

Lewis Hine et les images anonymes du *Pittsburgh Survey*

Didier Aubert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/758>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2005

Pagination : 112-135

ISBN : 2-911961-17-x

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Didier Aubert, « Lewis Hine et les images anonymes du *Pittsburgh Survey* », *Études photographiques* [En ligne], 17 | Novembre 2005, mis en ligne le 05 décembre 2005, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/758>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Lewis Hine et les images anonymes du *Pittsburgh Survey*

Didier Aubert

- 1 Entre la dernière décennie du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale, les États-Unis traversent un épisode généralement qualifié de “progressiste”, adjectif commode servant à résumer une époque caractérisée par une remarquable effervescence sociale et politique¹. Industrialisation, urbanisation et immigration sont les grandes questions du temps. On s’inquiète des grands monopoles industriels et financiers, de la croissance incontrôlée des villes, de l’avenir de la démocratie et de l’identité américaine face à l’arrivée massive d’immigrants juifs ou catholiques débarquant par millions des campagnes d’Europe de l’Est ou d’Italie du Sud. Ces phénomènes favorisent l’émergence d’un certain nombre de mouvements de réforme réclamant l’intervention accrue du politique dans les domaines économiques et sociaux. La vague progressiste aboutit même, pour les élections de 1912, à la création d’un éphémère Progressive Party mené par Theodore Roosevelt, et qui propose notamment la création d’un impôt sur le revenu, l’encadrement législatif du travail des enfants, un salaire minimum pour les femmes et l’ébauche d’un système de sécurité sociale².
- 2 Publié entre 1909 et 1915, le *Pittsburgh Survey* témoigne de la complexité et des ambiguïtés de ce mouvement polymorphe³. Ces six volumes accompagnés de nombreuses publications annexes sont consacrés à l’étude des conditions de travail, de logement et d’éducation des populations ouvrières et immigrées vivant dans la capitale sidérurgique du pays. Le *Survey* tente ainsi de rendre compte des réalités économiques et sociales de Pittsburgh, «symbole par excellence de la ville industrielle américaine⁴». Au-delà de son cas propre, le fief de US Steel doit servir de révélateur quant à l’état du pays à l’aube du XX^e siècle⁵.
- 3 L’ensemble est supervisé par Paul U. Kellogg⁶ et rédigé par une équipe d’universitaires, d’ingénieurs et de travailleurs sociaux. Il mêle les techniques journalistiques et la méthodologie des sciences sociales émergentes, l’héritage de la tradition philanthropique du XIX^e siècle et un sens plus moderne de la communication politique. Il contient aussi plus de 400 photographies, dont un important corpus d’images signées

Lewis Wickes Hine, figure tutélaire de la tradition documentaire américaine⁷. Photographe officiel du *Survey*, ce dernier en vient même parfois à être présenté un peu hâtivement comme «seul responsable» des images qu'on y trouve⁸. Il semblerait pourtant qu'il n'ait participé au projet que pendant trois mois, en 1907: au total, sa signature apparaît 83 fois dans l'ensemble des six volumes⁹. On peut dès lors s'étonner du faible intérêt suscité par les quelque 350 clichés, pour la plupart anonymes, qui encadrent ceux de Hine. L'historiographie se contente généralement de suivre le précédent établi par la fondation Russell Sage, principal bailleur de fonds de l'entreprise, dont une publicité soulignait en 1910 que les quatre premiers tomes du *Survey* étaient illustrés par Lewis W. Hine, le peintre Joseph Stella¹⁰ «*and others*¹¹». À l'examen, il s'avère que les «autres» en question sont très rarement identifiés, sinon indirectement¹².

4 La mise en valeur exclusive des membres les plus éminents de l'équipe Kellogg n'a rien d'étonnant venant du principal commanditaire du *Survey*. Elle est pourtant dommageable lorsqu'il s'agit d'analyser la fonction de l'image dans le discours progressiste, ou même seulement lorsqu'on s'interroge sur la signification des clichés réalisés par Hine. L'essentiel de l'iconographie du *Survey* - images sans grâce de logements ouvriers, de machines-outils ou d'équipements culturels - ne fait généralement l'objet d'aucun commentaire. On néglige leur rôle dans l'élaboration d'une représentation proprement progressiste de l'Amérique industrielle. Le réseau visuel au sein duquel s'insèrent les images de Hine est généralement escamoté au profit d'une discussion finalement plus abstraite sur les liens entre l'esthétique du photographe et le discours progressiste, comme si les clichés de Hine gardaient une autonomie par rapport au système iconographique où ils s'intègrent. Or les «autres images» du *Survey* permettent d'affiner notre compréhension d'une pratique photographique tout à fait singulière. Le *Survey* doit être considéré comme un «dispositif documentaire¹³» qui ne prend son sens que si on l'envisage dans son intégralité. Lorsqu'un portrait photographié par Hine succède à une image de machine empruntée aux archives du géant de l'acier US Steel, cette association ne peut être considérée *a priori* comme un acte gratuit, ou la conséquence inévitable mais néanmoins fortuite de la diversité des sources iconographiques utilisées par Kellogg et son équipe. Il est donc nécessaire d'appréhender l'ensemble de cette «machine à produire des images¹⁴» dont l'objet explicite, selon ses auteurs, est de poser les bases d'une intervention politique sur la réalité urbaine, et de créer les conditions d'un réveil de l'esprit civique. Ce projet ne repose que très marginalement sur les ressorts «humanistes» et émotionnels généralement associés à la photographie documentaire¹⁵ et parfois au travail de Hine¹⁶. Il n'est pas non plus une simple entreprise de contrôle social par les employeurs ou l'élite émergente des professions libérales, comme certaines lectures du Progressisme - et de Hine - le suggèrent. *A contrario*, la thèse consistant à faire de Hine un progressiste atypique et presque dissident fait la part belle à un exceptionnalisme de l'artiste, et ne semble pas toujours concluante à l'examen des documents eux-mêmes. Il nous semble nécessaire de reposer les termes de ce débat avant de proposer, peut-être, un autre modèle de compréhension de ces photographies.

