des

730. « We are telling a story that is relevant to all Americans; it's relevant to the world. We are continuing a legacy. » Rhea Combs, Rhea Combs, Curator of Film & Photography, National Museum of African American History and Culture (<https://smithsoniancampaign.org/inyourcity/speaker-rhea-combs.php>, consulté le 17 juillet 2019).

731. Alicia Desantis et Josh Williams, « I, Too, Sing America », *The New York Times*, 15 septembre 2016 (<https://www.nytimes.com/interactive/2016/09/15/arts/design/national-museum-of-african-american-history-and-culture.html>, consulté le 10 juillet 2019).

732. « "Vision & Justice" is a special issue devoted to addressing the role of photography in the African American experience. » Anon., « Chair Deb Willis Co-Hosts Aperture's "Vision & Justice" Issue Launch », Tisch School of the Arts, Photography and Imaging, News, 10 mai 2016 (<https://tisch.nyu.edu/photo/news/deb-willis-vision-and-justice>, consulté le 10 juillet 2019). La traduction ci-dessus est la nôtre.

733. Henry Louis Gates, Jr. signa un texte sur Frederick Douglass et la photographie et Maurice Berger consacre un article à l'utilisation de la photographie par Barack Obama. Deborah Willis apparaît dans le magazine, mais en tant que photographe, non pas comme historienne. Son œuvre est analysée par Cheryl Finley, professeur à l'université de Cornell, tandis que Leigh Raiford examine le projet du photographe américain Dawoud Bey sur les traces de l'attaque par le Ku Klux Klan d'une église baptiste en Alabama le 15 septembre 1963. Voir Henry Louis Gates, Jr., « Frederick Douglass's Camera Obscura », Maurice Berger, « Picturing Obama », Cheryl Finley, « Deborah Willis » et Leigh Raiford, « Dawoud Bey », dans Sarah Lewis (éd.), « Vision & Justice », *Aperture*, 223, été 2016, p. 26-29, p. 46-51, p. 82-87, p. 136-143.

étudiants de première année de la *Tisch School of the Arts* de l'université de New York (NYU) pour l'année scolaire 2016-2017⁷³⁴. Sarah Lewis, la professeure de Harvard à l'origine du numéro, continue d'explorer les idées et les théories qui y étaient développées, dans un cours intitulé « *Vision & Justice: The Art of Citizenship* », qui s'accompagnait d'une exposition à l'*University Teaching Gallery* de Harvard. Cet enseignement propose aux étudiants d'examiner le rôle prépondérant des images dans la construction du concept de race aux États-Unis et les liens profonds et complexes entre le visuel et le politique.

La réunion, dans un même ouvrage, de textes rédigés par des spécialistes africains-américains sur des artistes noirs montre le chemin parcouru depuis l'exposition *Harlem on My Mind* de 1969⁷³⁵. Les études visuelles se sont non seulement enrichies de corpus et d'archives longtemps restés invisibles, mais l'appareillage critique aujourd'hui à disposition pour comprendre ces œuvres s'est lui aussi nettement diversifié. Sans, bien entendu, nier le caractère fondamental des arguments des penseurs historiques des études photographiques – Walter Benjamin, Roland Barthes, Beaumont Newhall, Alan Trachtenberg, W.J.T. Mitchell ou Nicholas Mirzoeff – pour ne citer que quelques un des noms les plus importants – il est désormais possible de constituer un éventail critique incluant les points de vue et les analyses de personnes qui furent longtemps exclues de l'univers critique occidental. Il nous paraissait inconcevable de bâtir notre réflexion sans nous appuyer sur des historiens, théoriciens et critiques noirs, qui ont pu, à l'instar de Deborah Willis dans plusieurs de ses ouvrages, intégrer à leur pensée critique une part d'expérience et de ressenti personnel.

734. Malcolm Gay, « Putting a Lens on Race, Photography and Citizenship », *The Boston Globe*, 5 janvier 2017 (<https://www2.bostonglobe.com/arts/art/2017/01/05/putting-lens-race-photography-and-citizenship/QodK93oc8UAgh4wIcuD1FP/story.html?p1=Article Inline Text Link>, consulté le 10 juillet 2019).

735. En 1969, le *Metropolitan Museum of Art* de New York organisa une exposition dont le titre intégral était *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900-1968*. Comme nous l'expliquions dans l'introduction en relatant l'expérience de Deborah Willis lors de sa visite au *Metropolitan Museum*, cet événement généra une controverse importante et donna lieu à des manifestations de la part d'artistes noirs, car le travail d'aucun Africain-Américain n'apparaissait dans l'exposition et le comité organisateur était intégralement composé de personnes blanches. En dépit de la diversification du monde de l'art américain depuis cet événement, comme nous l'illustrons en mentionnant le numéro « *Vision & Justice* » d'*Aperture*, un article paru dans le *New York Times* le 5 juillet 2019 met en lumière la présence majoritaire d'hommes blancs dans l'univers des critiques d'art américains. Voir Elizabeth Méndez Berry et Chi-hui Yang, « The Dominance of the White Male Critic », *The New York Times*, 5 juillet 2019 (<https://www.nytimes.com/2019/07/05/opinion/we-need-more-critics-of-color.html>, consulté le 17 juillet 2019).

Pourtant, alors que Parks est fréquemment célébré comme l'un des plus importants photographes africains-américains, son œuvre ne fait pas l'objet d'une attention spécifique dans le numéro « Vision & Justice » d'*Aperture*. Pourquoi cette omission ? Les photographies de Parks furent-elles considérées comme trop évidentes, trop célèbres ? Parks lui-même est-il perçu comme une figure tutélaire écrasante, un génie imposant dont l'ensemble de l'œuvre, bien que pionnière, serait, en quelque sorte, dissimulé par le statut iconique de certaines de ces créations ? Nous pensons que la complexité, les nuances, les tensions qui caractérisent ses photographies ont, en effet, pu parfois se diluer dans l'aura symbolique que leurs périodes de production et de diffusion (« l'âge d'or » de la photographie documentaire pour les années FSA/OWI, le mouvement pour les droits civiques pour les années *Life*) ont contribué à leur apporter.

Les clichés de Parks sur les Africains-Américains forment le point de départ de cette thèse. Leur esthétisme formel et de leur puissance évocatrice attisèrent une volonté d'explorer sa vision de la communauté noire, de comprendre ses choix et d'analyser les stratégies qui firent de ces images des jalons de la culture africaine-américaine et de Parks un des premiers photographes à créer et diffuser dans les médias *mainstream* américains des représentations inédites des Africains-Américains.

Nos premières lectures sur le photographe confortèrent cette impression d'un personnage légendaire⁷³⁶ aux talents multiples et variés mais aussi d'un compagnon de route des luttes noires de la seconde moitié du XX^e siècle. Ses quatre autobiographies, les interviews qu'il accorda à des spécialistes comme Richard Doud ou Martin H. Bush et le profils que lui dédièrent de nombreux journaux américains consolidèrent cette réputation. Dans l'interview que nous accorda Philip Brookman en septembre 2016, il nous recommanda de considérer les écrits de Parks avec circonspection, en raison, d'une part, du caractère aléatoire de la véracité des faits mentionnés, mais, surtout, de la tendance de Parks à confectionner le récit de son succès en accentuant certains épisodes. Comme l'écrit Brookman dans « Gordon Parks: The Sphere of Conscious

736. En 2000, la Bibliothèque du Congrès décerna à Parks la distinction « Living Legend », attribuée à des personnalités reconnues pour leurs contributions exceptionnelles à la culture américaine. « Library of Congress to Honor "Living Legends" », The Library of Congress, 14 avril 2000 (<https://www.loc.gov/item/prn-00-059/>, consulté le 17 juillet 2019).

History » :

When Parks wrote his first memoirs in the 1960s, Americans were fully engaged in a larger fight for civil rights, which he had helped stage through his powerful and personal reporting on the subject from the 1940s forward. Beginning in 1963, with the publication of his first novel, *The Learning Tree*, through *A Choice of Weapons* (1966), and later *Voices in the Mirror: An Autobiography* (1990), he regularly blended his own memories into a fictional gumbo in support of the civil rights movement. Like his colleagues Langston Hughes, Richard Wright, Gwendolyn Brooks, Ralph Ellison, James Baldwin and Maya Angelou, Parks seized ownership of his own stories and funneled them into a form of autobiographical narrative that served a larger purpose⁷³⁷.

La nécessité de voir au-delà ce parcours mythique, de séparer la trajectoire « officielle » du photographe de la constitution de son œuvre s'imposa dans le cadre d'un travail de recherche. Néanmoins, la porosité entre la pratique photographique de Parks et son évolution professionnelle rendait inenvisageable une distinction totale de son art et de sa biographie. L'ambiguïté fondamentale de l'œuvre de Parks, c'est-à-dire la tension entre son désir de reconnaissance et de succès dans la société américaine blanche et sa volonté inflexible de montrer la réalité de la communauté noire par la photographie, traverse l'intégralité de sa production artistique. Nous avons souhaité mettre cela en évidence dans les trois parties de la thèse.

La première partie pose des jalons biographiques importants pour démontrer que l'œuvre de Parks s'ancre dans trois phénomènes historiques et culturels : la Grande Migration des Africains-Américains, les Renaissances noires de Chicago et Harlem, et le projet photographique porté par Roy Stryker à la FSA et à l'OWI et à *Standard Oil*. Ces trois piliers forment les socles culturel, esthétique et social sur lesquels se basa la conception de la photographie que Parks porta tout au long de sa carrière.

La violence raciale et la pauvreté qui le conduisirent à quitter le Kansas à l'âge de 16 ans après le décès de sa mère propulsèrent Parks dans les courants de la Grande Migration. Après avoir été pianiste, serveur et portier pour une ligne de chemin de fer, Parks se tourna vers la photographie, attiré par la dimension prestigieuse de la profession. Autodidacte, il eut dès le début un rapport pragmatique au médium. Ses premiers contrats dans le Midwest pour des magasins de prêt-à-porter, la presse africaine-américaine locale ou pour des événements mondains, ancrèrent Parks dans

737. Philip Brookman, « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History », *op. cit.*, p. 247.

une tradition visuelle riche et ancienne, dans laquelle les photographes étaient des rouages de l'émancipation et de l'affirmation identitaire noire. Par ailleurs, sa curiosité artistique, qu'il assouvait en fréquentant des musées tel que l'*Art Institute* de Chicago, influença son apprentissage de la composition, de l'éclairage et de la mise-en-scène picturale. C'est à Chicago, où Parks s'installa en avril 1941, qu'il développa le versant social de sa pratique en photographiant les conditions de vie des Africains-Américains dans le South Side. C'est dans ce quartier que Parks se mua véritablement en artiste engagé, en *New Negro*, pour reprendre le terme canonisé par Alain Locke dans son ouvrage de 1925.

A la FSA, l'OWI, puis pour la compagnie pétrolière *Standard Oil New Jersey*, Parks continua de développer son penchant pour la photographie sociale et apprit, sous l'égide de Roy Stryker, à considérer la photographie comme un langage à part entière. Ce fut à Washington, qu'il produisit ses premières séries, dont celle sur Ella Watson, réalisée durant l'été 1942. La période « Stryker » de Gordon Parks acheva de poser les bases de son style photographique.

Nous avons voulu articuler la deuxième partie de la thèse autour de la notion d'appartenance, car nous considérons qu'il s'agit du concept structurant ses années passées comme photographe titulaire à *Life*. Bien qu'en germe dans ses premiers projets, Parks, dès « Harlem Gang Leader », son premier *photo essay* pour *Life* en novembre 1948, chercha à intégrer au projet national du magazine sa vision des Africains-Américains. Il se fit une place permanente au sein de l'équipe de *Life* en raison de sa polyvalence photographique, qualité que le directeur du service photo, Wilson Hicks, tenait particulièrement à cœur.

Même si ses talents de photographe de mode et ses capacités d'adaptation lui permirent de se rendre indispensable au magazine, ce fut grâce à ses reportages sur la communauté noire que Parks gagna une autonomie créative dont peu d'employés de *Life* disposaient. En choisissant de faire carrière dans le monde médiatique blanc, Parks dut apprendre les codes et les règles de ces institutions, historiquement imprégnées de conceptions racistes sur les Africains-Américains. Sans renoncer à montrer la réalité des existences noires dans toute une variété de contextes – du ghetto aux zones rurales – Parks adapta son discours au public majoritairement blanc auquel étaient destinés ses reportages.

Entre son désir de construire une visibilité digne de la beauté de la communauté noire et respectueuse de son histoire et son souhait de garantir à cette visibilité une diffusion inédite, Parks se trouva à la croisée d'impératifs parfois incompatibles. Nous avons choisi d'analyser ces tensions à travers le prisme de la double conscience, le concept développé par W. E. B. Du Bois au début du XX^e siècle et qui désigne l'écartèlement psychologique autour duquel les Noirs américains bâtissent leur identité. Nous avons voulu poser la question de l'éventuelle manipulation du photographe par l'équipe éditoriale du magazine, qui se serait servi de Parks pour donner une crédibilité à sa couverture de l'actualité africaine-américaine.

C'est, selon nous, avec le *photo essay* que Parks trouva l'outil le plus adéquat pour résoudre les dilemmes engendrés par sa situation de photographe noir à *Life*. Après avoir acquis le droit d'écrire les textes de ses reportages, Parks fit de ses articles des échos de ses interrogations personnelles, auxquelles ses photographies donnaient une dimension esthétique percutante. Les conséquences du message que Parks parvint à faire passer dans les pages de *Life* se mesurent grâce au courrier des lecteurs du magazine et aux mobilisations, notamment financière, que provoquèrent certains de ses articles, comme « A Harlem Family ».

Outre la qualification de photographe pionnier, l'expression « photographe engagé » est probablement celle que ses travaux pour *Life* contribuèrent le plus à lui attribuer. C'est cette conception que nous avons cherché à remettre en question dans la troisième partie. Là encore, nous voulions dépasser une appellation quelque peu réductrice pour nous intéresser aux mécanismes d'élaboration du discours visuel de Parks. Il a fallu mettre en lumière son ubiquité photographique, c'est-à-dire sa capacité à produire des images iconiques comme, entre autres, *American Gothic*, tout en captant la diversité et les nuances d'une situation d'un environnement donné. Selon nous, la dimension politique des photographies de Parks ne peut se résumer à ses clichés devenus symboliques des revendications politiques africaines-américaines, ni à ses amitiés avec les acteurs principaux des combats politiques noirs.

Même si les portraits qu'il réalisa de Mohammed Ali, Malcolm X ou Stokely Carmichael pour *Life* contribuèrent à façonner l'image publique de ces hommes, ils ne révèlent que partiellement la nature politique des photographies Parks. En raison de la longévité de sa carrière, il fut un acteur et un témoin des évolutions des luttes

africaines-américaines. De la dénonciation par l'absurde des conditions de vie des africains-américains à Harlem avec Ralph Ellison au tournant des années 1940 et 1950 aux revendications des Black Panthers à la fin des années 1970, le photographe sut, non pas mettre son appareil photographique au service de la vision d'autres personnalités, peut-être plus ouvertement engagées que lui, mais bel et bien donner corps à des arguments politiques qui le touchaient de près.

Dans ses écrits, Parks ne cessa de construire sa réputation d'artiste engagé. Les spécialistes de son œuvre, de son vivant et après son décès en 2006, contribuèrent également à cimenter cette aspect de sa personnalité, si bien que nombre de ses photographies peuvent aujourd'hui être considérées comme de lieux de mémoire africains-américains. Nous employons cette idée développée par l'historien français Pierre Nora et reprise par des historiens de la communauté noire comme Geneviève Fabre, Robert O'Mealy et Leigh Raiford pour interroger la persistance politique de l'œuvre de Parks. Lorsqu'en 2017 le rappeur Kendrick Lamar décida de s'inspirer de photographies de Parks pour la mise en scène vidéo de sa chanson *Element*, il donna à son morceau une dimension à la fois historique et politique, plaçant l'œuvre photographique de Parks dans une continuité militante.

Pour conclure notre examen des significations politiques et sociales des photographies de Parks, nous avons souhaité introduire certaines nuances, en posant notamment la question de l'appartenance des certains projets du photographe à ce que l'historien Daryl Michael Scott nomme la « damage imagery ». A une époque où la société américaine s'interrogeait sur les causes des divisions raciales et des violences qui en résultaient, les photographies de Parks offrirent des éléments de réponses qui contribuèrent à figer une image de la communauté noire comme irrémédiablement défavorisée. Afin d'illustrer différemment le revers négatif de la visibilité noire que créa Parks, nous avons également mis en lumière la récurrence de certains tropes visuels en matière de genre dans sa production visuelle. Les reportages sur Malcolm X ou Mohammed Ali dans les années 1950 et 1960 ou son adaptation pour le grand écran du détective John Shaft font émerger une conception très virile de la masculinité africaine-américaine. Sa vision des femmes noires, en revanche, d'Ella Watson à Bessie Fontenelle en passant par ses divers portraits de matriarches, font émerger des modèles de résistance et de courage dans la sphère domestique. Ces représentations laissent dans l'ombre des aspects plus complexes des vies des femmes africaines-

américaines.

Il nous semblait nécessaire d'apporter ces nuances à notre analyse de l'œuvre de Parks, mais il est indéniable que son humanité et sa sensibilité aux questions fondamentales posées par les relations raciales aux États-Unis sont présentés comme les principales caractéristiques de son héritage photographique. L'exposition « Fifty Years After: Gordon Parks, Carrie Mae Weems, Mickalene Thomas, LaToya Ruby Frazier », qui fut organisée par la galerie James Barron, à Kent, dans le Connecticut du 20 août au 20 octobre 2016 est un exemple pertinent de l'attachement contemporain aux valeurs progressistes contenues dans l'œuvre de Parks. Des termes familiers comme « iconic photographers », « civil rights », « race relations », ponctuent la brochure de l'exposition⁷³⁸. C'est la décision de James Barron de choisir trois femmes photographes pour incarner la continuité du message visuel de Parks qui, selon nous, distingue cette exposition des autres manifestations consacrées au photographe.

Carrie Mae Weems, Mickalene Thomas et LaToya Ruby Frazier utilisent la photographie de manière très différente de Parks. Weems en a fait un instrument de subversion du récit historique noir, des codes sexuels, familiaux et sociétaux⁷³⁹. Mickalene Thomas poursuit la déconstruction des stéréotypes attribués aux personnes noires, particulièrement les femmes, en les photographiant dans des décors à la fois absurdes et familiers⁷⁴⁰. LaToya Ruby Frazier, a, quant à elle, eu notamment recours à la photographie pour documenter les existences de communautés sinistrées par des bouleversements sociaux⁷⁴¹.

