



HAL
open science

Les photographies du Peuple de l'abîme de Jack London (Londres, 1902)

Éva Gaillard

► **To cite this version:**

Éva Gaillard. Les photographies du Peuple de l'abîme de Jack London (Londres, 1902). Art et histoire de l'art. 2020. dumas-04450842

HAL Id: dumas-04450842

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04450842>

Submitted on 10 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Eva GAILLAND

Les photographies du *Peuple de l'abîme* de Jack London
(Londres, 1902)

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

*Sous la direction de Mme Lucie GOUJARD Maître de conférence en histoire de l'art
contemporain / histoire de la photographie*

Année universitaire 2019-2020

Eva GAILLAND

Les photographies du *Peuple de l'Abîme* de Jack London
(Londres, 1902)

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, technique et théorie des arts visuels

*Sous la direction de Mme Lucie GOUJARD Maître de conférence en histoire de l'art
contemporain / histoire de la photographie*

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Lucie Goujard, de m'avoir proposé ce sujet, et guidé tout au long de mes recherches. Merci d'avoir pris le temps de me conseiller et m'accompagner dans ma réflexion.

J'aimerais également remercier les équipes des bibliothèques universitaires et municipales qui ont su m'éclairer sur des questions bibliographiques et qui m'ont rendu accessibles des ouvrages indispensables à mes recherches.

Je remercie les membres de la Huntington Library de San Marino, pour leur réactivité, et d'avoir su répondre à mes questions concernant le fond photographique de Jack London.

Enfin, je voudrais remercier ma famille, mes ami(e)s, et mes camarades de Master pour leur soutien et leur patience pendant cette première année. Merci d'avoir su me rassurer et m'encourager.

Sommaire

INTRODUCTION	6
PARTIE 1 - JACK LONDON ET L'OBJET PHOTOGRAPHIQUE	10
CHAPITRE 1 – L'ALBUM DE PHOTOGRAPHIES.....	11
L'initiation à la pratique photographique	11
Présentation de l'objet.....	12
Le contexte artistique de la Baie de San Francisco.....	14
CHAPITRE 2 – PHOTOGRAPHER <i>LE PEUPLE DE L'ABIME</i>	17
Commande et édition du volume.....	17
Publication en magazine.....	19
Dénoncer la misère : le « Muckracking ».....	20
CHAPITRE 3 – CONTEXTE ET DEVELOPPEMENT DE LA PRESSE ET DE L'EDITION PHOTOGRAPHIQUE (FIN XIX ^E - DEBUT XX ^E SIECLES).....	22
London et la presse.....	22
Illustrer avec la photographie	23
Le magazine aux États-Unis et les prémices au photojournalisme	24
PARTIE 2 - L'EAST END DE LONDRES AU DEBUT DU XX^E SIECLE	26
CHAPITRE 4 – PORTRAITS DES HABITANTS DES BAS-FONDS	27
L'enfance au cœur des représentations.....	27
Les petits-métiers et les « casual workers ».....	30
CHAPITRE 5 – LES FAUX « INSTANTANES » ET LA MISE EN SCENE PHOTOGRAPHIQUE	33
Une démonstration de la violence	33
Et de l'animation dans la rue	35
CHAPITRE 6 – PAYSAGES ANIMES ET SCENES DE RUE.....	37
Ceux qui dorment... ..	37
Et vivent dans la rue.	39
La vie dans le West End.....	40
PARTIE 3 - UNE PRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE « HUMAINE ».....	42
CHAPITRE 7 – LA PHOTOGRAPHIE « DOCUMENTAIRE » OU LA MISE EN SCENE DU REEL	43
London, entre art et objectivité.....	43
Beaumont Newhall et l'approche “documentaire” en photographie.....	44
La retouche et le photomontage	45
CHAPITRE 8 – « LES TABLEAUX PHOTOGRAPHIQUES » DU XIXE ET L'AMERIQUE.....	48
Les photographes de la misère aux États-Unis	48
Les « documents humains » de London	49
Une célébration de la dignité ?.....	50
CHAPITRE 9 – RECEPTION ET SUITES.....	51
« Un tableau noirci »	51
De l'abîme aux Mers du Sud.....	52
Nouvelles publications et expositions	53
CONCLUSION	55

Introduction

Jack London, né John Griffith Chaney, est un écrivain américain. Il est né le 12 janvier 1876 à San Francisco et meurt le 22 novembre 1916 à Glen Ellen en Californie. Il est considéré comme l'écrivain réaliste et naturaliste américain par excellence¹. Noël Mauberret, spécialiste de l'œuvre de Jack London décrit même le style de l'écrivain comme « un naturalisme poétique »². Cependant, l'œuvre de London a aussi été catégorisée de littérature pour enfant. Ses récits du Grand Nord ou ses essais révolutionnaires ont marqué plus d'un lecteur, qu'il s'agisse d'Alfred Stieglitz³ ou de Jack Kerouac. Son importance dans le champ littéraire ne semble alors plus à prouver, si l'on en croit les multiples ouvrages et biographies lui étant consacrées⁴. Il convient, en revanche, de s'intéresser à une partie de son œuvre beaucoup moins étudiée, le plus souvent à peine mentionnée, qui concerne sa pratique photographique.

Il s'agira d'étudier ici les photographies qui accompagnaient son roman *Le Peuple de l'Abîme*, publié en octobre 1903⁵. Elles constituent également le premier reportage photographique de l'écrivain. En ce sens, le travail d'analyse et de contextualisation de cette œuvre paraît d'autant plus inévitable. Dans la préface, il exprime ainsi ses intentions :

« Les expériences que je relate dans ce volume me sont arrivées personnellement durant l'été 1902. Je suis descendu dans les bas-fonds londoniens avec le même état d'esprit que l'explorateur, bien décidé à ne croire que ce que je verrais par moi-même, plutôt que de m'en remettre aux récits de ceux qui n'avaient pas été témoins des faits qu'ils rapportaient, et de ceux qui m'avaient précédé dans mes recherches. »

Cette série de soixante-quinze photographies a été prise au cours de l'année 1902 lors du voyage de l'écrivain en Angleterre. Pour les réaliser, London est donc resté près de sept semaines dans le quartier londonien de l'East End afin de se rendre compte de la misère et la pauvreté de ses habitants. C'est le quotidien de cette population, et de leurs conditions de vie que Jack London décide de photographier avec son appareil. Les photographies et le

¹ GRELLET Françoise, *Literature in English, Anthologie des littératures du monde anglophone*. Paris, Hachette, 2002.

² Entretien avec Noël Mauberret à propos du documentaire *Jack London une aventure américaine*, réalisé en 2016 avec la collaboration de Michel Viotte, et produit par ARTE France.

³ HAINES Robert E. *Inner eye of Alfred Stieglitz*. Washington D.C, University Press of America, 1982. Cité dans CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe*. Paris, Phébus, 2013, p.26.

⁴ Jack London fait en effet parti des auteurs les plus traduits dans le monde (En France grâce aux traductions de Louis Postif), et a fait l'objet de nombreuses biographies.

⁵ Aux éditions Macmillan.

récit sont partiellement publiées en plusieurs épisodes dans le magazine socialiste américain *The Wilshire's*, tenu par Henry Gaylord Wilshire (1861-1927), entre mars 1903 et janvier 1904⁶.

Sa production photographique sera un des objets d'étude essentiel, en plus d'une approche sur le contexte de production et les moyens de publication de l'époque, qui sont nécessaires pour tenter de comprendre les intentions du photographe. Les questions, quant à ses photographies, sont en effet multiples, que ce soit sur un aspect technique, mais aussi esthétique. Quel appareil lui a permis de produire des images de genre aussi variés ? Faisait-il des repérages dans la ville avant de prendre ses photographies ? Quelle vision de la réalité voulait-il montrer dans ses photographies ? Comment envisageait-il la composition et la construction de celles-ci ? Il s'agira alors de relever la variété des registres qu'il a employés pour représenter la pauvreté, puis, d'en dégager les motifs emblématiques. Il conviendra alors de les analyser, pour comprendre la démarche du photographe. Ainsi, ces recherches constitueront un apport du point de vue de l'histoire de la photographie.

Depuis 1983, la Huntington Library (CA) conserve un album contenant les photographies de l'East End prises par Jack London. Cette année-là, la famille Shepard fait une donation à la bibliothèque des albums photographiques de Jack dont deux toutefois qui n'ont pas été retrouvés⁷. L'album comprenant ses photographies de Londres ont été légendées par la demi-sœur de l'écrivain, Eliza Shepard après son retour en Californie en 1902⁸. La famille du photographe, notamment le petit-fils d'Eliza Shepard, Milo Shepard, avec la collaboration de la Huntington Library ont œuvré pour la conservation de ses biens. À la suite de la donation, cette même bibliothèque a rendu les photographies accessibles à tous et de relativement bonne qualité puisqu'elles ont été numérisées et mises dans les collections en ligne de l'institution dès 2015⁹.

⁶ LESIEUR Jennifer, *Jack London*, Paris, Libretto, 2012.

⁷ Archives en ligne de l'État de Californie « Huntington Library », « Jack London papers », « Photograph albums » Historique de conservation JLP 466 Album 28, People of the Abyss (London photographs). 1902 <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf8q2nb2xs/dsc/?dsc.position=2501#c02-1.2.9.10.5> [Consulté le 08 janvier 2020]

⁸ Jack London Photographs and Negatives, The People of the Abyss, Huntington Digital Library. <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p16003coll7/id/3199/rec/9> [Consulté le 20 novembre 2019]

⁹ CAMPBELL Donna, « Jack London's photographs at the Huntington Library », publié le 31 octobre 2015 sur le site Jack London Society (jacklondonsociety.org) <https://jacklondonsociety.org/2015/10/31/jack-londons-photographs-at-the-huntington-library/> [Consulté le 13 mai 2020]

Le but essentiel de cette étude et ces interrogations sera d'axer les recherches sur la production photographique de Jack London. Jeanne Campbell Reesman, professeure d'anglais à l'Université du Texas à San Antonio, dans son ouvrage, *Jack London Photographer*, met en avant l'activité photographique de l'écrivain, avec une partie dédiée au *Peuple de l'abîme*. Clarice Stasz, professeure à la Sonoma State University de Californie, a rédigé de nombreux articles, dont un, en 1977, faisant référence à ses activités de photographe¹⁰. Elle a aussi publié un ouvrage consacré à la vie de London et sa seconde femme Charmian Kittredge intitulé *American Dreamers*, et elle publiera ensuite, *Jack London's Women*, considéré aujourd'hui comme particulièrement « révisionniste » et qui aborde l'influence artistique des femmes sur sa vie¹¹.

La pratique photographique de Jack London est également citée lorsque l'on parle de la célèbre étude *The life and Labour of the People*, menée entre 1886 et 1903 à Londres par Charles Booth, le pionnier de la sociologie urbaine. Christian Topalov, sociologue et historien français s'est intéressé à "la tradition de l'exploration sociale" chez les « reporters ». Il expose donc des œuvres d'écrivains-reporters comme Jack London ou avant lui, publiée en 1872, l'œuvre de Blanchard Jerrold comprenant des gravures de Gustave Doré intitulée *London : A Pilgrimage*, illustrant alors la misère londonienne. Nous pourrions donc voir que même si l'œuvre photographique de Jack London peut s'inscrire dans la tradition américaine de la photographie « sociale » et « documentaire ». Elle contient également une intention esthétique et sensible qui ne doit pas être négligée.

Nous verrons ensuite le lien entre les représentations pittoresques de la pauvreté, que l'on retrouve en gravure, en peinture, et finalement, en photographie. Pour cela, la base de travail sur le thème de la misère au sein des pratiques documentaires sera l'article de Lucie Goujard, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté » publié en 2009 dans *Apparence(s)*, ainsi que sa thèse sur *L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*. De plus, l'étude d'une histoire de la pauvreté sera tout à fait cohérente si nous voulons comprendre comment de la pensée

¹⁰ STASZ Clarice, « Jack London as photographer : People of the abyss », à l'occasion du 7^e banquet annuel pour l'anniversaire de Jack London, Oakland (CA.), 12 janvier 1977.

¹¹ SAIZ Peter R., *Jack London's Women (review)*, MFS Modern Fiction Studies, Johns Hopkins University Press, Vol. 49, n°4, 2003, pp. 846-848 [En ligne] <https://muse.jhu.edu/article/49905> [Consulté le 13 février 2020]

et de la représentation collective on arrive à la production d'une image sociale. En ce sens, les notions de dignité ou de dégradation (image dégradante) seront évoquées.

Les pistes de réflexion avancées par François Brunet seront aussi particulièrement utiles en ce qui concerne la culture américaine et le visuel. En effet, l'historien de la photographie propose un historique de la production d'images photographiques dans la presse américaine depuis le daguerréotype jusqu'à la presse contemporaine où il montre que les avancées techniques se mettent alors directement en parallèle avec les images diffusées. Le développement de la presse illustrée au tournant du siècle, et les photographies qui y circulent sont des éléments importants que les spécialistes Dominique Kalifa et Gilles Feyel ont relevés. Les travaux de Françoise Denoyelle, notamment sa thèse sur *Les Lumières de Paris*, révèle les enjeux de la presse illustrée au début du XX^e siècle alors similaires à ceux du XIX^e siècle. Ces publications seront des outils indispensables pour comprendre et resituer la production photographique de Jack London dans une période où les médias ont connu une évolution vers la diffusion de masse.

Partie 1

-

Jack London et l'objet photographique

Chapitre 1 – L’album de photographies

L’initiation à la pratique photographique

En 1894, Jack London entra au lycée d’Oakland après une période de vagabondage. Lors de ses visites à la bibliothèque d’Oakland, il se lia d’amitié avec un étudiant du nom de Fred Jacobs. C’est ce dernier qui l’introduit à la photographie et le présenta à un cercle d’amis¹². Dans ce groupe d’amis, il rencontre Elizabeth « Bessie » Maddern, la fiancée de Fred. Après la mort de Fred Jacobs, London continua de développer sa pratique photographique avec Bessie, qu’il qualifiait de « photographe amateur »¹³, et qui devint sa femme en 1900¹⁴.

« De plus, s’intéressant à la photographie, qu’il avait apprise de Fred Jacobs, il a passé de nombreuses soirées avec elle [Bessie] dans sa petite chambre noire, développant et imprimant les photos qu’ils avaient prises lors de leurs sorties.»¹⁵

En 1899, Jack London rencontre Netta Wiley Eames (1852-1944), écrivaine et éditrice pour le magazine *Overland Monthly* (1868-1935). À ce moment-là, London avait déjà publié ses nouvelles du Klondike, mais Eames voulait introduire l’écrivain aux lecteurs de son magazine. Il ne fut pas le seul à émerger sur la scène littéraire, puisque le magazine lança la carrière d’autres écrivains qualifiés de « West Coast Romantics ». Pour cela, elle l’invita à une séance de photographies pour illustrer l’article biographique de l’écrivain publié en mai 1900. Il géra alors lui-même les photographies et l’interview qui allaient être publiés¹⁶. On peut donc se rendre compte que Jack London était conscient de l’image d’aventurier qu’il s’était approprié depuis son retour du Yukon. Ainsi, il était capable de manipuler à la fois son image, à travers la photographie, mais aussi devenait familier avec la presse illustrée locale. C’est donc à son retour d’Alaska, que London commence aussi à

¹² STASZ Clarice, *Jack London’s women*. Amherst, University of Massachusetts Press, 2001.

¹³ Lettre de Jack London, vers 1899. Cité par CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe*. Paris, Phébus, 2013, p.31.

¹⁴ Fred Jacobs meurt de la fièvre à Manille aux Philippines, en 1898, année du conflit hispano-américain.

¹⁵ “Also, having become interested in the photography, which he had learned from Fred Jacobs, he spent many evenings with her [Bessie] in her small dark room, developing and printing the pictures they had taken on their outings.”

LONDON Joan, *Jack London and his Times. An Unconventional Biography*. Seattle, University of Washington Press, 1939, p.216.

¹⁶ BEMBRIDGE Steven, « The Evolving Artistic Representation of Jack London », *Studies in American Naturalism*, University of Nebraska Press, Vol.13, n°1, 2018, pp. 69-94.

développer ce goût pour la mise en scène. En effet, il n'avait pas emmené d'appareil pendant cette expédition, il était donc obligé de se remettre en situation grâce au costume, pour raconter son histoire et son expérience. Dans une lettre à un compagnon du Klondike, Cornelius Gepfert, London lui avoue d'ailleurs avoir regretté de ne pas avoir pris d'appareil photo en 1897¹⁷. Dès 1900, London passe beaucoup de temps à s'entraîner à développer ses photographies et « bricoler dans la chambre noire comme un amateur »¹⁸. Comme le souligne Philip Adam en notes techniques de *Jack London Photographe*, London a eu la chance de s'initier à la photographie à cette période. En effet, en 1900, les appareils portatifs à soufflet étaient déjà sur le marché depuis environ dix ans, et les rouleaux de pellicule également. L'accessibilité de l'appareil portatif plutôt que le matériel encombrant et lourd des anciennes chambres noires a certainement été un facteur encourageant pour ses débuts en photographie¹⁹.