Hine et le Progressisme

5 Prendre en compte la complexité du réseau iconographique permet d'éviter un premier écueil, celui d'une lecture réduisant la photographie sociale et le mouvement progressiste à des manifestations univoques du souci de domination de classe exercée sur la population ouvrière, les pauvres et la nouvelle immigration. Ici, l'historiographie

du Progressisme et la critique de l'image "documentaire"¹⁷ se rejoignent fréquemment. Paul Boyer inscrit le mouvement progressiste dans une histoire de l'ordre moral imposé aux masses urbaines. De son point de vue, les réformes menées à l'époque en sont même «l'apothéose», plus efficaces encore que la philanthropie traditionnelle car moins paternaliste, moins visible, et avantageusement parée de la caution des sciences sociales¹⁸. Il paraît en effet incontestable que l'un des courants majeurs du Progressisme était guidé par le souci de l'uniformité culturelle, imposée aux classes populaires et aux nouveaux immigrants par des actions telles que les campagnes en faveur de l'éducation publique obligatoire, la prohibition de l'alcool et des stupéfiants, la restriction de l'immigration et du droit de vote¹⁹. De même, il apparaît que les réformes des institutions municipales mises en oeuvre dans les principales villes du pays (Pittsburgh connut la sienne en 1910) eurent tendance à renforcer le pouvoir des élites nouvelles (industriels et professions libérales), même si leur objet avoué était d'éliminer le clientélisme dans la vie politique locale²⁰.

- 6 Au-delà de sa date de parution, le nom même du *Survey* semble le condamner à s'inscrire précisément dans ce type de schéma: étymologiquement, le mot a la même racine que le français «surveiller». Son utilisation de la photographie tomberait donc sous le sens, si l'on en croit Martha Rosler, pour qui l'imagerie de type "social" ou documentaire est une manifestation du regard et de l'emprise des classes moyennes et supérieures sur les sujets qu'elles photographient. Comme d'autres auteurs, elle considère les entreprises iconographiques de ce type comme des dispositifs de contrôle social, une manière de «donner forme à un argument de classe selon lequel quelques concessions nécessaires permettront de conjurer le danger incarné par les classes inférieures²¹». Iconographie toujours condescendante visant à émouvoir le bourgeois, la photographie sociale viserait à le convaincre qu'un geste d'aumône est encore le plus sûr moyen de consolider l'ordre établi. Lorsqu'il analyse les portraits d'enfants au travail réalisés par Hine, George Dimock y décèle à son tour les signes d'une «domination de classe» qui instrumentalise les corps et les visages des jeunes ouvriers au service d'un projet social et politique de contrôle des masses²².
- 7 De telles critiques vont à l'encontre des efforts visant à faire de Hine l'une des voix minoritaires d'un humanisme étouffé par les préjugés moraux et la crainte du désordre qui animeraient le mouvement progressiste. L'analyse remarquable de Maren Stange suggère que l'esthétique développée par Hine, en autorisant une part d'expression autonome aux sujets qu'il photographie, mine subrepticement l'instrumentalisation des hommes inhérente au discours du *Survey*. La figure de l'artiste photographe est épargnée malgré la critique virulente du projet dont il a été un acteur déterminant. La théorie de l'image comme instrument du contrôle social intègre ici l'idée selon laquelle un certain type de pratique photographique est capable d'introduire l'expression d'une identité ouvrière complexe au coeur même d'une entreprise de classe visant à neutraliser cette dernière. Pour Stange, néanmoins, la position de Hine au sein du *Survey* est «inévitavelmente fragile». La prise en compte de «l'humanité, des positions politiques, et de l'autonomie des ouvriers vis-à-vis de la machinerie réformatrice» ne peut durablement s'imposer au coeur du discours progressiste²³.
- 8 Hine ne serait donc pas l'illustrateur complaisant d'un discours de classe, mais au contraire une sorte de conscience éclairée du Progressisme. On peut même s'aventurer à généraliser cette opposition en la comparant à la distinction ébauchée par Robert Wiebe entre deux types de réforme urbaine au début du xx^e siècle: l'une animée par les

méthodes de la grande industrie (efficacité, organisation, bureaucratie), l'autre par une classe moyenne soucieuse de préserver l'harmonie du corps social et les conditions de la démocratie. Face aux tenants du contrôle social et de la «gestion comptable» des questions urbaines («*efficiency-as-economy*»), ou à côté d'eux, on rencontrerait des réformateurs épris de justice économique, d'égalité des chances et de démocratie préservée («*efficiency-as-social service*²⁴»). Ainsi, pour simplifier, il y aurait deux sortes d'images dans le *Survey*: d'une part celles qui trahissent l'influence des méthodes de *management* industriel et de la rationalisation de l'organisation sociale, et d'autre part celles réalisées par Hine, qui relèvent d'une frange minoritaire du mouvement, consciente des inégalités économiques et sociales inhérentes au capitalisme industriel, inquiète de l'aliénation qu'il provoque au sein des classes populaires, et soucieuse de rétablir une véritable démocratie en Amérique²⁵.

- 9 L'examen d'un «échantillon représentatif» du *Survey*, associant des clichés de Hine à des images anonymes, peut permettre de proposer une approche différente de cette question, tout en tenant compte des interprétations évoquées jusqu'ici. Les pistes offertes par la confrontation de ces photographies confirment en effet le premier postulat, selon lequel le Progressisme défend l'idée d'une certaine forme de contrôle social face à ce qu'il conçoit être l'hétérogénéité nouvelle et inquiétante de la nation américaine²⁶.
- 10 La seconde hypothèse reprise ici est que les clichés de Hine (les portraits notamment) sont pour la plupart différents, par leur nature et leur fonction, des autres photographies utilisées dans le *Survey*. Mais cet écart ne doit pas nécessairement être analysé selon une logique d'opposition ou d'alternative. Si des contradictions ou des tensions apparaissent - et c'est certainement le cas -, elles naissent de l'ensemble image-texte et de l'agencement visuel des séries de clichés, bien au-delà des seules intuitions ou prérogatives du seul Hine²⁷. On veut suggérer ici que les photographies de ce dernier sont délibérément utilisées par Kellogg pour introduire dans le *Survey* une dimension inédite, la mise en images de ce qui reste obstinément irréductible au seul discours de la science et de l'expertise, références sans cesse revendiquées par les Progressistes. Par l'intermédiaire de Hine, c'est toute l'entreprise du *Survey* qui touche à ses limites, s'interroge sur sa capacité à saisir l'essentiel des réalités humaines et sociales et pose la question de l'avenir du pays. En d'autres termes, si les portraits de Hine offrent une vision singulière des classes populaires, il faut se demander pourquoi Paul Kellogg leur confère une place privilégiée au coeur du *Survey*.