Mais pour James Barron, le directeur de la galerie d'art organisatrice de l'exposition, ce qui lie les quatre photographes n'est pas la couleur de leur peau, ou

738. « Fifty Years After: Gordon Parks, Carrie Mae Weems, Mickalene Thomas, LaToya Ruby Frazier », James Barron Art, s.d (« Fifty Years After: Gordon Parks, Carrie Mae Weems, Mickalene Thomas, LaToya Ruby Frazier », James Barron Art, s.d (<https://static1.squarespace.com/static/557ddf8de4b0a5d8f4b98912/t/57a397342994ca3853260410/147033870306/Fifty+Years+After+press+release.pdf>).

739. Parmi les œuvres les plus célèbres de Carrie Mae Weems, nous pouvons citer les « Kitchen Table Series » ou « From Here I Saw What Happened and I Cried », consultables sur le site Internet officiel de la photographe, <http://carriemaeweems.net/>.

740. Mickalene Thomas travaille également avec d'autres formes artistiques, comme le collage, la sculpture et les installations. Voir site Internet de l'artiste, <https://www.mickalenethomas.com/works>.

741. Née dans la Rust Belt, LaToya Ruby Frazier a notamment réalisé des projets photographiques dans sa ville natale de Braddock, en Pennsylvanie, dans une ancienne ville minière belge et à Flint, l'ancien bastion de General Motors, dans le Michigan. Voir site Internet de l'artiste, <http://www.latoyarubyfrazier.com/>.

leur origine sociale, mais leur capacité à capter l'intime pour dire l'universel : « “What strikes me most,” says James Barron, “is the deep humanity in the photographs. These are stories that touch us with their familiarity⁷⁴².” ». Nous avons à plusieurs reprises qualifié Parks de « photographe entre deux mondes », en référence à l'ensemble de ses choix artistiques et professionnels. La phrase de James Barron fait toutefois émerger une autre dichotomie dans l'œuvre de Parks, peut-être encore plus essentielle que celle d'avoir été un photographe noir dans un monde blanc. On pourrait avancer que nombre de photographes firent de cette recherche d'un équilibre entre l'intime et l'universel une caractéristique fondamentale de leur œuvre, que cette dualité n'est pas spécifique à celle de Parks. Nous pensons cependant qu'il fut le premier photographe noir à faire les choix nécessaires pour assurer à sa création d'une visibilité noire une diffusion inédite. Nous revenons, en définitive, à l'image d'un artiste pionnier, non pas tant par les qualités formelles de son œuvre que par la maîtrise qu'il sut conserver sur sa vision artistique, du début à la fin de sa carrière.

Au delà du versant africain-américain de son œuvre photographique, bien d'autres éléments de la production artistique de Parks mériteraient une attention scientifique poussée. Ses photographies prises en Europe lors de son séjour en tant que correspondant pour *Life* entre 1948 et 1950 constituent par exemple une source de matériel encore non exploité et qui permettrait de rendre justice aux capacités d'adaptation de Parks et à sa singulière polyvalence photographique. Cette thèse étant la première en France exclusivement consacrée au photographe, il nous paraissait primordial de nous consacrer, en priorité, aux travaux qui lui assurèrent sa célébrité, c'est-à-dire ses photographies de la communauté africaine-américaine. Mais, loin de clôturer la réflexion sur la signification de son œuvre, nous souhaitons que les pistes explorées dans ce volume bifurquent et se multiplient, faisant des travaux académiques sur l'œuvre de Gordon Parks un champ en constante évolution du domaine des études visuelles africaines-américaines.

742. « Fifty Years Afte: Gordon Parks, Carrie Mae Weems, Mickalene Thomas, LaToya Ruby Frazier », *op. cit.*

Annexes

ANNEXE 1 – CHRONOLOGIE

	Gordon Parks	Histoire africaine-américaine	Histoire des États-Unis
1892			Arrêt <i>Plessy v. Ferguson</i> de la Cour Suprême qui légalise la ségrégation.
1903		W. E. B. Du Bois publie <i>The Souls of Black Folk</i> .	
1909		Fondation de la NAACP.	
1912			Le démocrate Woodrow Wilson est élu président.
30 novembre 1912	Naissance de Gordon Roger Alexander Buchanan Parks à Fort Scott, Kansas, d'Andrew Jackson Parks et Sarah Parks.		
Mai-juillet 1916		Lynchage de Jesse Washington, un jeune Noir, dans la ville de Waco, Texas. Le numéro de juillet de <i>The Crisis</i> , le magazine de la NAACP, publie des photographies du lynchage.	
1916		James Van Der Zee ouvre son studio photographique 135 ^e rue ouest, à Harlem.	Woodrow Wilson entame son deuxième mandat de président.
Avril 1917		L'entrée en guerre des États-Unis précipite le début de la Grande Migration des Africains-Américains.	Entrée des États-Unis dans le premier conflit mondial.
Juillet 1917		« East St. Louis Massacre » : émeutes raciales à St. Louis dans le Missouri.	
1921		Émeutes raciales de Tulsa, dans l'Oklahoma.	

1925		Alain Locke publie <i>The New Negro</i> , la Renaissance de Harlem est lancée.	
1928			Le républicain Herbert Hoover est élu président.
Mai 1928	Sarah Parks décède de maladie. Gordon Parks quitte Fort Scott pour Saint Paul dans le Minnesota, et emménage chez l'une de ses sœurs aînées, Maggie Lee.		
Octobre 1929		Le krach boursier à New York marque le début de la Grande Dépression.	
1929-1932	Parks occupe une série d'emplois divers : employé dans des hôtels de Saint Paul et joueur de piano dans des orchestres de jazz.		
1930		Fondation de la <i>Nation of Islam</i> (NOI) à Détroit.	
Novembre 1932			Le démocrate Franklin Delano Roosevelt est élu président.
Mars 1933	Parks se rend pour la première fois à Harlem, où il réside pendant six semaines après avoir perdu son emploi auprès de l'orchestre de jazz qu'il accompagnait.		Dans son discours d'investiture du 4 mars 1933 Franklin D. Roosevelt détaille son « New Deal », le plan de redressement de l'économie américaine. Les cent premiers jours du mandat de Roosevelt seront marqués par le vote d'une douzaine de lois officialisant, notamment, la création d'agences fédérales censées combattre le chômage, la crise agricole et les problèmes sociaux.

Octobre 1933	Parks épouse sa première femme, Sally Alvis, à Minneapolis.		
Avril 1933 – juin 1934	Parks travaille pour la <i>Civilian Conservation Corps</i> , une agence du New Deal.		
1934		Elijah Muhammad devient le dirigeant de la <i>Nation of Islam</i> .	
Mai 1935			Création de la <i>Works Progress Administration</i> , l'agence fédérale consacrée à la lutte contre le chômage. Divers branches de cette administration, comme le Federal Arts Project, le Federal Theatre Project ou le Federal Writers' Project ont pour but d'employer des artistes et écrivains.
Mai 1935			Roy Stryker devient directeur de la Section Historique de la Division de l'Information de la Resettlement Administration, l'agence en charge des questions agricoles dirigée par l'économiste Rexford Tugwell. Stryker commence à recruter des photographes.
1934-1936	Parks continue de travailler dans les hôtels de Saint Paul et Minneapolis et de jouer dans des orchestres, pour lesquels il compose également.		

Mars 1936			Dorothea Lange réalise « Migrant Mother », le portrait de Florence Thompson, dans un camp de travailleurs itinérants à Nipomo, en Californie.
Juin 1936	Gordon Parks est embauché comme serveur dans les wagons-restaurants de la compagnie ferroviaire <i>Nothern Pacific Railway</i> . Il travaille sur la ligne à passagers Chicago-Seattle.		
Novembre 1936			Publication du premier numéro de <i>Life</i> . -- Franklin Delano Roosevelt est élu pour un second mandat. La Farm Security Adminsitration (FSA) remplace la Resettlement Administration, mais Roy Stryker reste directeur de la Section Historique.
Décembre 1937	Parks visite l' <i>Art Institute</i> de Chicago pour la première fois. A Chicago, lors d'une séance de cinéma, Parks écoute le journaliste Norman Alley relater son expérience lors du naufrage du navire de guerre américain USS Panay, coulé par l'aviation chinoise. A Seattle, il achète son premier appareil photo chez un prêteur sur gage.		

1938-1939	Les photographies de Parks commencent à être publiées dans des journaux de Saint Paul.		
Octobre 1939	Madeline Murphy, l'épouse de Frank Murphy, propriétaire d'un magasin de prêt-à-porter pour femmes de Saint Paul, recrute Parks pour réaliser des portraits de mannequins qui sont exposés en vitrine.		
Novembre 1939	Parks rencontre Marva Louis, la femme du boxeur Joe Louis, dont il réalise le portrait. Elle l'encourage à déménager à Chicago.		
Mars 1940		Publication de <i>Native Son</i> , de Richard Wright.	
Août 1940	Parks rencontre David P. Ross, Jr., le directeur des expositions du <i>South Side Community Art Center</i> (SSCAC) qui lui propose un espace de travail dans le sous-sol du centre.		
Novembre 1940			Franklin Delano Roosevelt est élu pour un troisième mandat.
1941		Publication de <i>Twelve Million Blacks Voices</i> , de Richard Wright et Edwin Rosskam.	
Avril 1941	Parks déménage avec sa famille à Chicago.		
Mai 1941	Parks photographie la	Inauguration officielle du	

	venue d'Eleanor Roosevelt pour l'inauguration du <i>South Side Community Art Center</i> . Il ouvre un studio photographique et devient le photographe officiel et le directeur du <i>Lens Camera Club</i> du centre. Il rencontre le peintre Charles White.	South Side Community Art Center en présence de la Première Dame Eleanor Roosevelt.	
Juin 1941		Le président Roosevelt signe le Fair Employment Act, qui rend illégale la ségrégation dans l'industrie de la défense, après que des syndicalistes, dont A. Philip Randolph, se soient mobilisés et aient menacé d'organiser une marche sur Washington.	
7-8 décembre 1941			Attaque de l'aviation japonaise sur la base navale américaine de Pearl Harbor, à Hawaï. Entrée des États-Unis dans la Deuxième Guerre mondiale.
Janvier 1942	Parks postule pour une bourse du <i>Julius Rosenwald Fund</i> .		
Mars 1942		Fondation du <i>Congress of Racial Equality</i> (CORE), une des principales organisations de défense des droits civiques américaines.	
Avril – mai 1942	Gordon Parks et le peintre Charles White reçoivent une bourse Rosenwald. Parks s'installe à		

	Washington et commence à travailler pour la Section Historique de la FSA, sous la direction de Roy Stryker.	
Juin 1942	Parks réalise une série de photographies dans la cité Frederick Douglass, des logements sociaux situés au sud-est de Washington et photographie la cérémonie de remise des diplômes de l'université Howard.	Création de l' <i>Office of War Information</i> (OWI).
Juillet-août 1942	Parks rencontre Ella Watson dans les bureaux de la FSA et réalise une série d'environ quatre-vingt dix clichés, la photographiant sur son lieux de travail, dans son logement, dans son église.	
Octobre 1942	La Section Historique est transférée de la FSA à l'OWI. Parks suit Stryker lors de ce transfert	
Janvier 1943	Parks réalise une série de photographies au Bethune-Cookman College, une université historiquement noire située à Daytona Beach, en Floride.	
Avril 1943	Parks photographie Duke Ellington au <i>Hurricane Ballroom</i> , à	

	New York.		
Août 1943	Le photographe réalise une série sur un camp d'été interracial pour enfants dans l'état de New York.	Émeutes à Harlem après qu'un soldat américain ait été blessé par les tirs d'un policier blanc.	
Septembre 1943	Parks commence à photographier les <i>Tuskegee Airmen</i> à Selfridge Fields dans le Michigan.		
Décembre 1943	Le photographe se voit refuser l'autorisation officielle de voyager avec les <i>Tuskegee Airmen</i> en Europe. Il démissionne de l'OWI.		
Janvier-février 1944	Sur l'invitation de Roy Stryker, Parks commence à travailler pour Standard Oil New Jersey.		
Juin 1944			Opération Overlord : Débarquement des forces alliées en Normandie.
Novembre 1944			Franklin Roosevelt est élu pour une quatrième fois.
Avril 1945			Décès de Franklin Delano Roosevelt. Harry S. Truman devient président.
Août-septembre 1945			Deux bombes atomiques sont lâchées sur les villes japonaises d'Hiroshima et Nagasaki. La famille impériale japonaise signe la reddition du pays, marquant la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Novembre 1945		Publication du premier numéro d' <i>Ebony</i> .	
1945		Publication de l'ouvrage de St. Clair Drake et Horace R. Cayton, Jr., <i>Black Metropolis</i> .	
1947	Parks publie son premier ouvrage, <i>Flash Photography</i> , un manuel technique sur les différentes techniques d'utilisation du flash en photographie.		Doctrine de l'endiguement. Début de la Guerre Froide.
Juillet 1947	Des photographies de Parks accompagnent un article paru dans le magazine <i>Ebony</i> sur les travaux des psychologues Kenneth et Mamie Clark sur les effets de la ségrégation sur les enfants africains-américains.		
Février – Mars 1948	Parks collabore avec le romancier Ralph Ellison pour un projet d'article devant paraître dans le magazine '48 – <i>The Magazine of the Year</i> . Intitulé « Harlem is Nowhere », l'article devait porter sur la clinique Lafargue de Harlem, le premier établissement psychiatrique non-ségrégé de la ville de New York. En raison de la faillite du magazine en juillet 1948, l'article ne fut jamais publié avec les photographies de		

	Parks.	
1948	Publication de <i>Camera Portraits: The Techniques and Principles of Documentary Portraits</i> le second livre de Parks.	Harry S. Truman est élu président.
Juin 1948	Parks publie ses premières photographies de mode pour le groupe Condé Nast, dans le numéro de juin du magazine <i>Glamour</i> .	
Juillet 1948	Le photographe présente son idée pour un reportage sur les gangs de Harlem au rédacteur-en-chef de <i>Life</i> Wilson Hicks.	
1^{er} novembre 1948	Le <i>photo essay</i> « Harlem Gang Leader » est publié.	
24 février 1949	Parks est officiellement recruté par Wilson Hicks en tant que photographe titulaire de <i>Life</i> .	
27 février 1949	Parks quitte les États-Unis pour l'Europe avec sa famille pour suivre les collections de mode parisiennes pendant deux mois et demi.	
1949-1950	Parks effectue plusieurs missions pour <i>Life</i> entre	

	l'Europe et les États-Unis.		
Printemps 1950	La rédaction de <i>Life</i> demande à Parks de produire un reportage sur la ségrégation dans les écoles américaines. Il retrouve dans diverses villes du Midwest la trace des onze personnes qui fréquentaient avec lui la <i>Plaza School</i> , le collège noir de Fort Scott, sa ville natale. Le reportage n'est jamais publié dans <i>Life</i> .		
Juin 1950			Début de la guerre de Corée.
Avril 1952		Publication de <i>Invisible Man</i> , de Ralph Ellison.	
25 août 1952	Publication de « A Man Becomes Invisible » dans la rubrique « Speaking of Pictures » de <i>Life</i> . A l'occasion de la publication d' <i>Invisible Man</i> de Ralph Ellison, des photographies de Parks illustrent des passages du roman.		
Novembre 1952			Le républicain Dwight D. Eisenhower est élu président.
1953	Parks est envoyé à Chicago pour photographier les fidèles des églises baptistes de la ville. Il se concentre sur la congrégation de la		Fin de la guerre de Corée.

	<p><i>Metropolitan Missionary Baptist Church</i> et son pasteur, le révérend Ernest Franklin Ledbetter.</p>		
1954		<p>L'arrêt de la Cour Suprême <i>Brown v. Board of Education</i> rend illégale la ségrégation dans les écoles.</p>	<p>Suite à la conférence de Genève, le Vietnam est divisé en deux : le Nord communiste est dirigé par Ho Chi Minh tandis que le Sud reçoit l'appui des États-Unis.</p>
1954		<p>Malcolm X (né Malcom Little en 1925) devient le numéro de la <i>Nation of Islam</i>.</p>	
Mars 1955		<p>Une adolescente noire, Claudette Colvin, est arrêtée à Montgomery, en Alabama, pour avoir refusé de céder sa place à un homme blanc dans un autobus de la ville.</p>	
Août 1955		<p>Lynchage de l'adolescent noir Emmett Till dans le Mississippi.</p>	
Décembre 1955		<p>Rosa Parks, présidente de la section locale de la NAACP est arrêtée à Montgomery pour la même raison que Claudette Colvin. Son refus de céder sa place à un homme blanc déclenche le boycott des bus de Montgomery, le premier mouvement de contestation d'ampleur contre la ségrégation dans les années 1950.</p>	
1956	<p>Parks est envoyé dans le Sud des États-Unis, notamment en Alabama et dans le Tennessee pour les</p>		

	<p>besoins d'un reportage en plusieurs de <i>Life</i> consacré à la ségrégation. L'article, intitulé « The Restraints: Open and Hidden », paru dans le numéro du 24 septembre 1956. L'exposition <i>Segregation Story</i> trouve son origine dans la découverte de négatifs inédits de ce reportage.</p>		
1957	<p>Parks réalise, à Chicago, une série de photographie sur la criminalité aux États-Unis.</p>	<p>Sous l'égide du pasteur Martin Luther King Jr., plusieurs associations religieuses noires du Sud des États-Unis se rassemblent pour former la <i>Southern Christian Leadership Conference</i> (SCLC).</p>	
Septembre 1957		<p>Neuf adolescents africains-américains de Little Rock, dans l'Arkansas, tente d'intégrer le lycée de la ville. Le président Kennedy doit mobiliser l'armée pour assurer leur sécurité.</p>	
Février 1960		<p>Sit-in de Greensboro, en Caroline du Nord.</p>	
Avril 1960		<p>Fondation du <i>Student Nonviolent Coordinating Committee</i> (SNCC).</p>	
Novembre 1960			<p>Le démocrate John F. Kennedy est élu président.</p>
Juin-septembre 1961		<p>Les <i>Freedoms Rides</i> sont organisés dans le Sud des États-Unis pour s'opposer à la ségrégation dans les</p>	

<p>1961</p>	<p>A Rio de Janeiro, Parks photographie Flávio Da Silva, un enfant de douze ans résidant avec sa famille dans la favela de Catucumba. L'article, « Freedom's Fearful Foe: Poverty » est publié dans le numéro du 16 juin de <i>Life</i> et déclenche un important mouvement de soutien pour le jeune brésilien auprès du lectorat de <i>Life</i>. Il s'agit également du premier texte signé par Parks à être publié dans le magazine.</p>	<p>transports inter-États.</p>	
<p>Septembre 1962</p>		<p>James Meredith, un étudiant noir, est le premier à parvenir à s'inscrire à l'université du Mississippi. Ceci provoque des émeutes. Le président Kennedy appelle l'armée pour rétablir l'ordre.</p>	
<p>Printemps 1963</p>			<p>Campagne de Birmingham organisée par les associations de défense des droits civiques. Violente répression policière.</p>
<p>12 avril 1963</p>		<p>Martin Luther King, Jr. est arrêté suite aux manifestations organisées à Birmingham. En prison, il rédige un texte détaillant ses objectifs et ses méthodes : « Letter from Birmingham Jail ».</p>	
<p>28 août 1963</p>	<p>Parks photographie la Marche sur</p>	<p>Martin Luther King, Jr. prononce sur les marches du Lincoln Memorial son</p>	<p>Marche sur Washington pour la liberté et l'emploi : plus de 250 000</p>