En 1902, lorsqu'il part en Angleterre pour écrire *le Peuple de l'abîme*, il emporte avec lui un appareil portatif à soufflet et un appareil photographique panoramique²⁰. C'est seulement l'appareil portatif que London utilise en majorité à Londres, ce qui lui permet de prendre des photographies relativement discrètement. C'est aussi le plus pratique pour photographier rapidement, et donc donner à ses clichés cet effet d'instantané. Seulement deux photographies dans l'album ont été prises au panorama²¹. Les dimensions de ses photographies confirment donc qu'il avait plusieurs appareils pour partir. En effet le format de ces images est de 8x23cm, le format de pellicule standard du panorama est de 9x30 cm. Les photographies ont pu être recoupées pour rentrer dans les pages de l'album. Cet appareil ayant une fonction et une utilisation bien précise, de photographier le plus largement possible, London avait donc prévu de faire des prises de vue en ville. Même s'il n'y en a que deux, cela montre qu'il expérimentait avec son appareil.

Présentation de l'objet

L'album photographique étudié est conservé à la Huntington Library sous la cote JLP 466 Alb. 28. La Collection de Jack London de la bibliothèque est organisée selon quinze

¹⁷ Lettre à Cornelius Gepfert du 5 novembre 1900.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe*. Paris, Phébus, 2013.

²⁰ LONDON Charmian, *The book of Jack London*. New York, Century Company, 1921, p 383.

²¹ Cf. *Photographie 2* et *Photographie 3*, Volume II, pp.7-8.

catégories. Les albums photographiques font partie de la neuvième catégorie. Elle regroupe cent seize volumes (dont quatre-vingt-dix petits et vingt-six grands) dans lesquels sont collés les tirages de Jack London. L'album des photographies du *Peuple de l'abîme* fait partie des petits volumes²². Ses dimensions sont de 18x26 centimètres, et contient cent pages dont les pages de soixante-seize à cent étant vierges. L'album est relié en fausse peau d'alligator noire, et le titre *The People of the Abyss* est gravé en doré sur la couverture²³.

Par ailleurs, le choix d'étudier les photographies appartenant à cet album se justifie par le fait qu'elles ont toutes été prises par London lui-même. En effet, dans la version en volume publiée chez Macmillan, certaines photographies d'autres photographes ont été ajoutées par l'éditeur²⁴. C'est pourquoi, une analyse des photographies publiées dans le livre serait faussée. Aussi, le support à la photographie qu'est l'album, nous permet de nous interroger sur les habitudes ou les traditions photographiques de London. En effet, cet album n'est pas un cas isolé chez l'écrivain, au vue du nombre d'albums conservés par la Huntington Library, et dont certains datent d'avant sa naissance. Cela indique que la photographie était déjà présente dans sa famille. Les plus anciennes photographies datent de 1860 environ, et sont majoritairement des portraits studio comme il était coutume au XIX^e siècle. Les albums de London, eux, mêlent les portraits studio classiques de l'époque, aux premiers « instantanés » de famille ou entre amis pendant des sorties et activités. L'évolution se fait aussi au niveau du format des photographies, qui passent du format carte-de-visite à des formats plus grands type carte-postale. Des portraits de famille se réalisent donc en extérieur, souvent par des professionnels ou amateurs avisés, et où la pose de toute la famille devant le porche ou la porte d'entrée de la maison devient alors un motif²⁵. L'album du *Peuple de l'abîme* contient certaines photographies qui font d'ailleurs penser à ce motif, lorsqu'il photographie les habitants et surtout les enfants se regroupant dans la rue. Ils se positionnent tous face à l'appareil et serrés les uns aux autres. C'est d'autant plus vrai pour la photographie de London et de son ami Bert prêts à récolter le houblon, où les deux hommes partageant un temps de leur vie ensemble, se font prendre en photographie comme deux amis ou membres d'une famille devant un portail²⁶.

²² Cf. Image 1, Volume II, p.5.

²³ *The People of the Abyss*, Description d'objet, Huntington Library.

²⁴ Lettre de Jack London à Bailey Millard du magazine *Cosmopolitan*. Il explique avoir pris seulement les deux-tiers des photographies illustrant le Peuple de l'abîme. Cette information se vérifie par la lecture de la première édition publiée chez Macmillan, certaines photographies ne se retrouvent pas dans l'album.

²⁵ GRAHAM Clarke, *The portrait in photography*. Londres, Reaktion Books, 1992.

²⁶ Cf. *Photographie 4*, Volume II, p.9.

L'aspect esthétique de l'album photographique prend une tournure différente à la fin du XIX^e siècle. Dès 1888, date à laquelle le Kodak est commercialisé, le changement vers ce nouveau format induit une présentation différente des photographies dans les albums :

«Avec l'avènement de la période considérée comme l'ère Kodak, les albums sont passés de splendides productions pour portraits carte de visite et de cabinet, avec leurs décorations chromolithiques sur des pages élaborées. Désormais, les pages étaient soit vierges, pour que les photographies soient collées au gré du propriétaire, soit fournies avec des caches découpés pour des dispositions simples ou multiples. »²⁷

S'il reste des productions travaillées, la simplicité se généralise, et c'est notamment le cas pour l'album du *Peuple de l'abîme*, puisque les photographies sont juste collées sur des pages noires. Mais cet album révèle une particularité, car en plus de présenter des photographies concernant une chronologie définie, il se consacre à un événement particulier.

Le contexte artistique de la Baie de San Francisco

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, à New York et dans d'autres grandes villes des États-Unis comme San Francisco, le contexte artistique florissant encourage les réunions entre artistes, intellectuels et journalistes. C'est de là que la fondation de clubs comme le *Bohemian Club* en 1872 dans la baie de San Francisco s'est développée. Ce club avait, à l'origine, la vocation de réunir en une association les journalistes professionnels ainsi que les écrivains de San Francisco :

« Cette association s'appellera The Bohemian Club, et ses objectifs seront la promotion d'une bonne entente parmi les journalistes et autres écrivains, et l'élévation de la profession de journaliste à cette place dans l'estimation populaire à laquelle elle a droit ; les journalistes professionnels seront éligibles à une adhésion active - les acteurs, essayistes, poètes et auteurs dramatiques auront le droit d'être membres honoraires. »²⁸

Même si Jack London ne rejoint le club qu'en 1904, il côtoyait déjà quelques artistes notables de ce cercle dès 1898 (*Fig.1* et *Fig.2*). Parmi eux, Arnold Genthe (1869-1942), photographe d'origine allemande, qui, en 1895 avait émigré à San Francisco et qui ouvrit

²⁷ "By the coming of the period thought of as the Kodak era, albums had moved on from the splendid productions for the *carte-de-visite* and the cabinet portrait, with their chromolitho decorations on elaborately constructed pages. Now, pages were either blank, for photographs to be stuck down at the owner's whim, or provided with masks cut out in various single or multiple arrangements."

Ibid., p.194.

²⁸ *The Elite Directory for San Francisco and Oakland: A Residence Address, Visiting, Club, Theatre*. San Francisco, Argonaut Publishing Company, 1879.

Ce rapport mentionne un club similaire à New York, le Lotus Club.

son propre atelier de portrait photographique en 1898. Jack London et lui avaient déjà été mis en contact par l'intermédiaire du journal illustré hebdomadaire *The San Francisco Wave* (1890-1900), et pour lequel ils ont tous les deux travaillé²⁹. D'autres personnalités artistiques de l'époque s'ajoutent aussi à ce cercle des auteurs tels que les écrivains Frank Norris (1870-1902), Mary Hunter Austin (1868-1934) et George Sterling (1869-1926).

C'est à partir de 1901 que Jack London va de plus en plus naviguer entre le socialisme et ce groupe de "Bohémiens" de la Baie de San Francisco, aussi connu par la presse comme *The Crowd*. Clarice Stasz détaille ces relations :

« Joaquin Miller, le «poète barbu des Sierras», jouait le rôle de l'occidental casse-cou et de gourou au sein du groupe. James Hopper, journaliste séduisant et plein d'esprit, composait de la fiction de magazine Kiplinguesque sur la base de ses expériences antérieures en tant qu'enseignant aux Philippines. Jim Whitaker, le seul socialiste croisé, était devenu un écrivain qui gagnait sa vie [...] Xavier Martinez, la figure la plus colorée du groupe, un peintre formé à Paris [...] Blanche Partington faisait la critique de théâtre et d'opéra pour le *San Francisco Call*. Son frère, Richard, était un portraitiste et sa sœur, sous le nom de scène de Frances Peralta, était une chanteuse d'opéra à succès. Un seul membre du groupe obtiendrait une renommée durable avec Jack, Arnold Genthe, un étudiant allemand errant devenu un photographe de portrait populaire.»

En 1901, Jack emménage avec Bess chez un ami, le sculpteur ornemental Felix Peano. Ils vont séjourner plusieurs mois dans sa villa « La Capricciosa » à Santa Monica³⁰. La même année, London, sa femme Bess et leur groupe d'amis passent le mois de juin au Camp Reverie à Forestville, l'occasion pour eux de discuter philosophie, histoire, littérature et de participer à des ateliers artistiques. Le président de l'association Edward Biron Payne invita même London à y donner des conférences³¹. Les intellectuels de ce milieu essayent de développer une culture locale en Californie. Jusque-là, elle n'était qu'une zone géographique idéale, puisque tournée vers le Pacifique, et, également la dernière destination d'immigration continentale.

D'autres clubs comme à San Francisco, le *California Camera Club* fondé vers 1900 avec son propre magazine *Camera Craft*, participent eux-aussi à la création d'une esthétique

²⁹ Biographie d'Arnold Genthe par la Library of Congress, Genthe Collection (Washington DC)

³⁰ Voir les archives de la Bibliothèque Publique de Santa Monica : une photographie datant de 1915 de Charles C. Pierce montre la résidence du sculpteur au 128 San Vicente Boulevard à Santa Monica.

<https://calisphere.org/item/084289bd6b5cb87dd484084717cd5cbb/>

Voir également un article avec photographies "The Sculptor as His Own Architect and Builder." paru dans *Architectural Record, a monthly magazine of architecture and the allied arts and crafts*. Vol. 29, New York, The Architectural Record Co, 1909.

³¹ STASZ Clarice, *American Dreamers*. New York, St Martin's Press, 1988.

et d'une identité locale³². L'influence *Arts and Crafts*³³ se retrouve dans cette photographie « régionaliste » au même titre que le culte de la nature et la recherche de la « paix mentale »³⁴. À cette même période, San Francisco connaît l'essor de sa pratique photographique documentaire, qui avait alors émergé vers 1850. Les photographies font l'autopromotion d'une culture américaine « moderne » où le sujet est aussi important que le médium sur lequel il apparaît.

³² BRUNET François, *La photographie. Histoire et contre-histoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

³³ Charmian Kittredge, avant de devenir la seconde épouse de London, était déjà photographe dans les années 1890 et très proche du mouvement *Arts and Crafts*. A ce sujet, voir l'article de STASZ Clarice, « Aesthetics, Androgyny, and Identity. Charmian Kittredge London's Artful Life » in *Women Studies*, Vol.46, n°4, 2017, pp.308-342.

³⁴ BRUNET François, *La photographie. Histoire et contre-histoire. op. cit.*

Chapitre 2 – Photographe *Le Peuple de l'Abîme*

Commande et édition du volume

Le 21 juillet 1902, Jack London reçoit un télégramme de l'agence de presse américaine, American Press Association³⁵. L'auteur a pour mission de partir en Afrique du Sud afin de couvrir la Guerre des Boers (1899-1902) et également d'interviewer sur place les généraux Louis Botha et Christiaan de Wet³⁶. Dès le lendemain, il se met en route pour New York, mais sur le chemin, un télégramme lui apprend que les généraux qu'il devait rencontrer ne sont plus au Cap et que son reportage est donc annulé. Arrivé à New York, London en profite pour voir son éditeur George Platt Brett Sr. de la maison d'édition Macmillan³⁷. Comme London souhaite malgré tout se rendre à Londres, il profite donc de cette entrevue pour mettre au point son voyage et propose le projet d'un livre sur le quartier pauvre de Londres : l'East End. Le 30 juillet, il part de New York à bord du RMS Majestic en direction de Liverpool³⁸. Le 7 août, il est enfin arrivé à Londres et loue une chambre au 89 rue Dempsey dans le quartier de Stepney chez Johnny Upwright, et devient un habitant de l'East End par intermittence.

« Tandis que j'étais en train d'attendre la venue de Johnny Upwright, je voudrais ouvrir une parenthèse et vous expliquer mon but : je voulais vivre, manger et dormir avec les gens de l'East End, mais je devais en même temps avoir un port d'attache, pas trop loin, pour m'y réfugier de temps à autre, ne serait-ce que pour constater que les bons vêtements et la propreté existaient toujours. Je pourrais aussi, par la même occasion, y recevoir mon courrier, rédiger mes notes et m'y changer éventuellement. »³⁹

London reste à Londres pendant sept semaines, et afin de s'immerger le plus possible dans les bas-fonds, il décide de se « costumer » en pauvre marin américain (*Fig.3*).

« Je vous envoie ce mail quelques photos de moi en costume. Je me fais passer pour le marin qui a perdu son argent et ses vêtements et qui ne trouve pas de bateau. Étant un marin de l'ancien temps, je suis capable de m'en sortir et me mêler indistinctement avec

³⁵ L'agence est fondée en 1882 par Orlando J. Smith, un ancien combattant de la Guerre de Sécession. En 1902, le siège de l'agence est au 45 Park Place, New York City.

³⁶ LESIEUR Jennifer, *Jack London. op. cit.*

³⁷ La branche américaine de la maison d'édition britannique Macmillan Publishing (fondée en 1843 à Londres) a été créée en 1869 à New York.

Site internet de Us.Macmillan.com [Consulté le 22 février 2020]

³⁸ Lettre du 31 juillet 1902 à Anna Strunsky.

³⁹ *Le Peuple de l'abîme*, Chapitre II, p 20.

toutes sortes de gens. J'ai pris un certain nombre de photos, ce qui devrait faire de bonnes illustrations pour le livre. »⁴⁰

Le fait de se « costumer » rejoint la tradition des portraits du XIXe siècle, dans le registre fictionnel de la mise en scène. Cette modification de l'apparence, démontre plus une intentionnalité qu'une objectivité. La mise en scène de la photographie conforte l'effet de réel, qui est aussi appuyée par une légende qui vient désigner au lecteur ce qu'il doit comprendre. De plus, London s'intègre non seulement en tant que narrateur mais aussi en tant que personnage dans ses photographies.

« À peine avais-je fait quelques pas dans la rue que je fus impressionné par le changement complet produit par mes nouveaux vêtements sur ma condition sociale. Toute trace de servilité avait disparue dans l'attitude des gens du peuple avec lesquels j'entrais en contact. En un clin d'œil, pour ainsi dire, j'étais devenu l'un d'entre eux. Ma veste râpée et déchirée aux coudes signalait à tout venant la classe à laquelle j'appartenais, et dont ils faisaient eux aussi partie. »⁴¹

En septembre 1902, London a déjà terminé *Le Peuple de l'Abîme*, il ne lui aura fallu que sept semaines à Londres :

« J'ai rassemblé le moindre détail de la documentation, lu des centaines de livres et des milliers de brochures, articles de journaux et rapports parlementaires, composé et dactylographié *Le Peuple de l'abîme*, pris les deux tiers des photographies avec mon propre appareil, passé une semaine de vacances dans le pays, et accompli tout cela en deux mois »⁴²

Le 11 décembre 1902, Jack London écrit à George Platt Brett pour lui indiquer qu'en plus du récit, il dispose de photographies. Il avait également choisi un portrait de lui à mettre en frontispice. Cependant, l'éditeur n'avait pas accepté le portrait proposé par London « costumé » en pauvre marin, et a choisi à la place, une photographie de sans-abris endormis sur un banc.

⁴⁰ Lettre du 29 septembre 1902 à George Platt Brett.

« I send you this mail a couple of pictures of myself in diving costume. I pose as the seafaring man who has lost his money and clothes and can't find a ship. Being a sailor of old time, I am able to carry it off and mingle indiscriminately with all kinds of people. I have taken a number of photographs, which should make good illustrations for the book. »

⁴¹ *Le Peuple de l'abîme*, Chapitre I.

⁴² Lettre du 18 février 1906 à Bailey Millard du *Cosmopolitan Magazine*.

« Soit dit en passant, j'ai quelques photos qui peuvent aller pour l'illustrer si vous en décidez ainsi, et peut-être que cette photo très dure de moi en costume d'East End pourrait ne pas faire un mauvais frontispice. »⁴³

Le 17 décembre 1902, l'éditeur suggère à London une toute autre vision pour son dernier chapitre.

« Le dernier chapitre de votre livre devrait être, je pense, un chapitre optimiste, un chapitre soulignant les possibilités d'amélioration des terribles conditions que vous exposez. »⁴⁴.

Jack London avait alors dû réécrire une partie de son récit, en particulier la fin, qui devait laisser transparaître un peu plus d'espoir. La remarque de l'éditeur est assez étonnante d'autant plus qu'il avait déjà publié en octobre 1902 *The Battle with the Slum* de Jacob A. Riis⁴⁵.