Diagnostic et cyanotype: la photographie comme modèle

- 11 Toute l'historiographie s'accorde sur la confiance inébranlable que les Progressistes accordent aux sciences sociales et à l'idée de rationalisation, appliquées par des experts généralement issus de l'université. Dans son introduction à *Wage-Earning Pittsburgh*, Kellogg parle de la modernité comme de l'ère des «sciences appliquées» aux nouvelles réalités industrielles²⁸. Une formule souvent reprise de l'historien Robert Wiebe pose les bases d'une synthèse dite «organisationnelle» qui reste l'une des plus convaincantes²⁹ et selon laquelle on trouve au coeur du Progressisme «l'ambition d'une nouvelle classe moyenne soucieuse d'accomplir son destin par les méthodes bureaucratiques³⁰».
- 12 Dans le domaine social, le début xx^e siècle voit notamment l'émergence de ces hommes et de ces femmes que l'historien Roy Lubove a baptisé les «altruistes professionnels³¹». Se démarquant de la philanthropie du siècle précédent, ceux-ci imposent une expertise

qui leur est propre, au carrefour de la médecine, de l'économie, de la sociologie et de l'urbanisme. L'articulation et la coordination entre ces disciplines ainsi que leur application sur le terrain sont le champ d'action de ces nouveaux spécialistes du corps social. Ils sont les éléments moteurs de ce Progressisme qui envisage de réformer entièrement la gestion et l'aspect de la ville américaine. Enjeu trop important pour être laissé aux politiciens, l'avenir de la cité doit être confié à des spécialistes capables de repérer les problèmes, de proposer des solutions, et de servir leurs concitoyens au sein d'une administration efficace et compétente sous la direction de *managers* nommés indépendamment des partis politiques. Ce type d'organisation qui fait alors le succès des grandes entreprises américaines est l'un des modèles explicites du discours progressiste sur la ville.

- 13 Le *Survey*, «première expérience d'ingénierie sociale» qu'aient connue les États-Unis³² se présente comme un rapport d'expertise sur l'état de la démocratie industrielle telle que l'incarne Pittsburgh. Il en souligne longuement les insuffisances et propose les voies possibles d'un redressement. Selon Kellogg, le *Survey* est à la fois «diagnostic» (*diagnosis*) et «modèle», ou plus exactement cyanotype (*blueprint*), deux termes issus respectivement du vocabulaire de la médecine et de celui de l'architecture et qu'on retrouve associés dans un article intitulé "The Social Engineer in Pittsburgh"³³. Ils définissent les deux facettes du *Survey* et un double rôle pour l'image: d'une part, il s'agit de révéler les symptômes et les causes du «problème social» ; de l'autre, de proposer des solutions. Il faut rendre compte du présent et, déjà, esquisser l'avenir.
- 14 Des deux métaphores utilisées par Kellogg, celle du diagnostic est la plus évidente peut-être lorsqu'il s'agit de l'outil photographique. L'utilisation de clichés par la médecine n'est pas nouvelle. On trouve même dans l'un des volumes du *Survey*, *Wage-Earning Pittsburgh*, la radiographie de la jambe d'un ouvrier accidenté. Plus généralement, le discours sanitaire de Kellogg et de son équipe se fonde sur la multiplication des images représentant des taudis exigus où s'entassent des familles nombreuses, ou bien sur des vues de canalisations éventrées d'où débordent les eaux usées.
- 15 L'assimilation du *Survey* au cyanotype ou "bleu" (*blueprint*) est sans doute plus complexe et plus révélatrice quant au statut de la photographie³⁴. Kellogg en précise les termes dans un autre article de 1909:
- 16 «Les ingénieurs ont un procédé très simple grâce auquel en une demi-heure, ils tirent un "bleu" d'un dessin où s'est concentré l'épuisant travail de leur imagination, fruit d'innombrables journées et d'interminables nuits blanches [...] On peut dire que nous avons ainsi cyanotypé Pittsburgh³⁵.»
- 17 Procédé partagé par l'ingénieur et l'architecte, ce *blueprint* combine le trait dessiné et la photo, l'art et la science, l'imagination et la précision géométrique. Il est, paradoxalement, la photographie d'un projet.
- 18 Kellogg précise plus loin que le procédé a été adapté pour le *Survey*: si l'exactitude et la précision du bleu d'architecte en font toute la valeur, elles risqueraient de réduire la représentation de Pittsburgh à un tracé désincarné. Or il s'agit de rendre compte de la «vérité organique» de la ville. L'exactitude mathématique de l'image est donc moins cruciale, aux yeux du réformateur, que ce que Kellogg appelle les «couleurs» et le «corps» de la grande cité industrielle. L'organique et le technique sont à la croisée des compétences du *Survey*, et plus généralement de l'expert progressiste:

- 19 «Reconnaissons-le, il manquera à notre exposé cette fidélité mécanique, cette exhaustivité qui caractérisent le négatif conçu par l'ingénieur ; en revanche, nous pouvons nous efforcer de mettre en relief la vérité organique de la situation, telle que nous la voyons, en donnant corps, couleurs et vie à ce qui ne serait sans cela que le tracé blanc d'une ville³⁶.»
- 20 On voit comment les modèles de la science sont subordonnés au discours sur l'humain et le social. Le *Survey* cherche précisément à figurer les relations entre l'homme et l'architecture, le biologique et la machine, le social et l'urbain. C'est à ce carrefour complexe que se trouve le *citoyen*, seul sujet digne de ce nom pour Kellogg et son équipe. Le diagnostic et le modèle, ou *blueprint*, sont deux formes de représentation tournées vers l'avenir (la guérison, la construction) qui servent à la fois à analyser la situation présente et à proposer des remèdes à la dégradation du corps social.
- 21 Au détour des phrases, on devine la fonction des images de Hine et de leur interaction avec l'iconographie dans laquelle elles s'intègrent. D'une part, le corps, la couleur, et la vie animent le cyanotype et lui donnent sens au-delà de la «fidélité mécanique». D'autre part, la «vérité organique» est toujours affaire de point de vue («telle que nous la voyons», dit Kellogg). Enfin, «l'imagination» de l'ingénieur est au cœur du *blueprint*, proposition pour un avenir qui reste à construire. La photographie se révèle dès lors un outil indispensable par sa versatilité, son oscillation constante entre véracité et subjectivité, exactitude et création. Mais sa pertinence tient aussi à ses limites: au point de bascule entre passé et présent, elle ne peut faire de l'avenir qu'une hypothèse ou un projet. Comme le diagnostic ou le cyanotype, elle doit se contenter de présager un avenir en suspens, d'ébaucher un protocole soumis dès qu'il est proposé aux aléas de la réalité sociale et de la volonté humaine. Le projet reste vide tant qu'il n'est pas adopté par la communauté des citoyens. Or c'est justement cette incertitude que les images de Hine contribuent à placer au cœur du discours progressiste.

