

Les Formes cinématographiques du discours photographique.

Le cas de *Men at Work*, de Lewis Hine

Marc-Emmanuel Mélon, Université de Liège

Abstract

Lewis W. Hine's series on the construction of the Empire State Building, published in 1932 in *Men at Work*, the photographer's only book, offers a pioneering form of photographic enunciation within the history of the medium that is inspired by the cinematographic language. Compared with the evolution of photographic illustrated magazines during the 1920s, and the use of montage by the designer Stefan Lorant, Hine's series appears to be the first to have employed cinematographic continuity to express an allegorical idea: the links between the pictures are like the links between the men at work. A brief detour via Ęjzenštejn theory of montage helps understand that just as each picture is a part of the whole series, each of the men is a part of the working class who built the highest skyscraper in the world.

Il fut un temps, pas si lointain, où les historiens de la photographie considéraient qu'avec l'apparition du cinéma en 1895, comme le disait Beaumont Newhall, « une autre histoire commence »¹. Au même moment, les historiens du cinéma ne se souciaient de la photographie qu'en tant qu'elle se trouve à l'origine dite « pré-historique » de l'image animée. Cette exclusion mutuelle, fruit de la spécialisation des historiens, a eu pour effet d'ignorer que le cinéma et la photographie, comme tant d'autres moyens d'expression, sont soumis à des fluctuations sociales, économiques, culturelles et esthétiques globales qui ont déterminé leur évolution commune. En dépit de faits marquants comme, par exemple, l'adoption par les deux industries du support celluloïd 35 mm ou encore le vaste mouvement artistique qui aboutit à la fameuse exposition *Film und Foto* à Stuttgart en 1929, en dépit des œuvres et des réflexions théoriques des nombreux artistes qui pratiquaient aussi bien la photographie que le cinéma (de Moholy-Nagy à Paul Strand, de Chris Marker à Robert Frank), une question assez simple, élémentaire même, a rarement été examinée en ces termes : l'invention des frères Lumière en 1895 a-t-elle modifié en profondeur le cours

¹ Beaumont Newhall, *L'histoire de la photographie depuis 1839 et jusqu'à nos jours*, trad. André Jammes, New York, Museum of Modern Art, et Paris, Béliet-Prisma, 1967, p. 91.

de l'histoire de la photographie ? En retour, les renouvellements esthétiques de la photographie ont-ils bouleversé d'une manière ou d'une autre l'histoire du cinéma ? Telles sont les questions qui se posent d'entrée de jeu, auxquelles diverses réponses ont déjà été apportées par des chercheurs qui étaient moins des historiens que des théoriciens de l'image. Je ne retiens ici que la première, celle qui interroge l'impact du cinéma sur l'histoire de la photographie, à laquelle un élément de réponse, rarement envisagé jusqu'à présent, peut être apporté : entre autres échanges entre les deux médias, le cinéma a fourni à la photographie un ensemble de moyens formels qui lui ont permis d'élaborer un nouveau mode de discours.

Il s'agit donc ici, non pas de savoir si la photographie pourrait énoncer un discours (débat ontologique un peu vain puisque l'histoire de la photographie démontre à suffisance que, depuis ses origines, elle n'a cessé d'être utilisée à cette fin), mais de se demander plutôt comment elle l'a fait au cours de son histoire, et avec quels moyens. On postule donc que la photographie a élaboré au cours de son histoire plusieurs modes d'énonciation du discours (postulat impossible à démontrer ici puisqu'il nécessiterait de revisiter l'ensemble de l'histoire de la photographie au cours de laquelle furent mis au point différents modèles discursifs) et que le cinéma a contribué à la mise au point d'un nouveau modèle, adapté à de nouvelles conditions d'énonciation.

Cette hypothèse inscrit clairement la question du discours au cœur du débat entre le fixe et l'animé. Elle suppose que, entre la photographie comme image fixe et le cinéma comme image en mouvement, il existerait un stade intermédiaire qui ne serait ni mécanique (animation d'images fixes par un projecteur ou tout autre appareil) ni physiologique (effet de la persistance rétinienne) mais strictement intellectuel. Sans être animée mécaniquement (sinon, elle devient du cinéma), la photographie aurait élaboré au contact du cinéma le moyen d'énoncer une pensée complexe et de la faire partager par le spectateur. Puisque la pensée, par principe, n'est pas fixe, la photographie aurait trouvé le moyen d'animer l'esprit du spectateur lui-même en exploitant les possibilités du montage des images. Or, animer l'esprit du spectateur est, dans les années vingt, la grande préoccupation des cinéastes soviétiques qui trouvent dans le montage « le moyen fondamental — et d'ailleurs unique — par lequel le cinéma a été capable d'atteindre un aussi haut degré d'efficacité » pour produire sur le spectateur « une impression puissante »².