<p>15 septembre 1963</p>	<p>Washington pour <i>Life</i>.</p>	<p>discours « I Have a Dream ».</p> <p>Attentat à la bombe perpétré par le Ku Klux Klan dans une église baptiste de Birmingham, en Alabama. L'attaque tue quatre fillettes noires.</p>	<p>personnes convergent vers la capitale fédérale pour manifester pacifiquement en faveur des droits civiques.</p>
<p>22 novembre 1963</p>			<p>Le président John F. Kennedy est assassiné à Dallas.</p> <p>–</p> <p>Lyndon B. Johnson devient président.</p>
<p>1963</p>	<p>Gordon Parks effectue une mission de plusieurs semaines au sein de la communauté des Black Muslims, entre New York, Chicago et Phoenix. Il photographie notamment Malcolm X, avec qui il se lie d'amitié, et Elijah Muhammad. Les photographies de Parks ainsi que le récit de son expérience, intitulé « What Their Cry Means to Me », paraissent dans le numéro du 31 mai 1963 de <i>Life</i>.</p>		
<p>1963</p>	<p>Publication de <i>The Learning Tree</i>, le roman autobiographique de Parks.</p>		
<p>1964</p>			<p>Le président Johnson annonce son intention de combattre la pauvreté</p>

2 juillet 1964		aux États-Unis à travers une série de mesure qui seront surnommées « The Great Society ».
Juillet 1964	Émeutes raciales à Harlem et Brooklyn.	Signature du <i>Civil Rights Act</i> par le président Johnson.
Août 1964		Incident du Golfe du Tonkin. Intensification du conflit au Vietnam.
Novembre 1964		Lyndon B. Johnson est réélu président.
21 février 1965	Assassinat de Malcolm X à New York.	
Avril 1965	Marche de Selma, dirigée par Martin Luther King et ses alliés, pour le droit de vote des Africains-Américains.	
6 août 1965		Signature du <i>Voting Rights Act</i> .
11-17 août 1965	Émeutes raciales dans le quartier de Watts à Los Angeles.	
1965	Fondation du <i>Black Arts Repertory Theater/School</i> à Harlem par LeRoi Jones (Amiri Baraka) et Larry Neal. Début du <i>Black Arts Movement</i> .	
Mars 1966	Mohammed Ali refuse sa conscription dans l'armée américaine et perd, en conséquence, sa licence de boxe.	
Mai 1966	Stokely Carmichael est élu à tête du SNCC.	
16 juin 1966	A Greenwood dans le Mississippi, Stokely Carmichael prononce un discours lors duquel il utilise l'expression « Black Power ».	

Été 1966		Martin Luther King s'engage dans la lutte contre la pauvreté urbaine à Chicago.	
Octobre 1966		Fondation du <i>Black Panther Party for Self-Defense</i> (BPP) à Oakland, en Californie par Bobby Seale et Huey Newton.	
Septembre 1966	Publication dans le numéro du 9 septembre 1966 de <i>Life</i> de l'article « The Redemption of the Champion », pour lequel Parks passa plusieurs semaines auprès du boxeur Mohammed Ali, entre Miami et Londres.		
Mai 1967	Publication dans le numéro du 19 mai 1967 de l'article « Whip of Black Power », consacré à l'activiste Stokely Carmichael. Gordon Parks est l'auteur du texte et des photographies.		
Mai 1967		Arrêt de la Cour Suprême <i>Loving v. Virginia</i> qui légalise les mariages interracialisés.	
Été 1967			« Summer of love »
12-18 juillet 1967		Émeutes raciales à Newark.	
23-28 juillet 1967		Émeutes raciales à Détroit. Quarante-trois personnes sont tuées.	
Juillet 1967			Après les émeutes de Newark et Détroit, le président Johnson

<p>Octobre 1967</p>		<p>Le Black Panther Party lance la « Free Huey Campaign », pour protester contre l'arrestation de Huey Newton après une altercation avec des policiers blancs. Eldridge et Kathleen Cleaver organisent la campagne.</p>	<p>ordonne la création d'une commission d'enquêtes sur les origines de ces événements. Le groupe est surnommé « Commission Kerner » du nom d'Otto Kerner, Jr., le gouverneur de l'Illinois qui la dirigeait.</p>
<p>Octobre 1967</p>		<p>Thurgood Marshall est le premier Africain-Américain à être nommé à la Cour Suprême.</p>	
<p>Novembre - Décembre 1967</p>	<p>Parks passe plusieurs semaines auprès de la famille Fontenelle à Harlem.</p>		
<p>30 janvier 1968</p>			<p>Début de l'offensive du Têt.</p>
<p>Février</p>			<p>Retour du rapport de la National Advisory Commission on Civil Disorders (Commission Kerner) ordonnée par Lyndon Johnson après les émeutes de juillet 1967.</p>
<p>Mars 1968</p>	<p>Publication de « A Harlem Family » dans le numéro du 8 mars 1968 de <i>Life</i>.</p>		

4 avril 1968	Parks assiste aux obsèques de Martin Luther King, Jr. pour <i>Life</i> .	Assassinat de Martin Luther King, Jr., à Memphis, dans le Tennessee.	
6 juin 1968			Assassinat de Robert Kennedy.
26-29 août 1968			Émeutes en marge de la convention du parti démocrate à Chicago.
Novembre 1968			Le républicain Richard Nixon est élu président des États-Unis.
Août 1969	Sortie en salle de l'adaptation de <i>The Learning Tree</i> , réalisé par Parks et tourné dans les environs de Fort Scott. Il s'agit du premier film réalisé par un Africain-Américain pour un grand studio hollywoodien (Warner Bros.)		
Février 1970	Le reportage de Gordon Parks sur les Black Panthers, « Eldridge Cleaver in Algiers: A Visit With Papa Rage », dont il signe les photographies et le texte, paraît dans le numéro du 6 février 1970 de <i>Life</i> . Il s'agit du dernier <i>photo essay</i> de Parks publié dans la version hebdomadaire du magazine.		
Mai 1970			Fusillade sur le campus de l'université d'état de Kent, dans l'Ohio, lors d'une manifestation

		pacifique d'étudiants contre l'intervention militaire américaine en Asie du Sud-Est. Quatre étudiants sont tués par la Garde Nationale.
Octobre 1970	« Look out, here comes Ali! », un article consacré au retour dans le milieu de la boxe de Mohammed Ali paraît dans le numéro du 23 octobre 1970 de <i>Life</i> . Parks est l'auteur des photographies mais non du texte.	
1970	Parks participe à la création du magazine féminin africain-américain <i>Essence</i> et en est le directeur éditorial jusqu'en 1973.	
Juillet 1971	Sortie en salle de <i>Shaft</i> , réalisé par Parks et produit par MGM. Le film est considéré comme emblématique de la <i>blaxploitation</i> .	
Septembre 1971		Prise d'otages dans la prison d'Attica, dans l'État de New York. Les revendications des détenus – majoritairement africains-américains et latinos – concernent la justice raciale.
1972	Sortie de <i>Shaft's Big Score</i> , la suite de <i>Shaft</i> , également réalisé par Parks.	

1972	Gordon Parks reçoit la médaille Spingarn de la NAACP, qui récompense annuellement un africain-américain pour une contribution exceptionnelle au rayonnement de la communauté.	
Juin 1972		Cambriolage du siège du parti Démocrate dans l'immeuble du Watergate à Washington.
Novembre 1972		Richard Nixon est réélu pour un second mandat.
Janvier 1973		Cessez-le-feu signé entre le Nord Vietnam et les États-Unis.
1974	Parks réalise et produit un autre film de <i>blaxploitation</i> : <i>The Super Cops</i> .	
Juillet-août 1974		Après une procédure d'impeachment lancée contre lui en raison, notamment, de son implication dans le scandale du Watergate, Richard Nixon démissionne. Gerald Ford devient président.
1976	Sortie en salle de <i>Leadbelly</i> , le quatrième long-métrage de Parks, qui retrace une partie de l'existence du l'existence du chanteur et guitariste de blues et folk noir Huddie William Ledbetter, dit Leadbelly.	

Novembre 1976		Le démocrate Jimmy Carter est élu président.
1979	Décès de Gordon Parks, Jr., le fils du photographe, lors d'un tournage au Kenya.	
1979	Parution de <i>To Smile in Autumn</i> , la seconde autobiographie de Parks.	
Novembre 1980		Ronald Reagan est élu président.
1982-1986		Reagan lance la « War on Drugs » et utilise les médias pour populariser ses mesures. La propagation du crack dans les centres urbains américains est dépeint comme un phénomène affectant surtout les Africains-Américains.
1984	Parks réalise, pour la chaîne de télévision PBS, une adaptation des mémoires de Solomon Northup, un Africain-Américain né libre qui fut capturé et vendu comme esclave dans le Sud des États-Unis dans les années 1840. Le téléfilm est intitulé <i>Solomon Northup's Odyssey</i> .	Le pasteur africain-américain Jesse Jackson est candidat pour l'investiture présidentielle du parti Démocrate. En novembre 1984, Ronald Reagan est élu président.
1988	Parks signe un article sur les mouvements de lutte noirs. Intitulé « What Became of the Prophets of Rage », il paraît dans la version mensuelle de <i>Life</i> .	Élection du républicain George Bush à la présidence.

1989	Parks compose la musique et le livret d'un ballet sur la vie de Martin Luther King, intitulé <i>Martin</i>		
1990	Publication de <i>Voices in the Mirror</i> , la troisième autobiographie de Parks.		
3 mars 1991		A Los Angeles, un homme noir non-armé, Rodney King, est passé à tabac par quatre policiers blancs.	
1991			Première guerre du Golfe.
4 avril 1992		Après l'acquittement des quatre policiers ayant agressé Rodney King en 1991, des émeutes éclatent à Los Angeles, faisant plus de cinquante morts.	
Novembre 1992			Élection de Bill Clinton à la présidence.
1994-1995		Affaire O. J. Simpson.	
1996			Bill Clinton est réélu.
1997	Lancement de <i>Half Past Autumn</i> à la Corcoran Gallery of Art de Washington. Organisée par Parks et Philip Brookman, il s'agit de la première exposition rétrospective consacrée à l'intégralité de l'œuvre photographique de Parks. Publication du catalogue de l'exposition.		

Novembre 2000		George W. Bush est élu président.
11 septembre 2001		Attaques terroristes à New York, Washington et en Pennsylvanie.
Octobre 2001		Début de la guerre en Afghanistan.
Mars 2003		Début de la guerre en Irak.
Novembre 2004		George W. Bush est réélu.
Août 2005		L'ouragan Katrina frappe la Nouvelle-Orléans.
2006	Publication de <i>A Hungry Heart</i> , la quatrième et dernière autobiographie de Parks.	
7 mars 2006	Décès de Gordon Parks à New York à l'âge de 93 ans. Il est enterré dans sa ville natale de Fort Scott, dans le Kansas.	
Novembre 2008		Le démocrate Barack Obama est le premier Africain-Américain élu président des États-Unis.

ANNEXE 2 – LISTE DES EXPOSITIONS CONSACRÉES À L'ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE DE GORDON PARKS.

Les expositions ayant donné lieu à une publication sont en gras. Les expositions itinérantes sont précédées d'un astérisque. Le lieu indiqué pour ces expositions est le premier musée ou la première institution où a été présentée l'exposition.

Date de l'exposition	Titre de l'exposition	Lieu de l'exposition
28 mai 1945 – 30 juin 1945	<i>Industrial Photographs from the Standard Oil (N.J) Collection by Gordon Parks</i>	New York Public Library, New York.
15 janvier 1966 – 27 février 1966	<i>The Works of Gordon Parks</i>	Time-Life Gallery, New York.
8 février 1970 – 28 février 1970	<i>This Thing Called Jazz.</i>	The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.
26 septembre 1979 – 3 novembre 1979	<i>Eye Music: New Images by Gordon Parks – An Exhibition of Color Photographs.</i>	Alex Rosenberg Gallery, New York.
17 septembre 1981 – 17 octobre 1981	<i>Gordon Parks: Expansions – The Aesthetic Blend of Painting and Photography.</i>	Alex Rosenberg Gallery, New York.
* Septembre 1997	<i>Half Past Autumn: A Retrospective.</i>	Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.
20 mai 2009 – 30 juin 2009	<i>Portraits.</i>	Hermès Gallery, New York.
7 juin 2012 – 28 juillet 2012	<i>At 100.</i>	The Schomburg Center for Research in Black Culture, New York.
12 juillet 2012 – 1 ^{er} décembre 2012	<i>100 Moments.</i>	The Schomburg Center for Research in Black Culture, New York.
14 septembre 2012 – 27	<i>Contact: Gordon Parks.</i>	Howard Greenberg

octobre 2012		Gallery, New York.
* 11 novembre 2012 – 20 juin 2013	<i>A Harlem Family 1967.</i>	The Studio Museum in Harlem, New York.
30 novembre 2012 – 15 février 2013	<i>The Segregation Portfolio.</i>	Jackson Fine Art and Arnika Dawkins Gallery, Atlanta.
21 février 2013 – 27 avril 2013	<i>Gordon Parks Centennial Exhibition.</i>	Jenkins Johnson Gallery, San Francisco.
23 mars 2013 – 31 mai 2013	<i>An American Lens.</i>	Adamson Gallery, Washington, D.C.
25 avril 2013 – 23 juin 2013	<i>Una Storia Americana.</i>	Fondazione Forma Per la Fotografia, Milan.
1^{er} juillet 2013 – 22 septembre 2013	<i>Gordon Parks, une histoire américaine.</i>	Les Rencontres Internationales de la Photographie, Arles.
* 12 septembre 2013 – 19 janvier 2014	<i>The Making of an Argument.</i>	New Orleans Museum of Art, La Nouvelle-Orléans.
24 avril 2014 – 24 mai 2014	<i>Gordon Parks.</i>	Nicholas Metivier Gallery, Toronto.
* 17 janvier 2015 – 13 septembre 2015	<i>Back to Fort Scott.</i>	The Museum of Fine Arts, Boston.
23 janvier 2015 – 28 mars 2015	<i>American Champion.</i>	Arnika Dawkins Gallery, Atlanta.
* 15 novembre 2014 – 21 juin 2015	<i>Segregation Story.</i>	The High Museum of Art, Atlanta.
1 ^{er} août 2015 – 19 septembre 2015	<i>Ali.</i>	Arthur Roger Gallery, La Nouvelle-Orléans.
16 septembre 2015 – 25 novembre 2015	<i>An American Story.</i>	Gordon Parks Arts Hall, University of Chicago Laboratory Schools,

		Chicago.
26 septembre 2015 – 31 octobre 2015	<i>Model Citizen.</i>	Robert Klein Gallery, Boston.
9 janvier 2016 – 23 avril 2016	<i>The Power of the Image: Documentary Photographs by Gordon Parks.</i>	The Kansas African American Museum, Wichita.
16 janvier 2016 – 10 avril 2016	<i>Visual Justice: The Gordon Parks Photography Collection at WSU.</i>	Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Wichita.
18 janvier 2016 – 28 mai 2016	<i>Gordon Parks: Collages by Peter Beard.</i>	The Gordon Parks Foundation, Pleasantville.
4 février 2016 – 30 avril 2016	<i>Higher Ground.</i>	Jenkins Johnson Gallery, San Francisco.
12 mars 2016 – 29 mai 2016	<i>Outsiders: American Photography and Film, 1950s-1980s.</i>	Art Gallery of Ontario, Toronto.
18 mars 2016 – 1 ^{er} mai 2016	<i>March Madness.</i>	Fort Gansevoort, New York.
25 mars 2016 – 14 mai 2016	<i>Invisible Man & Segregation Story.</i>	Weinstein Gallery, Minneapolis.
* 21 mai 2016 – 28 août 2016	<i>Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem.</i>	The Art Institute, Chicago.
* 20 août 2016 – 16 octobre 2016	<i>Fifty Years After: Gordon Parks, Carrie Mae Weems, Mickalene Thomas, Latoya Ruby Frazier.</i>	James Barron Gallery, Kent, Connecticut.
26 août 2016 – 6 octobre 2016	<i>Framing Beauty: Intimate Visions.</i>	Grunwald Gallery of Art, Indiana University, Bloomington.
27 août 2016 – 8 janvier 2017	<i>Vision and Justice: The Art of Citizenship.</i>	Harvard Art Museum, Cambridge.

* 9 septembre 2016 – 4 décembre 2016	<i>I Am You: Selected Works, 1942-1978.</i>	C/O, Berlin.
12 novembre 2016 – 16 décembre 2016	<i>The Photography of Gordon Parks.</i>	Veterans Museum of Balboa Park, San Diego.
5 mars 2017 – 31 décembre 2017	<i>New York 1942.</i>	Gracie Mansion, New York.
18 mars 2017 – 21 mai 2017	<i>I Use My Camera As A Weapon.</i>	Zacheta National Gallery of Art, hosted by the U.S. Embassy, Varsovie.
21 octobre – 17 décembre 2017	<i>A Choice of Weapons.</i>	Side Gallery, Newcastle Upon Tyne.
2 novembre 2017 – 9 décembre 2017	<i>Gordon Parks: Legacy.</i>	Jenkins Johnson Gallery, San Francisco.
1 ^{er} décembre 2017 – 6 février 2018	<i>Element: Gordon Parks and Kendrick Lamar.</i>	The Gordon Parks Foundation, Pleasantville.
20 février 2018-- 30 septembre 2018	<i>O Caso Flavio.</i>	Pequenina Galeria, Instituto Moreira Salles at Gávea, Rio de Janeiro.
* 12 septembre 2018 – 9 décembre 2018	<i>The Flávio Story.</i>	Ryerson Image Center, Toronto.
24 mai 2018 – 7 juillet 2018	<i>Now You See Me! Muhammad Ali (1942-1966).</i>	Bildhalle, Zurich.
* 4 novembre 2018 – 18 février 2019	<i>Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950.</i>	The National Gallery of Art, Washington.
1 ^{er} février 2019 – 29 mars 2019	<i>A Great Day.</i>	The Gordon Parks Foundation, Pleasantville.
14 février 2020 – 6 juillet 2020	<i>Muhammad Ali, the Image of a Champion, 1966-1970.</i>	The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

ANNEXE 3 – TABLEAUX SUR LA REPRÉSENTATION DES AFRICAINS-AMÉRICAINS DANS *LIFE*.