L'ouvrier et le citoyen

- 22 Un autre article signé Kellogg, au début de *Wage-Earning Pittsburgh*, permet de mieux saisir la fonction des photographies, et notamment la place réservée à Hine. «La communauté et l'atelier» (*Community and Workshop*) est présenté explicitement comme une synthèse («une reliure») de l'ensemble des contributions rassemblées dans ce volume et dans *The Pittsburgh District*³⁷. Ces deux ouvrages rassemblent des contributions diverses et sont parmi les derniers publiés ; l'action progressiste y apparaît sous son jour le plus avantageux. Il s'agit déjà de défendre un premier bilan du mouvement, à Pittsburgh comme dans le reste du pays, mais aussi de laisser la parole à tous les acteurs de ce «renouveau civique». On y trouve, largement exprimées, les positions défendues par l'industrie moderne et ses ingénieurs. En prélude à cette diversité, pourtant, l'article inaugural de Kellogg réitère l'analyse progressiste d'une dégradation du modèle démocratique américain.
- 23 Cet argument central est schématisé par deux photographies au milieu du chapitre. Deux clichés successifs, illustrent sommairement l'ambivalence des Progressistes vis-à-vis des prodiges technologiques qui font la puissance de l'industrie sidérurgique. Dans «Outils de Pittsburgh - Contrastes» (*Pittsburgh Tools - A Contrast*), un haut-fourneau moderne figure les avancées techniques qui ont fait de Pittsburgh la capitale de l'acier (fig. 4). La perfection de l'outil industriel est ensuite explicitement comparée à la vétusté de l'habitat ouvrier: «Équipements pour la vie domestique» (*Equipment for Home Life*) montre un dédale d'escaliers en bois reliant des bicoques à flanc de colline

(fig. 5). La légende met l'accent sur le manque d'équipements sanitaires et le texte de Kellogg reprend un thème récurrent du *Survey*, celui du logement urbain comme matrice déficiente de l'épanouissement des citoyens:

- 24 «Nous n'avons pu nous empêcher de comparer, d'un côté, l'efficacité des hauts-fourneaux modernes à remplir leur fonction, et de l'autre l'efficacité d'un grand nombre de maisons à remplir la leur. Les uns produisent la fonte ; les autres sont le creuset du foyer et de l'enfance³⁸.»
- 25 Kellogg souligne notamment l'incongruité scandaleuse que constituent les latrines communes, construites «de bric et de broc, insalubres et pathogènes» au coeur même de Pittsburgh, «ville des plus grands ingénieurs, de l'invention mécanique, du progrès³⁹».
- 26 L'essentiel des photographies utilisées dans cet article décline le thème unique de ce «contraste saisissant». Neuf clichés montrent des arrière-cours insalubres où posent des familles ouvrières, pour la plupart fraîchement venues d'Europe. Les légendes de ces photographies⁴⁰ soulignent en général les conditions d'hygiène déplorables, la surpopulation et l'origine ethnique des nouveaux arrivants. Ces images alternent avec des vues de quartiers ouvriers modèles, construits, encouragés ou financés par les employeurs eux-mêmes. Mais les clichés montrent ces lieux vides de toute présence humaine. Les premières photographies de l'article sont des «Vues de Vandergrift», «[...] ville-modèle pionnière [...] conçue par George McMurtry, président de l'Apollo Iron and Steel Company, intégrée depuis à US Steel⁴¹»(fig. 6). Cet ensemble immobilier a été dessiné par Frederick Law Olmsted, auteur en outre d'un nouveau «plan civique» du centre-ville de Pittsburgh⁴². Le court texte qui accompagne ces photographies regrette que ce modèle, «qui incarnait nombre d'idées progressistes», ne se soit pas généralisé dans la région. Dessiné en 1895, il n'a pas été imité: à travers cet exemple, le *Survey* offre les images d'un modèle urbain à la fois réel et virtuel. Il remet en cause la capacité des industriels, maîtres de la ville depuis des décennies, à créer durablement des conditions de vie décentes pour leurs ouvriers. La séquence des clichés, alternant des images de taudis trop exigus et des vues de villes modèles dépeuplées, met en rapport ce qui existe et ce qui pourrait être. «Views of Vandergrift», comme d'autres images de la série (cf. «Residence Street, Pitcairn» et «A Street in Woodlawn» [fig. 7 et 8]), sont des vignettes désincarnées, des villes presque idéales qui ne sont encore que des modèles sans couleur et sans vie. Le constat photographique ouvre la perspective d'une amélioration immédiate (il faut vendre ou louer ces maisons, il faut en construire d'autres sur le même modèle), mais il met d'abord en évidence une incongruité: alors que les arrière-cours boueuses sont surpeuplées, les pavillons modernes restent inanimés. Problème de moyens ou choix visuel délibéré, il convient de souligner que ni Hine ni aucun autre membre de l'équipe n'a été envoyé photographier les familles - peut-être heureuses - qui habitent les maisons de Vandergrift. En utilisant plutôt ce type d'images conventionnelles, organisées autour des lignes de fuite formées par les rues vides, le *Survey* souligne l'inanité de ces quartiers modernes en même temps que leurs qualités. La rationalité des plans et la présence des espaces verts ouvrent des perspectives désespérément désertes. Parallèlement, les images de taudis sont précédées d'un avertissement indiquant que les photographies datent des années 1907-1908 (c'est-à-dire des premiers mois de travail de terrain de l'équipe de Kellogg, Hine compris). Qu'importe, visiblement, la date de prise de vue, puisqu'une légende souligne que «les besoins restent actuels». Les clichés servent moins à prouver un «ici

et maintenant” toujours dépassé qu’à souligner un problème structurel. Toutes les personnes vues sur ces images ont sept ans de plus à l’heure où elles sont publiées dans *Wage-Earning Pittsburgh*. Certaines ont sans doute quitté la ville, d’autres sont peut-être décédées. Pendant ce temps, les «idées du progressisme» n’ont guère progressé à Vandergrift.

