

École nationale supérieure Louis-Lumière



MÉMOIRE DE MASTER 2

La représentation des zones péri-urbaines dans la photographie américaine des années 1970 : l'héritage du style «straight» et l'influence de l'art contemporain dans le travail de Robert Adams et de Lewis Baltz.

Matthieu Vachon
Promotion 2021 - Master Photographie

Sous la direction de Florent FAJOLE
Responsable du Centre de Documentation et de Recherche de l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Membres du jury :
Florent FAJOLE, Responsable du Centre de Documentation et de Recherche (Ens Louis-Lumière)
Véronique FIGINI, Maître de conférences (Ens Louis-Lumière)
Pascal MARTIN, Professeur des Universités (Ens Louis-Lumière)
Christophe CAUDROY, enseignant en prise de vue (Ens Louis-Lumière)

École nationale supérieure Louis-Lumière



MÉMOIRE DE MASTER 2

La représentation des zones péri-urbaines dans la photographie américaine des années 1970 : l'héritage du style «straight» et l'influence de l'art contemporain dans le travail de Robert Adams et de Lewis Baltz.

Matthieu Vachon
Promotion 2021 - Master Photographie

Sous la direction de Florent FAJOLE
Responsable du Centre de Documentation et de Recherche de l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Membres du jury :
Florent FAJOLE, Responsable du Centre de Documentation et de Recherche (Ens Louis-Lumière)
Véronique FIGINI, Maître de conférences (Ens Louis-Lumière)
Pascal MARTIN, Professeur des Universités (Ens Louis-Lumière)
Christophe CAUDROY, enseignant en prise de vue (Ens Louis-Lumière)

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier mon directeur de mémoire Florent Fajole qui m'a accompagné tout au long de ce travail. Ses conseils et ainsi que son intérêt pour le sujet ont grandement contribué à ce mémoire. L'ensemble des échanges que nous avons pu avoir m'ont permis d'enrichir mes réflexions et mon regard sur la photographie.

Je souhaite également remercier Stéphanie Solinas pour les précieux échanges que nous avons pu avoir, qui m'ont permis d'alimenter ma pratique et notamment la considération de la dimension scénographique.

Je remercie également l'équipe pédagogique et administrative pour ces trois années passées au sein de l'école pour tous les apprentissages et l'ouverture à des champs disciplinaires variés – et ce malgré le contexte difficile des confinements.

Je souhaite remercier l'ensemble des membres du jury Véronique Figini, Pascal Martin et Christophe Caudroy pour le temps consacré à ce mémoire et à sa lecture.

Je remercie Ludovic pour son aide durant toute cette période, pour ses conseils et les échanges que nous avons pu avoir.

Enfin, je souhaite remercier ma famille, particulièrement mes parents Bénédicte et Patrick, pour leur aide et leur soutien tout au long de ce travail.

RÉSUMÉ

Les œuvres de Robert Adams et Lewis Baltz incarnent dans les années 1970 un basculement dans la manière de représenter les paysages de l'Ouest américain : autant du point de vue du sujet que des aspects formels présents dans leurs travaux. Si cette évolution significative peut être mise en lien avec le contexte particulier de l'après-guerre aux Etats-Unis qui transforme les territoires, elle s'inscrit aussi dans le développement de formes artistiques proprement américaines. Les deux photographes se situent dans le sillage du courant « straight », qui se développe durant la première moitié du XX^e siècle dans deux directions objectivistes distinctes, l'une consistant en une approche de la matière (Ansel Adams, Edward Weston et l'École de San Francisco), l'autre de la surface (Paul Strand, Walker Evans). Si les années 1950 sont dominées par une approche matiériste et sublime de la nature et des paysages, durant la décennie suivante les artistes conceptuels Ed Ruscha et Dan Graham d'une part et le minimalisme d'autre part contribuent à replacer le travail de la surface au centre des représentations. Tout en privilégiant cette dernière, Robert Adams cherche néanmoins à concilier certains aspects de l'esthétique du sublime caractéristique du travail d'Ansel Adams, tentant d'opérer une synthèse partielle entre les deux orientations du style «straight», tandis que Lewis Baltz reprend le crédo géométrique des premiers travaux de Paul Strand sans pour autant abandonner les réserves exprimées par Walker Evans au sujet du formalisme, cherchant ainsi une troisième voie dans la représentation des surfaces. Chacun d'entre eux réalise ainsi une synthèse personnelle des approches et des formes développées par leurs prédécesseurs, conciliant les dimensions artistiques et documentaires de la photographie – les recherches esthétiques et les considérations sociétales, en s'appuyant sur un modèle résolument moderne.

Mots clés : Paysage, Péri-urbain, New Topographics, photographie « straight », Frontalité, Art conceptuel, Minimalisme, Robert Adams, Lewis Baltz

ABSTRACT

In the 1970s, the works of Robert Adams and Lewis Baltz embodied a shift in the way the landscapes of the American West were represented, both in terms of the subject matter and the formal aspects present in their work. If this significant evolution can be linked to the particular context of the post-war period in the United States, which transformed the land, it is also part of the development of specifically American artistic forms. Both photographers began in the wake of the «straight» photography movement, developed during the first half of the 20th century in two distinct objectivist directions. One consisted in an approach to matter (Ansel Adams, Edward Weston and the San Francisco School), the other to surface (Paul Strand, Walker Evans). If the 1950s were dominated by a materialistic and sublime approach to nature and landscapes, during the following decade conceptual artists Ed Ruscha and Dan Graham on the one hand and minimalism on the other, contributed to placing the work on surface at the center of representation. While favoring the latter, Robert Adams nevertheless sought to reconcile certain aspects of the sublime aesthetic, characteristic of Ansel Adams' work. He thus attempted to operate a partial synthesis between the two orientations of « straight » photography, while Lewis Baltz took up the geometric credo of Paul Strand's early work without abandoning the reservations expressed by Walker Evans about formalism, thus seeking a third way in the representation of surfaces. Each photographer can be said to achieve a personal synthesis of the approaches and forms developed by their predecessors, reconciling the artistic and documentary dimensions of photography - aesthetic research and societal considerations - while relying on a resolutely modern model.