Les tableaux réalisés par Mary Alice Sentman, publiés dans l'article « Black and White: Disparity in Coverage by Life Magazine from 1937 to 1972 », Journalism Quarterly, 60, 3, automne 1983, p. 505 et 506. Nous les mentionnons dans la sous-partie intitulée « Une présence catégorisée » du chapitre 4, « La presse et les Africains-Américains : une relation problématique ».

TABLE 1

Coverage of Black Americans as a
Percentage of Total Coverage

Year (Total Pages)	Black Coverage as Percent of Total	BLACK COVERAGE BY CONTENT CATEGORY AS PERCENT OF TOTAL BLACK COVERAGE						
		Social Commen- tary	Entertain- ment	Sports	Crime	Social/ Every- day	Back- ground	Promi- nent Person
1937 (4,968)	0.6	10.8	20.4	9.3	8.7	30.5	15.5	4.6
1942 (5,914)	0.4	83.9	11.6	—	—	0.6	3.9	—
1947 (7,072)	0.3	11.2	8.9	4.5	29.2	17.9	29.2	—
1952 (7,746)	0.4	29.6	30.4	22.6	—	—	17.2	—
1957 (7,578)	1.1	64.4	8.0	23.2	—	—	4.2	—
1962 (5,844)	0.9	43.0	25.4	20.2	11.3	—	—	—
1967 (5,466)	1.7	55.2	8.4	24.8	6.3	1.4	3.8	—
1972 (4,136)	2.7	29.1	27.7	21.1	17.1	—	4.2	0.4

TABLE 3

Comparison of White And Black
Everyday Coverage as Percentage of
Total Coverage by Year

Year	Pages	White Everyday Coverage	Black Everyday Coverage
1937	4,968	12	0.1
1942	5,914	2.7	.002
1947	7,072	4.0	.06
1952	7,746	1.4	0
1957	7,578	2.0	0
1962	5,844	2.9	0
1967	5,466	2.4	.02
1972	4,136	3.4	0

Bibliographie

Afin de faciliter le repérage des références et en raison de sa longueur, la bibliographie est divisée en cinq sections :

1. Corpus

A. Ouvrages utilisés pour la constitution du corpus iconographiques

B. Écrits de Gordon Parks

2. Études sur Gordon Parks

3. Photographie

A. Ouvrages théoriques et historiques sur la photographie

B. Ouvrages sur la photographie américaine

C. Ouvrages sur la photographie africaine-américaine

4. Histoire et culture des États-Unis

A. Études africaines-américaines

B. Études américaines

5. Autres références

1. CORPUS

A. Ouvrages et articles utilisés pour la constitution du corpus

ABBOTT Brett et KUNHARDT Jr., Peter W. (dir.), *Gordon Parks: Segregation Story*, 2^e éd., Atlanta, Georgia/Pleasantville, New York/Göttingen, Allemagne, The High Museum of Art/The Gordon Parks Foundation/Steidl, 2014.

BROOKMAN Philip (dir.), *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Washington, D.C., Steidl/The Gordon Parks Foundation/The National Gallery of Art, 2018.

BRUNET François, *La photographie, histoire et contre-histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

Édouard Boubat, Paris, Nathan, coll. Photo Poche, 2001.

FUSCO Coco et WALLIS Brian (dir.), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, cat. expo., New York, International Center of Photography (12 décembre 2003 – 29 février 2004), New York, Harry N. Abrams, 2003.

GOLDEN Thelma et HAYES Lauren (dir.), *Gordon Parks: A Harlem Family 1967*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Harlem, New York, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Studio Museum, 2012.

HAAS Karen et KUNHARDT Jr., Peter W. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Boston, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Museum of Fine Arts, 2015.

KUNHARDT Jr., Peter W. et ROTH Paul (dir.), *Gordon Parks Collected Works*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York, Steidl/The Gordon Parks Foundation, 2012, 5 vol.

KUNHARDT Jr., Peter W. et HOFFMANN Felix (dir.), *I AM YOU: Selected Works, 1942-1978*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Berlin, Steidl/The Gordon Parks Foundation/C/O Berlin, 2016.

NATANSON Nicholas, *The Black Image in the New Deal: The Politics of FSA Photography*, Knoxville, Tennessee, the University of Tennessee Press, 1992.

RIIS Jacob A., *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, Mineola, New York, Dover Publication, 1971 [1890].

RAIFORD Leigh, *Imprisoned in a Luminous Glare : Photography and the African American Freedom Struggle*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2011.

– « Photography and the Practices of Critical Black Memory », *History and Theory*, Theme Issue, 48, Décembre 2009

RAZ-RUSSO Michal, *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016.

STAUFFER John, TRODD Zoe et BERNIER Celeste-Marie (dir.), *Picturing Frederick Douglass, an Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York/London, Liveright, 2015.

SOUTIF Daniel (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac/Flammarion, 2016.

WILLIS Deborah (éd.), *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*, New York, W.W. Norton and Company, 2002.

WILLIS Deborah et LUSAKA, (dir.), *Visual Journal, Harlem and D.C. in the Thirties and Forties*, Washington, D.C., The Smithsonian Institution, 1996.

B. Écrits de Gordon Parks

A Choice of Weapons, New York, Harper & Row, 1966.

A Hungry Heart, New York, Washington Square Press, 2005.

« Back to Fort Scott », *Life*, brouillon, 1951. *The Gordon Parks Papers*, MS 2013-01, Box 18, FF 74, Special Collections and University Archives, Wichita State University Libraries.

« Eldridge Cleaver in Algiers, a Visit with Papa Rage » , *Life*, 6 février 1970. <https://books.google.fr/books?id=Y1AEAAAAMBAJ&pg=PA18&dq=Gordon+Parks+black+panthers&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiOs-i-tK7eAhUHx4UKHQsJDLwQ6AEIKTAA#v=twopage&q&f=false>

Ellington, a sort of memoir, s.d., *The Gordon Parks Papers*, MS 2013-01, Box 21, FF 11, Special Collections and University Archives, Wichita State University Libraries.

Flash Photography, New York, Franklin Watts, 1947.

« Foreword », *Harlem: the Vision of Morgan and Marvin Smith*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1996.

« Gordon Parks », Farm Security Administration / Office of War Information, Black and White Negatives, the Library of Congress. <http://www.loc.gov/pictures/search/?q=Gordon%20Parks&co=fsa&fi=author>

« A Harlem Family » , *Life*, 8 mars 1968. https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_n_dq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=onepage&q&f=false.

« A Harlem Family: Letters to the Editors » , *Life*, 29 mars 1968. <https://books.google.co.uk/books?>

[id=6UwEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Editors&f=false](https://books.google.fr/books?id=6UwEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Editors&f=false).

« Harlem Gang Leader » , *Life*, 1^{er} novembre 1948. https://books.google.fr/books?id=ekoEAAAAMBAJ&pg=PA96&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

« Harlem Gang Leader: Letters to the Editors » , *Life*, 22 novembre 1948. <https://books.google.fr/books?id=W0oEAAAAMBAJ&pg=PA20&dq=Red+Jackson&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjlk6nHx5ffAhXRy4UKHXtqC9YQ6AEIOzAD#v=onepage&q=Red%20Jackson&f=false>.

« How It Feels to Be Black » , *Life*, 16 août 1963. https://books.google.fr/books?id=H1IEAAAAMBAJ&pg=PA72&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false

« I Make My Choice of Weapons » , *Life*, 28 janvier 1966. https://books.google.co.uk/books?id=KEwEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

« A Man Who Tried to Love Somebody » , *Life*, 19 avril 1968. https://books.google.fr/books?id=2FQEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_ndqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEIRzAF#v=twopage&q&f=false.

« Introduction » , *Spirited Minds: African American Books for Our Sons and Our Brothers*, New York, W. W. Norton and Company, 1997.

« I Was a Zombie Then – Like All Muslims, I Was Hypnotized » , *Life*, 5 mars 1965. https://books.google.co.uk/books?id=KkEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

The Learning Tree, New York, Harper & Row, 1963.

« The Long Search for Pride » , *Life*, 16 août 1963. https://books.google.fr/books?id=H1IEAAAAMBAJ&pg=PA72&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

« Look Out, Here Comes Ali! » *Life*, 23 octobre 1970. https://books.google.fr/books?id=cMEAAAAMBAJ&pg=PA44&dq=Gordon+Parks+Ali&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwig_rODudHeAhVExhoKHZ4LDc8Q6AEIKTAA#v=twopage&q&f=true.

« Photographer's Diary of a Visit in Dark World » , *Life*, 16 juin 1961. <https://books.google.fr/books?id=olQEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQhGMAU#v=onepage&q&f=false>.

« Problem Kids: New Harlem Clinic Rescues Ghetto Youth From Emotional Short Cir-

cuit », *Ebony*, juillet 1947.

« Project Notes on Mazel Morgan », box 18, folder 73, *Gordon Parks Papers*, MS 2013-01, Special Collections and University Archives, Wichita State University Libraries. Cité dans Karen Haas, « Deep Into the Heart of Home », dans Karen Haas et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, Göttingen/Pleasantville/Boston, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Museum of Fine Arts, 2015.

« The Redemption of the Champion » , *Life*, 9 septembre 1966. <https://books.google.fr/books?id=21UEAAAAMBAJ&pg=PP5&dq=Gordon+Parks+Ali&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwj q35Ct0tbeAhVCzBoKHT5kAyMQ6AEILzAB#v=onepage&q&f=false>.

« The Restraints: Open and Hidden », avec Robert Wallace, *Life*, 24 septembre 1956. https://books.google.fr/books?id=70cEAAAAMBAJ&pg=PA98&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false

« The Restraints: Open and Hidden: Letters to the Editors » , *Life*, 15 octobre 1956. https://books.google.co.uk/books?id=u0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Editors&f=false.

« What Their Cry Means to Me – A Negro's Own Evaluation » , *Life*, 31 mai 1963, <https://books.google.fr/books?id=llkEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjv0b-KoK7eAhVjx4UKHfV9AGg4ChDoAQg6MAM#v=onepage&q&f=false>

« What Their Cry Means to Me – A Negro's Own Evaluation: Letters to the Editors » , *Life*, 21 juin 1963. https://books.google.co.uk/books?id=xEsEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Editors&f=false.

« Whip of Black Power » , *Life*, 19 mai 1967. <https://books.google.co.uk/books?hl=fr&id=TVYEAAAAMBAJ&q=Stokely#v=twopage&q&f=false>.

« The White Devil's Day is Almost Over » , *Life*, 31 mai 1963. https://books.google.fr/books?id=llkEAAAAMBAJ&pg=PA22&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false

To Smile in Autumn, New York, W.W. Norton, 1979.

Voices in the Mirror, an Autobiography, Boston, Doubleday, 1990.

A Hungry Heart, New York, Washington Square Press, 2007 [2005].

2. ÉTUDES SUR GORDON PARKS

ABBOTT Brett et KUNHARDT Jr., Peter W. (dir.), *Gordon Parks: Segregation Story*, 2^e éd., Atlanta, Georgia/Pleasantville, New York/Göttingen, Allemagne, The High Museum of Art/The Gordon Parks Foundation/Steidl, 2014.

[Anon.], « Element: Gordon Parks and Kendrick Lamar », panneaux de l'exposition « Element: Gordon Parks and Kendrick Lamar », Pleasantville, New York, fondation Gordon Parks (1^{er} décembre 2017 – 16 février 2018).

[Anon.], « Ella Watson United States Government Charwoman », Farm Security Administration / Office of War Information Black-and-White Negatives, Articles and Essays, Digital Collections, Library of Congress. <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/?q=Ella+Watson>

[Anon.], « First Exhibition to Chronicle Formative Beginning of Gordon Parks's Career Premieres at the National Gallery of Art on November 4, 2018 », The National Gallery of Art, Washington, D.C., 25 mai 2018. <https://www.nga.gov/press/exh/4950.html>

[Anon.], « Gordon Parks: The Flavio Story », Ryerson Image Center. <https://ryersonimagecentre.ca/exhibition/gordon-parks-the-flavio-story/>.

[Anon.], *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, site Internet officiel de l'exposition, The National Gallery of Art, Washington D.C., 4 novembre 2018 – 18 février 2019. <https://www.nga.gov/exhibitions/2018/gordon-parks-the-new-tide-1940-1950.html>.

[Anon.], « Gordon Parks. Une histoire américaine », Les Rencontres de la Photographies d'Arles 2013. <https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/509/gordon-parks>.

ANTONELLI Sara et MAURO Alessandra (dir.), *Gordon Parks. Une histoire américaine*, Arles, Actes Sud, 2013.

BERGER Maurice, « A Radically Prosaic Approach to Civil Rights Images », *Lens* blog, *The New York Times*, 16 juillet 2012. <https://lens.blogs.nytimes.com/2012/07/16/a-different-approach-to-civil-rights-images/>

– « With a Small Camera Tucked in My Pocket », dans Brett Abbot et Peter W. Kunhardt ; Jr. (dir.), *Gordon Parks: Segregation Story*, 2^e éd., Atlanta, Georgia/Pleasantville, New York/Göttingen, Allemagne, The High Museum of Art/The Gordon Parks Foundation/Steidl, 2014.

– « The Woman in a Jim Crow Photo », *Lens* blog, *The New York Times*, 6 juin 2013. <https://lens.blogs.nytimes.com/2013/06/06/the-woman-in-the-picture/>.

BRYAN Jr. Maurice L., *The Power of Images: The Confrontation of Violence and the Construction of Black Manhood in the Films of Gordon Parks*, thèse de doctorat, University of Kansas, 2007.

BROOKMAN Philip (dir.), *Gordon Parks: Half Past Autumn, a Retrospective*,

Boston/New York/Toronto/Londres, Bulfinch Press/Little, Brown and Company, in association with the Corcoran Gallery of Art, 1997.

– *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Washington, D.C. , Steidl/The Gordon Parks Foundation/The National Gallery of Art, 2018.

– « Gordon Parks: The Sphere of Conscious History », dans Philip Brookman (dir.), *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Washington, D.C. , Steidl/The Gordon Parks Foundation/The National Gallery of Art, 2018.

BUSH Martin H., (dir.), *The Photographs of Gordon Parks*, Wichita, Wichita State University, 1983.

CALLAHAN John F., « Ralph Ellison and Gordon Parks in the Labyrinth of Harlem », dans Michal Raz-Russo et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016.

CLOUTIER Jean-Christophe, « Harlem is Now Here », dans Michal Raz-Russo et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016.

COLLECTIONS ITEMS « DAYTONA-BEACH BETHUNE COOKMAN », Farm Security Administration / Office of War Information Black-and-White Negatives, Digital Collections Library of Congress. <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/?c=150&q=Daytona-Beach+Bethune+Cookman&sp=2&st=list>.

COBB Chris, « Gordon Parks's Long-Forgotten Color Photographs of Everyday Segregation », *Hyperallergic*, 12 janvier 2016. <https://hyperallergic.com/267329/gordon-parkss-long-forgotten-color-photographs-of-everyday-segregation/>

DOSS Erica, « Visualizing Black America: Gordon Parks at *Life*, 1948-1971 », dans Erika Doss (dir.), *Looking at LIFE Magazine*, Washington, D.C., Smithsonian, 2001.

DOUD Richard, « Oral history interview with Gordon Parks », 30 décembre 1964, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-gordon-parks-11480>

ESTRIN James, « A Gift to New York From Gordon Parks. » *Lens* blog, *The New York Times*, 17 mai 2012. http://lens.blogs.nytimes.com/2012/05/17/a-gift-to-ny-from-gordon-parks/?_r=0.

– « How Gordon Parks Became Gordon Parks », *Lens* blog, *The New York Times*, 1^{er} octobre 2018. <https://www.nytimes.com/2018/10/01/lens/gordon-parks-early-years.html>.

GATES Jr. Henry Louis, « Elegance in Black-And-White », dans Peter W. Kunhardt, Jr. et Paul Roth (dir.), *Gordon Parks Collected Works*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York, Steidl/The Gordon Parks Foundation, 2012. vol. 1.

GOLDEN Thelma et HAYES Lauren (dir.), *Gordon Parks: A Harlem Family 1967*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Harlem, New York, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Studio Museum, 2012.

GREENHILL Jennifer, « Gordon Parks and the Color of Beauty, c. 1969 », communication au colloque international « American Colours: Across the Disciplinary Spectrum », Odense, université du Sud du Danemark, 23 mai 2017.

HAAS Karen et KUNHARDT Jr., Peter W. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, Göttingen/Pleasantville/Boston, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Museum of Fine Arts, 2015.

HAAS Karen, « Deep Into the Heart of Home », dans Karen Haas et Peter W. Kunhardt Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Boston, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Museum of Fine Arts, 2015.

KUNHARDT Jr., Peter W. et ROTH Paul (dir.), *Gordon Parks Collected Works*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York, Steidl/The Gordon Parks Foundation, 2012, 5 vol.

LORD Russel et KUNHARDT Jr., Peter W. (dir.), *Gordon Parks: The Making of an Argument*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/La Nouvelle-Orléans, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The New Orleans Museum of Art, 2013.

MASON John Edwin et NEWMAN Jesse, « Gordon Parks's Harlem Family Revisited », *Lens blog, The New York Times*, 5 mars 2013. <https://lens.blogs.nytimes.com/2013/03/05/gordon-parks-harlem-family-revisited/>.

MAURO Alessandra, « Ce que vivent les gens, histoire et photographie de Gordon Parks », dans Sara Antonelli et Alessandra Mauro (dir.), *Gordon Parks. Une histoire américaine*, Arles, Actes Sud, 2013.

McLELLAN Dennis, « Pioneering Photographer, Filmmaker Gordon Parks Dies », *Los Angeles Times*, 8 mars 2006. <https://www.latimes.com/local/obituaries/archives/la-me-gordon-parks-20060308-story.html>.

MOORE Gerald, « Return of the Prodigy », *Life*, 15 novembre 1968. https://books.google.co.uk/books?id=CVQEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

RAZ-RUSSO Michal et KUNHARDT Jr., Peter W., *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago,

Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016.

– « Visible Men », dans Michal Raz-Russo et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016.

RICE Craig Laurence, *Half Past Autumn: The Life and Works of Gordon Parks*, HBO, 2000.

ROTH Paul et KUNHARDT Jr., Peter W. (dir.), *Gordon Parks: The Flávio Story*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Toronto, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Ryerson Image Center, 2018.

ROTH Paul, « The Storyteller », dans KUNHARDT Jr., Peter W. et ROTH Paul (dir.), *Gordon Parks Collected Works*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York, Steidl/The Gordon Parks Foundation, 2012, vol. 3.

STANGE Maren, *Bare Witness: Photographs by Gordon Parks*, Milan, Skira, 2007.

THRASHER Steven W., « A Segregation That Was Never Black and White: Gordon Parks's Photographs of 50s Alabama » , *The Guardian*, 12 novembre 2014. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/nov/12/-sp-segregation-american-south-gordon-parks>.

WILKERSON Isabel, « Introduction », dans Karen Haas et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Gordon Parks: Back to Fort Scott*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Boston, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Museum of Fine Arts, 2015.