Le montage des images serait donc le moyen par lequel la photographie, au contact du cinéma, aurait développé un nouveau mode discursif. Par « montage », il ne suffit pas d'entendre une simple continuité d'images fixes mais bien leur articulation dans un ordre déterminé, productif de sens. Il faut rappeler en effet que, bien avant de devenir instantanée, la photographie a été tentée

² Sergueï M. Eisenstein, Vsevolod Poudovkine et Gregory Alexandroff, « Manifeste. Contrepoint orchestral. L'avenir du film sonore » (octobre 1928), repris dans Eisenstein, *Le Film: sa forme, son sens*, tr. Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 19.

par la série, la séquence et l'illusion de la continuité. Très vite, elle a voulu sortir des limites étroites de l'image unique pour mieux rendre compte des différentes phases d'une action, des étapes d'un déplacement et même, bien avant la chronophotographie, des phases d'un mouvement. Les cas ne manquent pas qui prouvent que la photographie n'a pas attendu le cinéma pour produire, avec des moyens certes limités, des effets de continuité étendus dans le temps (citons par exemple la fameuse interview de Chevreul par Nadar, photographiée par son fils Paul et publiée en 1886 par le *Journal illustré*). Ces effets seront particulièrement recherchés par la presse illustrée dès le début du ^{xx}^e siècle³. Malgré leur qualité graphique, ces premiers magazines n'exploitent pas les possibilités du montage dans le but de produire du sens mais juxtaposent simplement les images pour créer des effets de continuité temporelle. Or, les premiers théoriciens du montage ont constaté qu'une simple association d'images ne suffisait pas pour produire un sens déterminé dans l'esprit du spectateur, comme le remarque Béla Balász : « Le montage de cinéma, s'il était souverain, l'était en somme par force : même dans deux images juxtaposées strictement au hasard, le spectateur découvrirait une 'suite' »⁴. Ce que Balász désigne ainsi, c'est le bien connu effet Koulechov obtenu grâce au principe d'inférence, un courant d'induction qui conduit tout spectateur à chercher une continuité entre deux images, quelles qu'elles soient, et à leur attribuer un sens. Une simple juxtaposition d'images ne suffit donc pas à déterminer précisément l'idée que l'on veut faire naître dans l'esprit du spectateur. Il faudra, comme on va le voir, dépasser la simple continuité au profit d'une articulation minutieuse des éléments visuels.

Dans l'histoire de la photographie, les possibilités discursives du montage (au sens cinématographique du terme) sont rarement exploitées avant la fin des années vingt. On peut se demander pourquoi cette application se produit aussi tardivement, alors que dès la fin de la Première Guerre mondiale, les dadaïstes Georg Grosz et John Heartfield, Hannah Höch et Raoul Hausmann avaient découvert les immenses possibilités discursives du photomontage et que les artistes constructivistes (Rodtchenko, Lissitzky ou Moholy-Nagy, dont le livre *Peinture, photographie, film* paraît en 1924), jettent les bases d'une conception intégrée de l'art et des médias et surtout de l'art au regard de l'engagement politique. Moholy-Nagy, un des premiers à envisager globalement la communication dans l'art et l'art dans la communication à des fins politiques, fut aussi l'un des maîtres d'œuvre de la célèbre exposition *Film und Foto* montée par Gustav Stotz qui consacre la rencontre entre le cinéma et la photographie comme formes artistiques complémentaires, mais surtout inscrit précisément la notion de montage au centre de cette rencontre.

Le montage d'images photographiques n'est pas une invention des photographes mais des graphistes chargés de la mise en page des magazines et livres

³ Voir à ce sujet Thierry Gervais (avec la collaboration de Gaëlle Morel), *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.

⁴ Béla Balász, *Der Geist der Film*, 1930, passage repris dans l'anthologie de Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960, p. 208.

illustrés. En 1931, lorsqu'il travaillait pour la *Münchner Illustrierte Presse*, Stefan Lorant (qui, rappelons-le, fut cinéaste à la Decla au début de la décennie) a mis en page le fameux reportage de Felix Man consacré à Mussolini en jouant sur les formats, les répétitions, les séries narratives et toute une panoplie de raccords entre les images comme jamais la presse illustrée ne l'avait fait jusqu'alors. Néanmoins, cette application du langage cinématographique au graphisme de la presse magazine reste rare et circonscrite aux magazines les plus novateurs comme *Vu* en France ou *Picture Post*, fondé en 1938 par Lorant en exil à Londres.

Dans ce processus historique aujourd'hui bien connu, un photographe fait exception. En 1932, Lewis W. Hine publie son unique livre personnel intitulé *Men at Work. Photographic Studies of Modern Men and Machines*⁵. L'ouvrage, que son auteur destine aux enfants et dont il réalise lui-même la mise en page, se présente en deux parties distinctes. La première, consacrée à la construction de l'Empire State Building, adopte clairement des principes de montage inspirés par le langage cinématographique. La seconde, consacrée plus spécifiquement aux rapports entre l'homme et la machine, crée des analogies formelles entre des images élaborées sur des modèles allégoriques.

Si l'œuvre de Hine fait l'objet, aujourd'hui encore, de nombreuses études et publications, il faut remarquer que c'est essentiellement son travail à Ellis Island d'abord puis pour le compte du National Child Labor Committee (NCLC) qui retient surtout l'attention des historiens et des critiques. L'œuvre de Hine plaît quand elle dénonce des situations sociales injustes et qu'elle réclame des réformes. Par contre, le travail largement allégorique qu'il entreprend à partir de 1920 et qui culmine avec la publication de *Men at Work* reste aujourd'hui encore nettement sous-évalué. Il est surprenant que la mise en page novatrice de la série consacrée à la construction de l'Empire State Building n'ait jamais été analysée et encore moins replacée dans une histoire des discours photographiques. Dans l'essai qui clôture la monographie publiée par Aperture sous le titre *America and Lewis Hine*, Alan Trachtenberg se contente d'écrire :

Conformément à son idée fonctionnaliste de l'éducation, Hine nous montre le building comme il apparaît : étape par étape : rien de mystérieux, rien d'inquiétant (comme dans les études de gratte-ciel de Stieglitz à la même période) — juste quelque chose de fabriqué, avec talent, audace et courage⁶.

Kate Sampsell-Willmann, dans une étude plus récente⁷, consacre un chapitre

⁵ Lewis W. Hine, *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*, New York, Macmillan, 1932. Réédition en fac-similé, New York, Dover, Rochester, George Eastman House, 1977 (non paginé).