Le 20 mars 1903, dans une autre lettre à l'attention de George P. Brett, London écrit :

« Vous avez, avant cela, reçu quinze ou seize photographies de scènes londoniennes pour illustrer *Le Peuple de l'abîme*. »

Après un an de négociations et d'ajustements, Macmillan finira par publier une édition illustrée du Peuple de l'Abîme en octobre 1903, limitée à 3982 exemplaires⁴⁶.

Publication en magazine

Parallèlement, le Peuple de l'Abîme est aussi partiellement publié dans le Wilshire's magazine en plusieurs épisodes :

« Comme si en négation de son attitude cohérente sur le puissant dollar, Jack a mis son cœur et son temps précieux dans cette exposition de l'est de Londres avec la pleine conviction que cela ne s'avérerait pas rentable, que ce soit comme un livre relié ou en série. Aucun magazine bourgeois, capable de payer sa valeur en tant que document humain, ne risquerait sa réputation d'une telle franchise sur des vérités douteuses. *Le Peuple de l'abîme* est donc apparu dans le mensuel socialiste de Gaylord Wilshire, *Wilshire's*, et bien sûr le prix n'aurait pas pu être élevé. Ce n'est que l'un des nombreux

⁴³ Lettre du 11 décembre 1902 à George Platt Brett des éditions Macmillan.

⁴⁴ Lettre du 17 décembre 1902 à Jack London de George Platt Brett.

⁴⁵ CLAYTON Owen, *Literature and Photography in Transition, 1850–1915*. Londres, Palgrave Macmillan, 2015. L'auteur se réfère à une publicité de Macmillan parue le 24 octobre 1903, page BR5, dans le New York Times.

⁴⁶ LACASSIN Francis, *Jack London ou l'écriture vécue*. Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1994.

cas où Jack London a agi ce qui semblait paradoxalement lorsque des valeurs les plus sévères étaient en jeu. »⁴⁷

London pensait qu'une publication en série dans un magazine permettrait à son œuvre de prendre davantage de valeur lorsqu'elle serait publiée en volume⁴⁸. Les magazines radicaux prennent un nouvel élan dès les années 1890 notamment à New York. Le premier numéro du magazine hebdomadaire *The Challenge* (qui prendra le nom de *Wilshire's magazine* après seulement un an de publication) est lancé en 1900 à Los Angeles par Henry Gaylord Wilshire. Après seulement quelques mois d'activité, le magazine est renommé, devient mensuel et est conçu depuis New York⁴⁹. Cependant, l'impression et l'envoi de chaque magazine se fait depuis Toronto, lui permettant alors de profiter d'un accord postal entre le Canada et les États-Unis pour limiter les dépenses. London, lui, s'inscrit officiellement au Socialist Labor Party de la ville d'Oakland en 1896, et prend le rôle de porte-parole du parti lors de ses nombreux discours. Il présente même sa candidature en 1901 à la mairie d'Oakland. Les intérêts politiques et les valeurs socialistes que London et Wilshire partagent, est certainement l'une des raisons pour lesquelles *le Peuple de l'abîme* y est publié. London savait pertinemment que le magazine n'était pas en mesure de le payer convenablement, et Wilshire savait aussi certainement que son histoire aurait du mal à se vendre dans un autre magazine que le sien. London avait d'ailleurs tenté de vendre le manuscrit au *New York Independent*, mais cela n'avait pas fonctionné⁵⁰.

Dénoncer la misère : le « Muckracking »

Aux États-Unis, des magazines se spécialisent dans le *muckracking*, comme le *McClure's Magazine* (1893-1929). Ce mouvement journalistique avait pour ambition de dénoncer les inégalités sociales ou bien de révéler des affaires de corruption au sein de grandes entreprises. Dès 1900, London fait partie des contributeurs récurrents du *McClure's*,

⁴⁷ LONDON KITTREDGE Charmian, *The book of Jack London. Op cit.*

“As if in negation of his consistent attitude on the mighty dollar , Jack put his heart and precious time into this exposition of London's east end with full belief that it would not prove a money maker, either as a bound book or serially. No bourgeois magazine, able to pay its worth as a human document, would risk reputation on one so forthright of unsavory truths. So "The people of the abyss" appeared in Gaylord Wilshire's socialist monthly, Wilshire's, and of course the price could not have been large. Only one of many instances was this, where jack london acted what seemed paradoxically when sternest values were at stake.”

⁴⁸ Lettre à George P.Brett du 11 décembre 1902.

⁴⁹ NELSON Mark W., «Henry Gaylord Wilshire: At the barricades for Socialism and Amour ». *Southern California Quarterly*, Vol. 96, n°1, University of California Press, 2014, pp. 41-85.

⁵⁰ WILLIAMS Jay, "The Return Home." in *Author Under Sail: The Imagination of Jack London, 1893-1902*, Lincoln; London, University of Nebraska Press, 2014, pp.411-64.

comme d'autres auteurs tels que Frank Norris ou Stephen Crane (1871-1900), et la journaliste d'investigation Ida M. Tarbell (1857-1944)⁵¹. Grâce à sa proximité avec ces auteurs, London renforce sa présence dans la presse en faisant publier ses nouvelles dans les magazines, mais il se rapproche aussi du milieu du *muckracking*. Sa fille, Joan London (1901-1971), dans la biographie qu'elle publie en 1939, *Jack London and His Times*, affirme que London n'aurait pas tellement été un muckracker à part entière, mais aurait simplement bénéficié de ce mouvement journalistique :

« Le *Muckracking* n'avait aucun attrait pour Jack. Il était essentiellement un écrivain de fiction et ne se tournait vers le journalisme que lorsque cela était financièrement nécessaire. [...] Et mal équipé. Bien qu'il fût socialiste, il était néanmoins bien conscient que la simple révélation des maux ne les corrigerait pas. Mais s'il n'a pas participé au *muckracking*, il a énormément bénéficié du mouvement. »⁵²

En effet, lorsqu'il met le manuscrit du *Peuple de l'abîme* entre les mains de son éditeur en 1902, les deux premiers articles de muckracking sont publiés dans le *McClure's*. Le premier de Lincoln Steffens et Claude H. Wetmore « Tweed days in St Louis » et le premier article exposant scandale de la Standard Oil Company de Tarbell.

⁵¹ Lettre à Cloudesley Johns du 18 août 1900.

⁵² "Muckracking had no appeal for Jack. He was essentially a fiction writer, and turned to journalism only when financially necessary. [...] And ill equipped. Though he was a Socialist, he was nevertheless well aware that mere exposure of evils would not correct them. But if he did not participate in muckracking he benefited by the movement enormously"

Chapitre 3 – Contexte et développement de la presse et de l'édition photographique (fin XIX^e- début XX^e siècles)

London et la presse

C'est en 1895 que London publie ses premières nouvelles dans *Aegis* le journal de l'université à Oakland. En 1899, il connaît sa première publication « professionnelle » dans le magazine *Overland Monthly* avec son histoire du Klondike « To the man on the trail ». S'en suit alors sept autres publications la même année pour le magazine. Il arrive à toucher d'autres magazines, notamment le *Black Cat* (1895-1922) à Boston, *The American Agriculturist* (1843- ?) et *The Owl Magazine* à New York en plus des magazines locaux⁵³. Il vendait sa production littéraire comprenant cent quatre-vingt-seize nouvelles et les seize romans, qui ont été sérialisés avant leur publication en volume, à soixante et onze périodiques différents. Parmi ceux-ci, trois seulement ont publié plus de huit de ses romans : *Cosmopolitan Magazine* (avec vingt-neuf œuvres publiées), *The Saturday Evening Post* (avec dix-huit) et *The Youth's Companion* (avec dix-sept). L'écrivain affirme que publier ses écrits dans les magazines avant de les publier en volume leur donne une valeur supplémentaire. En réalité, cela lui assure également un confort économique puisqu'il est payé deux fois pour une même œuvre par deux biais de publication différents. À travers la publication de ses récits dans les magazines, s'offre des possibilités économiques et une visibilité dans le lectorat populaire américain. Cela lui permet déjà de se constituer une place et une renommée avant de publier ses livres. Les ouvrages, eux, lui apportent une reconnaissance littéraire artistique auprès de l'élite. Il était alors assez évident pour London de suivre la même démarche pour la publication de ses photographies du *Peuple de l'abîme*. La relation qu'entretient London avec la presse, nous permet de comprendre le rôle des magazines en tant que commanditaires d'images photographiques et quels étaient leurs attentes. London possède un carnet dans lequel il archive les articles qu'il vend aux magazines⁵⁴ et conserve les courriers de rejet et les accords qu'il reçoit des magazines⁵⁵.

⁵³ Pour la chronologie complète des publications de Jack London dans les magazines, voir *The Fiction of Jack London : A Chronological bibliography* annotée par Dale L. Walker sur les recherches originales de James E. Sisson III.

⁵⁴ HENDRICKS, King, "Jack London: Master Craftsman of the Short Story", in *Faculty Honor Lectures*. Utah State University, 1966.

⁵⁵ Les manuscrits ainsi que les archives des ventes aux magazines de London sont conservés à la Huntington Library.

Illustrer avec la photographie

François Brunet dans son ouvrage publié en 2009 et intitulé *Photography and Literature* discute la relation qui existe entre la photographie et la littérature. Concernant cette relation parfois paradoxale, il prend soin de rappeler une ancienne définition présumée de la photographie : elle devait accompagner [le texte], comme si elle ne pouvait se suffire à elle-même. Partant de cette présupposition, qu'il s'attache à déconstruire, on sait dès le départ que la photographie n'a pas pu jouir de sa propre présence, et devait se contenter d'illustrer.

Au XIX^e siècle, l'illustration d'ouvrages par la photographie se démocratise rapidement en Grande-Bretagne⁵⁶. Les États-Unis suivent, pour leur part, cette même tendance. En pleine Guerre de Sécession, les photographes couvrant le conflit participent au lancement de cette innovation. Les œuvres illustrées par la photographie ont majoritairement paru entre 1890 et 1907. Des ouvrages tels que *Gardner's Photographic sketch book of the War* d'Alexander Gardner publié en 1866, émergent (Fig.4). Ses deux volumes contiennent chacun cinquante épreuves accompagnées de textes descriptifs. Sur la page d'introduction, le photographe s'exprime quant à ses intentions :

«Présente le carnet de croquis photographique de la guerre à l'attention du public, il est conçu pour parler de lui-même. En souvenir de l'effroyable lutte que le pays vient de traverser, nous espérons avec confiance que les pages suivantes auront un intérêt durable. Des lieux qui auraient à peine été connus et dont on ne se souviendra probablement jamais, sauf dans leur voisinage immédiat, sont devenus célèbres et seront toujours considérés comme des champs mémorables, où des milliers d'hommes courageux ont donné leur vie se sacrifiant volontiers pour la cause qu'ils avaient épousée. »⁵⁷

Lorsque *le Peuple de l'abîme* paraît en 1903, mais encore aujourd'hui, la photographie subit une simplification des raisons de son existence. Si London a choisi de mêler littérature et photographie, c'est parce qu'il avait compris la complémentarité des deux

⁵⁶ GOUJARD Lucie, *L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de François Robichon, Université de Lille 3, 2005, 429 p.

⁵⁷ « *Is presenting the Photographic sketch book of the War to the attention of the public, it is designed to speak for itself. As mementos of the fearful struggle through which the country has just passed, it is confidently hoped that the following pages will possess an enduring interest. Localities that would scarcely have been known, and probably never remembered, save in their immediate vicinity, have become celebrated, and will ever be held sacred as memorable fields, where thousands of brave men yielded up their lives a willing sacrifice for the cause they had espoused.* »

médiums et n'avait pas accordé une place plus importante à l'un ou à l'autre. Le paradoxe étant que l'on demande à la photographie d'illustrer un texte pour le rendre clair et visible, mais que l'on la juge inutile et peu cohérente si elle apporte une vision en plus du texte. En tant qu'auteur, London, sachant manier le langage et ses pièges, ne se serait pas encombré d'un appareil photo si les mots avaient suffi à illustrer sa pensée.

Le magazine aux États-Unis et les prémices au photojournalisme

Aux États-Unis, les travaux d'Helen Damon-Moore Richard M. Ohmann sont, depuis les années 1990, des références concernant le développement du magazine au tournant du XXe siècle⁵⁸. Les magazines ainsi que les *weekly* et *monthly* commencent à inclure de plus en plus la photographie dans leurs pages⁵⁹. L'Angleterre et les États-Unis comprennent très tôt l'importance de la photographie dans la presse, et diffusent l'information par l'image photographique et sa légende⁶⁰. En 1855, le *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (1855-1922) créé par Frank Leslie (1821-1880), chef graveur d'origine anglaise, est fondé à New-York. Le *Harper's Weekly* (1857-1916) suit la même lignée, dans une période où les rares périodiques illustrés tirent leurs images de reportage et leurs sujets de gravure de la Guerre de Sécession⁶¹. La photographie dans la presse illustrée prend peu à peu la place de la gravure au tournant du siècle, avec l'amélioration des procédés d'impression. La similigravure permet, dès les années 1880, d'allier texte et photographie sur le papier sans le travail d'un graveur⁶². Le *Harper's Weekly* est un des premiers à illustrer avec la photographie, et publie des photo-reportages. Les années 1890 marquent un changement communément appelé aux États-Unis « *the magazine revolution* ». Les prix des magazines chutent jusqu'à atteindre cinq fois moins le prix de base lorsque la quantité produite, elle, se multiplie. Dans ce contexte, le photojournalisme émerge et devient caractéristique du magazine illustré⁶³. Au tournant du siècle, le matériel du reporter change également. Au

⁵⁸ Sur ce sujet, voir DAMON-MOORE Helen, *Magazines for the Millions: Gender and Commerce in the Ladies Home Journal and the Saturday Evening Post, 1880-1910*. Albany, State University of New York Press, 1994. Ainsi que OHMANN Richard M., *Selling Culture: Magazines, Markets and Class at the Turn of the Century*. London; New York, Verso, 1996.

⁵⁹ Hebdomadaires et mensuels.

⁶⁰ Voir DENOYELLE Françoise, *La lumière de Paris, Les usages de la photographie 1919-1939*. Paris, L'Harmattan, 1997, p 49. La période suivant la nôtre est exposée, cependant les enjeux restent similaires.

⁶¹ BACOT Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIXe siècle, une histoire oubliée ?* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p 84.

⁶² Histoire pour tous. Dossier : Les débuts de la photographie de presse au XIXe.

<https://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/281-les-debuts-de-la-photographie-de-presse.html>

⁶³ WALKOWITZ, Judith R. "The Indian Woman, the Flower Girl, and the Jew: Photojournalism in Edwardian London." *Victorian Studies*, vol. 42, no. 1, 1998, pp. 3–46.

milieu du XIX^e siècle, le photographe réalise ses prises de vue à la chambre, qu'il doit transporter en plus du pied et des plaques. Avec notamment le lancement du Kodak, le reportage photographique est facilité, et le photographe plus apte à enregistrer la scène voulue. Le développement de la photographie dans la presse pose alors aussi les bases du photojournalisme⁶⁴. En effet, les sujets sont souvent des événements politiques particuliers, des catastrophes ou en tout cas, ce qui change de l'ordinaire. Les travaux sur les origines du photojournalisme et son histoire, relèvent une confusion dans ce mouvement, qui se situe entre l'information et le spectacle de l'image⁶⁵. Les éditeurs de magazines tels que William Randolph Hearst, pour qui London travaille dès 1904 en couvrant la guerre russo-japonaise, va profiter de cette confusion. Ses magazines présentent de nombreuses photographies, et plus il y en a, meilleur est le magazine. L'éditeur du *San Francisco Examiner* procède alors à l'augmentation du nombre de photographies dans ses articles, il écrit « Les illustrations embellissent une page. Elles attirent l'œil et stimulent l'imagination des masses et aident à la compréhension du lecteur non-habitué, ce qui est d'une importance particulière pour la classe à laquelle *The Examiner* s'adresse »⁶⁶.

⁶⁴ Le terme de photojournalisme n'était pas formulé au XIX^e siècle, mais plutôt dans les années 1920. Mais certains photographes avaient déjà compris la portée de la photographie dans l'information et la presse.

⁶⁵ Voir COOKMAN Claude H., *American Photojournalism : Motivations and Meanings*. Evanston, Northwestern University Press, 2009.

⁶⁶ William Randolph Hearst cité *Ibid.*, p67.