Gordon Parks, Arles, Paris, Actes Sud, 2013.

« Gordon Parks' Class Story titled 'Back to Fort Scott'. Herewith Parks' report on his classmates, and picture identifications. », 3 août 1950, *The Gordon Parks Papers*, MS 2013-01, Box 18, FF 73, Special Collections and University Archives, Wichita State University Libraries.

3. PHOTOGRAPHIE

A. Ouvrages théoriques et historiques sur la photographie

AZOULAY Ariella, *The Civil Contract of Photography*, Boston, Zone Books, 2008.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, collection Cahiers du Cinéma, 1980.

BEAUMONT-MAILLET Laure, DENOYELLE Françoise et VERSAVEL Dominique, *La photographie humaniste, 1945-1968. Autour d'Izis, Boubat, Brassai, Doisneau, Ronis...*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2006.

BRUNET François, *La photographie, histoire et contre-histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

– « Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. De l'anglais par F. Durant-Boegaert, Paris, Christian Bourgeois, 2003, 139 p. 12 E. » , *Études Photographiques* [En ligne], 15, novembre 2004.

– « Théorie et politique des images : W.J.T. Mitchell et les études de *visual culture* », *Études anglaises*, 58/1, janvier-mars 2005, « Littérature et théories critiques ».

« The Camera as Essayist » , *Life*, 26 avril 1937. https://books.google.fr/books?id=5E4EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

CARTIER-BRESSON Henri, *Images à la sauvette*, Göttingen, Allemagne, Steidl, 2014 [1952].

CONTRIBUTEURS WIKIPÉDIA, « W. Eugene Smith », *Wikipédia, The Free Encyclopedia*, 26 octobre 2018. https://en.wikipedia.org/wiki/W._Eugene_Smith.

CRISTOFOVICI Anca, « Touching Surfaces: Photographing Aesthetics, Temporality, Aging », *Consciousness, Literature and the Arts*, 19, Éditions Rodopi, Amsterdam/New York, 2009.

DENOËL Charlotte, « Le daguerréotype », *L'histoire par l'image*, octobre 2005. <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/daguerréotype>

– « La photographie pictorialiste » , *L'Histoire par l'image*, octobre 2005. <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/photographie-pictorialiste>

DOUGLASS Frederick, « Pictures and Progress », dans *The Frederick Douglass Papers, Series 1, Vol. 3: Speeches, Debates, and Interviews, 1855-1863*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1986.

DUQUESNOY Thomas, « L'Essai photographique, histoire d'un genre au sein de la presse illustrée du XX^e siècle », *La Revue de l'Art*, 175, 2012-1.

EDWARDS Elizabeth et HART Janice (dir.), *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Londres et New York, Routledge, 2004.

GERNSHEIM Helmut, *A Concise History of Photography*, 3^e éd., New York, Dover Publications, 1986 [1965].

GERVAIS Thierry, avec la collaboration de Gaëlle Morelle, *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015.

GROJNOWSKI Daniel, « Photographies icônes » , *Études*, 2, Tome 412, 2010. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-2-page-223.htm>.

HICKS Wilson, *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1952.

HIRSCH Marianne (dir.), *The Familial Gaze*, Hanovre, New Hampshire, Londres, University Press of New England, 1999.

KEMPF Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, 2005/3, n°105.

LE GRAND Ronan, « Henri Cartier-Bresson », Centre Pompidou, Direction des publics, mars 2014. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-HCB/>.

LUGON Olivier, *Le Style documentaire d'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Editions Macula, 2017 [2001].

MITCHELL W. J. T., *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

– *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

– *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

NEWHALL Beaumont, *The History of Photography*, 5^e éd., New York, The Museum of Modern Art, 2012 [1982].

O'HAGAN Sean, « W. Eugene Smith, the Photographer Who Wanted to Record Everything », *The Guardian*, août 2017.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/aug/06/w-eugene-smith-photographer-record-everything>.

PINET Hélène (dir.), *Le Salon de Photographie, les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900*, Paris, Musée Rodin, 1993.

RONIS Willy, *Sur le fil du hasard*, Paris, Contrejour, 1980.

SONTAG Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003.

– *Devant la douleur des autres*, trad. de l'anglais par Fabienne Durant-Bogaert, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2003.

B. Ouvrages sur la photographie américaine

[Anon.] « Walker Evans (1903-1975), dans *Heilbrunn Timeline of Art History*, Department of Photographs, The Metropolitan Museum of Art, octobre 2004. https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm

ABEL Elizabeth, *Signs of the Times: The Visual Politics of Jim Crow*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2010.

BÖRGER Astrid, *People's Lives, Public Images: The New Deal Documentary Aesthetic*. Tübingen, Allemagne, Narr Verlag, 2001.

BRUNET François (dir.), *L'Amérique des images, histoire et culture visuelles des États-Unis*. Paris, Hazan/Université Paris Diderot, 2013.

CHOUARD Géraldine, KEMPF Jean et BRUNET François, « La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 6 mars 2015. <https://journals.openedition.org/transatlantica/7245>

CORDIE LEVY Marie, *L'autoportrait photographique américain : 1839-1939*, Paris, éditions Mare et Martin Arts, 2014.

DOUD Richard, « Oral history interview with Edwin and Louise Rosskam », 3 août 1963, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-edwin-and-louise-rosskam-13112#transcript>

– « Oral history interview with Roy Stryker », 1963-1965, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-roy-emerson-stryker-12480#transcript>

– « Oral history interview with Russell and Jean Lee », 2 juin 1964, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, dans Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Editions Macula, 2017 [2001].

– « Oral history interview with Romana Javitz », 23 février 1965, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, dans Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Editions Macula, 2017 [2001].

– « Oral history interview with John Vachon », 28 avril 1964, *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, dans Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sanders à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Editions Macula, 2017 [2001].

FLEISCHAUER Carl et BRENNAN Beverly W. (dir.), *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley, the University of California Press, 1989.

FUSCO Coco et WALLIS Brian (dir.), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, cat. expo., New York, International Center of Photography (12 décembre 2003–29 février 2004), New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003.

GREEN Jonathan, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1984.

GRESH Kristen, *The Family of Man : histoire critique d'une exposition américaine*, thèse de doctorat dirigée par Michel Frizot, École des Hautes Études en Sciences Sociales,

2010.

KEMPF Jean, *L'oeuvre photographique de la "Farm Security Administration" (1935-1943)* – *Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*, thèse de doctorat dirigée par Roland Tissot, Université Lyon 2, 1988.

– « La photographie documentaire contemporaine aux États-Unis », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 18 février 2015. <https://journals.openedition.org/transatlantica/7127>

LANGE Dorothea, « The Assignment I'll Never Forget », *Popular Photography*, février 1960. <https://macaulay.cuny.edu/eportfolios/lklichfall13/files/2013/09/Lange.pdf>

LEE Felicia R., « Recalling a Mission to Capture an Era's Misery », *The New York Times*, 17 août 2008. <https://www.nytimes.com/2008/08/18/arts/television/18pbs.html>

LESME Anne, « Lewis Hine et le National Child Labor Committee : vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 19 février 2015. <http://journals.openedition.org/transatlantica/7185>.

LEVINE Lawrence W., « The Historian and the Icon: Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s », dans Carl Fleischauer et Beverly W. Brennan (dir.), *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley, the University of California Press, 1989.

LIBRARY OF CONGRESS, Digital Collections, *Farm Security Administration / Office of War Information Black-and-White Negatives*. <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives>

– Contributors in Farm Security Administration / Office of War Information Black-And-White- N e g a t i v e s . <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/index/contributor/>

– *Farm Security Administration / Office of War Information Written Records: Selected Documents*, Collection Guides & Finding Aids, Prints & Photographs Reading Room, Prints And Photographs Division. <https://www.loc.gov/rr/print/coll/fsawr/fsawr.html>

MORA Gilles, « Petites rubriques pour un bon usage de Walker Evans », dans *Walker Evans*, Paris et Arles, Acte Sud, « Photo Poche », 2014.

PLATTNER Steven W., *Roy Stryker : USA*, Austin, The University of Texas Press, 1993.

« Photographer: Dorothea Lange », Farm Security Administration / Office of War Information, Black-and-White Negatives, the Library of Congress. <http://www.loc.gov/collections/static/fsa-owi-black-and-white-negatives/articles-and-essays/documenting-america/migrant-workers.html>.

PHOTOGRAMMAR, Yale University <http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=owi2001002991/PP>.

RIIS Jacob A., *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, Mineola, New York, Dover Publication, 1971 [1890].

ROUQUET Camille, « Creation and Afterlife of the Iconic Photographs of the Vietnam War », *Arts of War and Peace Review*, 2, 1, 19 juin 2016. http://www.awpreview.univ-paris-diderot.fr/IMG/pdf/rouquet_mdm12.pdf.

SMITH Eugene W., *Let the Truth Be the Prejudice: W. Eugene Smith, His Life and Photographs*, New York, Aperture, 1985.

TRACHTENBERG Alan, *Reading American Photographs: Images As History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill & Wang, 1990.

– « From Image to Story : Reading the File », dans Carl Fleischauer et Beverly W. Brannan (dir.), *Documenting America, 1935-1943*, Berkeley, The University of California Press, 1989.

WHITMAN Alden, « Walker Evans Dies ; Artist With Camera », *The New York Times*, 11 avril 1964.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1103.html>

C. Ouvrages sur la photographie africaine-américaine

AMATO Matthew Fox, *Exposing Slavery: Photography, Human Bondage, and the Birth of Modern Visual Politics in America*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

[Anon.], « Chair Deb Willis Co-Hosts Aperture's "Vision & Justice" Issue Launch », Tisch School of the Arts, Photography and Imaging, News, 10 mai 2016.
<https://tisch.nyu.edu/photo/news/deb-willis-vision-and-justice>.

[Anon.], « Kamoinge, Part 1: Origins », *The Louis Draper Project*.
<https://thelouisdraperproject.wordpress.com/2013/02/07/kamoinge-part-i-origins/>.

[Anon.], « Slaves in Black and White », *Mirror of Race*, s.d.
<http://mirrorofrace.org/slaves-in-black-and-white/>.

CLARK Roy Peter, « Martin Luther King Jr.'s funeral, a photographer and a photo that still makes us cry », *The Undeafated*, 9 avril 2018.
<https://theundefeated.com/features/martin-luther-king-jrs-funeral-a-photographer-and-a-photo-that-still-makes-us-cry/>

COMBS Rhea, Rhea Combs, Curator of Film & Photography, National Museum of African American History and Culture.
<https://smithsoniancampaign.org/inyourcity/speaker-rhea-combs.php>.

COSSU-BEAUMONT Laurence, « *Twelve Millions Black Voices: Let Us Now Hear Black Voices* », *Transatlantica* [En ligne], 2, 2014, mis en ligne le 6 mars 2015.
<https://journals.openedition.org/transatlantica/7232>

CRAWFORD Joe (éd.), *Black Photographers Annuals*, 4 vol., Brooklyn, New York, Another View Inc., 1973, 1974, 1976, 1980.

<https://www.vmfamuseum.org/collections/stories/the-black-photographers-annual/>

DUGANNE Erina, « Transcending the Fixity of Race. The Kamoinge Workshop and the Question of a “Black Aesthetic” in Photography », dans Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2006.

GAY Malcolm, « Putting a Lens on Race, Photography and Citizenship », *The Boston Globe*, 5 janvier 2017. <https://www2.bostonglobe.com/arts/art/2017/01/05/putting-lens-race-photography-and-citizenship/QodK93oc8UAgh4wIcuD1FP/story.html?p1=Article Inline Text Link>.

GRIGSBY Darcy Grimaldo, *Enduring Truths: Sojourner Truth’s Shadows and Substance*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2015.

HARRIS Thomas Allen, *Through a Lens Darkly : Black Photographers and the Emergence of a People*, Chimpanzee Productions, 2014, DVD.

HOOKS bell, « In Our Glory », dans Deborah Willis, *Picturing Us: African American Identity in Photography*, New York, The New Press, 1996.

KAMOINGE OFFICIAL WEBSITE, www.kamoinge.com

KENNEDY Randy, « Roy DeCarava, Harlem Insider Who Photographed Ordinary Life, Dies at 89 », *The New York Times*, 28 octobre 2009. <https://www.nytimes.com/2009/10/29/arts/29decarava.html>

LANE Guy, « Power to the People – The Black Panthers by Photographer Stephen James », *The Guardian*, 1^{er} octobre 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/01/power-to-the-people-the-black-panthers-by-photographer-stephen-shames>.

LEWIS Sarah (éd.), « Vision & Justice », *Aperture*, 223, été 2016.

LOEWENTHEIL COLLECTION OF AFRICAN-AMERICAN PHOTOGRAPHS, Cornell University Library Digital Collections. https://digital.library.cornell.edu/?f%5Bcollection_tesim%5D%5B%5D=Loewentheil+Collection+of+African-American+Photographs

NATANSON Nicholas, *The Black Image in the New Deal: The Politics of FSA Photography*, Knoxville, Tennessee, The University of Tennessee Press, 1992.

RACHLEFF Melissa, « Morgan and Marvin Smith and the Construction of Power, 1934-1943 », dans Deborah Willis et Jane Lusaka (dir.), *Visual Journal, Harlem and D.C. in the Thirties and Forties*, Washington, D.C., The Smithsonian Institution, 1996.

RAIFORD Leigh, « “Come Let Us Build a New World Together”: SNCC and Photography of the Civil Rights Movement », *American Quarterly*, 59, 4, décembre 2007.

– *Imprisoned in a Luminous Glare: Photography and the African American Freedom Struggle*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2011.

– « Photography and the Practices of Critical Black Memory », *History and Theory*, Theme Issue, 48, décembre 2009.

ROGERS Molly, « Louis Agassiz: Full Face and Profile », *Mirror of Race*, 18 janvier 2012. <http://mirrorofrace.org/louis-agassiz-full-face-and-profile/#4a>

SCHUDEL Matt, « Roy DeCarava, 89; Celebrated N.Y. photographer », *The Washington Post*, 30 octobre 2009. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/10/29/AR2009102904552.html>

SHEETS Hilarie M., « Rare Images Shed Light on a Century of African-American Life », *The New York Times*, 1^{er} février 2017. <https://www.nytimes.com/2017/02/01/arts/design/cornell-university-loewentheil-collection-of-african-american-photographs.html>

SILBERT Maia, « Racial Innocence in Postwar America », *Aperture*, n. d. <https://aperture.org/blog/racial-innocence-postwar-america/>

STANGE Maren, *Bronzeville: Black Chicago in Pictures, 1941-1943*, New York, The New Press, 2003.

– *Symbols of Ideal Life*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1992.

STAUFFER John, TRODD Zoe et BARNIER Celeste-Marie (dir.), *Picturing Frederick Douglass, an Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York et Londres, Liveright, 2015.

WALLACE Maurice O. et SMITH Shawn Michelle (dir.), *Pictures and Progress: Early Photography and the Making of African American Identity*, Durham et Londres, Duke University Press, 2012.

WILLIS-BRAITHWAITE Deborah, *Van Der Zee: Photographer, 1886-1983*, New York, Harry N. Abrams, 1993.

WILLIS Deborah, *Family, History, Memory: Recording African American Life*, New York, Hylas Publishing, 2004.

WILLIS Deborah, (dir.), *Picturing Us: African American Identity in Photography*, New York, The New Press, 1996.

– « African American Photography » dans Kwame Appiah et Henry Louis Gates, Jr., *Africana: the Encyclopedia of the African and African American Experience*, Oxford, Ox-

ford University Press, 1999.

– *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*, New York, W.W. Norton & Company, 2002.

– « A Search for Self: The Photograph and Black Family Life », dans Marianne Hirsch (dir.), *The Familial Gaze*, Hanovre, New Hampshire et Londres, The University Press of New England, 1999.

– « Visualizing Memory: A Photographic Study », dans Deborah Willis, *Family, History, Memory: Recording African American Life*, New York, Hylas Publishing, 2004.

WILLIS Deborah et Barbara Krauthamer, *Envisioning Emancipation: Black Americans and the End of Slavery*, Philadelphie, Temple University Press, 2012.

WILLIS Deborah et LUSAKA Jane (dir.), *Visual Journal, Harlem and D.C. in the Thirties and Forties*, Washington, D.C., The Smithsonian Institution, 1996.

ZRANN Fatma, *La problématique identitaire dans la photographie noire américaine : de l'identité comme revendication communautaire à l'identité comme principe d'autonomie esthétique*, thèse de doctorat dirigée par François Brunet, université Paris Diderot-Paris 7, 2010.

4. HISTOIRE ET CULTURE DES ÉTATS-UNIS

A. Études africaines-américaines

ACHEBE Chinua, interview accordée à *Failure* magazine le 7 avril 2001. Citation consultée sur la page internet « Black Face: The Birth of an American Stereotype » du *National Museum of African American History and Culture*. <https://nmaahc.si.edu/blog-post/blackface-birth-american-stereotype>.

ALEXANDER Shana, « A Message from Watts to Newark », *Life*, 28 juillet 1967. https://books.google.co.uk/books?id=1lUEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

[Anon.], « Black churches in America », *Oxford African American Studies Center*, n. d. http://www.oxfordaasc.com/public/features/archive/0707/photo_essay.jsp?page=3.

[Anon.], *Negroes and the War*, Smithsonian Institution, Smithsonian Digital Volunteers: Transcription Center, National Museum of African American History and Culture, <https://transcription.si.edu/project/10156>.

[Anon.], « Race Relations in the 1930s and 1940s », Great Depression and World War II, 1929-1945, Classroom Material, the Library of Congress. <http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/presentationsandactivities/presentations/timeline/depwwii/race/>.

[Anon.], « Racial Stereotypes of the Civil War Era », *Northern Visions of Race, Region & Reform in the Press and Letters of Freedmen's Teachers in the Civil War Era, an American Antiquarian Society Online Resource*. <https://www.americanantiquarian.org/Freedmen/Intros/questions.html>.

ALLEN Tim et REPINO Robert, « Blaxploitation: From Shaft to Django. » *Oxford University Press*, juin 2013. <http://blog.oup.com/2013/06/blaxploitation-shaft-django/>.

ALLEN Richard L., *The Concept of Self: A Study of Black Identity and Self-Esteem*, Détroit, Wayne State University, 2001.

APPIAH Kwame et GATES Jr. Henry Louis, *Africana : the Encyclopedia of the African and African American Experience*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

« The Background of Segregation », *Life*, 3 septembre 1956. https://books.google.co.uk/books?id=9EcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

BAKARE Lanre, « From Beyoncé to Sorry to Bother You: The New Age of Afro-surrealism », *The Guardian*, 6 décembre 2018. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/dec/06/afro-surrealism-black-artists-racist-society>.

BALDWIN James, « Many Thousands Gone », dans James Baldwin, *Notes of a Native Son*, Boston, Beacon Press, 2012 [1955].