Keywords: Landscape, Suburban, New Topographics, « straight » photography, Frontality, Baltz, Adams.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
RÉSUMÉ	7
ABSTRACT	9
SOMMAIRE	11
INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE	21
CONSTRUCTION D'UN REGARD SUR LE PAYSAGE	
A. Le Romantisme aux Etats-Unis : le sublime ou la quête de l'espace américain	23
B. L'École de Barbizon, L'Impressionnisme et leurs postérités dans le pictorialisme américain	41
C. L'affirmation du style « straight » et le développement de deux approches concurrentes : la matière et la surface	59
DEUXIÈME PARTIE	81
LE DÉVELOPPEMENT DES ZONES PÉRI-URBAINES AUX ETATS-UNIS ET LEURS REPRÉSENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES DANS L'ART CONCEPTUEL DES ANNÉES 1960 : L'AFFIRMATION D'UN POINT DE VUE IMPERSONNELLES EXEMPLES D'ED RUSCHA ET DE DAN GRAHAM	
A - Contexte historique, économique et social	83
B - La représentation photographique des zones péri-urbaines dans l'art conceptuel d'Ed Ruscha et de Dan Graham	93
TROISIÈME PARTIE	111
LES REPRÉSENTATIONS DES ZONES PÉRI-URBAINES CHEZ LES PHOTOGRAPHES DE L'EXPOSITION NEW TOPOGRAPHICS : CONTINUITÉS ET RUPTURES	
LES EXEMPLES DE ROBERT ADAMS ET DE LEWIS BALTZ	
A – La frontalité ou le renoncement au point de fuite	113
B – Lumière, objectivité et neutralité : entre esthétique et critique	131
CONCLUSION	143
BIBLIOGRAPHIE	147
TABLE DES ILLUSTRATIONS	157
PARTIE PRATIQUE DE MEMOIRE	165



Figure 1 : BERCKHEYDE Gerrit, Le Grand marché à Haarlem, 1673, Huile sur toile, 53x 64 cm, musée des beaux-arts de Lyon.

INTRODUCTION

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »¹

Dans ce texte, que nous citons en préambule, André Félibien, chroniqueur des Arts et historien de la cour durant le règne de Louis XIV, affirme la supériorité des êtres vivants sur les êtres inanimés ; parmi ces premiers, les êtres humains occupent le rang le plus élevé. Les personnages figurés, considérés comme « des êtres d'une essence supérieure – des dieux ou des héros »², occupent une position centrale dans les représentations. Le paysage apparaît comme un élément secondaire et plus largement comme un genre mineur. Lorsqu'il prononce ces phrases, un événement majeur est en train de se produire en Hollande. Les Provinces-Unies de Hollande prennent leur indépendance vis-à-vis de la couronne espagnole³. Enrichie par le commerce, la classe bourgeoise qui se développe dans cette république humaniste, constitue de potentiels acquéreurs. On assiste à un bouleversement de l'ordre établi

1 FELIBIEN André, « Préface », dans Félibien et alii, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, pendant l'année 1667, Paris, F. Léonard, 1668.

2 MEROT Alain, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVII^e siècle : Poussin et le paysage », *Dix-septième siècle*, 2009/4 (n° 245), p. 609-619. DOI : 10.3917/dss.094.0609. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-4-page-609.htm>, consulté le 15 juin 2021.

3 L'indépendance des Provinces-Unies est reconnue par l'Espagne en 1648 lors des traités de Westphalie.



Figure 2 : FRIEDRICH Caspar David, L'automne - Le soir - La maturité, 1803, Dessin au pinceau à l'encre brune (sépia et noir de jambe ?), diversement diluée, sur un délicat dessin préparatoire au crayon, sur papier vélin fait main, 19,1x 27,5 cm, Musées d'État de Berlin.



Figure 3 : COURBET Gustave, La Vallée de la Loue par ciel d'orage, vers 1849, huile sur toile, 54 x 65 cm, Musée des beaux-arts de Strasbourg.

: le commanditaire n'est alors plus exclusivement religieux ou noble, la vie des commerçants et des bourgeois prend place dans les représentations. La peinture de paysage prend aussi de l'essor avec les œuvres d'artistes comme Jan Van Goyen, qui peignent des vues banales de la campagne hollandaise. Ils ne cherchent alors aucun effet dramatique : les éléments simples et pittoresques, comme un moulin ou une maison, remplacent les ruines antiques. Il en va de même des paysages urbains peints par Gerrit Andriaensz Berckheyde (figure 1).

La rupture qui s'opère pendant le siècle d'or dans les Provinces-Unies se généralise en Europe à partir du XVIII^e siècle avec l'industrialisation de la société. Après la Révolution française, l'Académie des Beaux-Arts qui prône des valeurs picturales dans le prolongement de l'Académie Royale perd de son influence. On assiste au sein des arts, à une diversification progressive des sujets. Au XIX^e siècle, différents courants picturaux donnent une place centrale aux paysages ou aux éléments naturels dans leurs œuvres. Tel est le cas du mouvement Romantique qui voit dans la représentation de paysages, l'expression des états d'âme (figure 2). Les peintres traduisent une vision sublime et idéalisée de la nature (références antiques, horizons lointains, travail de la lumière). La présence humaine est insignifiante face aux éléments qui représentent à la fois un danger et un moyen de s'élever spirituellement.