⁶ Alan Trachtenberg, « Ever – The Human Document », dans *America and Lewis Hine: Photographs 1904–1940*, New York, The Brooklyn Museum and Aperture, 1977, p. 136.

⁷ Kate Sampsell-Willmann, *Lewis Hine as Social Critic*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 175–208.

(sur six) au travail entrepris par Hine entre 1920 et 1931. Mais fondant son étude sur les nombreuses sources écrites, entre autres l'importante correspondance de Hine à son ami Paul Kellogg, elle dresse un portrait très précis de l'homme sans jamais analyser ni les images ni le livre, comme si Lewis Hine pouvait être « critique social » sans être photographe. Seule Alison Nordström évoque rapidement les premières images de *Men at Work* dans le catalogue que la George Eastman House publie à l'occasion d'une grande exposition rétrospective de l'œuvre de Hine et dans lequel figure un fac-simile de l'édition originale⁸.

C'est peu dire que toute l'œuvre de Hine se justifie d'une obsession constante d'énoncer un discours au moyen de la photographie. Son engagement social est un combat permanent tout au long de sa carrière. Hine est convaincu que la photographie peut changer le monde, qu'elle peut dénoncer les injustices sociales, susciter une réaction de la part du public et favoriser des mesures politiques adéquates. Actif durant la Progressive Era, il est proche des réformistes qui réclament une plus grande intervention de l'État dans les problèmes économiques et sociaux dont souffre la population, en particulier les nouveaux immigrants. Son travail durant une douzaine d'années, entre 1906 et 1918, pour le compte du NCLC, est exemplaire à cet égard. « Where lies the power in a picture ? » demande-t-il en 1909, au cours de la National Conference of Charities and Correction réunie autour du thème « Press and Publicity ». Sa communication intitulée « Social Photography : How the Camera May Help in the Social Uplift »⁹, peut être lue comme un « manifeste personnel », écrit Alan Trachtenberg¹⁰. Hine y affirme sa foi dans la capacité de la photographie à toucher l'opinion publique et dans l'universalité de son langage, grâce auquel elle raconte

[...] une histoire emballée dans la forme vitale la plus condensée. En fait, elle est souvent plus efficace que la réalité pourrait l'être puisque, dans une image, les intérêts conflictuels et non essentiels ont été éliminés. L'image est le langage de toutes les nationalités et de tous les âges. L'augmentation, ces dernières années, du nombre d'illustrations dans les journaux, les livres, les expositions et autres moyens de ce genre le démontre amplement¹¹.

⁸ Lewis Hine: *From the collections of George Eastman House, International Museum of Photography and Film*, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson ; Madrid, Fundación MAPFRE ; Rotterdam, Nederlands Fotomuseum ; New York City, International Center of Photography ; Rochester, GEH, 2011, p. 31.

⁹ Hine, « Social Photography: How the Camera May Help in the Social Uplift », *Proceedings of the National Conference of Charities and Correction at the Thirty-sixth Annual Session held in the City of Buffalo, New York, June 9-16, 1909*, Fort Wayne, IN, Alexander Johnson ed., Press of Fort Wayne, 1909, pp. 355-359. Texte disponible en ligne sur le site de l'University of Illinois at Chicago <www.uic.edu/depts/hist/hull-maxwell/maxwell/chapters/russheb/section7/documents/HINE-Social-Photography.pdf> [consulté le 1^{er} février 2016].

¹⁰ Trachtenberg, « Ever - The Human Document », op. cit., p. 132.

¹¹ Hine, « Social Photography: How the Camera May Help in the Social Uplift », op. cit., pp. 50-54. Extraits cités par Trachtenberg, « Ever - The Human Document », op. cit., pp. 132-133.

Ce pouvoir de l'image dont Hine a acquis une conscience aiguë ne peut s'exercer qu'à la condition que les photographies soient accompagnées d'un texte qui explicite leur message et qu'elles soient largement diffusées. Très tôt, Hine se soucie de publier ses photos dans des magazines (*The Survey* en priorité) sous la forme de reportages autonomes qu'il nommera plus tard « *photo-story* ». Il les fait imprimer sur des dépliants (*Night Scenes in the City of Brotherly Love*, 1907) ou les tire en diapositives pour illustrer des conférences. Devenu exhibition designer pour le NCLC, il réalise des panneaux d'expositions pour lesquels il emploie plusieurs procédés récurrents : prédominance du message textuel sur les images ; textes courts (mots isolés, fragments de phrases, questions et interpellations du public) qui orientent la lecture du panneau et explicitent les images, chacune conservant son autonomie propre ; message parfaitement lisible, même sans les images qui l'illustrent ; structures oppositionnelles symétriques (« *old methods, new methods* »), graphismes (flèches, camemberts), multiplication des photographies constituant autant de preuves de l'exploitation des enfants (fig. 1). L'ensemble de ces procédés fait apparaître, en creux, qu'il en est un autre que Lewis Hine n'exploite pas : le montage des images articulées entre elles au moyen de raccords visuels.