– Notes of a Native Son, Boston, Beacon Press, 2012 [1955].

– *The Fire Next Time*, Harmondsworth, Middlesex, Angleterre, Penguin Books Ltd, 1969 [1963].

BALKARAN Stephen, « Racial Identity, Misrepresentation and African American Culture », *The Huffington Post*, 15 juin 2015. https://www.huffingtonpost.com/stephen-balkaran/racial-identity-misrepresentation_b_7576914.html.

BARNELL Andrea D., *Charles White*, San Francisco, Pomegranate, 2002.

BEAN Annemarie, HATCH James V. et McNAMARA Brooks, *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*, Hanover, New Hampshire, Wesleyan University Press, 1996.

BECK E.M. et TOLNAY Stewart E., « Racial Violence and Black Migration in the American South, 1910 to 1930 », *American Sociological Review*, 57, février 1992.

BENNETT Jr., Lerone, « What's in a Name ? Negro vs. Afro-American vs. Black », *Ebony*, novembre 1967. [http://www.virginia.edu/woodson/courses/aas102%20\(spring%2001\)/articles/names/bennett.htm](http://www.virginia.edu/woodson/courses/aas102%20(spring%2001)/articles/names/bennett.htm).

– « The Martyrdom Of Martin Luther King », *Ebony*, mai 1968. <https://books.google.fr/books?>

[id=KtoDAAAAMBAJ&hl=fr&source=gsbs_all_issues_r&cad=1](https://www.google.fr/search?id=KtoDAAAAMBAJ&hl=fr&source=gsbs_all_issues_r&cad=1)

BERGER Martin A., *Seeing Through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*, Berkeley et Los Angeles, The University of California Press, 2011.

BERNIER Celeste-Marie, *African American Visual Arts*, Edimbourg, The University of Edinburgh Press, 2008.

BERRY Bonnie et SMITH Earl, « Race, Sport, and Crime: the Misrepresentation of African Americans in Team Sports », *Sociology of Sport Journal*, 17, 2, juin 2000, p. 171-197.

BESSONE Magali, « W.E.B. Du Bois et la construction des catégories raciales et coloristes dans l'Amérique ségrégationniste », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En ligne], Débats, mis en ligne le 10 avril 2013. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/65271>.

BINDMAN David, « Le 'New Negro' et la Harlem Renaissance », dans Daniel Soutif (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac/Flammarion, 2016.

« Black Panthers: The Hard Edge of Confrontation » , *Life*, 6 février 1970. <https://books.google.fr/books?id=Y1AEAAAAMBAJ&pg=PA18&dq=Gordon+Parks+black+panthers&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiOs-i-tK7eAhUHx4UKHQsJDLwQ6AEIKTAA#v=twopage&q&f=false>.

BOGLE Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, 5^e éd., Londres et Oxford, Bloomsbury, 2016 [2001].

BONE Robert et COURAGE Richard A., *The Muse in Bronzeville: African American Creative Expression in Chicago, 1932-1950*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2011.

BROWN Tamara Lizette et KOPANO Baruti N. (dir.), *Soul Thieves: The Appropriation and Misrepresentation of African American Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

CAMMETT Ann, « Deadbeat Dads & Welfare Queens: How Metaphor Shapes Poverty Law » , *Boston College Journal of Law & Social Justice*, 34, 2, mai 2014. <https://lawdigitalcommons.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.fr/&httpsredir=1&article=1066&context=jlsj>.

CARBY Hazel, « The Politics of Fiction, Anthropology, and the Folk: Zora Neale Hurston », dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1994.

COATES Ta-Nehisi, *Between the World and Me*, Melbourne, The Text Publishing Company, 2015.

COLLINS Lisa Gail et CRAWFORD Margo Natalie, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2006.

COQUET Cécile, *Le prédicateur afro-américain et l'art du sermon : une poétique de l'élection*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Fabre, Université François Rabelais, 1998.

CRAWFORD Margo Natalie, « Natural Black Beauty and the Black Drag », dans Lisa Gail Collins et Margo Natalie Crawford, *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2006.

« The Cycle of Despair », *Life*, 8 mars 1968. https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_nDq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=onepage&q&f=false.

DAFOE Taylor, « Kendrick Lamar Made a Video Hommage to Civil Rights Photographer Gordon Parks. Now the Gordon Parks Foundation is Returning the Favor. », *Art-Net*, 8 décembre 2017. <https://news.artnet.com/exhibitions/kendrick-lamar-gordon-parks-1173287>.

DESANTIS Alicia et Williams Josh, « I, Too, Sing America », *The New York Times*, 15 septembre 2016. <https://www.nytimes.com/interactive/2016/09/15/arts/design/national-museum-of-african-american-history-and-culture.html>.

DiBARI Michael Jr., *Advancing the Civil Rights Movement: Race and Geography of Life Magazine's Visual Representation, 1954-1965*, Lanham, Maryland/Boulder, Colorado/New York et Londres, Lexington Books, 2017.

DONALDSON Leigh, « When the Media Misrepresent Black Men, the Effects Are Felt in the Real World », *The Guardian*, 12 août 2015. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/12/media-misrepresents-black-men-effects-felt-real-world>.

DOUGLASS Frederick, « A Tribute to the Negro », *The North Star*, 7 avril 1849, dans Deborah Willis (dir.), *Picturing Us: African American Identity in Photography*, New York, The New Press, 1996.

DRAKE St. Clair et CAYTON Horace R., *Black Metropolis, a Study of Negro Life in a Northern City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993 [1945].

DU BOIS W.E.B., *The Souls of Black Folk*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2015 [1903].

DZANOUNI Lamia, LE DANTEC-LOWRY Hélène et PARFAIT Claire, « From One Crisis to the Other: History and Literature in The Crisis, from 1910 to the Early 1920S », *European Journal of American Studies*, 11, 1, 2016, document 4, mis-en-ligne le 2 juin 2016.

ELLISON Ralph, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952.

– *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, trad. de l'anglais par Magali et Robert Merle, Paris, Bernard Grasset, 2003 [1952].

– « Harlem Is Nowhere », dans Michal Raz-Russo et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016.

– *Lettre à Richard Wright*, 1^{er} février 1948, box 97, folder 1314, Richard Wright Papers, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

– « Pictorial Problem » dans Michal Raz-Russo et Peter W. Kunhardt, Jr. (dir.), *Invisible Man: Gordon Parks and Ralph Ellison in Harlem*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Chicago, Steidl/The Gordon Parks Foundation/The Art Institute of Chicago, 2016.

EDWARDS Audrey, « The Essence of Sweet Success », *Black Enterprise*, juin 1980.

FABRE Geneviève et O'MEALLY Robert (dir.), *History and Memory in African-American Culture*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1994.

FABRE Geneviève, « African-American Commemorative Celebrations in the Nineteenth Century », dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1994.

FAIRCLOUGH Adam, « Historians and the Civil Rights Movement », *Journal of American Studies*, 34, 3, décembre 1990.

GARLAND, Phyl, « 'I've Been To The Mountain Top' », *Ebony*, mai 1968.
https://books.google.fr/books?id=KtoDAAAAMBAJ&hl=fr&source=gbs_all_issues_r&cad=1

GRAHAM Billy, « A Round Table Has Debate on Christians' Moral Duty », *Life*, 1^{er} octobre 1956. https://books.google.co.uk/books?id=sEEEEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

GRAY Herman, « Black Masculinity and Visual Culture », *Callaloo*, 18, 2, printemps 1995.

GUERRERO Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphie, Temple University Press, 1993.

HARRIS Robert et TERBORG-PENN Rosalyn, *The Columbia Guide to African American History*, New York, Columbia University Press, 2013.

HAUSER Thomas, *Muhammad Ali: His Life and Times*, New York, Simon & Schuster, 1991.

HAYDEN Robert, « Preface to the Atheneum Edition », dans Alain Locke (dir.), *The New Negro*, New York, Atheneum, 1970 [1925].

HENRY Matthew, « He Is a “Bad Mother*%@\$!#”: *Shaft* and Contemporary Black Masculinity », *African American Review*, 38, 1, printemps 2004.

HINE Darlene Clark et McCLUSKEY Jr., John (dir.), *The Black Chicago Renaissance*, Urbana/Chicago/Springfield, The University of Illinois Press, 2012.

HOBERMAN John, *Darwin’s Athletes: How Sport Has Damaged Black America and Preserved the Myth of Race*, New York, Houghton Mifflin Company, 1997.

HOOKS bell, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.

HUGHES Langston et DeCARAVA Roy, *The Sweet Flypaper of Life*, New York, Simon and Schuster, 1955.

HUGHES Langston, « Harlem », dans *Selected Poems of Langston Hughes*, New York et Londres, Random House, 1959.

JACKSON Donald, « Biggest Lab in the Nation » , *Life*, 8 mars 1968.
https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_n_dq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=onepage&q=Gordon%20Parks&f=false.

JEWELL K. Sue, *From Mammy to Miss America and Beyond: Cultural Images and the Shaping of US Social Policy*, Londres, Routledge, 1993.

KASAMBALA Natty, « Gordon Parks’s photos are all over Kendrick’s new video », *Dazed*, 28 juin 2017. <http://www.dazeddigital.com/music/article/36548/1/kendrick-lamar-element-video-gordon-parks-references>.

KELLEY Robin D. G., « Foreword » dans Deborah Willis (dir.), *Reflections in Black: A History of Black Photographers 1840 to the Present*, New York, W.W. Norton & Company, 2002.

KENDI Ibram X., « A History of Race and Racism in America, in 24 Chapters », *The New York Times*, 22 février 2017. <https://www.nytimes.com/2017/02/22/books/review/a-history-of-race-and-racism-in-america-in-24-chapters.html>.

KING Martin Luther, Jr., *Why We Can’t Wait*, New York, Harper and Row, 1964.

KINNAMON Kenneth (éd.), *Conversations with Richard Wright*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 1993.

KOZOL Wendy, « Gazing at Race in the Pages of *Life*: Picturing Segregation Through Theory and History », dans Erika Doss (dir.), *Looking at Life Magazine*, Washington, D.C, Smithsonian, 2001.

KRÜGER-KAHLLOULA Angelika, « On the Wrong Side of the Fence: Racial Segregation in American Cemeteries », dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1994.

LEACH Laurie F., *Langston Hughes: A Biography*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2004.

LEWIS Edward, avec Audrey Edwards, *The Man from Essence: Creating a Magazine for Black Women*, New York, Atria Paperback, 2014.

LINDSTROEM Jonas and the little homies, clip vidéo de la chanson « Element » de Kendrick Lamar, Youtube, 27 juin 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=glaG64Ao7sM>.

LOCKE Alain (dir.), *The New Negro*, New York, Atheneum, 1970 [1925].

« A Man Becomes Invisible » , *Life*, 25 août 1952. <https://books.google.fr/books?id=g1YEAAAAMBAJ&pg=PA9&dq=Ralph+Ellison&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiK-KjYvbDeAhVCTlkKHXSTAPEQ6AEIKTAA#v=twopage&q&f=true>.

McELROY Guy et GATES Henry Louis, Jr., *Facing History: The Black Image in American Art 1710-1940*, San Francisco, Bedford Arts, en association avec la Corcoran Gallery of Art, 1990.

McKAY Claude, *Home to Harlem*, Boston, Northeastern University Press, 1987, [1928].

MOORE Gerald, « The Ghetto Block » , *Life*, 8 mars 1968. https://books.google.fr/books?id=50wEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=Gordon+Parks&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjgi_nqq7eAhWFyIUKHUL8BLMQ6AEITTAG#v=twopage&q&f=true.

MORGAN Stacy L., *Rethinking Realism: African American Art and Literature, 1930-1953*, Athens et Londres, The University of Georgia Press, 2004.

MORRISON Toni, *Beloved*, New York, Vintage Books, 2004 [1987].

MURCH Donna, *Living for the City: Migration, Education and the Rise of the Black Panther Party*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010.

MURRAY Albert, *The Omni-Americans: New Perspectives on Black Experience and American Culture*, New York, Avon Books, 1971.

MYDAL Gunnar, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*,

New York, Harper and Brothers, 1944.

« Nation Horrified by Murder of Chicago Youth » , *Jet*, 15 septembre 1955. https://books.google.fr/books?id=57EDAAAAMBAJ&pg=PA3&hl=fr&source=gbs_toc&cad=2#v=onepage&q&f=false.

NEAL Larry, « The Black Arts Movement », *The Drama Review*, 12, 4, 1968.

« Negro Killed in Row Over \$10 », *Life*, 7 février 1938. <https://books.google.fr/books?id=0UoEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjW2InIIndjdAhVRJhoKHhL4DJs4jAEQ6AEIMzAC#v=onepage&q=Negro&f=true>.

« Negroes: The U.S. Also Has a Minority Problem » , *Life*, 3 octobre 1938. <https://books.google.fr/books?id=hE0EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiz04GU0sbdAhVCXxoKHf8zCIU4jAEQ6AEILTAB#v=onepage&q&f=false>.

OGBAR Jeffrey O. G., *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 2004.

PAGE Clarence, « Prologue », dans Patrick S. Washburn, *The African American Newspaper, Voice of Freedom*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2006.

PENNING Monique, « Appropriation Done Right in Kendrick Lamar's Tribute to Gordon Parks », *Monster Children*, 2 décembre 2017. <https://www.monsterchildren.com/68395/inspiration-kendrick-lamars-element-came-legendary-photo-journo-gordon-parks/>.

PERLOFF Richard M., « The Press and Lynchings of African Americans », *Journal of Black Studies*, 30, 3, juin 2000, p. 315-330.

PHILOGENE Gina, De « Black » à « African American » : l'élaboration d'une nouvelle représentation sociale, thèse de doctorat dirigée par Serge Moscovici, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.

THE POETRY FOUNDATION, *Langston Hughes*. <https://www.poetryfoundation.org/poets/langston-hughes#about>.

ROBERTS Gene et KLIBANOFF Hank, *The Beat Race: The Press, the Civil Rights Struggle and the Awakening of a Nation*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.

ROLLAND-DIAMOND Caroline, *Black America. Une histoire des luttes pour l'égalité et la justice (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Editions La Découverte, 2016.

SAYEJ Nadja, « The Story Behind Kendrick Lamar's Gordon Parks Exhibition », *The Guardian*, 13 décembre 2017. <https://www.theguardian.com/music/2017/dec/13/the-story-behind-kendrick-lamars-gordon-parks-exhibition>.

« A Sequel to Segregation », *Life*, 10 décembre 1956. <https://books.google.co.uk/books?>

[id=x0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.uk/books?id=x0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

SCOTT Daryl Michael, *Contempt and Pity: Social Policy and the Image of the Damaged Black Psyche, 1880-1996*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1997.

SENTMAN Mary Alice, « Black and White: Disparity in Coverage By *Life* Magazine from 1937 to 1972 », *Journalism Quarterly*, 60, 3, automne 1983.

SERNETT Milton C. (dir.), *African American Religious History: A Documentary Witness*, Durham et Londres, Duke University Press, 1999.

SKLAROFF, Lauren Rebecca, *Black Culture and the New Deal: The Quest for Civil Rights in the Roosevelt Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2009.

SMALLS James, « A Ghost of a Chance: Invisibility and Elision in African American Art Historical Practices », *Art Documentation*, 13, 1, 1994.

SMITH Jessey Carney (dir.), *Encyclopedia of African American Business*, vol. 1., Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 2006.

SOUTIF Daniel (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac/Flammarion, 2016.

TERBORG-PENN Rosalyn, « Naming Ourselves. The Politics and Meaning of Self-Designation », dans Robert Harris et Rosalyn Terborg-Penn, *The Columbia Guide to African American History*, New York, Columbia University Press, 2013.

« They Fight a Fire That Won't Go Out » , *Life*, 17 mai 1963.
https://books.google.co.uk/books?id=2kgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

THOMPSON James G., « Letter to the Editors », *The Pittsburgh Courier*, 31 janvier 1942, dans Philip Brookman (dir.), *Gordon Parks: The New Tide, Early Work 1940-1950*, Göttingen, Allemagne/Pleasantville, New York/Washington, D.C. , Steidl/The Gordon Parks Foundation/The National Gallery of Art, 2018.

TURNER Patricia A., *Ceramic Uncles and Celluloid Mammies: Black Images and Their Influence on Culture*, Charlottesville, The University of Virginia Press, 2002.

TURQUETY Diane, « Minstrels, blackfaces et vaudeville », dans Daniel Soutif (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation*, Paris, Musée du Quai Branly Jacques Chirac/Flammarion, 2016.

WACQUANT Loïc J. D., « De la « terre promise » au ghetto, la grande migration noire américaine, 1916-1930 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 99, septembre 1993, *Migrations et Minorités*.

– « « Une ville noire dans la blanche. » Le ghetto étasunien revisité. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Le Seuil, 160, 2005.

WAINWRIGHT Loudon, « A Tough Time to Be a Good Cop », *Life*, 4 août 1967. https://books.google.co.uk/books?id=51UEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

WALLACE Robert et Gordon Parks, « The Restraints: Open and Hidden », *Life*, 24 septembre 1956. https://books.google.co.uk/books?id=70cEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

WALLACE Robert, « Freedom to Jim Crow » , *Life*, 10 septembre 1956. https://books.google.co.uk/books?id=90cEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

– « How the Negro Came to Slavery in America » , *Life*, 3 septembre 1956. https://books.google.co.uk/books?id=9EcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

– « The Voices of the White South » , *Life*, 17 septembre 1956. https://books.google.co.uk/books?id=6kcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

WASHBURN Patrick S., *The African American Newspaper, Voice of Freedom*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2006.

WILKERSON Isabel, *The Warmth of Other Suns: The Epic Story of America's Great Migration*, New York, Vintage Books, 2011.

WILLIS Susan, « Memory and Mass Culture » dans Geneviève Fabre et Robert O'Meally, *History and Memory in African-American Culture*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1994.

WINTZ Cary D. et FINKELMAN Paul, *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, Londres, Routledge, 2004, 2 vol. <http://cw.routledge.com/ref/harlem/dubois.html>

WOODSON Carter G., *The History of the Negro Church*, dans Milton C. Sernett (dir.), *African American Religious History: A Documentary Witness*, Durham et Londres, Duke University Press, 1999.

« The Fiftieth Anniversary of Brown v. Board of Education », *The Journal of Blacks in Higher Education*, 43, 2004. <http://www.jstor.org/stable/4133526>.

WRIGHT Richard et ROSSKAM Edwin, *Twelve Million Black Voices*, New York, Per-

seus Books, 2008 [1941].

WRIGHT Richard, *Native Son*, New York, Harper Millennial, 2013 [1940].

– *Black Boy*, Londres, Vintage Books, 2000 [1945]

B. Études américaines

[Anon.], « Library of Congress to Honor “Living Legends” », The Library of Congress, 14 avril 2000. <https://www.loc.gov/item/prn-00-059/>.

AGEE James et EVANS Walker, *Let Us Now Praise Famous Men*, Londres et New York, Penguin Modern Classics, 2000 [1941].