Partie 2

-

L'East End de Londres au début du XX^e siècle

Chapitre 4 – Portraits des habitants des bas-fonds

« On a longtemps décrit London comme l'un des écrivains parmi les plus visuels ; la vérité est qu'en photographiant les gens, il faisait d'eux des personnages. »⁶⁷

Cette partie concerne l'analyse approfondie d'un corpus défini de photographies. Le choix de sélection de ces photographies s'est axé vers une volonté de démontrer la diversité des registres que Jack London maîtrise. Ainsi, ce sont les plus représentatives de son travail dans l'East End qui seront étudiées ici. Tel que Dominique Kalifa le nomme, cet « imaginaire des bas-fonds », s'installe de manière significative au XIXe siècle en Europe et aux Etats-Unis. Quoiqu'en Angleterre, le vocabulaire lié aux bas-fonds et aux taudis était déjà très riche au début du siècle. Des termes comme « underworld » (déjà utilisé au XVIIe siècle) ou « slums » (attesté en 1812) se retrouvent en littérature au XIXe siècle⁶⁸. Le mot « underworld » est d'ailleurs réemployé par London dès les premières lignes du *Peuple de l'Abîme*. Sa culture littéraire lui permet alors de cultiver cet imaginaire dans son récit, mais aussi de le retranscrire dans ses photographies. Il exploite les traits liés à la conception de ces bas-fonds et de ceux qui y vivent. La misère, le vice, le crime, l'absence de morale, la prostitution, l'exploitation des enfants, l'ivresse deviennent des « motifs » représentés dans ce corpus.

L'enfance au cœur des représentations

L'enfance est un thème qui ressurgit de manière fréquente dans ce corpus de photographies. Les enfants font partie de cette population pauvre qui subit de telles conditions de vie, et sont les premiers en proie à cette société inégalitaire. Si d'un point de vue social les enfants vivant dans la misère relève d'un manque d'agissement du gouvernement, d'un point de vue photographique, l'enfance pauvre est un motif dramatique et appelant à l'émotion.

Pour ce portrait⁶⁹, Jack London n'a pas tenté d'introduire un flou dans son image, ce n'est pas l'effet d'instantané qui a été recherché, mais bien l'effet d'un portrait classique et relativement stable. Il donne une profondeur nécessaire à son image grâce à son positionnement légèrement décalé vers la gauche par rapport à son sujet. Si l'on part du

⁶⁷ CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe. Op cit.*, p.24.

⁶⁸ KALIFA Dominique, *Les bas-fonds, Histoire d'un imaginaire*. Paris, Le Seuil, 2013.

⁶⁹ Cf *Photographie 5*, Volume II, p.10.

principe, qu'ici, le sujet est l'enfant. Jack London semble faire ressurgir la nostalgie de l'enfance, mais celle d'une enfance démunie. Jamais on ne verra un enfant de famille aisée assis dans la rue, sur le pas d'une porte. Là où on ne verrait pas un enfant de foyer modeste confiné à l'intérieur⁷⁰. Cette précarité est aussi traduite par les vêtements et chaussures trouées de l'enfant, ainsi que son visage sale. L'enfant est mis en avant par les lignes verticales des murs et des portes, et à la fois par les lignes horizontales des marches et du sol. Il est alors complètement encadré par le décor. Le photographe n'a pas non plus cherché à encombrer son image, il semble assumer la construction de ce portrait. De plus, le regard de l'enfant se dirige tout droit vers l'objectif, il sait qu'il est photographié et peut-être même que cela l'amuse. Comme le démontre la photographie⁷¹ *Result of pulling up a staid camera in a court, Jewish quarters*, l'appareil photographique attise la curiosité, et certainement davantage celle des enfants. Jack London aurait tout simplement pu demander à l'enfant s'il voulait essayer de se faire prendre en photographie, et aurait accepté. La mise en scène de ce portrait reste donc plutôt simple et ne déroute pas l'observateur. Ce portrait montre aussi que la gestion de la lumière est maîtrisée par le photographe. Il a certainement pu choisir l'emplacement de pose de l'enfant : son vêtement blanc à col cape ainsi que ses cheveux clairs opèrent un contraste avec la couleur foncée de la porte juste derrière lui. Jack London semble aussi avoir eu certaines connaissances de la photographie du XIX^e siècle et des tableaux vivants, puisqu'il inclut dans son image un accessoire : le baril. L'objet accompagne et participe à la création d'une narration dans la scène. Pour finir, comme on le verra également dans l'analyse des photographies suivantes, le photographe prête une attention particulière aux titres qu'il confère à ses images. En effet, l'appellation « Sea Kings » est une référence à la culture islandaise médiévale, qui désignait les « chefs d'expéditions viking au IX^e et au début du X^e siècle »⁷². Il donne alors une dimension littéraire qui le caractérise en tant qu'écrivain, et par la même occasion, rend un aspect légendaire à l'enfant aux boucles blondes, qui serait le descendant de ce peuple d'aventuriers des mers.

⁷⁰ LESME Anne, *Photographier l'enfant pour changer la société, États-Unis 1888-1941*. Préface par François Brunet, Paris, l'Harmattan, 2019.

⁷¹ Cf. *Photographie 6*, Volume II, p.11.

⁷² Cette appellation a perduré dans la culture scandinave grâce aux bardes dans leurs poésies. Ce terme a connu une utilisation maximale lorsqu'on a redonné un certain mystère et romantisme aux histoires à moitié oubliées du peuple Viking. Selon Björn Sigfússon, "Names of Sea-Kings ("Heiti Sækonunga"), *Modern Philology*, Vol. 32, n° 2, 1934, p. 125. [En ligne] <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/388134>

Selon la définition donnée par *A Dictionary of Slang, Jargon & Cant* de A.Barrère et Charles Godfrey Leland, le terme d'argot *slavey* désigne « une femme domestique, une bonne »⁷³. London adapte son langage jusque dans la légende de sa photographie⁷⁴ *An East End « Slavey »* nous immergeant alors davantage dans cet « autre monde ».

Cette manière de photographier les petit-métiers fait écho à l'ouvrage *Street Life in London* par le photographe John Thomson et le journaliste Adolphe Smith. En effet, en 1877, Thomson photographie les rues de Londres, et témoignent de la pauvreté qui y règne. Il s'intéresse à un répertoire repris par London. Les photographies montrent des enfants cirant les chaussures de bons messieurs (*Fig.5*), ou vendant du poisson dans la rue (*Fig.6*). Le fait qu'il s'agisse d'enfants au travail renvoie davantage d'émotion chez le spectateur qui va se prendre d'empathie pour eux. Leurs petits corps soulevant des charges ou effectuant des tâches difficiles renforcent cette impression de disproportion entre leur taille et ce qu'ils doivent supporter chaque jour.

Cette photographie représente un portrait frontal d'une jeune fille, avec un point de vue décalé sur la gauche par rapport au sujet. Elle est domestique, un métier courant à cette époque pour les enfants. Elle est agenouillée au sol, et tient son sceau d'une main. Cet accessoire est vivement mis en valeur par la composition, puisqu'il est au centre de la photographie. Les lignes conductrices sont obliques, formées avec les murs et le trottoir et équilibrées avec des lignes verticales de l'encadrement de la porte et les jambes débordants du cadre. La présence du sujet est accentuée par ces lignes qui l'encadrent, mais aussi par la lumière créée par les zones de blanc de son chemisier, des briques sur le mur, et du morceau de trottoir à sa droite. Le regard est d'abord attiré par le visage souriant de la jeune fille, puis circule jusqu'au sceau, pour finir sur l'arrière-plan. Le contraste s'opère entre l'expression de son visage et la tâche qu'elle accomplit. La profondeur est très marquée par l'aperçu de l'intérieur de l'habitation, et par la ruelle qui se prolonge à gauche de l'image. Son sourire laisse apparaître l'espoir et l'innocence d'un jeune âge.

⁷³ BARRÈRE A, LELAND C.G, *A Dictionary of Slang, Jargon & Cant*. Vol.1, Londres, Ballantyne Press, 1889.

⁷⁴ Cf. *Photographie 7*, Volume II, p.12.

Les petits-métiers et les « casual workers »

Sous le ministère d'Henry George Grey, le Parlement anglais vote en 1834 le *Poor Law Amendment Act*, qui prévoit de distinguer deux types de pauvres : ceux en état de travailler et en bonne santé et ceux qui, peuplant les bas-fonds, ne travaillent pas. Ces derniers sont envoyés en *workhouse*, qui va devenir la terreur du monde anglais, faute de place et de moyens dans les paroisses locales⁷⁵. Ce système est renforcé dans les années 1870 avec une seconde vague de construction de *workhouses* à Londres et dans d'autres grandes villes anglaises comme Manchester. Une vague de philanthropie se développe en même temps que les paroisses n'arrivent plus à contenir cette population complètement démunie. La photographie *Courtyard, Salvation Army Barracks Sunday morning*⁷⁶, fait le portrait d'un groupe d'hommes dans la cour de l'Armée du Salut. Cette organisation caritative chrétienne est fondée par William Booth en 1865 à Londres. Sa structure avec sa hiérarchie quasiment militaire a été créée afin de répondre une pauvreté grandissante dans la capitale⁷⁷. Les hommes se présentent devant les soldats dans la cour du bâtiment de l'Armée du Salut. La lumière naturelle venant d'en haut, éclaire tout le groupe d'hommes. La foule arrive dans la cour, accentuée par leur position en pyramidale dans l'espace, et par tous les chapeaux qui dépassent depuis le fond de l'image, mais la scène reste calme, presque figée. London présente une certaine dualité dans cette photographie : d'un côté, les pauvres gens qui se présentent dans leurs habits troués trop grands pour leurs maigres corps, et de l'autre les soldats et officiers de l'Armée du Salut, bien portants et avec leur uniforme. La scène dégage un sentiment solennel, de part cette lumière diffuse qui descendrait du ciel. De plus, l'action de don qui se déroule entre le soldat et l'homme au premier plan presque au ralenti, reproduit la dimension sacrée des scènes d'Aumône aux pauvres ou de Charité dans les peintures religieuses de la Renaissance. D'ailleurs, la lumière crée un contraste significatif, puisque ce qui ressort le plus sont les mains des hommes tenant leurs cartes d'alimentation blanches éclatantes. Les hommes qui regardent directement l'objectif de l'appareil, rendent alors London témoin de cette scène, ainsi que celui qui regarde cette photographie.

⁷⁵ Voir *Oliver Twist* de Charles Dickens paru à Londres en 1837 dans le *Bentley's Miscellany*. Les conditions de vie des enfants dans les *workhouses* sont exposées.

⁷⁶ Cf. *Photographie 8*, Volume II, p.13.

⁷⁷ DELCOURT Raymond, *L'Armée du Salut*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Le travail dans les *workhouses* est aussi photographié par London. La confection d'étoffe, était une des tâches ou punitions principales données aux pensionnaires des *workhouses*⁷⁸. Ce matériau fibreux, était généralement à destination de l'industrie marine, pour la construction navale. Il s'agissait d'un travail difficile car très fatigant et qui causait des plaies douloureuses aux mains. La photographie *Men working in casual ward of workhouse picking oakum*⁷⁹ représente huit hommes au travail, dont sept assis affairés à leur tâche Certains baissent la tête, concentrés sur ce qu'ils font, d'autres semblent distraits par l'appareil photo, et d'autres comme l'homme au centre de l'image, a le regard perdu au loin, et celui derrière avec sa main contre son front comme en signe de désespoir et de fatigue. La composition propose une lecture difficile de l'image, tant la scène est encombrée. Ce désordre visuel montre aussi les conditions de travail de ces hommes, qui continuent de vivre dans la saleté et à côté d'une lumière à laquelle ils n'ont pas droit. La source de lumière de cette photographie provient des fenêtres et de la porte à droite, entrouverte, pour avoir un semblant d'oxygène.

Lorsque les habitants de l'East End ne travaillent pas à Londres dans les *workhouses* ou dans la rue, ils partent dans le Kent récolter le houblon. London précise que ce travail à la campagne fait office de vacances pour eux, mais que beaucoup arrivent trop tard et repartent sans rien tant les travailleurs s'y pressent pour sortir de Londres. Les photographies des travailleurs ramassant le houblon sont les seules scènes rurales que London a pu photographier avec en compagnie de son ami Bert⁸⁰. Là-bas, il photographie les « saisonniers » de Londres⁸¹ ainsi que les propriétaires des exploitations de houblon⁸². Il associe donc une photographie des travailleurs en ville, dans un contexte de progrès industriel, à une photographie de paysages et activités rurales reprenant plutôt une esthétique pittoresque. En effet, le thème de la paysannerie est très présent dans la tradition picturale en Europe au XIX^e siècle. Le peintre français Jean-François Millet (1814-1875) est la référence incontestable sur ce thème en peinture. Ses *Glaneuses* (1857), *la Récolte des pommes de terre* (1855) ou *un Vanneur* (1848) sont autant d'œuvres dépeignant la vie paysanne qui ont circulé au-delà de l'Atlantique. Sur cette photographie, des femmes

⁷⁸ MAYHEW Henry, *The criminal prisons of London*, London, Griffin, Bohn and company, 1862.

⁷⁹ Cf. *Photographie 9*, Volume II, p.14.

⁸⁰ Cf. *Photographie 4*, Volume II, p.9. *op. cit.*

⁸¹ Cf. *Photographie 10*, Volume II, 1, p.15.

⁸² Voir les collections du Victoria & Albert Museum à Londres, quelques photographies sur ce sujet sont accessibles en ligne.

participent aux travaux agricoles à la récolte du houblon⁸³. Elles sont en tenue de travail avec le chapeau et le tablier. La lumière naturelle et diffuse dans la photographie révèle ces travailleuses enfouies dans une forêt de houblon. Cependant, le contraste se fait entre la partie haute et la partie basse de la photographie. Le ciel, qui ne ressort pas sur la photographie, est gris clair. Contrairement à la partie basse où sont concentrées les figures ainsi que les plantes qui absorbent tout l'espace restant. Les lignes verticales créées par les plantes et les corps des femmes sont équilibrées par la ligne verticale créée par le contenant et la femme assise sur le rebord. Comme dans la plupart de ses scènes de groupe, London montre une diversité dans les poses et les expressions de ses sujets. Cela lui permet de recréer une certaine spontanéité et du naturel, dans ses photographies et ainsi éliminer cet aspect figé.

⁸³ Cf. *Photographie II*, Volume II, 1, p.16.

Chapitre 5 – Les faux « instantanés » et la mise en scène photographique

Une démonstration de la violence

La photographie *Only were to be seen the policemen, flashing their dark lanterns into doorways and alleys* est cadrée de manière large. Elle montre une scène d'intervention policière d'un agent londonien sur un mendiant allongé au sol⁸⁴. Le point de vue du photographe est décalé sur la gauche, ce qui permet créer un effet « instantané » à la scène prise. Cette sensation de prise sur le vif permet alors au photographe d'inclure cette prise de vue de rue dans une certaine actualité⁸⁵, dans le contexte contemporain de ville de Londres. Les lignes principales sont verticales créées par les barreaux au mur, la fenêtre, l'encadrement de la porte, ainsi que le corps du policier. Elles sont contrebalancées par des lignes obliques formées par les lames de bois au mur, les marches de l'escalier et le corps du mendiant à terre. Ces lignes forment alors un point de fuite sur la droite de la photographie, mettant alors en avant la scène qui se déroule. Le policier, la jambe droite appuyée en avant sur une des marches de l'escalier, est en position de force par rapport à l'homme au sol. Il utilise sa lampe *bull-eye*, typique du *bobby* de Londres, et aveugle celui qui s'est endormi sur le trottoir. Le sans-abri, lui, apparaît sur la photographie vêtu de pauvres habits, les joues et le nez colorés, et le visage crispé par la lumière. Il est avachi au sol, recroquevillé sur lui-même, donnant alors à son corps un aspect déformé. L'allégorie de la pauvreté comme représentée en peinture, est une vieille femme en haillons, bossue. On retrouve alors cette idée de modifier le corps, le rendre laid et brisé, afin de traduire sa position dans la société : le pauvre est maltraité et rejeté. L'image montre cette dichotomie entre pouvoir et abaissement, violence et faiblesse. Il s'agit d'un sujet présent dans les caricatures du pouvoir que l'on retrouve dans les gravures des magazines satiriques tels que *Punch* (1841-2002). Les illustrations de ce magazine par John Tenniel (1820-1914) à la fin du XIX^e siècle représentent les policiers de Londres comme des personnages violents ou alors comme des couards⁸⁶. Ici, la photographie ne présente pas le policier de manière caricaturale, mais plutôt

⁸⁴ Cf. *Photographie 12*, Volume II, p.17.

⁸⁵ GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté » dans *Apparence(s) [Online]*, 2009.

⁸⁶ Les illustrations du magazine *Punch*, dont celles de John Tenniell, sont dans un volume consacré en deux séries conservé à la British Library de Londres.

clichée. Elle présente en quelque sorte le bon et le mauvais, entre un pauvre homme qui ne peut que dormir dans la rue, et le policier qui le déloge de sa précieuse place. Une gravure de Gustave Doré, pour l'ouvrage de Blanchard Jerrold *London, a Pilgrimage* représente également une intervention policière sur des mendiants (*Fig.7*). La gravure a pour légende Bull's Eye, qui fait référence aussi à la lanterne utilisée par les *bobbies*. Par ailleurs, London trouve le moyen de produire un peu d'humour dans cette image, en cadrant cette scène pour faire apparaître le mot *Truth*. Il s'agit du nom d'un magazine hebdomadaire britannique, mais qui s'applique à la situation. La vérité est dévoilée par la lanterne du policier, ou bien, *Truth* agit comme une légende, un sous-titre à ce qu'il se produit, comme un article de presse où l'on dénonce la police qui patrouille à la recherche de ceux qui n'ont pas de toit sous lequel dormir.