Dans une partie des œuvres des peintres de Barbizon et par la suite des impressionnistes, le paysage se défait définitivement des références académiques (l'histoire, la mythologie ou la religion), donnant une autonomie au sujet (figure 3). Ils adoptent une vision qui se veut réaliste d'une nature appréhendée hors de l'atelier, sur le motif, donnant une place importante au travail de la lumière et à ses effets visuels. Les peintres souhaitent représenter les paysages tels qu'ils le voient supprimant tout élément idyllique dans des compositions dépourvues d'artifices.⁴

Ainsi, progressivement, le paysage s'impose comme un motif indépendant. Aux Etats-Unis, dès l'indépendance du pays, il occupe une place significative dans le développement des représentations du territoire. Si le paysage devient également un motif autonome outre Atlantique, le sublime, qui s'inscrit dans des codes hérités des courants romantiques européens, occupe une place centrale dans les représentations, et s'actualisera dans les photographies de Timothy H. O'Sullivan dans le dernier tiers

4 Ernst GOMBRICH, *Histoire de l'art*, [traduit de l'anglais par J. Combe, C. Lauriol et D. Collins], Paris, Phaidon, 2006, p. 384-396.

du XIX^e siècle et dans l'œuvre d'Ansel Adams et de ses successeurs tout au long du XX^e siècle.

Ainsi, si le genre paysager s'est libéré de l'influence de l'Eglise catholique et de l'Etat aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe, il véhicule encore, sur le Vieux continent comme en Amérique, des codes esthétiques régis par des considérations morales, héritières de la religion.

Dans la première partie de ce mémoire, nous reviendrons dans un premier temps sur les développements de la peinture de paysage aux Etats-Unis durant le XIX^e siècle. Nous indiquerons quelles en sont les particularités et de quelles manières dialoguent-elle avec le Romantisme européen. Nous évoquerons alors le schisme qui s'opère chez les peintres et les photographes de Barbizon, qui se libèrent des motifs historiques, mythologiques et religieux, pour se concentrer sur la représentation de la nature, et en particulier des arbres et de la forêt. Rompant avec le principe du point de fuite, ils privilégient le point de vue frontal. L'horizon hors de portée du premier Romantisme est remplacé par une ligne d'horizon formée par les arbres ou par l'absence totale de ligne d'horizon par l'omniprésence du premier plan. Cette révolution dans le mode de composition et de représentation fut reprise et développée par les peintres Impressionnistes, en particulier Claude Monet, qui en fera l'une des caractéristiques de son style personnel. Parvenu à ce stade de notre étude, nous analyserons l'héritage de ces transformations dans le mode d'appréhension du paysage et des éléments naturels chez les photographes pictorialistes américains, en particulier chez Alfred Stieglitz, dans les vues de New York, alors en pleine mutation, qu'il réalise en 1910. Les pictorialistes subirent également l'influence des Impressionnistes par leur travail de la lumière. Ils y perçoivent une nouvelle manière de représenter l'interaction entre les formes, qui les libère de l'individualisation des contours et des corps.

La rupture qui se produit dans ces années au sein du groupe pictorialiste new-yorkais entre les partisans du flou artistique et de l'interventionnisme (la transformation de l'image lors du tirage) et ceux d'une photographie nette aboutit à l'émergence d'une nouvelle esthétique de la photographie artistique : le style « straight ». Alfred Stieglitz avait préparé cette évolution dans son propre travail et c'est dans son cercle d'influence que Paul Strand développera cette nouvelle approche, qui confère la primauté à la perception et aux outils de prise de vue dans un style objectiviste. L'influence que l'Impressionnisme avait exercé, tant du point de vue de

la composition que de celui de la lumière, laisse sa place à d'autres références : le cubisme et l'art moderne.

À la suite de cette rupture, deux grandes orientations du style « straight » se dessinent dans les œuvres d'Edward Weston et d'Ansel Adams d'une part et dans celles de Walker Evans, inspirées par les premières recherches de Paul Strand : une prédilection pour le travail de la matière et une poétique sublimante des formes chez les premiers et chez le second une approche frontale reposant sur la volonté de représenter les volumes sur un même plan, sans effet de matière, et de privilégier la restitution des surfaces.

Dans la seconde partie, après avoir présenté les conditions historiques du développement des zones péri-urbaines, qui transforment l'appréhension des paysages de l'Ouest américain dans les années 1950 et 1960, nous étudions la contribution de l'art contemporain, chez Ed Ruscha et Dan Graham, à l'émergence d'un style qualifié d'« impersonnel » reposant sur le refus de tout « matérialisme » dans la représentation des espaces vernaculaires. Puis, nous situons cet apport dans le prolongement de l'esthétique « straight ».

Nous consacrons ensuite la troisième et dernière partie du mémoire à l'exposition *New Topographics*, qui eut lieu entre le mois d'octobre 1975 et le mois de février 1976 à la George Eastman House, à Rochester (Etat de New York) ; et plus particulièrement aux travaux de deux des photographes présentés : Robert Adams et Lewis Baltz. Dans un premier temps, nous étudions leurs œuvres, qui documentent le développement des zones péri-urbaines de Denver (Colorado) et de Los Angeles (Californie), dans leurs caractéristiques artistiques et techniques, puis nous les situons dans les développements du style « straight » et indiquons de quelles façons elles s'inspirent ou dialoguent avec les démarches d'Ed Ruscha, de Dan Graham, et, en ce qui concerne Lewis Baltz, du minimalisme dans le domaine de l'art contemporain. La conclusion nous permet alors de dégager leurs spécificités dans l'histoire des représentations du paysages aux Etats-Unis.