- 27 Ces clichés ne jouent guère sur les ressorts souvent associés à la photographie sociale ou documentaire: leur valeur de “révélation” est modeste, car l’actualité des événements montrés est discutable⁴³; leur valeur “humaniste” est quasiment nulle, les personnes photographiées jouant un rôle d’échantillon type, représentatif d’une situation plutôt que porteur d’une identité. Elles sont cadrées de trop loin pour que leurs visages soient simplement identifiables (*fig. 9 et 10*). Les images valent donc essentiellement par leur imbrication dans un dispositif plus large incluant le texte, les plans de la ville proposés en début de chapitre et l’effet de série induit par les autres photographies. En indiquant que ces clichés sont en fait tirés d’archives, et même si les raisons de ce choix sont peut-être budgétaires, le *Survey* s’interdit l’argument de l’urgence ; et en préférant fondre l’élément humain dans son décor, il atténue la dimension émotionnelle du face-à-face symbolique avec cette «autre moitié» urbaine photographiée par Riis à la fin du siècle précédent. Ce qui garde un intérêt, dans les images un peu anciennes de taudis comme dans les photos de Vandergrift, c’est précisément le contraste des environnements qui voient passer les générations et leur servent de “milieu naturel”. Car l’humain est modelé par la ville, façonné à son image.
- 28 Cette interaction entre le corps humain et les murs de la cité est au coeur du débat démocratique tel que le définissent les Progressistes. Summum de cette logique “environnementaliste” (qui permet d’évacuer le plus souvent les explications de type génétique ou racial), telle légende où l’humain est assimilé au matériau organique qui l’entoure et auquel il finit par ressembler: une ruelle du quartier de Duquesne est l’endroit où poussent côte à côte, et dans les mêmes conditions, «les mauvaises herbes, les tas d’ordures et les enfants» (*fig. 11*). Assimilant les enfants à de la «mauvaise graine», l’objectif enregistre sans discernement un état des lieux et des choses auquel il faudra donner sens dans un dispositif visuel plus complexe. Sur cette seule image, l’inscription des corps dans l’environnement urbain souligne, par un effet d’indifférenciation, l’influence du milieu sur le développement physique et moral de ces futurs citoyens.
- 29 Ces séries d’images de logements modèles et insalubres, contrastées de manière presque caricaturale, mènent à deux photographies plus atypiques: la première est “La cabane de l’aiguilleur” (“*Switchman’s Shanty*”), une image nocturne qui ne ressemble en rien aux panoramas spectaculaires et pyrotechniques dont les usines de Pittsburgh, jamais éteintes, fournissent généralement la matière (*fig. 12*). Elle montre au contraire la silhouette d’un cheminot, debout entre une modeste baraque en planches et les voies de chemin de fer. Les rails et la cabane semblent figurer les deux mondes résumés par Kellogg dans le titre de son article: «l’atelier» et la «communauté», l’industrie et la société, la machine et le foyer. La légende souligne à nouveau que les conditions de travail sont un obstacle au développement du sens de la famille et de l’esprit civique:
- 30 «Des nuits travaillées de douze heures se pratiquent dans les gares de fret comme aux aciéries. Pour ceux qui y sont employés, ces horaires causent la perte de la vie de famille et du sens de la citoyenneté⁴⁴.»

31 Ce court texte est une nouvelle variation sur les enjeux définis dès les premiers volumes du *Survey* par Margaret Byington et John Fitch, c'est-à-dire la capacité de la nouvelle Amérique industrielle à fabriquer des citoyens responsables et non seulement de la main-d'oeuvre. «Quelle quantité de civisme Pittsburgh peut-elle tirer d'un homme qui travaille douze heures par jour?», s'interroge Kellogg⁴⁵. La machinerie démocratique est en panne de main-d'oeuvre.

Portrait d'un jeune homme

32 L'accumulation d'images reprenant sous diverses formes une problématique quasiment unique (l'incapacité supposée de Pittsburgh à produire des citoyens qui ne soient pas seulement des bras pour l'industrie) mène à la dernière photographie du chapitre, le portrait d'un "Jeune sidérurgiste" ("*Young Steel Worker*") (fig. 13). C'est le seul cliché formellement attribué à Hine, et il relève d'un thème visuel récurrent du *Survey* (voir le dernier chapitre de *The Steel Workers* ou la succession de portraits placée au coeur de *Work-Accidents and the Law*). Toutefois, si l'on en croit le titre de la photographie et le physique de cet homme, il semble qu'il soit l'un des ouvriers les plus jeunes photographiés par Hine à Pittsburgh. En outre, toute indication "ethnique" a été effacée de la légende, à l'inverse de ce qu'on peut observer dans les volumes signés Fitch et Eastman. Ce sidérurgiste n'est pas qualifié de "slave", d'"américain" ou même de "pennsylvanien". La frontalité de la pose, caractéristique si souvent associée au style de Hine⁴⁶, est ici trompeuse: le regard de ce jeune ouvrier se perd énigmatiquement vers sa droite. Enfin, il est à noter que la ligne parfaitement horizontale que forment ses deux lèvres ne laisse en rien deviner son humeur du moment. Ce visage est rigoureusement indéchiffrable, portrait d'une altérité irréductible malgré la proximité suggérée par un cadrage très serré.

33 C'est peut-être justement cette indétermination qui donne sens à l'image, comme le suggère la série de photographies qu'il vient ponctuer. Le cliché renvoie le spectateur progressiste à ses propres interrogations, tandis que le texte qui l'encadre s'attarde avec inquiétude sur les évolutions de la démocratie industrielle américaine. Kellogg dénonce le durcissement des relations instaurées par les patrons américains avec leurs ouvriers: depuis la grande grève avortée de Homestead, en 1892, les industriels locaux se sont débarrassés des syndicats pour imposer leurs conditions. L'efficacité productive s'est améliorée tandis que la liberté des ouvriers s'amenuisait. Confrontés à l'automatisation, à l'afflux de main-d'oeuvre nouvellement immigrée et à l'anéantissement de leurs organisations, les sidérurgistes sont exploités. Rouages efficaces d'une productivité sans cesse améliorée, ils voient leur identité individuelle, familiale et politique réduite à la portion congrue. Le risque, alors que l'Amérique vient d'assister à l'émergence remarquée du parti socialiste, est bien celui d'un soulèvement. Le dernier chapitre de *The Steel Workers*, déjà illustré de portraits de Hine, s'en faisait l'écho. Quelques années plus tard, Kellogg repose la question en cherchant à croiser le regard de ce jeune ouvrier:

34 «Ainsi, en 1914 plus encore qu'en 1907 [...], la vie civique et l'organisation industrielle de Pittsburgh sont marquées par l'affrontement entre le Vieux Monde et le Nouveau. Ceci pose la question de savoir s'il appartient au groupe dominant, que les évolutions des cinquante dernières années ont amené au pouvoir, de fixer les bornes de l'existence et du labeur, et si ses propres méthodes causeront sa perte lorsque nous verrons à Pittsburgh l'immense embrasement d'un peuple divisé et réprimé; ou bien peut-être, à travers de nouveaux contacts et une nouvelle compréhension, par de nouvelles

opportunités de croissance et de prospérité ouvertes à tous, la démocratie parviendra-t-elle à fusionner tous les éléments constitutifs de la grande industrie; ainsi, comme la boule de puddlage des temps anciens, peut-être une nouvelle génération viendra-t-elle au monde⁴⁷ [...].»