La violence est aussi démontrée à travers les photographies, et entre les habitants de l'East End. Il s'agit d'un vice, que l'on associe à ce quartier pauvre où l'ivresse et la saleté règnent. La photographie *Drunken facing girls fighting* représente deux femmes en train de se battre⁸⁷. London s'est rapproché de la scène, nous pouvons les voir de très près, ce qui est inhabituel pour une scène de bagarre, on ne s'approche pas. Leurs vêtements souillés et déchirés montrent bien qu'il s'agit de deux femmes qui n'ont pas de moyens, ce qui les rattache donc davantage au « type » des miséreux qui se bagarrent. La lumière naturelle et diffuse, permet de bien voir les deux femmes et l'environnement dans lequel elles se trouvent. L'une d'entre elles est dos à l'objectif, tandis que l'autre montre un visage crispé et grimaçant. Elles s'attrapent par les cheveux et se tirent par le vêtement. Le flou sur le visage de la femme ainsi que sur la partie basse de son corps montre un mouvement, donnant alors le sentiment que London a pu photographier sur le vif cette bagarre. La composition est encombrée et les lignes principales obliques créées par les corps penchés des femmes, les éléments de maçonnerie et la corde à linge, renforcent le dynamisme dans l'image. Les éléments autour d'elles, comme le mur en brique ainsi que les draps sur les étendages, font office de fond et de décor telle une scène de théâtre. Au sol, les plaques brisées derrière elles, et les débris à leurs pieds mettent en avant la violence de cette bagarre qui a fait des dégâts. C'est comme s'il s'agissait d'accessoires posés par terre, afin de mettre en avant une certaine authenticité dans l'action qui se produit.

⁸⁷ Cf. *Photographie 13*, Volume II, p.18.

Et de l'animation dans la rue

L'orgue de Barbarie envahit les rues de Londres dès le début du XIX^e siècle. A tel point qu'en 1864, le mathématicien et inventeur, Charles Babbage tente un premier mouvement de contestation contre la musique de rue. Mais le second mouvement, entrepris par Michael Thomas Bass la même année, et par la publication d'une proposition au Parlement *Street Music in the Metropolis* sera soutenu par de grandes figures de la littérature et de l'art anglais comme John Everett Millais ou bien Charles Dickens⁸⁸. A New York également, le joueur d'orgue de Barbarie, présent dès environ 1850, est très mal vu. En effet, il est associé au pauvre immigrant italien tout le long du XIX^e siècle, et est parfois accompagné d'un petit singe. Des enfants dansant auprès du joueur d'orgue de Barbarie est une scène que l'on retrouve fréquemment en photographie ou sur des cartes postales⁸⁹. En France également, le motif pittoresque du joueur d'orgue est présent, les photographies de Charles Nègre en sont l'exemple même⁹⁰.

Le joueur d'orgue de Barbarie représenté sur cette photographie avec son instrument, est fidèle à la vie des rues de Londres, en particulier dans l'East End⁹¹. Cette attraction et cette musique de rue sont les seules choses que ses habitants peuvent se permettre. Aussi, jamais un tel spectacle n'aurait été toléré dans les quartiers les plus aisés. Ce qui est particulier dans cette photographie de Jack London, c'est qu'il ne met pas le joueur d'orgue en avant. Bien qu'il soit au centre de la composition, il est effacé par toute la foule d'enfants qui dansent autour de lui. Comme s'il avait voulu privilégier la scène de joie que procure cet instrument, que le musicien de rue lui-même. Il fait allusion à cette tradition musicale mais de loin. En effet, la scène a été prise à travers un point de vue large, et légèrement décalé vers la gauche, favorisant ainsi une vue d'ensemble plutôt que la mise en valeur d'un seul élément. Les lignes directrices sont obliques, formées par la rue et les grilles en fer sur le côté gauche. Les façades des habitations à gauche, permettent de cadrer le regard vers le fond de l'image. Le point de fuite nous amène à prolonger l'image, et crée ainsi une dimension de profondeur. Le rassemblement d'enfants autour du joueur d'orgue paraît alors

⁸⁸ BASS Michael. T, *Street Music in the Metropolis*, London, 1864.

⁸⁹ Les collections du Victoria & Albert Museum de Londres comprennent quatorze objets et images du XIX^e siècle concernant la figure du joueur d'orgue de Barbarie. Pour les Etats-Unis, voir les collections de la Library of Congress à Washington DC.

⁹⁰ GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *op. cit.*

⁹¹ Cf. *Photographie 14*, Volume II, p.19.

immense. London prend quelques photographies de groupe, en particulier d'enfants dans la rue. La photographie *Result of pulling up a staid camera in a court, Jewish quarters*⁹², montre un rassemblement d'habitants, en particulier des enfants, face à l'objectif de London. Ils sont disposés comme pour un portrait de famille, tous proches les uns des autres pour rentrer dans le cadre. La curiosité provoquée par London qui sort son appareil, et qui décide de prendre ce sentiment en photographie, permet de renvoyer une certaine émotion chez le spectateur. Pour la plupart, ils posent et sourient face à l'appareil. Les visages cherchent à apparaître sur la photographie, les plus petits se hissent, les adultes se prêtent aussi au jeu. Au centre de l'image, une femme porte son bébé habillé en blanc, et le surélève pour le montrer à l'appareil. Alors même que le bébé ne peut pas avoir conscience de ce qu'il représente sur la photographie, sa mère, elle sait qu'il va y avoir une trace, une image de son enfant. London conduit un véritable jeu photographique avec les habitants. Cette scène joyeuse devient pittoresque grâce aux notions de l'enfance et du jeu en particulier. La présence du petit chien à gauche de la photographie, renforce cet aspect enfantin et joyeux, cette figure animalière est souvent liée à l'enfance et au jeu. Dans ce cas aussi, celui qui montre le petit chien à l'appareil participe à ce jeu photographique, à l'amusement de savoir qu'il sera présent sur cette image.

⁹² Cf. *Photographie 6*, Volume II, p.11. *op. cit.*

Chapitre 6 – Paysages animés et scènes de rue

Ceux qui dorment...

La photographie *View in Green Park, men sleeping* présente une scène dans Green Park à Londres⁹³. Le cadrage opéré par le photographe est très large, ce qui lui permet de prendre une vue d'ensemble du lieu. Il semble se positionner bien face à la scène. Il n'a pas eu besoin de décaler son point de vue pour produire un effet de profondeur, puisque ce sont les différents plans ainsi que la taille des corps qui diminuent au loin qui le produisent. Il s'agit d'un paysage urbain avec des bâtiments presque fantomatiques à l'arrière-plan. La lumière naturelle blanche et le brouillard réunis créent une atmosphère calme presque morbide. Le regard est emmené au fond de l'image, la disposition des arbres forment alors comme un angle. Des arbres quasiment dépouillés, des corps qui jonchent la pelouse du parc sous un brouillard épais. Jack London a certainement vu les photographies de la Guerre de Sécession, puisqu'entre 1887 et 1911, au moins quatre grandes histoires illustrées de la guerre ont été publiées⁹⁴. La composition et la répartition des corps recréent comme un champ de bataille en plein Londres avec de pauvres travailleurs assoupis. Cela ne serait pas étonnant que l'écrivain ait lui-même pu voir circuler dans les journaux les photographies de guerre de Mathew Brady ou d'Alexander Gardner (*Fig. 8*).

Sur les soixante-quinze photographies, un motif, comme vu précédemment, est très largement représenté : le pauvre travailleur assoupi. Les « portraits de mendiants », issus de la tradition photographique du XIX^e siècle, laissent place à un autre type de représentation plus « instantané ». En effet, dix photographies du corpus représentent des mendiants ou de pauvres travailleurs endormis. La plupart du temps, ils sont endormis assis ou avachis sur des bancs, ou alors à même le sol sous un arbre ou des arches. Ils n'ont d'ailleurs, dans ces photographies, pas d'accessoire caractéristique à leur condition. Puisqu'ici, c'est leur position physique, et leur action, c'est-à-dire le sommeil en extérieur, qui caractérise leur misère. Leurs visages sont généralement cachés, tant ils sont emmitouflés dans leurs vêtements pour lutter contre le froid des nuits dans la rue, et aussi parce que c'est ce qui leur confère un semblant de sentiment d'intimité avec eux-mêmes. C'est le cas pour la photographie *View on Thames embankment*, qui représente quatre hommes assis sur un banc

⁹³ Cf. *Photographie 15*, Volume II, p.20.

⁹⁴ BRUNET François, *La photographie, histoire et contre-histoire. op. cit.*

au bord de la Tamise⁹⁵. Le point de vue du photographe est décalé vers la droite, et donne l'impression qu'il a pris cette photographie juste en passant. L'absence de lumière dans le fond de l'image révèle que la photographie a été prise la nuit. Le flash de l'appareil produit un éclairage suffisant pour distinguer les hommes sur le banc. L'un d'entre eux est visiblement éveillé, et regarde tout droit vers l'objectif, comme s'il venait de se faire réveiller brutalement par l'appareil. La lumière éclaire également un autre détail original qui est le décor en relief représentant un dromadaire couché. La photographie *Spitalfields Garden*⁹⁶ montre de même des habitants dormant sur des bancs en pleine journée. London photographie quasiment les mêmes scènes, et ainsi montre à quel point il est courant de voir des personnes, hommes ou femmes, dormir dans la rue et les parcs. La photographie *Under the arches of the bridges that span the Thames*⁹⁷ est encore un exemple de la continuité de cette tradition photographique du « clochard endormi »⁹⁸. Le format portrait de cette photographie est davantage adapté à une volonté de faire apparaître l'architecture des arc-boutants, plutôt qu'au portrait de ces hommes cherchant le sommeil. D'ailleurs, le portail prend les deux tiers de l'image, alors que les hommes à peine un tiers. Ils semblent écrasés au sol, tant le portail paraît immense. Les lignes principales dans cette photographie sont verticales, ce qui ajoute un effet de hauteur, en plus de lignes obliques formées par l'arc ainsi que les corps des hommes avachis au sol. La lumière naturelle ne produit pas beaucoup d'éclairage puisque les arcs sont enfoncés dans la structure du pont. Les pauvres hommes qui s'y trouvent sont donc constamment dans la pénombre pour dormir. Leurs visages sont seulement distinguables par la lumière qui les blanchit, leurs têtes sont baissées, cachées par leurs vêtements ou leurs casquettes. Le contraste de l'image est effectivement opéré par les vêtements foncés des hommes, contre leurs visages blancs, le sol et le portail ressortant dans une nuance de gris clair. Cette photographie crée une ambiguïté sur qui est le réel sujet dans l'image. On peut se demander si le portail avec son arc ne serait pas le sujet principal tant il est mis en valeur par London. Ses détails sont marqués avec les lames du portail et ses clous, les pierres constituant la structure et l'arc, et enfin la grille sous cet arc. Le travail d'ombre et lumière sur cet élément architectural peut nous permettre de dire que les hommes au sol, ont pour accessoire la structure, qui par son envergure pourrait prendre tout l'espace de la

⁹⁵ Cf. *Photographie 16*, Volume II, p.21.

⁹⁶ Cf. *Photographie 17*, Volume II, p.22.

⁹⁷ Cf. *Photographie 18*, Volume II, p.23.

⁹⁸ GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *op. cit.*

photographie mais qui pourtant permet une mise en valeur naturelle des personnes qu'elle abrite.

Et vivent dans la rue.

London photographie l'intérieur des foyers des habitants de l'East End. Pour ceux qui ont la chance (ou la malchance) d'avoir un toit sous lequel dormir, le logement ne représente pas un lieu de repos ni de sécurité. La photographie *A house to let*⁹⁹ montre l'état de délabrement avancé des bâtiments dans lesquelles logent les familles de l'East End. Cet état de dégradation, avec les volets et vitres cassés, des murs abîmés et sales, font partie de cette représentation de la pauvreté. La saleté et l'usure sont des thèmes fréquents dans la représentation de la précarité. Mais la vie quotidienne des habitants se fait dans la rue. Qu'ils se promènent où restent sur le pas de leur porte, rares sont ceux qui s'enferment. La photographie *Hanbury Street, holiday*¹⁰⁰ montre une rue entre les districts de Spitalfields et Whitechapel. London photographie cette rue célèbre pour avoir été le lieu du second meurtre commis par Jack l'éventreur en 1888¹⁰¹. Il ne précise pas cette information dans la légende mais cette référence, pour ceux qui pouvaient reconnaître cette rue, était claire. Pourtant, la photographie ne laisse en aucun cas entendre ce drame. La vue de cette rue montre les familles, dont les enfants, assis devant leurs portes ou sur le bord du trottoir. La photographie *Frying pan alley, Spitalfields*¹⁰² s'inspire également des vues de Gustave Doré. Les prises de vue de ruelles étroites démontrent une certaine promiscuité que doivent supporter les habitants. Les grands murs en pierre des logements sont photographiés de la même façon que les *workhouses*¹⁰³. Les murs en pierre semblent enfermer ceux qui y vivent. Il conserve le format portrait, en plus des lignes directrices verticales, pour accentuer cette impression de grandeur, les personnages apparaissent alors réduits et la rue sans fin. Les lignes obliques créées par le haut du bâtiment et le bord de la rue constituent le point de fuite vers le fond de l'image. L'œil est dirigé directement vers une première femme qui regarde l'appareil, une seconde habillée en noir, puis le regard s'arrête sur une femme portant son enfant. La figure de la mère à l'enfant est emblématique de la tradition picturale, que l'on retrouve en

⁹⁹ Cf. *Photographie 19*, Volume II, p.24.

¹⁰⁰ Cf. *Photographie 20*, Volume II, p.25.

¹⁰¹ RULE Fiona, *The Worst Street in London*. Hershman, Ian Allan, 2008.

¹⁰² Cf. *Photographie 21*, Volume II, p.26.

¹⁰³ Cf. *Photographie 22*, Volume II, p.27.

photographie¹⁰⁴. Il s'agit d'une figure pittoresque reportée dans les vues « instantanées » visant à transmettre de l'émotion. Même si dans cette image la femme et son enfant ne sont pas pris en photographie de près, dû au cadrage large de London, c'est l'une des figures les plus nettes et mise en valeur par le mur juste derrière qui l'encadre.

La vie dans le West End

London prend aussi le soin de photographier la population de la partie ouest de Londres. Il s'agit du quartier privilégié résidentiel de la capitale, où se concentre le pouvoir avec l'Abbaye de Westminster et les Chambres du Parlement, ainsi que le divertissement avec de nombreux théâtres et les boutiques de mode¹⁰⁵. Il met donc en opposition deux mondes, et ainsi renforce cette différence et la pauvreté qui ronge l'East End. La photographie *Leicester Square, men and women walking in the evening*¹⁰⁶ montre déjà un cadre à l'opposé des rues de Whitechapel. Ici, la population se promène, a le temps de flâner devant les boutiques. Au niveau de l'architecture, London fait en sorte de capturer les détails des devantures où l'on peut lire « *hotel* » ou encore « *restaurant* », et « *empire theatre* ». Des commodités que l'on ne retrouve pas à l'Est et qui marquent profondément l'écart entre les privilégiés et ceux qui n'ont rien. Cependant, London prend cette photographie sur laquelle aucun visage n'est visible, tous tournent la tête ou sont de dos. Comme si l'auteur était étranger à ce monde, et comme s'il était invisible aux yeux de ces gens. L'absence de regard, de lien visuel entre les personnages ou avec l'objectif de l'appareil crée une distance non seulement spatiale mais aussi émotionnelle. On retrouve cette distance dans la photographie qui représente des habitants du West End en sortie dans un parc¹⁰⁷. L'image semble dépeindre une scène champêtre, où les hommes et les femmes se divertissent et discutent à l'ombre de grands arbres. La lumière naturelle du soleil crée une atmosphère joyeuse et bucolique. Les arbres eux, servent de cadre et de décor aux personnages. Au loin, les chapeaux haut-de-forme de ces messieurs, les robes et les ombrelles de ces dames emplissent la scène. Encore une fois, London prend cette vue de loin. Par ailleurs, cette distance symbolique entre London et les habitants du West End se matérialise avec la

¹⁰⁴GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *op. cit.*

¹⁰⁵ ATKINS Peter J. "How the West End was won: the struggle to remove street barriers in Victorian London." *Journal of Historical Geography*, Vol. 19.3, 1993, pp.265-277.

¹⁰⁶ Cf. *Photographie 23*, Volume II, p.28.

¹⁰⁷ Cf. *Photographie 24*, Volume II, p.29.

barrière tout autour du parc. Elle met celui qui observe l'image dans la peau de celui qui ne peut pas y accéder. Les photographies du Couronnement d'Edward VII présentent aussi des prises de vues particulières. La photographie *The King's Carriage*¹⁰⁸ est prise de loin et où l'on peut voir une foule plus mince autour du carrosse royal. Cependant, les photographies *The King and Queen at St. James Park*¹⁰⁹ et *Coronation Procession passing St. James*¹¹⁰, présentent des prises de vues beaucoup plus près et en légère plongée par rapport au carrosse, et mettent en avant le monde assistant à la procession.

¹⁰⁸ Cf. *Photographie 25*, Volume II, p.30.

¹⁰⁹ Cf. *Photographie 26*, Volume II, p.31.