PREMIÈRE PARTIE

Construction d'un regard sur le paysage

A. Le Romantisme aux Etats-Unis : le sublime ou la quête de l'espace américain

B. L'École de Barbizon, L'Impressionnisme et leurs postérités dans le pictorialisme américain

C. L'affirmation du style « straight » et le développement de deux approches concurrentes : la matière et la surface

À partir du XVI^e siècle, le paysage prend progressivement de l'importance comme motif pictural à part entière en se détachant de l'influence de l'église et de l'État. Si ce processus caractérise le milieu artistique européen, il permet par la suite de comprendre l'évolution artistique qui s'opère aux Etats-Unis. Dans un premier temps, nous rappellerons comment se développe une tradition de représentation des paysages sur la côte Est des Etats-Unis à partir de son indépendance (1776), puis nous interrogerons son évolution au siècle suivant en regard des révolutions picturales (École de Barbizon, Impressionnisme) qui se produisent en Europe. Nous étudierons alors leurs influences sur le premier grand mouvement de photographie artistique formé autour d'Alfred Stieglitz à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Nous indiquerons en quoi ces transformations dans le mode de représentation des paysages contribuent à l'émergence du style « straight » dans les années 1910 dans les œuvres d'Alfred Stieglitz et de Paul Strand et à son développement dans les deux décennies suivantes. Ce faisant, nous identifierons deux grandes orientations, l'une marquée par le travail de la surface (Walker Evans) et l'autre par le travail de la matière (Ansel Adams, Edward Weston). Nous terminerons cette première partie en soulignant l'influence de ces deux derniers dans les œuvres de la génération des années 1940 et 1950 (Harry Callahan, Paul Caponigro, Minor White).

A. Le Romantisme aux Etats-Unis : le sublime ou la quête de l'espace américain

Peu après l'indépendance des Etats-Unis¹, à la fin du XVIII^e siècle, les premiers courants artistiques proprement américains émergent. Le paysage y occupe d'emblée une place significative. Bien que les artistes aient « cherché à construire une vie culturelle propre à une nouvelle république »² et affranchie du « Vieux Continent », « les préoccupations culturelles [...] reflétaient les modèles, les normes et les attentes

1 La déclaration d'indépendance des Etats-Unis date du 4 juillet 1776. Elle est officiellement reconnue par le Royaume-Unis lors des traités de Paris en 1783. Cf. Claude FOHLEN, Annick FOUCRIER, Marie-France TOINET, « ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE (Le territoire et les hommes) - Histoire », Encyclopædia Universalis [En ligne] URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-le-territoire-et-les-hommes-histoire/>, consulté le 02 février 2021.

2 Notre traduction. MILLS Stephen, *The American Landscape*, Oxon, Routledge, 1997, pp. 56-57: "[...] sought to build a cultural life appropriate for such a new republic."

européens. »³ Le courant Romantique qui s'est développé en Europe constitue une source d'influence importante pour les premiers peintres paysagistes au XIX^e siècle. Le sublime, qui constitue un élément central de la vision Romantique de la nature, est un enjeu esthétique formulé très tôt aux Etats-Unis. William H. Gerdts souligne que la notion, attachée à la description du paysage, est mentionnée dès 1816 :

« La prise de conscience du potentiel, ainsi que des réalisations de la peinture de paysage en Amérique, s'est exprimée très tôt à Philadelphie, reflétant les activités de la Society of Artists et de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts. Les New-Yorkais semblaient, au début, moins sensibilisés au paysage, en partie, certainement, à cause du caractère sporadique des activités de l'American Academy of the Fine Arts. Cependant, dans son discours devant cette assemblée en 1816, De Witt Clinton (1769-1828), un homme d'État puissant, a exprimé des sentiments similaires à ceux offerts par Murray et Hopkinson à Philadelphie. Clinton interrogeait : Peut-il y avoir un pays au monde mieux calculé que le nôtre pour exercer et exalter l'imagination, pour appeler en activité les pouvoirs créatifs de l'esprit, et pour offrir des vues justes du beau, du merveilleux et du sublime ? Ici, la nature a mené ses opérations sur une échelle magnifique - des montagnes larges et élevées, des lacs de taille océanique, des rivières d'une magnitude prodigieuse, des cascades inégalées par leur volume d'eau et des forêts sans limites remplies de bêtes et d'hommes sauvages, et couvertes de chênes imposants et de pins tutoyant le ciel. Ces paysages sauvages, romantiques et terribles sont destinés à produire une impression correspondante sur l'imagination, à élever toutes les facultés de l'esprit et à exalter tous les sentiments du cœur : mais lorsque la culture a exercé son pouvoir, lorsque la forêt est convertie en champs fertiles, fleuris de beauté et souriants d'abondance, alors l'esprit de l'artiste trouve une couleur correspondante des scènes avec lesquelles il est en contact ; et le sublime, le merveilleux, l'ornemental et le beau deviennent ainsi, à leur tour, familiers à son imagination »⁴.