- 35 Le «nouveau» monde dont il est question ici est celui qui verrait le triomphe d'une approche «scientifique» (c'est-à-dire, pour Kellogg, rationnelle et démocratique) des problèmes sociaux et économiques. L'ancien est celui qui persiste à nier aux ouvriers le droit de participer aux décisions qui les concernent directement. Si Kellogg s'évertue à croire aux bienfaits d'une rationalisation de la gestion des problèmes de la société urbaine, il n'en réclame pas moins le droit à l'autonomie et à l'«affirmation de soi» («*self-assertion*») des citoyens ouvriers. Leur implication dans la vie de la cité passe par leur autonomie vis-à-vis des employeurs ; une émancipation qui ne pourra se faire, d'après le credo progressiste, que grâce à la vigilance d'une «opinion publique» neutre, bienveillante et informée. Comme le souligne le commentaire accompagnant “*Young Steel Worker*”:
- 36 «Le public devrait veiller à ce que les forces productives qui sont l'atout humain majeur de la communauté ne soient pas estropiées ni exploitées par les industries.»
- 37 Le corps de l'ouvrier sert de métaphore au corps politique, pareillement soumis aux violences de la grande industrie. C'est au citoyen progressiste de «veiller» à ce que la communauté ne soit pas vidée de ses forces vives, drainées par la seule machine industrielle. Car les forces productives («*working forces*») ne sont pas simplement une main-d'oeuvre («*labor force*»). Il s'agit d'une population active, impliquée dans l'édification de la communauté sociale et politique autant que dans la production de l'acier qui fait la fortune de la ville. Parallèlement, la possibilité du chaos existe. Si le jeune ouvrier ne voit pas s'ouvrir les voies de la participation économique et démocratique à la prospérité industrielle, le risque du conflit n'est pas à négliger.
- 38 On voit dès lors quels sont les deux caps entre lesquels navigue ce portrait. La version optimiste de l'intégration démocratique telle que l'imagine Kellogg verrait ce jeune homme se faire un nom. L'«affirmation de soi» promise par l'idéal individualiste américain lui permettrait de revendiquer une identité au sein de la cité. L'image de Hine tendrait alors vers le portrait, celui d'un citoyen renouvelant l'idéal économique et politique de l'*American Dream*. La seconde grille d'interprétation envisageable renvoie le cliché du côté du “type”, du symbole collectif, et finalement sans doute de la violence révolutionnaire. Qu'importe dès lors son nom ou son identité: rejeté de force dans la masse des ouvriers sans voix, abruti au joug des machines, ce visage impénétrable et fuyant serait celui de «l'immense embrasement» redouté par Kellogg, à la lumière de conflits récents⁴⁸. Dans un tel contexte, la valeur ultime du portrait de ce jeune sidérurgiste ne pourra être donnée qu'*a posteriori*, une fois le pari démocratique de Kellogg gagné ou perdu.
- 39 À la lumière d'un tel exemple, on peut poser autrement la question du travail de Hine au coeur du *Survey*. Plutôt que de s'interroger sur les paradoxes et les contradictions qui semblent sous-tendre la relation de certaines images de Hine au discours de Kellogg et à l'idéologie progressiste, il apparaît tout aussi vraisemblable de proposer que les clichés de Hine révèlent la photographie comme paradigmatique de l'entreprise progressiste et de ses limites, telles du moins qu'elles transparaissent dans le *Survey*. Outil de communication et instrument scientifique, l'image n'est pas pour autant confinée à ces deux rôles. La contribution inestimable de Hine, délibérément exploitée

par Kellogg des années après que le photographe eut cessé de prendre des clichés pour le *Pittsburgh Survey*, tient paradoxalement aux impasses propres au médium. La valeur de l'outil photographique relève aussi de son incapacité à réduire l'humain à une donnée entièrement déchiffrable, prévisible et manipulable. Le portrait final de "*Community and Workshop*" figure précisément la résistance de l'humain à son encadrement par les «méthodes bureaucratiques» du Progressisme. La séquence d'images mécanique et univoque qui sert de trame visuelle au chapitre finit par buter sur le visage énigmatique d'un jeune sidérurgiste.

- 40 Ainsi se confirme en partie l'hypothèse d'une résistance du corps ouvrier à l'iconographie progressiste. À une nuance près cependant: c'est Kellogg lui-même qui choisit de mettre en image les limites de son entreprise. La position de "*Young Steel Worker*" dans la série photographique décrite ici, de même que le dispositif textuel où ce portrait s'insère, installent un doute sur l'avenir qui se construit et sur l'évolution de la citoyenneté américaine. Cette photographie marque une incertitude, une incapacité de l'observateur progressiste à conclure autrement que sous la forme d'un point d'interrogation. Le regard fuyant d'un jeune homme entre deux mondes, immigré peut-être, citoyen potentiel et révolutionnaire en puissance, échappe à l'objectif posé sur lui. Lorsque tout a été dit et modélisé des influences de l'environnement industriel sur les hommes, il reste ce face-à-face avec l'incarnation d'une altérité insaisissable. Même cadré au plus près, encadré par les attentions mi-bienveillantes mi-inquiètes de la vision progressiste, l'Américain de demain refuse de se livrer et de rassurer l'expert qui l'ausculte. Scrutant ses traits impassibles, Kellogg doit se contenter d'une interrogation sur le devenir de la nation.
- 41 Face à ce *public*, appelé à la vigilance, le jeune ouvrier offre le visage d'un avenir encore indéterminé du point de vue ethnique, politique ou économique. Il peut devenir la force vive d'une renaissance, mais pour cela il doit cesser de n'être qu'un corps productif, et se voir offrir les conditions d'une participation au corps social. Il apparaît donc simultanément comme une menace et comme un espoir, comme l'incarnation équivoque de l'avenir et du déclin. Cette ambiguïté n'est pas la seule: le citoyen en devenir n'est pour l'instant qu'un visage anonyme. Il n'est encore ici qu'un type représentatif, objet d'étude de l'expertise réformatrice. Son identité est à construire, et le portrait laisse planer le doute sur les modalités de cette émancipation. Suffira-t-il à la machinerie réformatrice de prendre en main le développement de Pittsburgh, comme l'espère Kellogg? Dans ce cas de figure, le regard porté par Hine constitue le premier moment de cette transformation du jeune sidérurgiste en citoyen. La visée de l'expert photographe n'est que l'étape initiale de la rationalisation de l'organisation sociale prônée par les réformateurs progressistes. À l'inverse, peut-on supposer que «l'auto-affirmation» du jeune homme trouvera son origine dans l'autonomie de son propre regard, qui refuse de rencontrer tout à fait celui du photographe et à travers lui celui des principaux acteurs du Progressisme? Le cliché incarne, par cette alternative insoluble, toute l'ambiguïté du discours progressiste. Pourtant, son utilisation par Kellogg ne laisse guère de doute sur l'importance accordée à cette image, et laisse deviner la valeur emblématique conférée à l'outil photographique. Par l'oscillation constante du portrait entre valeur générique et individualité du sujet, par le va-et-vient incessant entre instrumentalisation des visages et trace d'une singularité humaine irréductible, la photographie est en quelque sorte l'outil progressiste par excellence. Comme l'atteste ce portrait de Hine, qui réduit le jeune ouvrier au rang de type représentatif mais témoigne simultanément de sa capacité à échapper au regard posé