À partir de 1920, Hine change radicalement l'orientation de son travail. Tout en exécutant des commandes pour diverses entreprises, il conçoit un projet photographique personnel : réaliser ce qu'il appelle des « *work portraits* ». Il ne s'agit plus de dénoncer des situations d'injustice sociale mais de donner de l'ouvrier l'image d'un héros des temps modernes. « Je pensais — écrit-il en 1938 — avoir fait ma part de documentation négative. Je voulais faire quelque chose de positif. Alors je me suis dit 'Pourquoi ne pas faire le travailleur au travail ? L'homme à son poste. En ce temps-là, il était aussi défavorisé que le gosse à l'usine.' »¹²

Ce travail poursuivi durant une dizaine d'années, auquel vient s'ajouter la commande qu'il reçoit en 1930 de photographier la construction de l'Empire State Building, trouve son accomplissement dans le livre d'une cinquantaine de pages qu'il publie en 1932 et qui témoigne de façon exemplaire que, pour énoncer ce discours radicalement neuf, Lewis Hine a dû mettre au point de nouveaux modes discursifs adaptés aux idées qu'il entendait soutenir. Le texte introductif intitulé « *L'esprit de l'industrie* » explicite, dit-il, son nouveau credo :

Les villes ne se construisent pas d'elles-mêmes, les machines ne fabriquent pas des machines s'il n'y a pas derrière elles des cerveaux et le travail des hommes. Nous appelons cela l'Âge de la Machine. Mais plus nous utilisons de machines, plus nous avons besoin d'hommes réels pour les fabriquer et les conduire¹³.

¹² Cité par Elisabeth McCausland, « Portrait of a Photographer », *Survey Graphic*, oct. 1938, repris dans Alan Trachtenberg, « Ever — The Human Document », op. cit., p. 134.

¹³ Hine, « The Spirit of Industry », dans *Men at Work*, op. cit. (non paginé).



Fig. 1: Lewis W. Hine, Panneaux d'exposition pour le National Child Labor Committee. Ca 1913-14. Washington, Library of Congress, NCLC Collection.

L'humain est au cœur du projet de Hine, comme il est au cœur de la machine. Hine donne à cette idée une forme visuelle inédite, à la fois simple et récurrente : c'est le cercle, dont l'homme est le centre ou dont le corps accompagne la courbe de la machine (figs 2-4).

Ces « work portraits » ont clairement une vocation allégorique. La forme circulaire exprime une idée universelle. En extrayant chaque cas de son contexte, en supprimant de l'image tout ce qui pourrait appeler un hors-champ, en mettant en scène chaque situation de manière théâtrale et parfois spectaculaire, le photographe inscrit l'homme au cœur de la machine qui l'enveloppe dans son cocon de métal. Comme dans les anciennes figures allégoriques dotées d'emblèmes et d'attributs, la machine allégorise la figure de l'ouvrier qui perd sa singularité historique pour devenir un héros des temps modernes. L'allégorie devient le nouveau moyen discursif que Hine découvre pour transformer en idée l'image d'un fait et passer ainsi du particulier au général.

Dans la première partie du livre consacrée à la construction de l'Empire State Building, Hine découvre un nouveau mode d'énonciation de son discours, sans abandonner son projet allégorique mais en l'adaptant aux dimensions exceptionnelles de son objet et aux conditions extrêmement difficiles dans lesquelles

Fig. 2: Lewis
W. Hine, *Men
at Work*, 1932
(non paginé).



MEN AT WORK

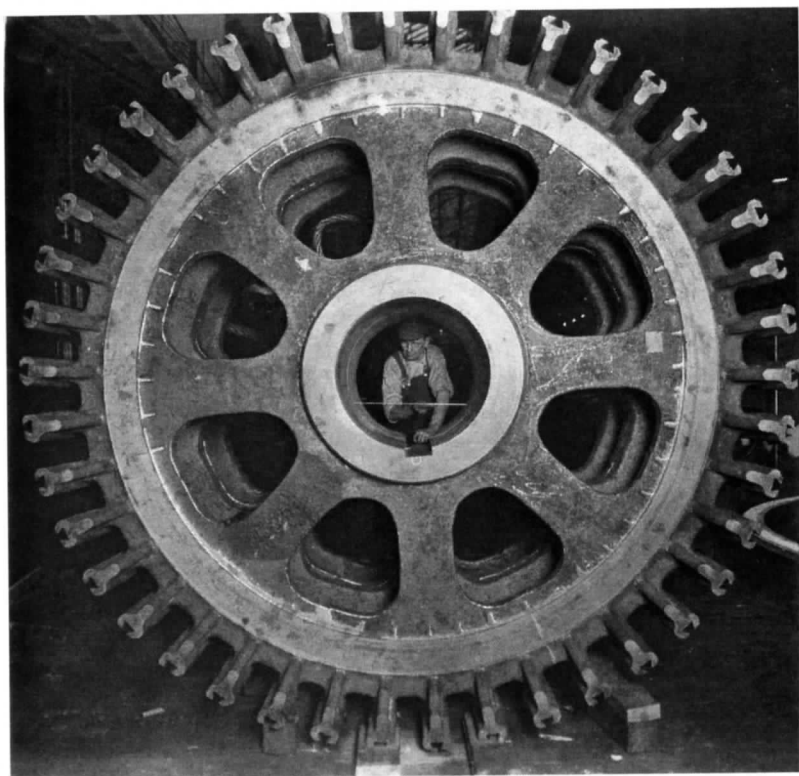


Fig. 3: Lewis
W. Hine, *Men
at Work*, 1932
(non paginé).

In the Heart of a Turbine



Making a Great Transformer

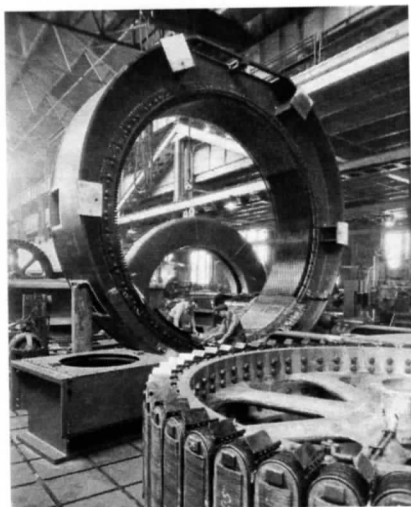


Fig. 4: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).