3 Notre traduction. Ibid.: "cultural concerns [...] reflected European models, standards and expectations".

4 Notre traduction. William H. GERDTS, «American Landscape Painting: Critical Judgments, 1730-1845», in *American Art Journal*, Vol. 17, No. 1 (Winter, 1985), p.39: "Awareness of the potentials, as well as the achievements in landscape painting in America, were voiced early in Philadelphia, reflecting the activities of the Society of Artists and the Pennsylvania Academy of the Fine Arts. New Yorkers appeared, at first, less aware of landscape, due in part, certainly, to the sporadic character of the activities of the American Academy of the Fine Arts. In his Discourse before that body in 1816, however, De Witt Clinton (1769-1828), a powerful politician and statesman, voiced



Figure 4 : Carte de l'évolution du territoire américain : "Territory acquisitions map of the United States", US Department of Interior, National Atlas of the United States : <http://nationalatlas.gov> [hors service depuis 2014].

Pour Witt Clinton, le sublime est intimement lié à la nature et aux singularités du paysage américain. La construction d'un tel regard sur les paysages est à mettre perspective avec l'expansion progressive du territoire des Etats-Unis : entre leur indépendance et le milieu du XIX^e siècle, la frontière ne cesse de s'étendre vers l'ouest jusqu'à la côte pacifique. Dans un premier temps, cette extension se fait avec la cession en 1783 par le Royaume-Uni d'un territoire le long des treize premières colonies – qui s'étend jusqu'au Mississippi, puis en 1806 avec l'achat à la France de la Louisiane (territoire qui s'étend de l'actuel Montana au Nord jusqu'à la Louisiane au Sud)(figure 4)⁵. Les peintres sont ainsi contemporains d'un déplacement du regard à l'ouest et de la découverte de paysages dans ces nouveaux espaces : « l'horizon lointain évoquait invariablement des promesses et des perspectives, la voie à suivre vers la frontière et le Pacifique.⁶»

Les lieux réels sont idéalisés selon les codes esthétiques définis par Edmund Burke, puis par Emmanuel Kant : « Les divers sentiments de plaisir ou de déplaisir, de satisfaction ou de contrariété dépendent moins de la nature des choses extérieures qui les suscitent que notre sensibilité propre. ⁷» Pour Kant la notion du beau n'est pas une idée universelle invariable dépendante de la nature de l'objet, mais elle est un sentiment individuel qui émane de la sensation que nous procure l'élément. Il distingue

sentiments similar to those offered by Murray and Hopkinson in Philadelphia. Clinton asked: can't here be a country in the world better calculated than ours to exercise and to exalt the imagination to call into activity the creative powers of the mind, and to afford just views of the beautiful, the wonderful and the sublime? Here Nature has conducted her operations on a magnificent scale - extensive and elevated mountains, lakes of oceanic size, rivers of prodigious magnitude, cataracts unequalled for volume of water and boundless forests filled with wild beasts and savage men and covered with the towering oak and the heaven aspiring pine. This wild, romantic and awful scenery, is calculated to produce a correspondent impression on the imagination to elevate all the faculties of the mind, and to exalt all the feelings of the heart: But when cultivation has exerted its power when the forest is converted into fertile fields, blooming with beauty and smiling with plenty, then the mind of the artist derives a correspondent color from the scenes with which it is conversant; and the sublime, the wonderful, the ornamental and the beautiful, thus become, in turn, familiar to his imagination.”

5 Claude FOHLEN, Annick FOUCRIER, Marie-France TOINET, « ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE (Le territoire et les hommes) - Histoire », Encyclopædia Universalis [En ligne] URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-le-territoire-et-les-hommes-histoire/>, consulté le 17 juin 2021.

6 Notre traduction. Stephen MILLS, Op. cit., p. 65: “far horizon invariably suggested promise and prospect, the way forward to the frontier and the Pacific.”

7 Emmanuel KANT, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, [trad. Roger Kempf], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008 [1980], pp.17-20.

le jugement du goût (l'appréciation du beau) d'un jugement logique (l'appréciation d'une forme géométrique par exemple). Ce jugement est réflexif : il fait référence à une sensation que l'on éprouve (« notre sensibilité propre ») et ne peut être défini par une formule universelle.

Lorsqu'il évoque le sublime, il ne place pas la notion en opposition avec le beau, mais en prolongement de celle-ci : les deux concepts se distinguent par la différence de sensations qu'ils procurent. Tandis que le sublime nous procure un « plaisir mêlé d'effroi », le beau nous donne le sentiment du « calme de la contemplation ». Les deux notions sont envisagées comme une succession d'états d'âme, donnant la possibilité de passer de l'un à l'autre : « il faut pour être capable de recevoir dans toute sa force la première impression posséder le sentiment du sublime et pour bien goûter la deuxième le sentiment du beau »⁸.

Le sublime est pour lui la sensation la plus forte, qui est provoquée par le tumulte de la nature : « c'est plutôt dans ces états chaotiques, dans ses désordres et ses ravages les plus violents et les plus dérégés que la nature, pourvu qu'on aperçoive de la grandeur et de la puissance, évoque le mieux les idées du sublime »⁹.

À l'inverse de Kant, Burke oppose la notion de sublime au beau. Le concept de beauté se borne à la relation entre individus, tandis que le sublime est tout ce qui peut susciter la terreur pour quelqu'un et constitue la plus forte émotion que l'on peut ressentir. « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir »¹⁰. Dans la distinction qu'il établit entre les deux notions se trouve d'un côté le « plaisir positif » suscité par le beau et d'un autre côté le « délice » (« delight ») suscité par « l'éloignement de la douleur ou du danger »¹¹.