¹¹⁰ Cf. *Photographie 27*, Volume II, p.32.

Partie 3

-

Une production photographique « humaine »

Chapitre 7 – La photographie « documentaire » ou la mise en scène du réel

« Il s'est toujours mis en colère d'un point de vue technique, lorsque ce travail a été qualifié par ignorance et malveillance de «traité social». "Je déclare simplement la maladie telle que je l'ai vue", expliquait-il. "Je n'ai pas, dans les pages de ce livre, énoncé le remède tel que je le vois". La première méthode de Jack semble avoir été de se retrancher derrière des faits que d'autres avaient oubliés ou négligés, et de relever son défi. À la langue et à l'œil indécis et hésitants de ceux qui ne sont pas préparés ou réticents, il n'a montré aucune pitié. Toute la satisfaction qu'il a gagnée en essayant de remuer la masse morte était sa connaissance qu'il savait ce qu'il savait. Les faits étaient des faits et le seul fondement sur lequel bâtir des certitudes justes. De travaux comme "Le Peuple de l'abîme", il disait : "Je traite de la chose qui est, pas de celle qui devrait être". Aux critiques qui critiquent sa propagande, j'aime souligner à quel point il a délibérément peu encombré son art, sa fiction, de propagande. »¹¹¹

London, entre art et objectivité

Roger Chateauneu, dans le numéro de Janvier-Février 1976 de la revue littéraire *Europe*, revient sur cette méprise concernant Jack London et son œuvre, et d'autant plus appuyée par l'adhésion de l'écrivain au Parti Socialiste :

« Cœur véhément, Jack London s'est enflammé de colère devant les agissements des fabricants de taudis qui chassent de leurs foyers les familles de travailleurs, les repoussent toujours plus loin, les contraignent à s'entasser dans une pièce unique, bourrent l'espace locatif à la limite du supportable pour tirer d'un immeuble le maximum de bénéfiques. [...] Il s'est risqué à l'analyse économique, qui n'était pas son point fort, a proposé quelques théories pleines d'une bonne volonté ingénue. Ce n'est pas un théoricien du communisme. [...] Sur ce point, il convient de prendre garde à une méprise, et d'éviter une injustice : Jack London, comme nombre d'esprits généreux, souhaite réformer le monde, mais la contribution qu'il apporte en ce domaine est évidemment celle d'un poète, non d'un économiste ou d'un stratège politique. »

Il convient de préciser ici que l'auteur fait cette remarque en se concentrant sur le récit littéraire uniquement du *Peuple de l'Abîme*. Cependant, elle semble également valable pour les photographies. La lecture sociologique de cette œuvre a déjà été effectuée des spécialistes de l'auteur, mais qui n'étaient pas spécialistes de la photographie. Son

¹¹¹ LONDON KITTREDGE Charmian, *The book of Jack London. Op. cit.*

“Always he was made wroth from a technical standpoint, when this work was ignorantly and maliciously termed a "social treatise". "I merely state the disease, as I saw it", he would explain. "I have not, within the pages of that book, stated the cure as I see it". Jack's earliest method seems to have been to entrench himself behind facts that others had overlooked or neglected, and deliver his challenge. To the wavering and hesitant tongue and eye of the unprepared or unwilling, he showed no mercy whatever. All the satisfaction he won from trying to stir the dead mass was his knowledge that he knew what he knew. Facts were facts, and the only foundation upon which to build righteous certitudes. Of work like "The People of the abyss", he would say: "I treat of the thing that is, not of the thing that ought to be". To critics who rail at his propaganda, I like to point out how deliberately little he cluttered his art, his fiction, with propaganda.”

attachement dès 1896 au Socialist Labor Party a créé une sorte d'ambiguïté entre sa pensée politique et ce qu'il en faisait transparaître dans ses œuvres. Il y a confusion sur le fait qu'il soit engagé politiquement et que ses photographies dénoncent les conditions de vie indécentes de la population londonienne. Même si pour construire son récit, se documenter a été une grande partie du travail de London, cela ne fait pas de lui un sociologue, et ses photographies ne sont pas de simples enregistrements objectifs. Il y exprime une sensibilité, et en cela, cette œuvre ne peut pas être désignée comme un traité social. La photographie « documentaire » a été en cela, prise comme un moyen objectif de montrer des situations ou des personnes telles qu'elles sont dans un but d'information. Elle aussi été systématiquement rattachée à la sociologie, et donc davantage assimilée à un but social et politique plutôt qu'à des fins artistiques. L'objectivité et l'authenticité a pourtant été une problématique, et pas seulement quant à la photographie « documentaire ». La photographie représentait au XIX^e siècle une nouvelle manière de voir le réel. La fonction scientifique qu'on lui a donnée puisqu'elle était capable de rendre le détail, de prendre de manière supposée objective, de rendre fidèlement l'image que notre œil voyait, a empiété sur ses potentielles autres capacités. Les notions de réalité et d'authenticité sont des termes qui ont traversés l'Histoire de la photographie et ses théoriciens. Au sujet de la retouche en photographie, des articles théoriques discutent l'éthique dès le XIX^e siècle. En 1872, l'article « Retouching Negatives » par Henry Hunt Snelling (1817-1897) paraît dans le magazine américain *The Philadelphia Photographer*¹¹². Le photographe critique ses confrères qui pratiquent la retouche, preuve de leur médiocrité en tant que photographes. La retouche reste un tabou tel en photographie, que la plupart de ceux qui le font ne l'assument pas.

Beaumont Newhall et l'approche "documentaire" en photographie

L'historiographie et les travaux en histoire de la photographie aux États-Unis démontrent de la difficulté à aborder le « documentaire ». Beaumont Newhall (1908-1993), historien de la photographie et commissaire d'exposition au Museum of Modern Art en 1937, devient une figure pionnière de la discipline à la sortie de son *History of Photography* aussi catalogue de l'exposition « Photography 1839-1937 »¹¹³. Avec son deuxième écrit

¹¹² SNELLING Henry H., "Retouching Negatives", in *The Philadelphia Photographer*, Vol.9, n°99, Philadelphie, Benerman & Wilson, 1872, pp. 71-72.

Consultable en ligne : <https://archive.org/details/philadelphiaphot1872phil>

¹¹³ Note biographique, Beaumont Newhall Papers, The Museum of Modern Art Archives. [En ligne] <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Newhallf>

Photography: A Short Critical History, publié en 1938, Newhall s'affirme en tant qu'historien de la photographie américain notable. Dans un article publié en 1938 et intitulé « Documentary Approach to Photography », l'historien exprime l'ambiguïté de cette approche « documentaire » en photographie. Il explique que les meilleurs travaux en photographie « documentaire » avaient pour sujet les populations défavorisées et leurs logements, ainsi les photographies des pauvres ont été définies comme telles. Mais l'auteur relève que la destruction de l'homme et la perte son monde sont des thèmes pittoresques. Pour lui, ces photographies ne peuvent être « documentaires » que s'il y a une réelle ambition et but sociologique derrière. Newhall définit en quelques points, quels sont techniquement les caractéristiques de la photographie « documentaire ». Pour lui, le « documentaire » est davantage une approche qu'un résultat. En effet, le photographe se renseigne et se documente sur le problème qu'il veut montrer à travers ses clichés, et donc met dans ses photographies tout ce qu'il sait et tout ce qu'il pense de son sujet. Selon Newhall, le photographe « documentaire » n'est pas un simple technicien. Il a une maîtrise de son appareil et de la technique, mais aussi de la tradition picturale. Son rôle est de visualiser, donc de construire en quelque sorte, pour ensuite produire un reportage pictural qui parlera au public.

La retouche et le photomontage

Un des critères de la photographie « documentaire » selon Newhall¹¹⁴, est la pureté de la prise de vue et de son tirage :

« Il va sans dire que toute retouche de quelque nature que ce soit est strictement interdite. Puisque la valeur d'un document photographique réside dans la l'authenticité de sa technique, toute intervention de travail manuel est forcément préjudiciable. Pour la même raison, les négatifs sont imprimés directement sur un papier à surface lisse pour permettre le rendu de tous les détails »¹¹⁵.

London se défendait d'une photographie plutôt objective, il souhaitait rendre en photographie ce qu'il avait vu. Ses photographies du *Peuple de l'abîme* sont la preuve que London faisait des retouches et maniait un peu le photomontage. Les retouches classiques que l'on peut facilement déceler dans ces photographies sont les accentuations des zones de

¹¹⁴ Voir paragraphe précédent.

¹¹⁵ NEWHALL Beaumont, « Documentary Approach to Photography » in Parnassus, Vol. 10, n°3, 1938, pp.2-6. "Needless to say retouching of any kind is strictly prohibited. Since the value of a photo-document lies in the directness of its technique, any intervention of hand-work is bound to be injurious. For the same reason the negatives are printed directly onto a smooth surface paper to allow full detail to be rendered."

lumière à l'aide de peinture blanche, la suppression d'éléments ou l'accentuation de contours grâce à l'encre noire. Les retouches pouvaient se faire directement sur le négatif au moment du tirage. La photographie *View in Stratford*¹¹⁶ présente plusieurs retouches sur la personne entièrement redessinée en noir au milieu de l'image, ainsi que les vêtements des deux autres personnes sur le côté droit. Mais d'autres photographies ont subi des modifications plus importantes. La photographie *A market, tottering old men and women*¹¹⁷ et *Nowhere in London can one escape the sight of poverty*¹¹⁸ présentent une figure en commun. Le vieillard marchant avec sa canne, dans la même posture et la même expression. London a visiblement repris ce personnage soit dans une photographie qu'il n'a pas conservé, soit dans une photographie qui n'est pas la sienne¹¹⁹. Dans les deux images, le vieillard s'inscrit de manière non-naturelle, puisque son contour est trop net, et l'ombre de son corps n'apparaît pas au sol comme les autres sujets sur ces photographies. Sur la photographie *A market, tottering old men and women*¹²⁰, d'autres personnages ont été ajoutés. La femme au premier plan, penchée en avant pour ramasser un objet au sol, et la femme juste derrière habillée d'un long vêtement noir et avec un chapeau. Ces trois figures sont détachées, et posées sur la photographie qui prend la fonction de fond et décor. Elles participent à l'impression d'une misère abondante et omniprésente telle que London l'écrit dans la légende. Il choisit des personnages appartenant au « type » de la pauvreté, avec des apparences physiques fortement caractéristiques, et qui se démarquent au sein de la photographie. Les photographies *Butcher shop, women buying meat*¹²¹ et *View in Bethnal Green*¹²² présentent le même genre de modification. La femme en noir avec panier est la même sur ces deux photographies. London l'a certainement réutilisée à partir de la photographie *View in Bethnal Green*, pour la replacer dans l'autre photographie où elle convenait et qu'il lui manquait un sujet lors de la prise de vue. Comme il a été question brièvement dans la deuxième partie, les photographies du couronnement d'Edward VII laissent penser que London n'a pas été l'auteur de tous les clichés. Owen Clayton relève les différences entre les prises de vue, et

¹¹⁶ Cf. *Photographie 28*, Volume II, p.33.

¹¹⁷ Cf. *Photographie 29*, Volume II, p.34.

¹¹⁸ Cf. *Photographie 30*, Volume II, p.35.

¹¹⁹ Cf. CLAYTON Owen, « Literature of Attractions ». *Literature and Photography in Transition, 1850-1915*.

Le spécialiste précise que le négatif de cette photographie est manquant, comme la plupart qui ont été prises par London en Angleterre. Selon lui, cela n'empêche pas London d'en être l'auteur, et qu'il avait certainement la capacité de modifier ses négatifs.

¹²⁰ Cf. *Photographie 29*, Volume II, p.34. *op. cit.*

¹²¹ Cf. *Photographie 31*, Volume II, p.36.

¹²² Cf. *Photographie 32*, Volume II, p.37.

surtout, sur la photographie publiée dans le livre qui présente la marque d'un studio de Londres¹²³. Celle de l'album elle, ne présente pas cette marque¹²⁴. Clayton tente d'expliquer que cette marque, n'étant pas présente dans l'album, a certainement été ajoutée plus tard dans sur photographie présente dans l'ouvrage à la demande de l'éditeur afin de préciser sa source. Par ailleurs, la photographie dans l'album semble simplement avoir été recoupée au niveau du bas et du côté droit afin dans rentrer sur la page. Si la photographie est celle d'un studio, alors le choix de London d'insérer des photographies « officielles » à des photographies de cérémonie prise par lui-même, créant ainsi des points de vue différents d'une même scène, met en place une dynamique presque filmique et donc spectaculaire¹²⁵.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Cf. *Photographie 26*, Volume II, p.31. *op. cit.*

¹²⁵ *Ibid.*

Chapitre 8 – « Les tableaux photographiques » du XIXe Et l'Amérique

Les photographes de la misère aux États-Unis

Le « documentaire » est au départ désigné comme un style photographique qui naît dans les années 1880 à New York. Son objectif étant le reportage et la dénonciation des inégalités sociales. Jacob August Riis, en est l'un des fondateurs. Son reportage le plus fameux est celui qu'il effectue dans le quartier pauvre de New York, à Mulberry Bend. Il va en tirer des séries d'images accompagnées de texte, qu'il publia dans un livre publié en 1890 intitulé *How the Other Half Lives*. Suite à ces publications, le photographe obtint la destruction du quartier. Cependant, l'étude des photographies produites par Riis montrent également son adhésion à la tradition picturale, avec son utilisation de motifs comme la Mère à l'enfant¹²⁶.

Jack London offre du contraste dans ses photographies en proposant plusieurs versions d'une même scène. Il permet une comparaison entre des photographies plutôt pessimistes et d'autres plus optimistes, notamment celles avec les enfants. S'il photographie les bas-fonds de la capitale anglaise, et le quotidien de ses habitants, il n'exclut pas pour autant les scènes de joie. Ses mises en scène d'activités en apparence triviales permettent de considérer ces photographies comme réalistes et crédibles. Il construit un cadre intime et à la fois général de ce que à quoi ressemble la vie dans l'East End : le travail, la rue, l'intérieur des foyers. Tout autant de thèmes que l'on retrouve dans la photographie au tournant du siècle en Amérique. London a lui-même lu un ouvrage illustré de Riis :

« Je viens de finir ce *Cecilia* que vous m'avez envoyé. De même que *The Battle with the Slum*. Dans ce dernier livre, j'ai surtout apprécié que Riis mette l'accent sur le côté mortifère et désespéré qui caractérise les bas-fonds de Londres. Et qu'il ajoute qu'il y a de la vie et des promesses dans nos bas-fonds américains- du 'levain' dans notre misère, comme il dit. »¹²⁷

Cette connaissance de ce qu'il se fait en photographie aux États-Unis, permet à London d'intégrer lui-même des références à la tradition picturale dans son œuvre. Il

¹²⁶ GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *op. cit.*

¹²⁷ Lettre à George Platt Brett.

comprend alors la force qu'ont les photographies, ce qu'ont démontré Riis et Hine, lorsqu'elles sont construites sur le pittoresque¹²⁸.

Les « documents humains » de London

Comme il est expliqué dans l'introduction de l'ouvrage *Jack London photographe*, Jack London qualifiait ses photographies de « documents humains »¹²⁹. La vision exprimée par cette expression est celle d'une photographie où l'on présente des figures telles qu'elles sont, sans artifice. Ses portraits simples ou de groupe montrent l'intérêt qu'il a pour l'émotion que transmettent les sujets qu'il photographie. S'il souhaite montrer ses sujets pour ce qu'ils sont, cela ne veut pour autant pas dire que l'image ne sera pas manipulée. Il manipule la photographie : il met en valeur certaines figures, maîtrise le cadrage et la composition de ses photographies, sait faire ressortir en ses sujets une « vie émotionnelle commune ». Le but est de chercher ce qui n'est pas accessible, mais où sont pourtant les gens du commun¹³⁰. L'utilisation du terme « documents » nous amène à pousser la réflexion sur ce que cela signifie pour lui. En effet, il ne documente pas dans le sens « pur » où il informe objectivement. Il peut s'agir d'une manière de documenter l'émotion intime de ses sujets. Quand il ne s'agit pas de portraits avec mise en valeur d'une personne, et qu'il s'agit plutôt d'une scène de rue ou la photographie d'un bâtiment, London procède la même manière. Son regard poétique et sensible lui permet de prendre des clichés de *workhouses* ou d'intérieurs misérables et en faire ressortir le dramatique. La difficulté réside dans la justesse de la prise de vue, pour qu'elle soit fidèle à ce qu'il souhaite faire ressentir à celui qui regarde ses photographies. En ce sens, London semble avoir créé avec ses photographies du Peuple de l'abîme, une photographie documentaire émotionnelle. Ses clichés constituent une véritable histoire photographique des vies intérieures de ce qu'il représente. C'est à partir de cette conception de la photographie que London a produit ses reportages suivants. Ses clichés de la guerre russo-japonaise s'intéressent également davantage aux sujets, aux visages et aux histoires vécues, qu'à l'information pure¹³¹.

¹²⁸ GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *op. cit.*

¹²⁹ CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe. Op. cit.* p 28.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

Une célébration de la dignité ?