BAYLY COLIN Heather Jane, *Presse et Nationalisme : le cas de Life, 1944-1950*, thèse de doctorat dirigée par Daniel Baylon, Université d'Angers, 2003.

BEECHER STOWE Harriet, *La Case de l'oncle Tom*, trad. de l'anglais par Louis Enault, Paris, Librairie Générale Française, coll. Livre de poche – Classiques, 1986 [1852].

MÉNDEZ Berry Elizabeth et Chi-hui Yang, « The Dominance of the White Male Critic », *The New York Times*, 5 juillet 2019. <https://www.nytimes.com/2019/07/05/opinion/we-need-more-critics-of-color.html>.

BEVERIDGE Andy A., « Harlem's Shifting Population », *Gotham Gazette*, 2 septembre 2008. <http://www.gothamgazette.com/index.php/city/4077-harlems-shifting-population>.

BOURKE-WHITE Margaret, « A New Way to Look at the U.S. », *Life*, 14 avril 1952. https://books.google.co.uk/books?id=9FUEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

« Democracy », *Life*, 17 février 1947. https://books.google.fr/books?id=4UkEAAAAMBAJ&pg=PA28&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=true.

DIAMOND Andrew, HURET Romain, MICHELOT Vincent et VINEL Jean-Christian, *Les États-Unis en guerre et en crise : les années Roosevelt, 1932-1945*, Paris, Editions Fahrenheit, 2013.

DOSS Erika (dir.), *Looking at Life Magazine*, Washington, D.C, Smithsonian, 2001.

DOWNES Lawrence, « Of Poor Farmers and ‘Famous Men’ », *The New York Times*, 26 novembre 2011. <https://www.nytimes.com/2011/11/27/opinion/sunday/of-poor-farmers-and-famous-men.html>

GILL Jonathan, *Harlem: The Four Hundred Year History from Dutch Village to Capital of Black America*, New York, Grove Press, 2011.

GROSSMAN Lev, « All-time 100 Novels – Invisible Man », *Time*, 7 janvier 2010. <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/invisible-man-1952-by-ralph-ellison/>.

HOGAN Michael J. (dir.), *The Ambiguous Legacy: U.S. Foreign Relations in the 'American Century'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

« Introduction to the First Issue of *Life* », *Life*, 23 novembre 1936, https://books.google.fr/books?id=N0EEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

KOZOL Wendy, *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*, Philadelphie, Temple University Press, 1994.

LUCE Henry, « A Prospectus for a New Magazine », Beinecke Rare Book & Manuscript Library, 1956.

MANHATTAN COMMUNITY DISTRICT 10, Community District Profile, NYC Planning. <https://communityprofiles.planning.nyc.gov/manhattan/10>

MINER Craig, *Kansas: the History of the Sunflower State, 1854-2000*, Lawrence, The University Press of Kansas, 2002.

MOREAU Florence, *Pour une histoire culturelle du magazine Life dans les années 1950. Mythe, photojournalisme et rhétorique d'une culture visuelle*, thèse de doctorat dirigée par François Brunet, Université Paris Diderot – Paris 7, 2012.

REPORT OF THE NATIONAL ADVISORY COMMISSION ON CIVIL DISORDERS, *The Eisenhower Foundation*. http://www.eisenhowerfoundation.org/kerner_report

RICHMOND Robert W., *Kansas: A Land of Contrasts*, 4e éd., Wheeling, Illinois, Harlan Davidson, 1999.

ROOSEVELT Franklin Delano, « Address Accepting the Presidential Nomination at the Democratic National Convention in Chicago », 7 juillet 1932. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=75174>

SITKOFF Harvard, *Postwar America: A Student Companion*, New York, Oxford University Press, 2000.

« Six Pros Tougher Than Tough », *Life*, 26 octobre 1972. <https://books.google.fr/books?id=aVUEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&dq=Negro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwiC4KiWodjdAhUC3xoKHdGeAsQQ6AEIKDAA#v=twopage&q&f=true>.

SMITH William Eugene, « Country Doctor », (photographies), *Life*, 20 septembre 1948. https://books.google.co.uk/books?id=kgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

– « Spanish Village » , *Life*, 9 avril 1951. https://books.google.co.uk/books?id=4E4EAAAAMBAJ&pg=PA120&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

TUGWELL Rexford, *American Economic Life and the Means of Its Improvement*, New York, Harcourt, Brance and Company, 1924.

TURAN Kenneth, « 'Rosenwald' reveals a philanthropist with a mission », *Los Angeles Time*, 17 août 2015. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-rosenwald-review-20150828-column.html>

U.S. CENSUS BUREAU, *Fifteenth Census of the United States*, 1930, « Fort Scott ».

U.S. CENSUS BUREAU, BLACK DEMOGRAPHICS, « Black Population from Year 1790 - 2012 », n.d. <http://blackdemographics.com/population/>.

U.S. CENSUS BUREAU, WIKIPEDIA, THE FREE ENCYCLOPEDIA, « Historical Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1790 to 1990, for the United States, Regions, Divisions and States », n.d. [https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_racial_and_ethnic_demographics_of_the_United_States#Historical_data_for_all_races_and_for_Hispanic_origin_\(1610%E2%80%932010\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_racial_and_ethnic_demographics_of_the_United_States#Historical_data_for_all_races_and_for_Hispanic_origin_(1610%E2%80%932010)).

« U.S. Dust Bowl » , *Life*, 21 juin 1937. https://books.google.fr/books?id=1UQEAAAAMBAJ&pg=PA17&hl=fr&source=gbs_toc&cad=2#v=onepage&q&f=false.

5. AUTRES RÉFÉRENCES

A. Autres disciplines et média

AGOSTO Marie-Christine (dir.), « La Beauté », *Les Cahiers du CEIMA*, 7, octobre 2011, Brest, Centre d'études interdisciplinaire du monde anglophone.

[Anon.], *La nostalgie dans tous ses états*, appel à communication du colloque international organisé le 30 novembre et les 1^{er} et 2 décembre 2017 par l'Université de Lorraine – Nancy.

BARKER Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, 2^e éd., Londres, Sage Publications, 2003.

BROOKMAN Philip, conversation avec l'auteur, 15 septembre 2016.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

ECO Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.

FOURQUET-COURBET Marie-Pierre et COURBET Didier, « Analyse de la réception des messages médiatiques. Récits rétrospectifs et verbalisations concomitantes », *Communications et Langages*, 161, septembre 2009.

MANES Cara, « Social Realism: Art for the People », *Inside/out – MoMA/MoMAPS1* blog. https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/01/05/social-realism-art-for-the-people.

MASON John Edwin, conversation avec l'auteur, 6 mars 2018.

MOORE James W., « What Is the Sense of Agency and Why Does it Matter? », *Frontiers in Psychology*, 7, 1212, 26 août 2016.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5002400/>.

MULVEY Laura, « Visuel Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, 3, octobre 1975.

NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, 3 vol.

PEIRCE Charles Sanders, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Elements of Logic*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1932.

TIDYMAN Ernest, *Shaft*, Mont Laurel, New Jersey, Dynamite Entertainment, 1970.

B. Dictionnaires

« Clair-obscur », lexicographie, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d. <https://www.cnrtl.fr/definition/clair-obscur>.

« Clair-obscur », synonymie, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, s.d. <https://www.cnrtl.fr/synonymie/clair-obscur>.

« Gaze », *Merriam-Webster*, en ligne. https://www.merriam-webster.com/dictionary/gazeutm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsnld.

« Glare », *Merriam-Webster*, en ligne. <https://www.merriamwebster.com/dictionary/glare>.

« Misrepresentation », *New Oxford American Dictionary*, 2^e éd., New York et Oxford, Oxford University Press, 2005.

« Misrepresentation », *Robert & Collins*, 10^e éd., Paris/Glasgow, Dictionnaires Le Robert/HarperCollins Publishers, 2016.

« Nostalgie », *Le Robert Illustré*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2016.

« Renaissance Man », *Encyclopaedia Britannica*, s.d. <https://global.britannica.com/topic/Renaissance-man>.

Index lexical

A

Abel Elizabeth.....	54, 55, 415
Agee James.....	131, 140, 242, 430
Agosto Marie-Christine.....	1, 3, 329, 432
Ali Mohammed.....	12, 100, 174, 190, 224, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 260, 263, 264, 274, 303, 326, 327, 352, 355, 356, 368, 369, 389, 390, 393, 399, 401, 407, 408, 425
Amato Matthew Fox.....	362, 417
Azoulay Ariella.....	336, 337, 412

B

Baldwin James.....	23, 34, 93, 166, 274, 366, 421
Baraka Amiri.....	328, 389
Barron James.....	370, 371, 400
Barthes Roland.....	55, 109, 224, 242, 364, 412
Bayly Colin Heather Jane.....	181, 182, 187, 190, 430
Beaumont-Maillet Laure.....	222, 223, 412
Benjamin Walter.....	336..
Berger Maurice.....	101, 191, 197, 199, 252, 255, 256, 257, 363, 409, 422
Bernier Celeste-Marie.....	276, 314, 422
Bindman David.....	59, 60, 67, 422
Bone Richard.....	66, 67, 68, 69, 70, 71, 422
Bourke-White Margaret.....	195..
Brookman Philip.....	3, 281, 282, 283, 284, 365, 396, 405, 409, 410, 428, 432
Brunet François.....	16, 19, 20, 28, 84, 92, 127, 128, 197, 405, 413, 415, 420, 431
Bush Martin H.	105, 107, 148, 149, 210, 214, 365

C

Cammett Ann.....	177, 233, 422
Carmichael Stokely.....	190, 212, 225, 233, 237, 238, 239, 240, 303, 318, 319, 326, 327, 356, 368, 389, 390
Cartier-Bresson Henri.....	222, 223, 246, 413, 414
Cayton Horace.....	76, 382, 423

Chouard Géraldine.....	126, 127, 128, 415
Clark Kenneth et Mamie.....	118, 382, 417, 425
Cleaver (Eldridge et Katherine).....	18, 32, 219, 225, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 352, 355, 356, 391, 392, 406
Coates Ta-Nehisi.....	87, 422
Cossu-Beaumont Laurence.....	135, 417
Courage Richard A.....	66, 67, 68, 69, 70, 71, 217, 300, 369, 422
Cristofovici Anca.....	3, 43, 413

D

DeCarava Roy.....	94, 121, 122, 123, 124, 306, 418, 419, 425
DiBari Jr. Michael.....	191, 192, 423
Doisneau Robert.....	221, 223, 412
Doss Erika.....	15, 178, 179, 180, 181, 186, 190, 217, 218, 264, 266, 331, 410, 426, 430
Doud Richard.....	51, 52, 53, 141, 142, 148, 149, 150, 365, 410, 415
Douglas Emory.....	320, 323, 324, 325
Douglass Frederick.....	10, 27, 88, 90, 91, 92, 97, 114, 233, 282, 319, 380, 406, 413, 419, 423
Du Bois W. E. B.....	30, 59, 60, 61, 76, 92, 93, 107, 112, 201, 274, 368, 374, 422, 423
Duganne Erina.....	121, 418
Duquesnoy Thomas.....	242, 245, 246, 247, 413

E

Ellington Duke.....	62, 64, 65, 152, 153, 154, 174, 356, 380, 406
Ellison Ralph.....	7, 21, 32, 211, 230, 272, 277, 288, 289, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 332, 348, 358, 366, 369, 382, 384, 400, 406, 410, 411, 412, 424, 426, 431
Estrin James.....	11, 220, 221, 410
Evans Walker.....	16, 24, 125, 126, 128, 131, 137, 140, 141, 143, 148, 154, 156, 157, 158, 221, 242, 245, 414, 415, 416, 417, 430

F

Fabre Geneviève.....	334, 335, 338, 342, 369, 422, 423, 424, 426, 429
Fontenelle (famille).....	213, 224, 265, 266, 267, 268, 270, 277, 279, 287, 290, 291, 292, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 312, 340, 349, 350, 351, 358, 369, 391
Frazier LaToya Ruby.....	370, 400

G

Gates Jr. Henry Louis.....	26, 111, 277, 363, 411, 419, 421, 426
Gervais Thierry.....	27, 180, 209, 243, 245, 246, 413
Gill Jonathan.....	58, 430
Green Jonathan.....	24, 39, 415
Gresh Kristen.....	208, 210, 415
Guerrero Ed.....	353, 424

H

Haas Karen.....	45, 405, 408, 411, 412
Hicks Wilson.....	202, 203, 204, 205, 208, 210, 215, 243, 249, 367, 383, 414
Hine Lewis.....	127, 133, 293, 294, 295, 296, 416, 425
Hirsch Marianne.....	98, 414, 420
hooks bell.....	25, 26, 90, 109, 194, 276, 277, 355, 418, 425
Hughes Langston.....	37, 41, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 76, 77, 93, 94, 123, 143, 144, 304, 356, 363, 366, 425, 426, 427
Hurston Zora Neale.....	61, 76, 335, 422

J

Jackson (Leonard) Red.....	113, 205, 206, 207, 217, 225, 249, 250, 251, 269, 290, 309, 311, 341, 349, 350, 351, 355, 356, 374, 395, 399, 407, 425
----------------------------	--

K

Kamoinge Workshop.....	121, 122, 417, 418
Kempf Jean.....	3, 17, 126, 127, 128, 132, 143, 147, 150, 414, 415, 416
Kerner (commission).....	169, 176, 265, 290, 391, 431
King Martin Luther.....	18, 45, 100, 117, 118, 190, 191, 192, 196, 197, 199, 213, 238, 318, 319, 321, 338, 339, 340, 386, 387, 389, 390, 392, 396, 417, 421, 425
Klibanoff Hans.....	191, 192, 427
Kozol Wendy.....	185, 186, 193, 194, 195, 243, 255, 257, 426, 431
Kunhardt Peter W. Jr.....	3, 213, 265, 288, 342, 408, 409, 410, 411, 412, 424
Kunhardt Philip.....	265..

L

Lamar Kendrick.....	340, 341, 342, 343, 344, 357, 359, 369, 401, 409, 423, 425, 426, 427
Lange Dorothea.....	53, 54, 125, 126, 128, 136, 137, 138, 139, 143, 148, 156, 208, 246, 265, 266, 267, 377, 416

Levine Lawrence W.....	155, 156, 416
Lewis Sarah.....	363, 418, 426
Locke Alain.....	59, 60, 76, 367, 375, 425, 426
Louis Joe.....	26, 37, 41, 74, 86, 87, 90, 111, 121, 174, 183, 186, 234, 363, 374, 378, 411, 417, 419, 421, 426, 430
Luce Henry R.....	178, 179, 180, 181, 186, 208, 431
Lugon Olivier.....	128, 131, 157, 158, 221, 415

M

Mason John Edwin.....	95, 266, 411, 433
Meredith James.....	319, 387
Mirzoeff Nicholas.....	364
Mitchell W. J. T.....	28, 242, 244, 362, 364, 413, 414
Moore Charles.....	191, 193, 196, 197, 198, 199, 256, 290
Moreau Florence.....	185, 243, 244, 431
Morgan Mazel.....	47, 48, 80, 81, 93, 94, 116, 117, 291, 356, 406, 408, 418, 426
Morrison Toni.....	42, 110, 317, 426
Muhammad Elijah.....	100, 103, 226, 231, 234, 321, 356, 376, 388
Mulvey Laura.....	185, 194, 433
Murch Donna.....	331, 426
Murray Albert.....	22, 23, 26

N

Natanson Nicholas.....	14, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 144, 152, 405, 418
Newhall Beaumont.....	24, 127, 157, 221, 364, 414
Newton Huey.....	320, 321, 322, 323, 324, 330, 331, 390, 391
Nora Pierre.....	32, 278, 334, 336, 369

O

O'Meally Robert.....	334, 335, 338, 342, 422, 424, 426, 429
----------------------	--

P

Perloff Richard M.....	171, 172, 173, 427
Plattner Steven W.....	159, 171, 427

R

Rachleef Melissa.....	116, 418.
Raiford Leigh....	85, 89, 191, 192, 193, 196, 198, 323, 324, 325, 335, 336, 339, 342, 363, 369, 405, 419
Rancière Jacques.....	358..
Randolph A. Philip.....	280, 379
Raz-Russo Michal.....	308, 406, 410, 411, 412, 424
Riis Jacob A.....	127, 133, 293, 294, 295, 405, 417
Roberts Gene.....	191, 192, 427
Rolland-Diamond Caroline.....	190, 191, 301, 320, 321, 323, 427
Ronis Willy.....	221, 222, 412, 414
Rosenwald (bourse).....	63, 76, 77, 79, 80, 126, 136, 143, 147, 379, 432
Roskam Edwin.....	14, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 159, 378, 415, 429
Rothstein Arthur.....	125, 126, 147

S

Said Edward.....	194..
Scott Daryl Michael.....	345, 346, 349, 369, 405, 406, 408, 411, 412, 428, 432
Seale Bobby.....	320, 390
Sentman Mary Alice.....	184, 185, 402
Shaft John.....	10, 14, 351, 352, 353, 354, 369, 393, 421, 425, 433
Shahn Ben.....	14, 137, 148
Simpson O. J.....	175, 396
Sleet Jr. Moneta.....	115, 117
Smith Morgan et Marvin....	3, 93, 94, 115, 116, 117, 121, 208, 209, 214, 246, 247, 248, 273, 406, 413, 414, 417, 418, 419, 422, 428, 432
Sontag Susan.....	298, 299, 413
Stange Maren.....	15, 16, 67, 68, 133, 215, 216, 217, 412, 419
Steichen Edward.....	24, 113, 158, 221
Stryker Roy.....	6, 49, 50, 51, 52, 94, 104, 125, 128, 129, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 208, 256, 283, 284, 366, 367, 376, 377, 380, 381, 415, 416

T

Thomas Mickalene.....	370..
Thornton (famille)....	83, 101, 110, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 303, 330, 340
Trachtenberg Alan.....	16, 24, 129, 150, 296, 364, 417
Truth Sojourner.....	90, 91, 96, 97, 192, 266, 327, 417, 418

Tugwell Rexford.....	141, 145, 376
Turner Nat.....	106, 175
Turquety Diane.....	175, 428
Tuskegee Airmen.....	131, 136, 143, 156, 160, 286, 381

V

Vachon John.....	126, 147, 159, 415
Van Der Zee James.....	92, 95, 111, 112, 374, 419