De ce fait le sublime a cette puissance de faire ressentir une émotion dans le passage abrupt d'une sensation intense de terreur à son atténuation progressive, et le soulagement d'avoir échappé à un danger. Enfin les éléments naturels tels que

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [trad. Baldine Saint Girons], Paris, J.VRIN, 2009 [1973], pp. 96-97.

11 Ibid., pp. 224-227.

l'obscurité (propice à l'imagination d'images effrayantes), la solitude ou la présence d'importants reliefs (un précipice ou une montagne) sont propices à provoquer cette terreur pour l'individu qui y est confronté. Les deux auteurs bien qu'ayant une définition très différente du beau, se rassemblent sur la définition du sublime. Le sublime est chez eux, rapporté à la nature (dans ses dimensions imposantes et sa capacité d'évocation) et mis en comparaison au beau. C'est la sensation la plus forte que puisse ressentir un individu.

Les peintres romantiques américains s'inscrivent dans le prolongement de ces modèles ; ils traduisent dans leurs travaux la dimension monumentale, la confrontation humaine face aux éléments et le sentiment du sublime ressenti face à ces paysages. La nature a un statut ambivalent, constituant à la fois la source d'un enrichissement spirituel, qui permet « d'élever toutes les facultés de l'esprit et d'exalter tous les sentiments du cœur »¹², mais aussi une menace dans son instabilité – qui dépasse la maîtrise humaine. Les peintures, représentant des paysages ou du moins leur image idéalisée, contribuent alors à véhiculer des valeurs morales patriotiques, appuyant la théorie de la « destinée manifeste »¹³, conception calviniste d'un devoir de diffusion de la « civilisation » vers l'ouest.

Thomas Cole (1801-1848), immigrant anglais, considéré comme le fondateur de l'Hudson River School – fleuve de la côte Est des Etats-Unis qui constitue un motif central dans les travaux des peintres de ce groupe –, se consacre à la peinture de paysage. Dans ses tableaux, on peut déceler la filiation avec les Romantiques européens: malgré la présence de nombreux détails, ses toiles ne sont pas des restitutions littérales de ce qu'il a vu ; il s'agit de représentations poétiques de scènes qui expriment les idéaux du Romantisme – la passion, le sublime ou encore les qualités morales de la nature. Dans une partie des représentations, on peut encore voir des éléments de référence antique (des temples ou des personnages) ou une forte relation au divin: « Le mouvement romantique européen cherchait déjà dans la nature des signes de la présence divine. Où mieux que dans le Nouveau Monde les artistes pouvaient-ils encourager et s'adonner à une exaltation de la nature sauvage et vierge ? Où mieux s'inspirer de la beauté mystique de la nature sauvage et éprouver, ne serait-ce que

12 Notre traduction. William H. GERDTS, Op. cit: “[...] to elevate all the faculties of the mind, and to exalt all the feelings of the heart”.

13 Notre traduction. Stephen MILLS, Op. cit., p. 56 : “manifest destiny”.

par procuration, un sentiment d'admiration pour la puissance de la nature ? »¹⁴ . Le territoire qui ne se cesse de s'agrandir dans cette période constitue un élément central de leurs peintures qui différencie leurs travaux de leurs prédécesseurs : les paysages de l'ouest sont plus exaltants et sublimes que les paysages européens, par leur monumentalité et leur échelle inégalable.¹⁵

Dans son ouvrage *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825–1875*, l'historienne de l'art Barbara Novak note ainsi au sujet de Thomas Cole, que sa « carrière a coïncidé avec la découverte du paysage américain comme substitut efficace d'une tradition nationale manquante. L'Amérique était donc à la fois nouvelle et ancienne - nouvelle dans la mesure où ses territoires non découverts et non colonisés étaient l'habitat approprié pour cette innocence radicale, le sauvage noble célébré par Rousseau et les poètes du Lac ; ancienne dans la mesure où ces mêmes forêts et montagnes parlaient, comme le suggérait Chateaubriand, de l'antiquité la plus significative de l'Amérique - une antiquité qui s'inscrivait plus purement dans son état non cultivé »¹⁶. Elle ajoute : « Une fois que ce paysage est devenu le dépositaire de la fierté nationale, la culture de l'expérience du paysage (même en la défiant par le risque et le danger) est devenue l'une des principales préoccupations de l'époque. Les critiques recommandaient à leurs lecteurs de faire pleinement l'expérience de la nature, car seul l'homme habitué à lire le texte de la nature pouvait apprécier les peintures traitant de cette expérience »¹⁷. Thomas Cole croyait en effet que « L'art est

14 Notre traduction. Ibid., p. 57: "The European Romantic movement already looked to nature for signs of the divine presence. Where better than in the New World could artists encourage and indulge in an exultation of unsullied and primeval wilderness? Where better to draw inspiration from the mystical beauty of the wilderness and to experience, if only vicariously, a feeling of awe for the power of nature?"

15 Ibid.

16 Notre traduction. Barbara NOVAK, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825–1875*, New York, Oxford University Press, 2007 [1980], p. 18: «career coincided with the discovery of the American landscape as an effective substitute for a missing national tradition. America was thus both new and old—new in that its undiscovered and unsettled territories were the proper habitat for that radical innocent, the noble savage celebrated by Rousseau and the Lake Poets; old in that these same forests and mountains spoke, as Chateaubriand suggested, of America's most significant antiquity— one that registered more purely in its uncultivated state».