Fig. 5: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).

il a dû travailler. La page-titre du livre témoigne bien de cette différence (fig. 5). Elle montre un homme debout au bord du vide, communiquant par gestes avec un autre situé en contrebas mais qu'on ne voit pas. Le regard de l'homme et la position de ses mains font exister un ailleurs au-delà du cadre, un hors-champ qui alimente librement l'imaginaire du spectateur. Autant les « work portraits » pris en usine inscrivent l'ouvrier dans un cercle fermé, autant les photographies de l'Empire State Building le situent dans un espace largement ouvert. Le hors-champ de l'image et les indicateurs qui, dans l'image, signifient sa présence deviennent des instruments discursifs tout à fait neufs.

À gauche de la page-titre, une photo sous-titrée *The Sky Boy* montre un homme suspendu à un câble en plein ciel au-dessus de New York. On ne voit pas à quoi est attaché le câble qui traverse obliquement toute l'image et fait exister un puissant hors-champ tout autour de l'homme suspendu dans le vide, ce qui accroît la puissance littéralement vertigineuse de l'image. Or, une autre photo de la même scène, prise d'un point de vue plus élevé, montre que cet ouvrier se trouve en réalité au-dessus d'un plancher situé à peine deux mètres sous lui (fig. 6). Cette seconde image, dont le hors-champ est faible, ne figure pas dans *Men at Work*. On comprend qu'en choisissant la première, Hine cherchait une image allégorique qui conserverait sa puissance mythique : cet homme qui vole au-dessus de New York, Hine le surnomme Icare.

Du millier de photographies qu'il a prises durant la construction de l'édifice, Hine n'en conserve que vingt-huit dans *Men at Work*. Quoique la série commence au début du chantier (*Fondation Men*) et s'achève à la fin (*Finishing Up the Job*), elle ne se structure pas comme un récit. Les images sont assemblées par catégories de travail : les terrassiers, les grutiers, les riveteurs, les soudeurs, les contrôleurs. L'analyse de la mise en page des images fait apparaître que les photos ont été choisies sur la base de critères mûrement réfléchis, en fonction des possibilités de montage qu'elles offrent. À raison d'une photo par page (parfois deux, jamais plus), les images sont disposées sur chaque double page de manière à créer entre elles différents raccords au sens cinématographique du terme : raccords de regard ou raccords dans l'axe. Sur la double page intitulée *Derrick Men*, Hine place à gauche la photo d'un ouvrier tenant un câble et regardant vers le haut. En prolongeant son regard jusqu'à la photographie de droite, on constate qu'il rencontre celui d'un autre ouvrier, torse nu, debout sur une poutrelle et regardant vers le bas (fig. 7) ; sur la page suivante, l'homme suspendu au crochet volumineux d'une grue est le même qui, à l'arrière-plan de la photo de droite, attache un lot de poutrelles à ce même crochet (fig. 8) ; sur la double page intitulée *Riveting Gang*, la photo de gauche montre un groupe de riveteurs en plan large et, à droite, un seul riveteur en plan rapproché (fig. 9) ; sur la double page intitulée *Checking Up*, on voit à gauche un ingénieur regardant dans le viseur de son théodolite et faisant un signe de la main vers le haut. Sur la photo de droite, un ouvrier qui travaille au sommet d'une poutrelle verticale semble répondre à son injonction (fig. 10). Le court texte accompagnant les deux images confirme ce rapport : les ingénieurs vérifient constamment la verticalité des éléments as-

Les Formes cinématographiques du discours photographique



THE SKY BOY

One of the first men to swing out a quarter of a mile above New York City, helping to build a skyscraper.



Fig. 6: Lewis W. Hine, *The Sky Boy*. A gauche, épreuve publiée dans *Men at Work*, 1932 (non paginé); à droite, autre cliché de la série (non publié).

DERRICK MEN

The man below is tuning and directing a great derrick; the connectors opposite are receiving a beam to lay it in place.



Fig. 7: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).



This derrick gang is moving a heavy load of planks while men in the foreground extend the bull stick of the derrick for greater leverage. Opposite, another connector goes aloft.

Fig. 8: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).

RIVETING GANG

The riveter drives the bolt home with his pneumatic gun, the buckler-up holds the rivet in place; the catcher picks the red-hot bolt out of the air with his tin scoop, when it is thrown up from the floor below. Standing on a few planks, in high dangerous places, these men need skill, strength, and courage. "Safer up here than it is down below," is their idea of the job.



Fig. 9: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).

CHECKING UP

The work is checked continually to make the building "true." A group of engineers, with their surveyors' instruments, check the vertical lines before it is too late to correct them. As soon as each column has been placed a plumber-up drops his bob and the huge steel column is straightened.



Fig. 10: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).

semblés, qui sont aussitôt rectifiés si nécessaire. À y regarder de plus près, il est évident que ces raccords visuels sont faux, ou du moins qu'ils ne respectent pas une stricte continuité de contexte. On ne peut donc parler de raccord au sens strict du terme. Néanmoins, il y a incontestablement des rapports visuels qui ont été faits entre les images en vue de les relier tout en laissant percevoir le décalage qui subsiste entre elles et que viennent colmater les légendes.