Dans le *Peuple de l'abîme*, London ne semble pas complètement rompre avec la tradition picturale du XIX^e siècle. Ses photographies des travailleurs à Londres et des saisonniers dans le Kent, montrent à la fois cette gloire identifiée au travail acharné, quitte à ne pas vivre correctement, mais aussi les visages et les corps endoloris et affaiblis par la misère. Les vêtements abîmés sont mis en valeur au même titre que la saleté sur les visages. C'est pourquoi nous pouvons nous interroger sur le parti pris de London. Dans ses portraits, il tente de faire ressortir la dignité humaine, mise à mal par la pauvreté. Il conserve alors dans ses représentations les caractéristiques esthétiques typiques du clochard, mais ses prises de vue large permettent de créer un regard particulier sur son sujet. Ce cadrage large peut donner le sentiment qu'il s'écarte de son sujet, qu'il y a une distance. Cependant, il apporte des indications sur l'environnement qui entoure le sujet, et participe même à la mise en place d'une narration. La représentation de la dignité de ses sujets ne s'affiche pas directement sur eux, mais plutôt sur leur rapport à ce qui les entoure, ce qui les rend ainsi.

Chapitre 9 – Réception et suites

« *Un tableau noirci* »

« On m'a reproché d'avoir brossé de Londres un tableau noirci à souhait. Je crois cependant avoir été assez indulgent.¹³² »

Les critiques concernant *le Peuple de l'abîme* ont été relativement partagées. Certains ont apprécié l'engagement et le message porté par London. Mais d'autres ont perçu l'ouvrage comme un dérangement et un affrontement à l'Angleterre :

« Les critiques, encore une fois avec trois nouveaux livres lancés soudainement à leur tête, faisant huit en trois années fulgurantes depuis que ce jeune écrivain étonnant était entré en vision, ont été stupéfaits non seulement par les chiffres mais par la totale dissemblance entre les trois – *L'Appel de la forêt*, *The Kempton-Wace letters*, et maintenant *Le Peuple de l'abîme*. Les critiques britanniques, rassemblés jusque-là avec enthousiasme, étaient partagés quant au *Peuple de l'abîme*. Surtout, il a été mal pris et condamné comme une infraction inexcusable de sa part de venir sur leurs rivages et de révéler les bidonvilles de Londres au monde. Ils pensaient qu'il aurait mieux fait de s'occuper de ceux de son propre pays. Une minorité a cependant accordé au livre son dû.»¹³³

Le numéro du mois de décembre 1903 du magazine *The American Monthly Review of Reviews* présente en quelques lignes le *Peuple de l'abîme*¹³⁴. L'ouvrage est présenté tel un récit d'explorateur, riche et avec de nombreuses images. En parlant de ce que London décrit dans son ouvrage, le critique écrit « le tableau est souvent repoussant, et pourtant ses vérités ne doivent pas passer inaperçues ». Les photographies ne sont pas critiquées à part, elles sont d'ailleurs simplement mentionnées. Il n'y a pas réellement eu à la sortie de

¹³² Cf. Préface du *Peuple de l'abîme*.

¹³³ LONDON KITTREDGE Charmian, *The book of Jack London*. New York, Century Company, pp 399-400.

“The reviewers, again with three new books thrown suddenly at their heads, making eight within three meteoric years since this astonishing young writer had shot into vision, were stunned not only by numbers but by the total dissimilarity of the three -*The Call of the Wild*, *the Kempton-Wace letters*, and now *the People of the Abyss*. British critics, theretofore gathering in enthusiasm, were on two minds about the *People of the Abyss*. Mainly it was resented and condemned as an inexcusable infringement on his part to come to their shores and turn out the London slums for the world to view. They thought he would be better occupied in those of his own land. A minority, however, accorded the book its due. And two years later, the archbishop of Canterbury, inspecting New York's east side, exclaimed: "Amazing! I am astonished at it all. The slums of New York are not nearly so bad as the slums of London. And the mean streets are not so mean as the east end of our great English city.”

¹³⁴Voir la critique concernant “Books on Human Condition”, *The American Monthly Review of Reviews*. n°6, 1903, pp.762.

l'ouvrage de critique sur les photographies de London. Seules ses nouvelles qualités d'« explorateur social » et de reporter sont exposées.

De l'abîme aux Mers du Sud

Cinq ans après son séjour à Londres, London repart pour une seconde aventure photographique. Entre 1907 et 1908, il voyage avec sa femme Charmian Kittredge (1871-1955)¹³⁵ et son équipage à bord du *Snark*. Pendant deux ans, ils partent à la découverte de Hawaï, des îles Marquises, Tahiti, Bora-Bora, Fiji, Samoa, des îles Salomon, pour finir jusqu'en Australie. Il embarque avec son appareil à soufflet, et promet de prendre des clichés jamais vus auparavant :

« J'ai maintenant un bon appareil, doté d'un superbe objectif Goertz, et je vais bientôt en avoir un autre. Je suis en mesure de vous promettre de chouettes photos. »¹³⁶

Il décide de publier ses photos dans les magazines *Cosmopolitan*, *Pacific Monthly*, *Hampton's Magazine* et *Woman's Home Companion*, accompagnant alors les récits de son voyage dans le Pacifique. Entre 1908 et 1910, ses nouvelles et essais paraissent un à un dans les magazines, dont la nouvelle intitulée *Les lépreux de Molokai*. Son voyage est couvert par la presse mondiale, et dès son départ les articles à son sujet paraissent notamment par le *New York Times*¹³⁷. Les photographies prises lors de ce voyage seront également publiées avec ses écrits regroupés en un livre, *La Croisière sur le « Snark »* en 1911 chez les éditions Macmillan¹³⁸. La collection de photographies du « Snark » est aussi la plus importante de London puisqu'elle regroupe environ 4.000 clichés¹³⁹. Elle comprend également des photographies de la construction de son deux-mâts, où l'image de la structure du bateau devient un élément graphique, construit avec l'ombre et la lumière. Dans le Pacifique, London retrouve ses habitudes photographiques. Il photographie son équipage, sa femme, mais aussi les habitants des îles qu'il rencontre. Ses photographies représentent les insulaires dans leurs activités du quotidien, les plantations de sucre à Hawaï, et les lépreux de Kalaupapa. On peut y retrouver quelques points communs avec ses photographies de l'East

¹³⁵ Charmian Kittredge est la seconde femme de London, ils se marient en 1905.

¹³⁶ Lettre de Jack London à *Cosmopolitan*, cité dans *Jack London photographe*

¹³⁷ Cf. articles « Jack London starts on a long cruise » du 24 avril 1907 et « Fear London is lost in Pacific » du 10 janvier 1908 du *New York Times*.

¹³⁸ Voir article informatif *The Cruise of the « Snark »*, réalisé par la Huntington Library. [en ligne] <https://web.archive.org/web/20080109112544/http://www.huntington.org/LibraryDiv/snark.html>

¹³⁹ CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe. Op. cit.*

End, notamment la représentation de l'enfant et du jeu, mais aussi des images de mère à l'enfant (*Fig.10*), des insulaires en tenues traditionnelles ou encore les habitants regardant avec curiosité l'appareil photo de London. Dans ces photographies, la notion de dignité qu'il apporte à ses sujets dans ses portraits est évidente. Ses prises de vue au plan large et avec son objectif positionné plutôt bas permettent de restituer cette dignité en image. Il ajoute même une valeur statutaire à ses sujets comme pour la photographie d'un jeune homme polynésien qu'il légende « Un prince polynésien ». Il avait déjà utilisé ce type de formule dans un portrait de petit garçon dans l'East End¹⁴⁰. London joue aussi avec son image, et cultive son goût pour le costume puisqu'il se fait photographier lui-même par Martin Johnson, un ami dans l'équipage et par Charmian, portant une tenue traditionnelle samoane ou en joueur d'orgue de barbarie.

Nouvelles publications et expositions

Dans les années 2000, la production photographique de London a commencé à se faire connaître du public. La Huntington Library venait de mettre en ligne les numérisations des albums de London. En effet, jusque-là, ses clichés n'avaient été vus et étudiés que par des spécialistes, universitaires ou érudits américains. Désormais, elle était disponible à la consultation pour tous.

Des expositions sur sa pratique photographique n'ont été organisées que très récemment. En 2006, une exposition à l'occasion du centième anniversaire du tremblement de terre de San Francisco, montrait les photographies de la catastrophe prises par London en 1906. Organisée par la California Historical Society, avec des spécialistes de London, tel que le photographe Philip Adam, la professeure Jeanne C. Reesman et Sara S. Hodson, l'exposition « Jack London and the Great Earthquake and Firestorms of 1906 » permet à une partie de la production photographique de London de se faire connaître aux yeux du public¹⁴¹.

C'est en 2010 que son œuvre photographique connaîtra un réel élan grâce au travail de chercheurs tels que Jeanne Campbell Reesman, Sara S. Hodson et Adam Philip. Leur ouvrage collectif *Jack London Photographer* paraît originalement en 2010 aux éditions University of Georgia Press. L'ouvrage comprend environ deux-cent photographies inédites,

¹⁴⁰ Cf. analyse dans la Partie II, chapitre 4, *The Descendant of the Sea Kings*.

¹⁴¹ Voir l'article à ce sujet sur le site créé à l'occasion du centenaire de la catastrophe.
<http://www.1906centennial.org/activities/?id=26>

et dont les tirages ont été effectués à partir des négatifs par Philip Adam. C'est la première publication à avoir autant mis en valeur le travail photographique de London jusqu'à présent. Elle comprend des photographies du *Peuple de l'abîme*, celles du conflit Russo-japonais de 1904, du tremblement de terre de San Francisco en 1906, de son voyage dans le Pacifique entre 1907 et 1908, de son voyage à bord du *Dirigo* en 1912, et celles de la Révolution Mexicaine en 1914.

L'exposition itinérante « Jack London dans les mers du sud » (« Jack London in the Southern Seas ») produite par le Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens de Marseille et la Compagnie des Indes. Elle s'est tenue au Centre de la Vieille Charité à Marseille du 8 septembre 2017 au 7 janvier 2018 et au Musée d'Aquitaine à Bordeaux du 29 mai au 2 décembre 2018¹⁴².

L'exposition « An Eye for Adventure » présentée du 20 janvier au 15 avril 2018 au Sonoma Valley Museum of Art (Californie) était organisée par la conservatrice Helaine Glick et Linda Keaton, directrice exécutive du SVMA. Elle était constituée de quarante-cinq photographies de London prises entre 1902 et 1910 dont certaines du *Peuple de l'abîme*¹⁴³.

¹⁴² Voir archives des expositions sur le site du Musée d'Aquitaine de Bordeaux.

<http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/en/article/jack-london-southern-seas>

¹⁴³ Voir l'interview donnée par Helaine Glick dans l'article de TAYLOR Dan "See the world at Jack London photo show", *The Press Democrat*, 19 janvier 2018. [en ligne]

<https://www.petaluma360.com/article/news/see-the-world-at-jack-london-photo-show/?sba=AAS>

Conclusion

Les photographies du *Peuple de l'abîme* sont les premières photographies, que l'on pourrait qualifier de « professionnelles », de London. Elles lui permettent de s'affirmer dans un autre champ artistique, mais aussi d'épanouir son esprit d'aventure à travers la découverte puis la maîtrise de la photographie. Sa proximité avec d'autres figures de la scène artistique, qu'elle soit littéraire, picturale ou photographique et avec des photographes amateurs de son entourage, a su nourrir sa curiosité et l'encourager à expérimenter avec cette nouvelle technique. Les avancées techniques de la photographie notamment par le lancement de l'appareil portable, ont permis à London de s'essayer à la pratique photographique aisément. La diffusion de l'image photographique par les ouvrages et la presse ainsi que les mouvements journalistiques de reportage en Amérique du nord, constituent un contexte d'expérimentation idéal. London a su montrer sa maîtrise des médiums qui s'offraient à lui, mais son rôle principal d'écrivain ne laisse pas réellement de place à sa photographie. Noël Mauberret, dans la partie introductive à l'ouvrage *Jack London photographe*, écrit « En photo comme en littérature, Jack London est un créateur »¹⁴⁴.

Cette étude a pour intérêt de replacer la production photographique de London au sein de son œuvre, et particulièrement le *Peuple de l'abîme*, qui semble encore se tapir dans l'ombre du récit. Les informations parfois lacunaires concernant sa pratique photographique sont le reflet d'une histoire de la photographie délibérément manquante. Pourtant, la quantité d'albums photographiques de sa collection conservés à la Huntington Library prouve que la photographie constituait une partie significative de sa vie privée et artistique. Ce travail de recherche a montré que ses photographies du *Peuple de l'abîme* sont un objet d'étude riche concernant les représentations de la pauvreté, en particulier en zone urbaine. Le portrait du début du XX^e siècle qu'il fait de la capitale anglaise et de ses habitants est une invitation à la visualisation de la pauvreté par la photographie.

¹⁴⁴ CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe. Op.cit.*, p.12.

Sources

Jack London Photographs and Negatives, *The People of the Abyss*, Alb.28, 1902, Huntington Digital Library.

Jack London Photographs and Negatives, *Bora-Bora and Samoa*, Alb.62, 1908, Huntington Digital Library.

Jack London Photographs and Negatives, *The Terrible Solomons 2*, Alb.64, 1908, Huntington Digital Library.

LONDON Jack, *Le Peuple de l'Abîme*. Trad. de l'américain par POSTIF Louis, Saint-Didier, Éditions l'Escalier, 2018.

LONDON Jack, LABOR Earle, C LEITZ Robert, SHEPARD Irving Milo. *The Letters of Jack London. Vol. 1, 1896-1905*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1988.

LONDON Jack, *Révolution suivi de Guerre des Classes*, Trad. de l'américain par PARSONS Jacques, POSTIF Louis et POSTIF Jean-Louis Paris, Éditions Phébus, Libretto n°279, 2008.

LONDON Jack, *The Cruise of the Snark*, New York, Macmillan and Company, 1911.

Editions du *Peuple de l'Abîme* avec photographies.

LONDON Jack, *The People of the Abyss*. New York, Macmillan, 1903.

LONDON Jack, *The People of the Abyss*, with Jack London's photographs and drawings by Gustave Doré, Santa Barbara, Joseph Simon, 1980

LONDON Jack, *The People of the Abyss*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

LONDON Jack, *The People of the Abyss*. Londres, Tangerine Press, 2014.

LONDON Jack, « The People of the Abyss », dans *Romans, récits et nouvelles*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016.

LONDON Jack, *Le Peuple de l'Abîme*. Trad. de l'américain par POSTIF Louis, Saint-Didier, Éditions l'Escalier, 2018.

Bibliographie

Jack London

AUERBACH Jonathan, *Male Call: Becoming Jack London*. Durham, Duke University Press, 1996.

BEMBRIDGE Steven, « The Evolving Artistic Representation of Jack London » dans *Studies in American Naturalism*, Vol.13, n°1, 2018, pp. 69-94.

CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographe*. Paris, Phébus, 2013.

HENDRICKS, King, "Jack London: Master Craftsman of the Short Story", in *Faculty Honor Lectures*. Utah State University, 1966.

LACASSIN Francis (éd.), *Jack London : Profession écrivain*. Textes recueillis et commentés, Trad. de l'américain par LACASSIN F. et PARSONS J., Paris, les Belles Lettres, 2016.

LESIEUR Jennifer, *Jack London*. Paris, Éditions Thallandier, 2008 ; Libretto n°398, 2012.

LONDON Charmian, *The book of Jack London*. New York, Century Company, 1921

LONDON Joan, *Jack London and his Times. An Unconventional Biography*. Seattle, University of Washington Press, 1939, p.216.

STASZ Clarice, «Jack London as photographer: People of the abyss», *The Wolf*, Oakland (CA.), 12 janvier 1977.

STASZ Clarice, *Jack London's Women*. Amherst, University of Massachussets Press, 2002.

STASZ Clarice, *American Dreamers*. New York, St Martin's Press, 1988.

WRIGHT Louise E, « Jack London, Photographer », dans *The Journal of American Culture*, Vol.34, n°2, 2011, pp. 204-205.

Histoire de la photographie

BRUNET François, *La photographie : histoire et contre-histoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

BRUNET François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

CHRISTOLHOMME Michel, *La photographie sociale*. Actes Sud, Photo poche n°126, 2010.

FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris, Bordas-Adam Biro, 1994.

FRIZOT Michel, *Histoire de voir, Le médium des temps modernes (1880-1939)*. (Vol.2) Paris, Centre National de la photographie, Photo poche n°41, 1989.

GÖRGEN Carolin, « Historiens du territoire et de la pratique : les photographes du California Camera Club » dans *Histoire de l'Art*, vol. 80, 2017, 13 p.

GOUJARD Lucie, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté » dans *Apparence(s) [Online]*, 2009.

GOUJARD Lucie, *L'illustration des œuvres littéraires par la « photographie d'après nature » en France : une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*. Thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de François Robichon, Université de Lille 3, 2005, 429 p.

LESME Anne, *Photographier l'enfant pour changer la société : États-Unis (1888-1941)*. Préface de BRUNET François, Paris, l'Harmattan, 2019.