sur lui, le Progressisme prétend façonner le citoyen par la science pour mieux préserver sa liberté. En donnant à voir l'imperceptible écart qui empêche le regard réformateur de rencontrer tout à fait celui des hommes dont il prétend faire le bonheur, le *Survey* suggère aussi, sciemment, les limites de son propre modèle.

42 Didier AUBERT

43 Université Paris III

NOTES

1. Didier Aubert est maître de conférences en civilisation américaine à l'université Paris III-Sorbonne-nouvelle. Il est l'auteur d'une thèse intitulée *Photographie et Progressisme: The Pittsburgh Survey, 1907-1915*, université Lyon II (2000).

L'auteur tient à remercier le Professeur Larry Kuiper, de l'université du Wisconsin-Milwaukee. Sans son aide, la publication de cet article n'aurait pas été possible.

Pour une introduction rapide à ces débats, voir par exemple Lewis L. GOULD, *America in the Progressive Era*, Harlow, Pearson Education, 2001 et Glenda Elizabeth GILMORE, *Who Were the Progressives?*, Boston/New York, Bedford/St Martin's, 2002, p. 3-24.

2. L'initiative de Roosevelt affaiblit le parti républicain, ce dont Woodrow Wilson profita pour être élu président avec 42 % des suffrages. On rappellera que cette élection fut aussi celle où le parti socialiste d'Eugene Debs réussit le plus gros score de son histoire avec 6 % des votes exprimés.

3. Le *Pittsburgh Survey* est constitué pour l'essentiel des quatre monographies et des deux recueils d'articles suivants: Elizabeth Beardsley BUTLER, *Women and the Trades - Pittsburgh, 1907-1908*, New York, Charities Publication Committee, 1909; Margaret BYINGTON, *Homestead - The Households of a Mill Town*, New York, The Russell Sage Foundation, 1910; Crystal EASTMAN, *Work-Accidents and the Law*, New York, Charities Publications Committee, 1915; John A. FITCH, *The Steel Workers*, New York, Charities Publication Committee, 1910; *The Pittsburgh District - Civic Frontage*, New York, Survey Associates, Inc., 1914; *Wage-Earning Pittsburgh*, New York, Survey Associates, Inc., 1914.

4. John BODNAR, Roger SIMON et Michael P. WEBER, *Lives of their Own - Blacks, Italians and Poles in Pittsburgh, 1900-1960*, Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press, 1982, p. 13.

5. Pour une analyse des principaux enjeux du *Pittsburgh Survey*, l'ouvrage de référence est le volume dirigé par Maurine W. GREENWALD et Margo ANDERSON, *Pittsburgh Surveyed: Social Science and Social Reform in the Early Twentieth Century*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 1996. Pour une étude plus précise de l'utilisation de la photographie dans le *Survey*, voir Didier AUBERT, *Photographie et Progressisme: The Pittsburgh Survey, 1907-1914*, thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 2000.

6. Après ses études à l'université de Columbia (New York) et à la New York School of Philanthropy, Paul Underwood Kellogg (1879-1958) entre à la rédaction de *Charities and the Commons*, publication de la Société new-yorkaise des associations philanthropiques,

dont il deviendra rapidement le rédacteur en chef (jusqu'en 1952). Dès 1909, il change le nom de la revue qui devient *The Survey*.

7. Olivier LUGON, *Le Style documentaire*, Paris, Macula, 2001, p. 325-329.

8. Maurine W. GREENWALD, "Women at work through the eyes of Elizabeth Beardsley Butler and Lewis Wickes Hine", in E. BUTLER, *Women and the Trades*, op. cit., 1984, p. XXxvi.

La généralisation est compréhensible car toutes les photographies de ce volume semblent en effet être l'oeuvre du seul Hine.

9. On peut à la rigueur supposer, par divers recoupements, que certaines images anonymes sont l'oeuvre de Hine, même si elles ne sont pas présentées comme telles.

Aucune étude, à notre connaissance, n'a cherché à quantifier exactement la contribution de Hine au *Pittsburgh Survey*.

10. Né en Italie, Joseph Stella (1877-1946) arriva aux États-Unis en 1896. Il est surtout reconnu pour des oeuvres cubistes et futuristes peintes dans les années 1920.

11. J. FITCH, op. cit., p. 382.

12. Il n'existe que deux ou trois exceptions, tel ce panorama de Pittsburgh signé Emil J. Kloes (M. BYINGTON, op. cit., p. 8) ou ce portrait d'un "Jeune Russe" (*Wage-Earning Pittsburgh*, p. 96A) photographié par Alexis Sokoloff. On retrouve la trace d'Emil J. Kloes dans un annuaire des "grandes familles" de Pittsburgh (1912), où il apparaît comme membre du Camera Club de la ville. Alexis Sokoloff est présenté par le *Survey* comme un ingénieur formé à Moscou, fondateur du Cercle progressiste des travailleurs russes. Pour les autres photographies, on doit se contenter au mieux d'une signature institutionnelle, groupe industriel ou agence photographique. On note par exemple le nom de la Chautauqua Photographic Company de Pittsburgh (*Wage-Earning Pittsburgh*, p. 189).

13. Je me permets de reprendre cette expression à Alain P. MICHEL, "Images du travail à la chaîne: le cas Renault", *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, p. 87.

14. Jean KEMPF, *L'Œuvre photographique de la Farm Security Administration, 1935-1942: Quelques problèmes de rapport entre photographie et société*, thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1988, p. 18.

15. William STOTT, *Documentary Expression and Thirties America*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1986, p. 8.

16. Judith Mara GUTMAN, *Lewis W. Hine and the American Social Conscience*, New York, Walker and Company, 1967, et *Lewis Hine, 1874-1940, Two Perspectives*, New York, Grossman, 1974. Walter ROSENBLUM, Naomi ROSENBLUM et Alan TRACHTENBERG, *America and Lewis Hine: Photographs 1904-1940*, Millerton/New York, Aperture, 1977.