Men at Work exploite d'autres formes de montage qui ne sont pas du même ordre mais jouent sur des relations plastiques entre les images, par répétition des mêmes structures formelles : les jets d'étincelles des soudeurs, que Hine qualifie de feux d'artifices industriels (fig. 11) ou le motif triangulaire que forment les câbles qui se détachent sur le fond blanc du ciel (fig. 12). Hine exploite aussi intelligemment le réseau de lignes dessinées par les câbles et qui permet de réunir visuellement plusieurs images. Dans la séquence consacrée aux *Derrick Men*, les câbles et les regards hors-champ créent une forme triangulaire qui se superpose aux trois images ainsi reliées (fig. 13).

La séquence consacrée à la construction de l'Empire State Building obéit à des principes de montage à peu près inexistant dans la pratique courante de la mise en page des magazines et des livres illustrés par la photographie¹⁴. Différente des

¹⁴ On peut s'en rendre compte aisément en parcourant le livre très utile de Robert Lebecq et Bodo

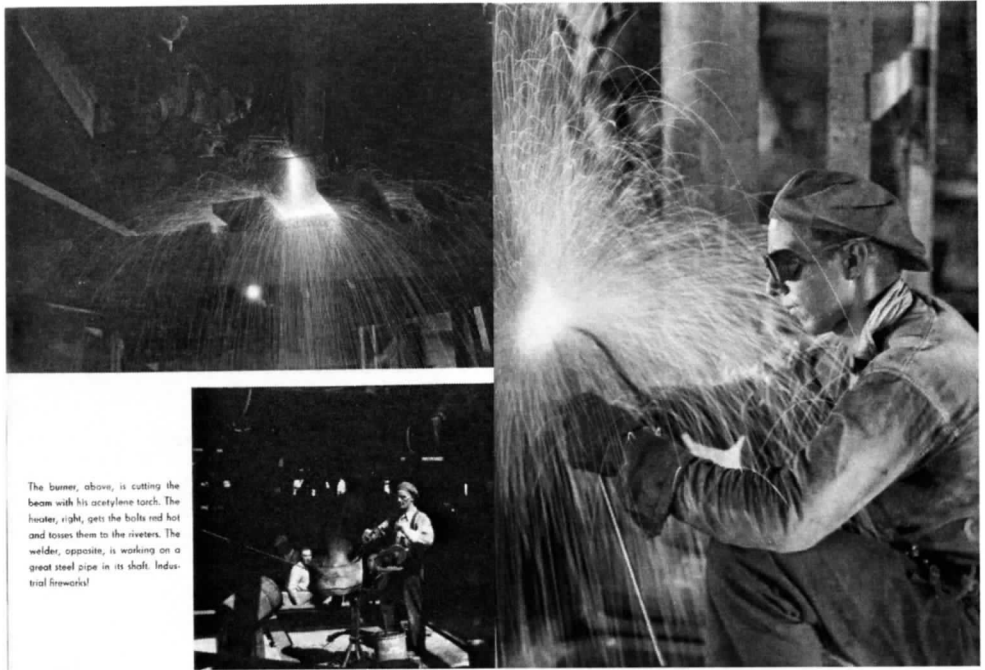


Fig. 11: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).

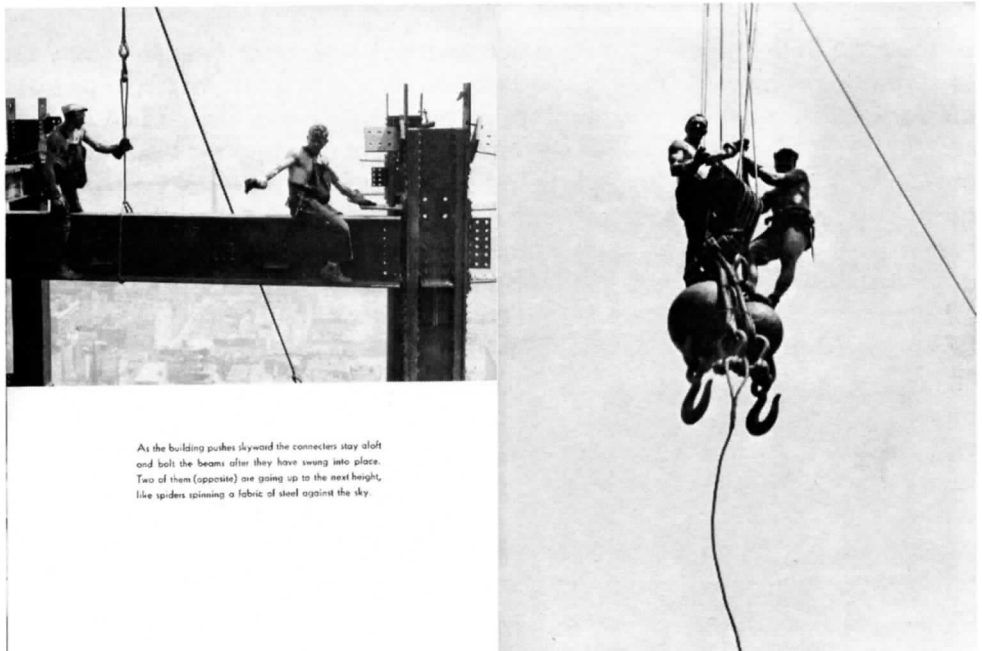


Fig. 12: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).