17 Notre traduction, Ibid.: «Once this landscape had become a repository of national pride, the cultivation of the landscape experience (even by challenging it through risk and danger) was one of the key preoccupations of the age. Critics admonished their readers to experience nature fully, since only the man practiced in reading nature's text could appreciate paintings dealing with that experience»

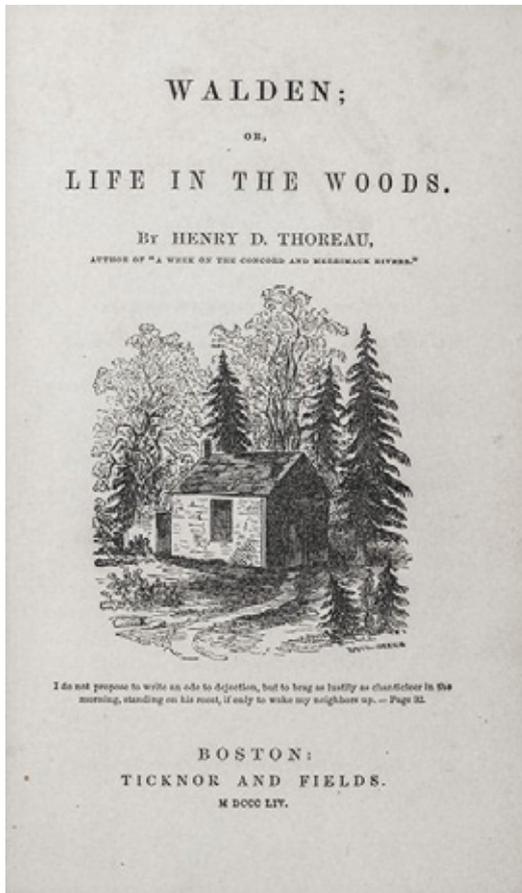


Figure 5 : Couverture de Walden or Life in the Woods de Henry D. Thoreau (1854).



Figure 6 : COLE Thomas, The Garden of Eden, 1828, huile sur toile, 134 x 97,8 cm, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas.

en fait l’humble imitation par l’homme de la puissance créatrice du Tout-Puissant »¹⁸. Il portait ainsi des considérations religieuses dans son travail, plaçant l’artiste comme un relai avec le divin et s’agissant de la nature, il affirmait : « Nous sommes toujours dans l’Eden ; le mur qui nous empêche d’entrer dans le jardin est notre ignorance et notre folie »¹⁹ .

Pour Barbara Novak, « cela renforce une question souvent indispensable à tout le mécanisme du culte de la nature : la moralité. Cole sous-entend que, vue d’un œil sans culpabilité, la nature serait perçue comme la perfection, comme l’Eden. Les défauts ne sont pas dans la nature, mais en nous-mêmes »²⁰.

En d’autres termes, la représentation des paysages doit poursuivre un idéal qui est censé définir l’archétype moral du citoyen américain. D’une part, la nature doit être appréciée et choyée parce qu’elle génère ces sentiments et ces valeurs en nous, d’autre part nous devons en retour la représenter de sorte à cultiver ces mêmes qualités, c’est à dire avec déférence comme s’il s’agissait d’une personnification de Dieu. La quête d’un jardin d’Eden, dont l’expérience est renouvelée à chaque fois, sur chaque site, constitue la volonté de celui ou de celle qui s’y adonne de réinvestir le lieu dont l’être humain a été expulsé par ses fautes ; mais elle indique également la distance qui nous en sépare. Tel est l’effroi de celui qui observe le sublime dont il ne peut être que le spectateur, même si ce dernier, par ses sentiments et ses actions, concentre tous ses efforts à réduire cet écart. Thomas Cole exprime cela par le panorama, son format de prédilection, dans lequel il incorpore, selon les toiles, comme ses homologues européens, des motifs historiques, mythologiques ou religieux empruntés au néo-classicisme.

Cette prise considération de la place de l’humain dans l’environnement par les peintres de l’Hudson River School, est également affirmée dans la littérature de la

18 Notre traduction. Thomas COLE, “Thoughts and Occurrences,” circa 1842, New-York Historical Society, microfilm, Archives of American Art, repris dans Barbara NOVAK, Ibid.: «Art is in fact man’s lowly imitation of the creative power of the Almighty”.

19 Notre traduction. Thomas COLE, “Essay on American Scenery” (1835), in John MCCOUBREY (dir.), American Art, 1700–1960, Sources and Documents in the History of Art Series, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 109: “We are still in Eden; the wall that shuts us out of the garden is our ignorance and folly”.

20 Notre traduction. Barbara NOVAK, op. cit.: «This reinforces a matter often indispensable to the whole machinery of nature worship—morality. Cole implies that, seen with the guiltless eye, nature would be perceived as perfection, as Eden. The flaws are not in nature, but in ourselves».



Figure 7 : COLE Thomas, Vue du mont Holyoke à Northampton, Massachusetts, après l'orage — The Oxbow, 1836, Huile sur toile, 130,8 x 193 cm, Metropolitan Museum of Art.



Figure 8 : Photographies stéréographiques : paysages américains 1903 et 1904 ; paysage d'Irlande 1850-1860.

première moitié du XIX^e siècle par le mouvement transcendantaliste, dont les figures les plus notables sont Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau. Prônant une vie à l'écart des villes et de la société dans *Walden, or Life in the Woods*, le célèbre essai publié en 1854, Thoreau s'appuie sur des principes similaires aux Romantiques en adoptant une vie pastorale – il vivra en ermite durant un peu plus de deux ans dans une cabane située le long d'un étang à Concord (Massachusetts). Il défend une conception de la nature et de l'humain qui est à l'origine pure ; mais que la société par son évolution finit par corrompre (figure 5).