17. Rappelons que le terme est anachronique, et qu'il ne sera réellement utilisé qu'à partir des années 1930.

18. Paul BOYER, *Urban Masses and Moral Order in America (1820-1920)*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1995 [1978], p. 277-78. Du *social control*, ironise Boyer, le Progressisme passe au *remote control* (la "télécommande"). Voir aussi Arthur J. VIDICH et Stanford M. LYMAN, *American Sociology*, New Haven/London, Yale University Press, 1985, p. 133.

19. John W. Chambers, *The Tyranny of Change - America in the Progressive Era, 1890-1920*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p. 142.

20. Samuel P. HAYS, "The Shame of the Cities Revisited: The Case of Pittsburgh", in Herbert SHAPIRO (éd.), *The Muckrakers and American Society*, Boston, D. C. Heath, 1968, p. 75-81. Voir aussi J. W. CHAMBERS, op. cit., p. 157.

21. Martha ROSLER, "In, Around and Afterthoughts on Documentary Photography", in Richard BOLTON (éd.), *Contest of Meaning*, Cambridge/London, MIT Press, 1989, p. 304. Toutes les traductions de cet article sont de l'auteur.
22. George DIMOCK, "Children of the Mills, Re-reading Lewis Hine's Child-Labour Photographs", *Oxford Art Journal*, 16:2, 1993, p. 39, 48. Des réserves similaires sont exprimées par Peter SEIXAS, "Lewis Hine: from 'social' to 'interpretative' photographer", *American Quarterly*, 39 (automne 1987), p. 381-410.
23. Maren STANGE, *Symbols of Ideal Life - Social documentary photography in America, 1890-1950*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1989, p. 74-87. L'hypothèse selon laquelle les images de Hine sont en porte-à-faux avec le discours progressiste dominant revient sous des modalités diverses chez de nombreux auteurs. Cf. Mary PANZER, *Lewis Hine*, Paris, Phaidon, 2002, p. 26 ; Miles ORVELL, *American Photography*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2003, p. 77 ; A. TRACHTENBERG, *Reading American Photographs*, New York, Hill and Wang, 1989, p. 197 et 204-205. Pour ce dernier, l'art de Hine incarne un «démenti implicite» et une «résistance subtile» à la tendance progressiste réduisant les classes populaires au rang d'objets sociaux manipulables.
24. Robert WIEBE, *The Search for Order, 1877-1920*, New York, Hill & Wang, 1967, p. 176.
25. David Nye utilise les images de Hine pour les opposer à l'imagerie d'entreprise produite par la compagnie d'électricité General Electric. Les deux types de clichés - si l'on remplace par exemple GE par US Steel, cohabitent dans le *Survey*. Cf. David E. NYE, *Image worlds: Corporate identities at General Electric, 1890-1930*, Cambridge/Massachusetts ; Londres, MIT Press, 1985, p. 55.
26. Rappelons tout de même que cette idée n'est pas une découverte. En 1901, l'un des principaux intellectuels du mouvement, Edward A. Ross, publiait un ouvrage intitulé précisément *Social Control - A Survey of the Foundations of Order*, New York, The Macmillan Company, 1901.
27. Il paraît contradictoire de parler du «mode documentaire» du *Survey* comme s'il était assimilable au seul «travail documentaire de Hine», tout en incluant dans ce dernier les photographies et leurs légendes mais aussi le texte des articles qui les entourent, et qui ne sont évidemment pas de lui. S'il y a tension, contradiction et questionnement dans ce dispositif documentaire, cela n'est donc pas uniquement dû au regard singulier du photographe. Cf. M. STANGE, *op. cit.*, p. 81.
28. P. KELLOGG, "Introductory Note", in *Wage-Earning*, *op. cit.*, p. iii.
29. Cf. Richard L. MCCORMICK, "Public Life in Industrial America, 1877-1917", in Eric FONER (éd.), *The New American History*, Philadelphia, Temple University Press, 1997, p. 107-132.
30. R. WIEBE, *op. cit.*, p. 166.
31. Roy LUBOVE, *The Professional Altruist: the Emergence of Social Work As a Career, 1880-1930*, New York, Macmillan, 1969.
32. A. VIDICH, S. LYMAN, *op. cit.*, p. 129.
33. P. KELLOGG, "The Social Engineer in Pittsburgh", *The Outlook* (25 sept. 1909), p. 168.
34. Inventé par John Herschel en 1842, le cyanotype permet d'obtenir une image photographique sur un papier sensibilisé au ferroproussiate. Communément appelé «bleu», le procédé est essentiellement utilisé pour reproduire des plans.
35. P. KELLOGG, "The Pittsburgh Survey", *Charities and the Commons* (2 janv. 1909), p. 516.
36. *Ibid.*, p. 517.
37. *Id.*, "Pittsburgh Community and Workshop", in *Wage-Earning*, *op. cit.*, p. 7.

38. *Ibid.*, p. 20.

39. *Ibid.*

40. Ces images ressemblent à certaines réalisées par Hine dans les premiers volumes. Elles sont toutefois très représentatives des photographies que l'on retrouve dans beaucoup de publications réformatrices à l'époque.

41. P. KELLOGG, "Pittsburgh Community and Workshop", in *Wage-Earning*, *op. cit.*, p. 15.

42. Maître d'oeuvre de Central Park à New York (1858), Frederick Law Olmsted (1822-1903) imposa dans de nombreuses villes américaines ses idées sur les parcs et les espaces de loisir au coeur de l'architecture urbaine.

43. Contrairement, par exemple, aux clichés d'enfants ouvriers pris par Hine pour le compte du National Child Labor Committee entre 1906 et 1918.

44. P. KELLOGG, "Pittsburgh Community and Workshop", in *Wage-Earning*, *op. cit.*, p. 28.

45. *Ibid.*, p. 27.

46. A. TRACHTENBERG, "Ever- the Human Document", in *America and Lewis Hine*, New York, The Aperture Foundation, 1977, p. 124-125.

47. P. KELLOGG, "Pittsburgh Community and Workshop", in *Wage-Earning*, *op. cit.*, p. 30.

48. En 1909, Kellogg a pu témoigner de la solidarité des ouvriers américains et immigrés lors du conflit de McKees Rock, près de Pittsburgh. Cf. P. KELLOGG, "The McKee's Rocks Strike", *The Survey*, 22 (7 août 1909), p. 656-665. En 1910-1911, de nouvelles grèves de sidérurgistes ont agité l'est de la Pennsylvanie et à l'été 1914, les ouvriers de la vénérable société de machines-outils Westinghouse se sont fédérés pour un conflit très dur.