Les Formes cinématographiques du discours photographique

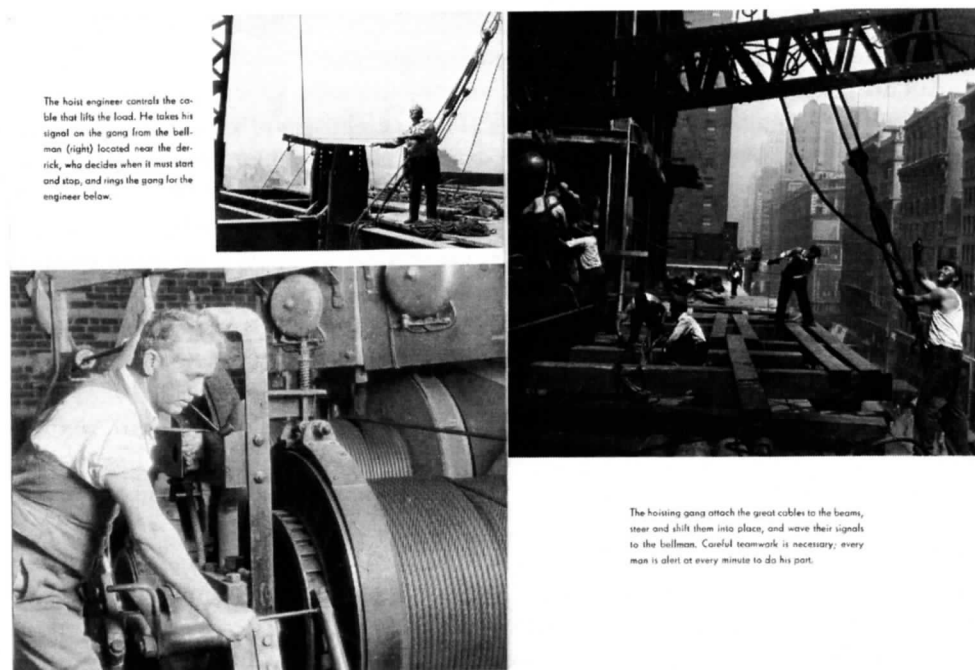


Fig. 13: Lewis W. Hine, *Men at Work*, 1932 (non paginé).

« work portraits » de la seconde partie du livre, cette mise en page ne s'adapte pas seulement aux conditions de la prise de vue sur un chantier qu'il était impossible de saisir globalement. Elle constitue surtout pour Lewis Hine un mode énonciatif tout à fait adapté au discours qu'il entend énoncer. Il ne cesse de répéter, dans le livre comme dans ses entretiens, que l'Empire State Building, « le plus haut point jamais atteint par une structure faite par l'homme »¹⁵, a des fondations humaines. La séquence photographique, qui place l'homme au centre de chaque image (sans jamais indiquer son nom), rappelle que le symbole de la puissance industrielle et du capitalisme américains n'a pas été construit par un homme seul, mais par une collectivité d'ouvriers reliés entre eux par des grues et des câbles, mais aussi par des regards, des responsabilités partagées, une forte collaboration entre chacun et une grande solidarité, enfin par le sentiment de dépasser leur condition sociale en construisant le plus haut gratte-ciel du monde. Le montage s'avère être la forme requise pour énoncer un tel discours. Les raccords entre les images attestent que l'Empire State Building est l'œuvre d'hommes reliés par toutes sortes de fils, au propre (les câbles qui structurent nombre d'images) comme au figuré (la collecti-

Von Dewitz, *Kiosk. Eine Geschichte Der Fotoreportage. A History of Photojournalism. 1839-1973*, Göttingen, Steidl Verlag, 2001. Ce catalogue publié pour une exposition du Museum Ludwig de Cologne présente plus de 600 mises en page de magazines illustrés par la photographie.

¹⁵ Hine, *Men at Work*, op. cit., chap. « Finishing the Job ».

tivité). Le montage est la forme visuelle de l'unité symbolique de cette collectivité et des liens profonds qui la constituent en tant que classe.

Aucun projecteur ne viendra jamais animer (au sens strictement mécanique du terme) les images fixes de Lewis W. Hine. Celui-ci ne s'intéressait pas au mouvement des images, mais cherchait à mobiliser les gens. Son travail sur les enfants avait une forte charge émotionnelle : il fallait avant tout émouvoir l'opinion publique pour que les choses bougent. Il utilisait pour cela des moyens photographiques, graphiques et textuels. Dans *Men at Work*, il ne s'agit plus de sensibiliser l'opinion, mais de faire l'apologie des hommes qui sont les supports de toute la société, de montrer qu'ils sont les vrais héros des temps modernes, bien supérieurs aux machines qu'ils fabriquent. Il s'agit surtout de faire adhérer le spectateur à cette vision différente du monde. Le mouvement que l'œuvre de Hine produit est un mouvement mental, suggéré par le montage. Faire voir le monde autrement, pour qu'il soit pensé autrement, et que de nouvelles valeurs s'imposent qui replacent l'homme au cœur du processus, tel est le discours que véhicule *Men at Work*.

De l'image fixe au mouvement de la pensée, le chemin passe par la perception et le montage. Le cinéma, parce qu'il est une image-mouvement, a le pouvoir d'agir sur la conscience et de faire naître chez le spectateur ce que Deleuze, citant Eisenstein, appelle un « automate spirituel ». La photographie, image fixe, ne bénéficie pas de cet avantage ni de cette puissance des images en mouvement. Le montage a néanmoins le pouvoir de susciter des idées et de mobiliser l'esprit du spectateur, à la condition d'être autre chose qu'une simple suite d'images. Eisenstein rappelle, dans ce texte essentiel qu'est « Montage 1938 », cette propriété qu'avait découverte « l'aile gauche » des partisans du montage :

[...] à savoir que deux morceaux de pellicule, n'importe lesquels, mis bout à bout se combinent inévitablement; et que de leur juxtaposition naît une qualité nouvelle. Ceci n'est nullement une particularité du cinéma; c'est un phénomène que l'on remarque invariablement chaque fois que l'on juxtapose deux faits, deux phénomènes ou deux objets. [...] Il n'y a donc rien de surprenant dans le fait que les spectateurs d'un film tirent des déductions bien définies de la juxtaposition de deux morceaux de pellicule mis bout à bout¹⁶.