W

Wacquant Loïc.....	37, 347, 428
Watson Ella.....	10, 12, 26, 31, 52, 53, 54, 95, 96, 103, 104, 110, 129, 143, 144, 148, 151, 156, 157, 279, 280, 284, 285, 301, 351, 367, 369, 380, 409
Weems Carrie Mae.....	370, 400
White Charles	23, 37, 38, 39, 54, 56, 70, 73, 77, 79, 80, 81, 88, 103, 105, 115, 120, 136, 138, 139, 166, 176, 186, 189, 195, 196, 198, 216, 217, 218, 225, 234, 235, 246, 247, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 266, 294, 313, 316, 329, 345, 379, 402, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 416, 417, 421, 428, 429, 430
Wilkerson Isabel.....	38, 41, 44, 45, 412, 429
Willis Deborah...	3, 20, 24, 25, 89, 90, 92, 94, 95, 99, 100, 108, 109, 112, 143, 220, 221, 222, 362, 363, 364, 406, 417, 418, 419, 420, 423, 425, 429
Wright Richard.....	23, 32, 34, 68, 69, 70, 72, 77, 93, 133, 134, 138, 139, 140, 141, 152, 274, 281, 303, 304, 305, 306, 313, 349, 350, 366, 378, 424, 425, 429, 430

X

X Malcolm..	18, 97, 103, 105, 106, 190, 212, 225, 226, 233, 274, 303, 318, 321, 326, 327, 352, 355, 356, 368, 369, 385, 388, 389, 418
-------------	---

Z

Zrann Fatma.....	63, 420
------------------	---------

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	6
Introduction	9
S’inventer	33
Chapitre 1. Itinéraire d’un enfant de la Grande Migration	37
1. Les expériences d’un autodidacte et leurs échos photographiques	38
1.1 Mémoires du Kansas	38
1.1.1 Un <i>studium</i> de la ruralité africaine-américaine	38
1.1.2 Nostalgie du regard	41
1.2 Déracinement et adaptation	43
1.2.1 Les étapes de la Grande Migration	44
1.2.2 Absence de perspectives	46
2. Transmettre l’expérience de la ségrégation	49
2.1 La photographie pour témoigner de l’omniprésence du racisme	49
2.1.1 L’éventail des discriminations	49
2.1.2 Du vécu à la pratique photographique	50
2.2 « Bigots have a way of looking like everyone else » : montrer l’invisible	52
2.2.1 La leçon d’Ella Watson	52
2.2.2 Signes tangibles et indétectables d’une exclusion sociale	54
3. Dans le tourbillon des Renaissances noires	57
3.1 Les capitales des Renaissances noires vécues et vues par Gordon Parks	57
3.1.1 Parks, « the Black Mecca » et Bronzeville	57
3.1.2 Aux origines de la Renaissance de Harlem	58
3.2 Deux artistes symboliques de la Renaissance de Harlem	61
3.2.1 Langston Hughes	62
3.2.2 Duke Ellington	64
3.3 Gordon Parks à Chicago : ambitions et évolutions d’un « New Negro »	65
3.3.1 De la Grande Migration à la ségrégation urbaine	65
3.3.2 Le soutien du <i>New Deal</i>	69
3.3.3 Des artistes militants	70
3.4 Naissance d’un regard d’artiste, émergence d’une sensibilité sociale	72
3.4.1 Inspirations classiques	72
3.4.2 Intégration de Gordon Parks à élite intellectuelle et artistique noire de Chicago	

3.4.3	Expérience de la détresse urbaine	74
3.4.4	Gordon Parks et Charles White : croisement de regards	77
		79
Chapitre 2. Gordon Parks dans l'univers visuel africain-américain		83
1.	La photographie aux États-Unis : pouvoirs et contre-pouvoirs	84
1.1	Réflexions identitaires	84
1.1.1	Image et (dé)formation de l'altérité	84
1.1.2	L'impossible neutralité du regard	87
1.2	« Reclaim, repair, remake, reimagine and redeem » : la photographie dans l'élaboration du contre-discours africain-américain	88
1.2.1	Le modèle des abolitionnistes noirs	88
1.2.2	Le rôle crucial du portrait	91
1.3	Traces des usages historiques de la photographie noire dans l'œuvre de Gordon Parks	92
1.3.1	Un héritier inconscient	92
1.3.2	La résilience des femmes	95
1.3.3	Effigies de leaders	97
2.	Individu, famille, communauté : les structures visuelles de l'édifice identitaire africain-américain	98
2.1	Photographie et (re)construction	98
2.1.1	Les photographies de famille et la réappropriation mémorielle africaine-américaine	98
2.1.2	Affirmation par l'image de l'unité familiale	100
2.2	La vie religieuse africaine-américaine, un album de famille élargi	102
2.2.1	Un élément structurant de l'expérience africaine-américaine	102
2.2.2	Trois visions de la foi noire	103
3.	« High-tech griots » : le rôle des photographes dans la construction et l'évolution des identités africaines-américaines	108
3.1	L'omniprésence photographique	108
3.1.1	Entre spiritualité et matérialité, le rôle spécifique de la photographie	108
3.1.2	L'ancrage photographique dans la sphère familiale	109
3.2	Les studios des photographes, vitrines de l'évolution de la communauté noire	111
3.2.1	Les photographes professionnels : des acteurs de la réinvention africaine-américaine	111

3.2.2 Gordon Parks et les détournements du portrait photographique	113
3.3 Le développement du photo-journalisme africain-américain	114
3.3.1 La presse, prolongement des luttes noires	114
3.3.2 Journaux et magazines : perspectives locales et engagement national	116
3.3.3 Le « doll test » de Gordon Parks pour <i>Ebony</i>	118
3.4 « On a plateau of loneliness » : Gordon Parks, un pionnier isolé ?	119
3.4.1 Conscience de la solitude	119
3.4.2 Gordon Parks, Roy DeCarava et Kamoinge, des tensions révélatrices	121
Chapitre 3. La formation documentaire	125
1. Découverte de la philosophie documentaire	126
1.1 Les racines esthétiques et politiques de la photographie documentaire américaine dans les années 1930	126
1.1.1 Entre « art » et « document », une certaine transmission du réel	126
1.1.2 La série, le territoire, le portrait : caractéristiques formelles et esthétiques de la production photographique de la FSA/OWI	128
1.1.3 La rhétorique du combat	132
1.2 Les Africains-Américains et la FSA/OWI, une relation problématique	134
1.2.1 Une diffusion partielle de la réalité africaine-américaine	134
1.2.2 <i>Twelve Million Black Voices</i> , rectifier la question de la visibilité noire	138
1.2.3 Parks à la FSA/OWI, entre influence et émancipation	141
2. Roy Stryker et Gordon Parks, examen d'une relation	145
2.1 Un rapport de maître à élève	145
2.1.1 Une intégration délicate	145
2.1.2 « A noble experiment » : Stryker dans le rôle de mentor	146
2.2 Acquisition d'une grammaire photographique	149
2.2.1 La prééminence du textuel sur le visuel	149
2.2.2 « My kind of pictures give you <i>adjectives</i> and <i>adverbs</i> » : assimilation de la philosophie documentaire par Gordon Parks	151
2.3 Apprentissage de l'empathie	154
2.3.1 Au delà de l'icône, à la recherche d'une quintessence américaine	154
2.3.2 Vers une photographie humaniste ?	157
Appartenir	165
Chapitre 4. La presse et la communauté noire : une relation problématique	169
1. Le rôle de la presse dans la division raciale de la société américaine	170

1.1 Les journaux, caisses de résonance des représentations racistes	170
1.1.1 Le « spectacle » des lynchages exposé dans la presse	170
1.1.2 Les préjugés des titres progressifs	172
1.2 De Jim Crow au ghetto, une communauté ostracisée par les médias	174
1.2.1 Violence et dangerosité des individus	174
1.2.2 Faiblesse des liens familiaux et communautaires	176
2. <i>Life</i> et les Africains-Américains, une vision entre conservatisme et progressisme	178
2.1 Le pouvoir de <i>Life</i>	178
2.1.1 Henry Luce ou l'avènement d'une nouvelle approche de l'information	178
2.1.2 Définition et diffusion d'une norme américaine	181
2.2 La persistance des conceptions racistes dans les pages du magazine	182
2.2.1 Une présence catégorisée	182
2.2.2 La critique postérieure	185
2.3 L'impératif du progrès	186
2.3.1 Une dynamique d'inclusion ?	186
2.3.2 Evolution du regard de <i>Life</i> sur le mouvement des droits civiques	190
Chapitre 5. La double conscience de Gordon Parks	201
1. Vers l'archétype du photojournaliste : processus et conséquences	202
1.1 Rentrer dans le moule de <i>Life</i>	202
1.1.1 La définition de Wilson Hicks	202
1.1.2 Parks à <i>Life</i> : la rencontre d'intérêts multiples	204
1.1.3 « Harlem Gang Leader » : un examen d'entrée réussi	205
1.2 Les tensions entre photographes et équipe éditoriale au sein de <i>Life</i>	207
1.2.1 « Making pictures behave with some degree of order and sense » : la toute-puissance des directeurs de la photographie	207
1.2.2 La reconnaissance d'un auteur	209
2. « [...] A reporter who happened to be black, and not a black reporter » : négocier une position ambiguë	215
2.1 Un photographe noir instrumentalisé par sa rédaction ?	215
2.1.1 Une question fréquemment soulevée	215
2.1.2 Un équilibre fragile	217
2.2 Quelle « objectivité » pour Gordon Parks ?	219
2.2.1 Objectivité, crédibilité, légitimité	219
2.2.2 La place des émotions	220

2.2.3 Liens personnels et distanciation photographique	224
3. Un photographe porteur de nuances	226
3.1 « How it feels to be black » et « The Long Search for Pride », <i>Life</i> , 16 août 1963 : une proposition onirique et militante	226
3.1.1 Entre nostalgie et amertume	226
3.1.2 La nature comme espace de liberté	227
3.1.3 La montée d'une colère	230
3.2 Mohammed Ali et Stokely Carmichael : la masculinité noire réhabilitée	233
3.2.1 Ali et Gordon Parks : contextes et contenus	233
3.2.2 « The Redemption of the Champion » : un portrait psychologique et visuel complexe	236
3.2.3 Stokely Carmichael, 1967 : le visage d'une (r)évolution	237
Chapitre 6. Gordon Parks et le <i>photo essay</i> : histoires noires, public blanc	241
1. L'essai photographique : perspective historique et approches critiques	242
1.1 Une forme journalistique qui interroge	242
1.1.1 Les éléments constitutifs : quels « ingrédients » pour le <i>photo essay</i> ?	242
1.1.2 La subjectivité revendiquée	244
1.1.3 Le photographe auteur	245
2. « Narrative skills sharpened to a razor's edge » : analyse du style des <i>photo essays</i> de Gordon Parks	248
2.1 Humaniser des questions sociales par le choix de personnages	248
2.1.1 Red Jackson et les Midtowners : violence et vulnérabilité	249
2.1.2 Une famille dans l'enfer du Sud	251
2.2 Des photographies emblématiques pour porter un message	259
2.2.1 « Outside Looking In » : la couleur pour révéler et dénoncer	260
2.2.2 Ali, 1966 : effacer et sublimer les traces de l'esclavage	262
2.2.3 A Harlem Family : « Migrant Mother » revisitée	264
2.3 L'efficacité de la méthode Gordon Parks	267
2.3.1 Le courrier des lecteurs	267
2.3.2 Evolution et réévaluation des <i>photo essays</i>	271
S'engager	275
Chapitre 7. Un regard ambivalent	280
1. Washington D.C., 1942 : à l'origine de la dissidence photographique de Gor-	

don Parks	280
1.1 Fabriquer l'unité d'une nation en guerre	281
1.1.1 La photographie, un outil pour la mobilisation des Africains-Américains	281
1.1.2 Privilégier le progrès	282
1.2 Capter la diversité, révéler les fêlures	284
1.2.1 Exploration d'un milieu	284
1.2.2 L'autre réalité du <i>home front</i>	287
2. « A Harlem Family », 1967 : une immersion sociale et dénonciation politique	288
2.1 La famille Fontenelle et les conséquences de la Grande Migration	288
2.1.1 Parks à Harlem, 1933-1967 : de la Renaissance à l'abandon	288
2.1.2 Le piège de l'enfermement social	290
2.2 La métamorphose de l'autre moitié	294
2.2.1 Du Lower East Side à Harlem : la persistance visuelle d'une quête de justice sociale	294
2.2.2 Les représentations des enfants : un outil de lutte photographique	296
2.3 S'immiscer dans l'intimité, susciter la compassion, éviter l'exploitation	298
2.3.1 Interrogations de Parks « devant la douleur des autres »	298
2.3.2 Bessie Fontenelle, archétype de la souffrance	300

Chapitre 8. Les collaborations de Gordon Parks et leurs significations politiques **304**

1. Gordon Parks et Ralph Ellison, dénoncer l'aliénation des Noirs	305
1.1 Des projets avortés, tronqués puis réhabilités	305
1.1.1 « Harlem Is Nowhere », 1948 : révéler le caractère psychologique du ghetto	305
1.1.2 « A Man Becomes Invisible », 1952 – interprétation photographique du roman d'Ellison	308
1.1.3 Des fantasmagories complémentaires	310
1.2 Déambulations et hallucinations	313
1.2.1 A la recherche de lumière dans les souterrains	313
1.2.2 L'absurdité de la réalité	317
2. Gordon Parks et les Black Panthers : représenter une nouvelle radicalité noire	319
2.1 A la rencontre d'une nouvelle génération	319
2.1.1 Des acteurs historiques en perte de vitesse et la montée du mouvement « Black Power »	319

2.1.2 Martial, marxiste et médiatique : la nouvelle formule du <i>Black Panther Party</i>	321
2.1.3 Des experts en communication visuelle	324
2.2 « We meet over a deep chasm of time... » : Gordon Parks face à l'évolution des combats noirs	326
2.2.1 Les Panthers au prisme de l'expérience d'un photographe	326
2.2.2 « Black is beautiful » selon Gordon Parks	329
Chapitre 9. Regards critiques sur une nouvelle visibilité noire	334
1. Les photographies de Gordon Parks comme lieux de mémoire	334
1.1 La photographie, alchimie de la mémoire et de l'histoire	334
1.1.1 Deux concepts indispensables et indissociables	334
1.1.2 Dissémination et réappropriation des photographies	336
1.2 Utilisation des photographies de Gordon Parks dans l'écriture historique et mythique du mouvement des droits civiques	339
1.2.1 Fascination persistante pour des images de l'ordinaire	339
1.2.2 « Element », de Kendrick Lamar : « appropriation done right. »	341
2. Une nouvelle visibilité problématique	346
2.1 Regard humaniste ou « damage imagery » ?	346
2.1.1 Le concept de « damage imagery »	346
2.1.2 Le ghetto : un lieu privilégié pour faire exister les tensions raciales	348
2.1.3 Rage noire et pitié blanche	349
2.2 Questions de genres	352
2.2.1 <i>Shaft</i> : prolongation cinématographique de la masculinité noire selon Gordon Parks	352
2.2.2 L'œuvre photographique noire de Parks au filtre du genre	355
Conclusion	362
Annexes	374
Annexe 1 – Chronologie	375
Annexe 2 – Liste des expositions consacrées à l'œuvre photographique de Gordon Parks.	399
Annexe 3 – Tableaux sur la représentation des Africains-Américains dans <i>Life</i> .	403
Bibliographie	404
1. Corpus	406

A. Ouvrages et articles utilisés pour la constitution du corpus	406
B. Écrits de Gordon Parks	407
2. Études sur Gordon Parks	409
3. Photographie	413
A. Ouvrages théoriques et historiques sur la photographie	413
B. Ouvrages sur la photographie américaine	415
C. Ouvrages sur la photographie africaine-américaine	418
4. Histoire et culture des États-Unis	421
A. Études africaines-américaines	421
B. Études américaines	431
5. Autres références	433
A. Autres disciplines et média	433
B. Dictionnaires	434
Index lexical	435
Table des matières	447

Titre : L'Amérique en clair-obscur : construction d'une visibilité africaine-américaine dans l'œuvre photographique de Gordon Parks.

Mots clés : Gordon Parks, photographie africaine-américaine, visibilité, histoire des États-Unis.

Résumé : L'œuvre photographique de Gordon Parks (1912-2006) reflète les nombreuses évolutions et transformations de la communauté africaine-américaine au XX^e siècle. En prenant comme point de départ de la réflexion le concept de visibilité, tel que théorisé, notamment, par Georges Didi-Huberman dans *Peuples exposés, peuples figurants* ou Nicholas Mirzoeff dans *The Right to Look*, cette thèse se propose d'interroger les intersections de l'esthétique et du politique dans une œuvre photographique monumentale et éclectique, entamée pendant la Renaissance noire de Chicago, poursuivie sous l'égide de Roy Stryker pendant la Grande Dépression et déployée pendant plus de vingt ans, de 1949 à 1970, au sein de l'équipe de photographes du magazine *Life*. Si la propre visibilité de Parks dans l'histoire culturelle et artistique africaine-américaine et américaine ne fait aucun doute, comme en témoignent les nombreuses expositions et les ouvrages dédiés à ses projets aux États-Unis, ce travail cherchera à dépasser les étiquettes de pionnier ou de génie versatile qui lui furent attribuées pour faire émerger les ambiguïtés d'une œuvre construite entre deux mondes. Parks, à la fois influencé par son expérience du racisme et de la ségrégation et par sa profonde sensibilité esthétique et son goût pour l'art classique occidental, posa sur les Africains-Américains un regard qu'il voulait à la fois intime et universel. Il parvint à intégrer sa vision de la communauté noire dans les mécanismes de diffusion de certaines des plus puissantes instances visuelles américaines, telles que la FSA et *Life*. Le choix de Parks de privilégier des institutions culturelles *mainstream* visant un public blanc pour transmettre sa vision fut générateur de tensions qui feront l'objet d'une attention particulière dans ce travail.

Title : America in shades of grey: construction of an African American Visibility in the Photographic Work of Gordon Parks.

Keywords : Gordon Parks, African American Photography, Visibility, History of the United States.

Abstract : The photographic work of Gordon Parks (1912-2006) reflects the many ways in which the African American community evolved and changed during the 20th century. Taking as a starting point the concept of visibility – as tackled by George Didi-Huberman in his essay *Peuples exposés, peuples figurants* or Nicholas Mirzoeff in his book *The Right to Look* -- this thesis will question the interweaving of aesthetics and politics in Parks's monumental and eclectic photographic output. Parks's work finds its roots in the black Chicago Renaissance of the late 1930s, and then evolved under the supervision of Roy Stryker at the Farm Security Administration (FSA) during the Great Depression. For the next two decades, Parks's vision expanded as he worked for *Life* magazine, where he was the first African American to join the staff of photographers in 1949. If the photograph's own visibility in American and African American cultural and artistic history cannot be understated, this dissertation will try to go beyond the image of Parks as a pioneer of black photography or as a "Renaissance Man", as he was often portrayed in mainstream media. We shall strive to bring to light the ambiguities in Parks's photography which stemmed from his anchoring in different cultural spheres. His own dealings with racism and segregation as well as his knowledge of classical Western painting gave his photographic representations of the African American experience a powerful resonance. The fact that Parks chose to have his vision broadcasted on media outlets with catered mainly to a white audience, like *Life* magazine, generated tensions to which particular attention will be paid in this dissertation.