NEWHALL Beaumont, *The History of Photography, from 1839 to the Present Day*. New York, Simon & Schuster, The Museum of Modern Art, 1949.

POIVERT Michel, *Brève histoire de la photographie : essai*. Paris, Hazan, 2015.

POIVERT Michel, *L'art de la photographie : des origines à nos jours*. Paris, Citadelles & Mazenod, 2016.

POIVERT Michel. « Le photojournalisme érigé en objet culturel ». *Art press*, Vol. 306, 2004, p. 2-26.

Contexte historique

ATKINS Peter J. "How the West End was won: the struggle to remove street barriers in Victorian London." *Journal of Historical Geography*, Vol. 19.3, 1993, pp.265-277.

DYOS Harold J., WOLFF Michael, *The Victorian City: Images and Realities*, (Vol.1), Londres-New York, Routledge, 1973.

KASPI André, *Les Américains. Naissance et essor des États-Unis : 1607-1945*. (Vol.1), Paris, Le Seuil, 1986.

RAGON Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. (Vol.1) Paris, Le Seuil, 1991.

WINTER James H., *London's Teeming Streets 1830-1914*, Londres-New York, Routledge, 1993.

ZINN Howard, *Une histoire populaire des États-Unis*. Trad. de l'américain par COTTON F., Marseille, Agone, 2003.

Pauvreté et ses représentations

ALABARET Laurent, LATGER Hélène, WAGNIART Jean-François (coords.), *La riche histoire des pauvres*. Paris, Nouveaux regards – Syllepse, «Comprendre et agir», 2007.

BARRET-DUCROCQ Françoise. *Pauvreté, charité et morale à Londres au XIX^e siècle. Une sainte violence*. Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

« Les marchés de la misère XVIIe-XXIe siècles » (2018, octobre), Colloque organisé par le LAHRA et le Centre Georges Chevrier, MHL-musées Gadagne, Lyon.

KALIFA Dominique, *Les bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*. Paris, Le Seuil, 2013.

MOREAU-CHRISTOPHE Louis Mathurin, « Les pauvres : physiologie de la misère », t.4, *Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1840-1842.

Littérature et Photo-littérature

BRUNET François, *Photography and Literature*. Londres, Reaktion Books, 2009.

CARRARA Giuseppe, « Les origines du dispositif photo-littéraire : 1840-1903 », *TRANS-* [En ligne], 2019.

CHATEAUNEU Roger, « De l'abîme à la cime », *Europe*, Paris, Janvier-février 1976, n°561-562, p. 3-9.

CLAYTON Owen, *Literature and Photography in Transition, 1850–1915*. Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

Presse et édition

COOKMAN Claude H., *American Photojournalism : Motivations and Meanings*. Evanston, Northwestern University Press, 2009.

KALIFA Dominique, REGNIER Philippe, THERENTY Marie-Ève, et al. *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau monde, 2011.

KAESTLE Carl F., RADWAY Janice A., *A History of the book in America. Print in motion, The Expansion of Publishing and Reading in the United States, 1880-1940*. Vol.4, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2009.

NELSON Mark W. "Henry Gaylord Wilshire: At the Barricades for Socialism and *Amour*." *Southern California Quarterly*, University of California Press, Vol. 96, n° 1, 2014, pp. 41–85.

Sitographie

Site Huntington Digital Library: <https://hdl.huntington.org/digital/>

Site Hathitrust Digital Library: <https://www.hathitrust.org>

Site Library of Congress: <https://www.loc.gov>

Site Online Archive of California: <http://www.oac.cdlib.org/>

Site Internet Archives Digital Library: <https://archive.org/>

Site LSE Digital Library: <https://digital.library.lse.ac.uk/>

Table des figures

Figure 1: <i>Arnold Genthe photographing George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hooper on the beach at Carmel.</i>	62
Figure 2: <i>George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hopper on the beach at Carmel</i>	62
Figure 3 : <i>Jack London en habitant de l'East End.</i>	63
Figure 4 : <i>Gardner's photographic sketch book of the war.</i>	63
Figure 5: <i>The Independent Shoe Black</i>	64
Figure 6: <i>The Cheap Fish Of St. Giles's.</i>	65
Figure 7: <i>The Bull's Eye</i>	66
Figure 8: <i>Organ grinder on street, East Side, New York.</i>	67
Figure 9: <i>Confederate dead by a fence on the Hagerstown road.</i>	68
Figure 10: <i>Woman with infant.</i>	68

Figure 1: *Arnold Genthe photographing George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hooper on the beach at Carmel.*



Anonyme, *Arnold Genthe photographing George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hooper on the beach at Carmel*, négatif au nitrate, Library of Congress (Washington DC).

Figure 2: *George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hopper on the beach at Carmel*



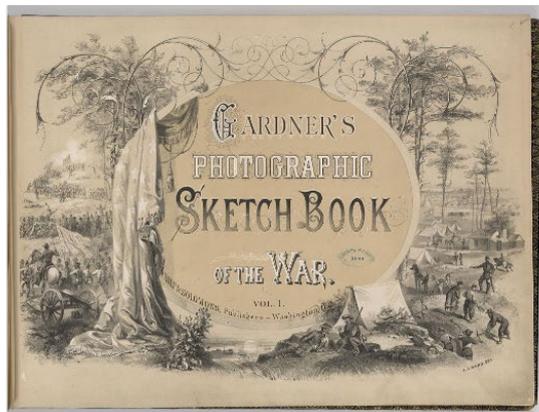
GENTHE Arnold, *George Sterling, Mary Austin, Jack London and Jimmie Hopper on the beach at Carmel*, Berkeley University (California).

Figure 3 : *Jack London en habitant de l'East End.*



Anonyme, *Jack London en habitant de l'East End.* Londres, 1902, Huntington Library, San Marino (Californie) numérisation tirée de CAMPBELL REESMAN Jeanne, HODSON Sara.S et ADAM Philip, *Jack London, photographie.* Paris, Phébus, 2013.

Figure 4 : *Gardner's photographic sketch book of the war.*



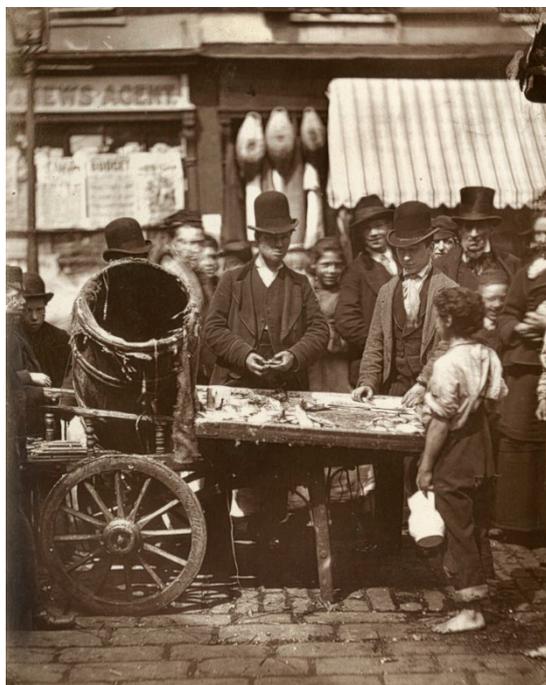
WAUD Alfred R., Artiste, et GARDNER Alexander. Page de titre, *Gardner's photographic sketch book of the war / A.R. Ward i.e., Waud, del.* États-Unis, 1865, Library of Congress (Washington DC).

Figure 5: *The Independent Shoe Black*



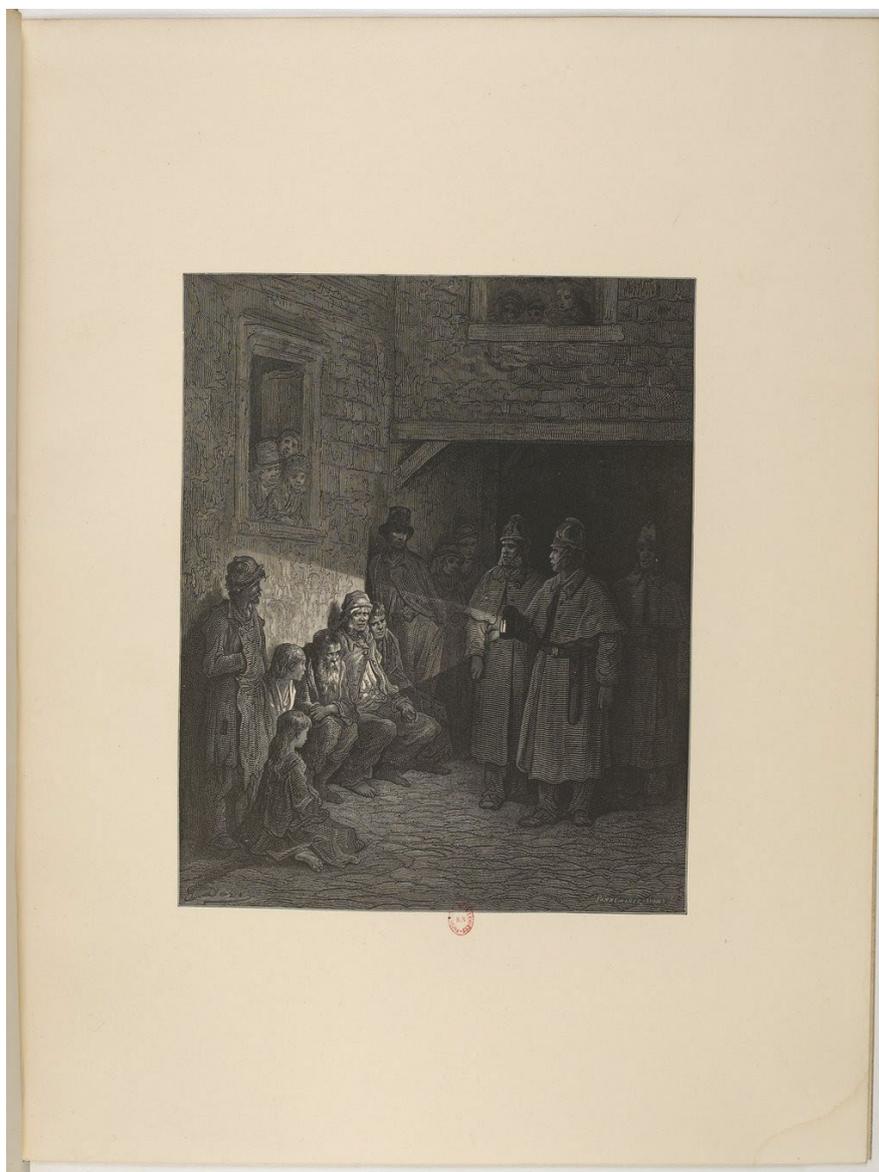
THOMSON John, Photographe et SMITH Adolphe, Auteur, *The Independent Shoe Black*. Volume 1, *Street Life in London. With Permanent Photographic Illustrations Taken from Life Expressly For This Publication*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1877, Londres, LSE Library.

Figure 6: *The Cheap Fish Of St. Giles's.*



THOMSON John, Photographe et SMITH Adolphe, Auteur, *The Cheap Fish of St. Giles's*. Volume 1, *Street Life in London. With Permanent Photographic Illustrations Taken from Life Expressly For This Publication*, Londres, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1877, Londres, LSE Library.

Figure 7: *The Bull's Eye*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

DORÉ Gustave, *The Bull's Eye*, impression, vue 333, dans *London, a Pilgrimage*. Jerrold Blanchard (auteur), Grant, London, 1872, Paris, BNF.

Figure 8: *Organ grinder on street, East Side, New York.*



Inconnu, *Organ grinder on street, East Side, New York*, négatif sur plaque de verre, 13x18cm, 1900, Bain News Service, Library of Congress, (Washington DC).

Figure 9: *Confederate dead by a fence on the Hagerstown road.*



GARDNER Alexander, *Confederate dead by a fence on the Hagerstown road*, Antietam Creek (Maryland), septembre 1862, négatif sur verre à collodion humide, Prints and Photographs Division, Library of Congress (Washington, D.C).

Figure 10: *Woman with infant.*



LONDON Jack, *Woman with infant*, 14x8cm, Samoa, Bora-Bora and Samoa, Alb.62, Huntington Library, San Marino (Californie)

Table des matières

INTRODUCTION	6
PARTIE 1 - JACK LONDON ET L'OBJET PHOTOGRAPHIQUE	10
CHAPITRE 1 – L'ALBUM DE PHOTOGRAPHIES.....	11
L'initiation à la pratique photographique	11
Présentation de l'objet.....	12
Le contexte artistique de la Baie de San Francisco.....	14
CHAPITRE 2 – PHOTOGRAPHER <i>LE PEUPLE DE L'ABÏME</i>	17
Commande et édition du volume.....	17
Publication en magazine.....	19
Dénoncer la misère : le « Muckracking ».....	20
CHAPITRE 3 – CONTEXTE ET DEVELOPPEMENT DE LA PRESSE ET DE L'EDITION PHOTOGRAPHIQUE (FIN XIX ^E - DEBUT XX ^E SIECLES).....	22
London et la presse.....	22
Illustrer avec la photographie	23
Le magazine aux États-Unis et les prémices au photojournalisme	24
PARTIE 2 - L'EAST END DE LONDRES AU DEBUT DU XX^E SIECLE	26
CHAPITRE 4 – PORTRAITS DES HABITANTS DES BAS-FONDS	27
L'enfance au cœur des représentations.....	27
Les petits-métiers et les « casual workers ».....	30
CHAPITRE 5 – LES FAUX « INSTANTANES » ET LA MISE EN SCENE PHOTOGRAPHIQUE	33
Une démonstration de la violence	33
Et de l'animation dans la rue	35
CHAPITRE 6 – PAYSAGES ANIMES ET SCENES DE RUE.....	37
Ceux qui dorment... ..	37
Et vivent dans la rue.....	39
La vie dans le West End.....	40
PARTIE 3 - UNE PRODUCTION PHOTOGRAPHIQUE « HUMAINE ».....	42
CHAPITRE 7 – LA PHOTOGRAPHIE « DOCUMENTAIRE » OU LA MISE EN SCENE DU REEL	43
London, entre art et objectivité.....	43
Beaumont Newhall et l'approche "documentaire" en photographie.....	44
La retouche et le photomontage	45
CHAPITRE 8 – « LES TABLEAUX PHOTOGRAPHIQUES » DU XIXE ET L'AMERIQUE.....	48
Les photographes de la misère aux États-Unis	48
Les « documents humains » de London	49
Une célébration de la dignité ?	50
CHAPITRE 9 – RECEPTION ET SUITES.....	51
« Un tableau noirci »	51
De l'abîme aux Mers du Sud.....	52
Nouvelles publications et expositions	53
CONCLUSION	55
Sources	56

Bibliographie.....	57
Sitographie	60
Table des figures	61

RÉSUMÉ

Après la publication d'un ouvrage important sur la pratique photographique de Jack London en 2010, ce mémoire de recherche de première année de master s'intéresse également à cette activité moins connue du célèbre écrivain. En se concentrant sur l'album contenant les photographies prises pour le *Peuple de l'abîme*, cette étude tend à comprendre la relation que London entretient avec la technique et comment se l'approprie-t-il dans la construction de ses représentations de la pauvreté. Son lien avec les figures artistiques de la Baie de San Francisco et les photographes amateurs de son entourage font émerger en lui le goût pour la photographie. Le développement de la presse illustrée et les débuts du photojournalisme au tournant du siècle créent un cadre particulièrement propice à la diffusion de ses images. Bien que ses photographies représentent la misère dans le quartier de l'East End de la capitale britannique à la fin de l'époque Victorienne, et l'engagement politique de London dans le parti socialiste, ces photographies ne se révèlent pas en tant que critiques sociales. En effet, c'est par la manière de composer ces images de la pauvreté et par l'élaboration de ses motifs que ces photographies démontrent le caractère sensible de l'écrivain. Entre l'influence pittoresque de la tradition picturale des siècles précédents et le documentarisme naissant aux États-Unis dans les *slums*, London prouve ainsi sa capacité à mêler deux registres à priori opposés.

MOTS CLÉS : Photographie, États-Unis, pauvreté, XX^e siècle, Londres, presse, album.

SUMMARY

After the publication of a significant book on the photographic practice of Jack London in 2010, this first year master's research dissertation also examines this lesser-known activity of the famous writer. By focusing on the album containing the photographs taken for the *People of the Abyss*, this study tends to understand the relationship that London has with the technique and how he appropriates it in the construction of his representations of the poverty. His link with the artistic figures of the Bay of San Francisco and the amateur photographers of his entourage gave rise to a taste for photography. The development of the illustrated press and the beginnings of photojournalism at the turn of the century created a particularly favorable framework for the circulation of his images. Although his photographs depict the misery in the East End of the British capital at the end of the Victorian era, and London's political involvement in the Socialist Party, these photographs do not come out as a social criticism. Indeed, it is by the way of composing these images of poverty and by the elaboration of its motifs that these photographs demonstrate the writer's sensitive nature. Between the picturesque influence of the pictorial tradition of previous centuries and the emerging documentarism in the United States in slums, London thus proves its ability to blend two registers that are a priori opposed.

KEYWORDS: Photography, United States, poverty, 20th century, London, press, album.