Pour le théoricien du « montage intellectuel », une simple continuité entre deux images ne suffit pas à dynamiser dialectiquement la pensée pour lui faire atteindre un niveau supérieur. Les éléments associés doivent avoir été finement sélectionnés :

La représentation A et la représentation B doivent être choisies (parmi tous les éléments possibles du thème que l'on traite) et recherchées de telle sorte que leur

¹⁶ Eisenstein, « Montage 1938 », repris dans Eisenstein, *Le Film: sa forme, son sens*, op. cit., pp. 214-215.

Les Formes cinématographiques du discours photographique

juxtaposition — la leur et non celle d'autres éléments — éveille dans l'esprit et dans la sensibilité du spectateur une image exhaustive du thème traité¹⁷.

Il précise sa formule avec un exemple très simple : une montre se compose d'un disque blanc numéroté, de deux tiges de métal mobiles fixées au centre, l'une plus grande que l'autre, et dessinant entre elles une série de figures géométriques. Ce ne sont pourtant pas des figures géométriques que notre esprit perçoit, mais l'image du temps. Le disque, les chiffres, les aiguilles sont les parties de la montre, ce sont des figures qui ne s'additionnent pas, mais dont le produit crée dans l'esprit ce qu'Eisenstein appelle une image. Pour lui, l'image, c'est le Tout :

Chacun des éléments du montage n'est plus indépendant mais devient une des représentations particulières du thème général également présent dans tous les 'plans'. La juxtaposition de tous ces éléments en un montage donné fait naître et apparaît au grand jour ce caractère général qui a engendré chacun de ces éléments et qui les unit en un tout, singulièrement en cette image d'ensemble à travers laquelle le créateur, suivi du spectateur, ressent le thème du film¹⁸.

Il ajoute, un peu plus loin : « Le montage prend tout son sens réaliste quand les différents morceaux produisent, une fois réunis, le Tout, la Synthèse d'un thème donné. C'est bien là l'image, où le thème s'incarne. »¹⁹.

Ainsi procède Lewis Hine dans le montage de la séquence consacrée à l'Empire State Building. Chacune des images retenues contient des éléments visuels indicateurs d'un puissant hors-champ : regards, câbles, gestes, poutrelles, grues, à chaque fois quelque chose déborde des limites du cadre, suggère l'immensité du vide au-dessus duquel les ouvriers travaillent, appelle l'autre qui ne se voit pas mais sans qui le travail ne peut se faire. En suturant l'intervalle qui sépare chaque image, le montage construit non pas un gratte-ciel mais des rapports entre les hommes et les machines et, par-dessus tout, des relations humaines. Le Tout dont parle Eisenstein n'est pas l'Empire State Building dont, de façon très significative, Hine ne montre pas l'achèvement alors qu'il a photographié, depuis la rue, l'immense édifice terminé. Le Tout, c'est l'idée allégorique que le plus haut gratte-ciel du monde est à l'image de toute la société : il a été construit par la classe ouvrière, par « nos soldats, nos soutiens, les vrais parents de notre vie », selon les mots de William James cités en exergue.

Le lecteur attentif de *Men at Work* perçoit les procédés de montage employés, les raccords de regards ou les relations plastiques qui font naître en lui l'idée synthétique que le livre tout entier exprime. Il voit combien chacune des parties de l'ouvrage obéit aux mêmes principes de construction que l'ensemble. Il comprend que le montage d'images fixes est capable de mettre la pensée elle-même

¹⁷ Eisenstein, *Le Film : sa forme, son sens*, op. cit., p. 217.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ivi, p. 226. Il n'est pas surprenant de savoir que la série d'images photographiques consacrée à la construction de l'Empire State Building figurait dans la collection personnelle d'Eisenstein.

en mouvement pour qu'elle atteigne un stade supérieur, une idée globale qui ne se réduit pas à la somme des parties. La dernière image du livre est un portrait d'ouvrier non identifié, un visage en gros plan que souligne un large sourire. Non pas un homme singulier mais la personnification allégorique de son statut social, de sa classe. Cet homme anonyme incarne l'idée véhiculée par l'ensemble du livre. Dans *Men at Work*, la photographie, cette image fixe, est devenue dynamique.

Il est intéressant de constater qu'après la publication de *Men at Work*, Lewis Hine n'aura plus recours à ce type de montage pour les quelques *photo-stories* qu'il publiera encore durant les années trente²⁰. Alors que ce type de montage se généralise, il va même contester son emploi récurrent dans les photo-essais du magazine *Life*, estimant que relier les images par un « fil unitaire » est devenu un « fétiche »²¹. Il a raison. Les techniques de montage exploitées par *Life* ont pour objectif de construire un récit qui, recouvrant le discours, le rend à la fois plus efficace et plus pernicieux. Au contraire, dans la séquence relative à l'Empire State Building, les fils sont multiples, visibles et explicites. Hine ne triche pas.

²⁰ Comme, par exemple, « A Railroad Fireman » publié par le magazine *Fortune* en juin 1939.

²¹ Voir à ce sujet Daile Kaplan, « 'The Fetish of Having a Unified Thread': Lewis W. Hine's Reaction to the Use of the Photo Story in *Life Magazine* », *Exposure*, vol. 27, n° 2, 1989, pp. 9-20.