Dans les travaux de Cole, on peut voir l'importance du divin, dans les sujets et les motifs présents au sein des images. Il peint par exemple le jardin d'Eden (figure 6), il y symbolise le divin par les éléments de la composition ou le traitement des couleurs. La nature est luxuriante, composée d'une grande diversité d'arbres et de végétaux, de rochers et de cascades d'eau ; une lumière globale douce éclaire certaines parties de la scène. La figure humaine est présente dans certaines peintures, mais la nature semble sauvage et inhabitée, vidée de toute transformation humaine. Les compositions donnent une perspective profonde sur l'espace avec un horizon inaccessible accentuant la sensation d'un espace vaste et immense, incomparable à l'échelle humaine. A côté de cette profusion, on peut voir des parties plus sombres dans ces compositions où des arbres qui semblent avoir été balayés par les éléments : il montre ainsi la dualité de cette nature à la fois luxuriante et inhospitalière ; même si le divin n'est pas l'objet direct de la composition, il est toujours présent (figure 7).

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'image d'un paysage américain, régie par des codes esthétiques similaires, se diffuse plus largement avec l'utilisation d'autres médiums. La photographie y prend une part d'autant plus importante qu'elle donne l'illusion de fournir une « preuve » analogique aux représentations idéalisées des peintres romantiques. Les collections de clichés stéréoscopiques accompagnés de guides touristiques (et de cartes), représentant l'ensemble des grands sites naturels américains, sont commercialisées avec un franc succès par des sociétés comme H.C. White Co. et Underwood & Underwood. Elles ont contribué à diffuser très largement une imagerie codifiée des paysages américains inspirés des canons de l'esthétique du sublime, auprès d'un public de plus en plus nombreux venant grossir les rangs de la classe moyenne, des années 1880 aux abords



Figure 10 : FRIEDRICH Caspar David, Falaises de craie de Rügen, 1818, huile sur toile 90,5x71cm, Kunst Museum Winterthur.

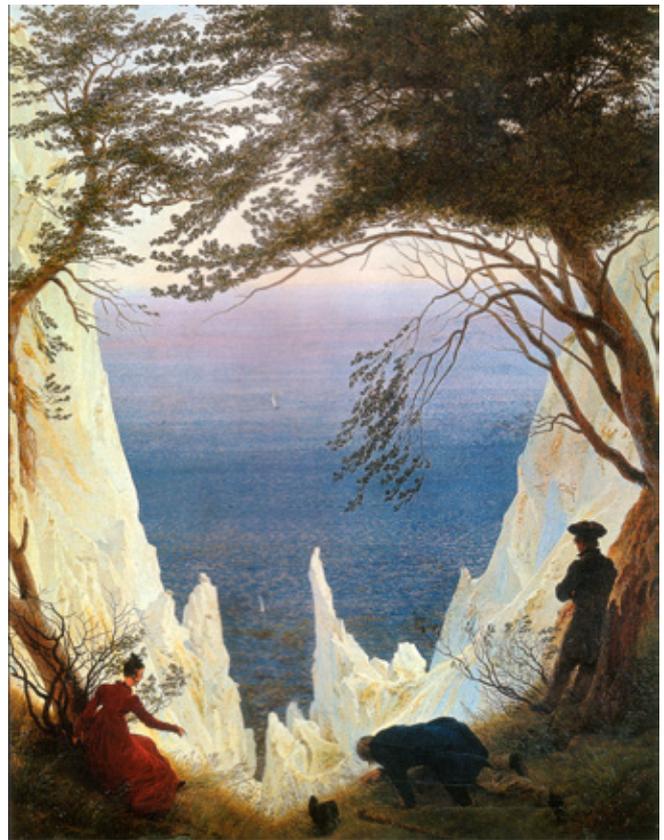


Figure 9 : FRIEDRICH Caspar David, Promeneur au-dessus de la mer de nuages, 1818, Huile sur toile, 94,8x74,8cm, Kunsthalle de Hambourg.



Figure 11 : O'SULLIVAN Timothy H., Sand Dunes, Carson Desert, Nevada, 1867, négatif sur collodion humide, 19.7 x 27 cm, The Cleveland Museum of Art.

de la Première Guerre mondiale.²¹

Ces clichés représentent des paysages, on y voit la présence d'éléments naturels variés (rochers, arbres...), la disposition des éléments et l'articulation entre ceux-ci montrent une manière commune de composer : la distance, les points de vue en hauteur ou la disposition au premier plan d'arbre accentuant la profondeur de la composition. Souvent la présence d'un personnage unique vient souligner l'échelle du lieu (figure 8).

En regardant ces vues stéréoscopiques, il est aisé de prendre la mesure de l'influence de l'esthétique du sublime et du Romantisme dans le choix des motifs et de composition. Les deux premières vues stéréoscopiques ont été éditées entre 1902 et 1904, la troisième provient d'Irlande et est antérieure (1850-60 environ) ; mais elle montre bien combien la photographie de paysages au XIX^e siècle véhicula l'esthétique romantique auprès du public. Les similarités avec les œuvres de Caspar David Friedrich et de Carl Gustav Carus (figures 9 et 10) sont frappantes.

Dans ce sillage, se situe également le travail documentaire de Timothy H. O'Sullivan, qui se consacre à la représentation des grands espaces de l'Ouest américain à la fin du XIX^e siècle. Au cours d'expéditions photographiques effectuées entre 1867 et 1874, il réalise un vaste ensemble de photographies, parmi lesquelles figure *Sand Dunes, Carson Desert, Nevada, 1867* (figure 11) ; des clichés qui participent de la même exaltation d'un paysage sublime caractéristique de l'Ouest américain, et qui influenceront par la suite fortement Ansel Adams. Par la présence dans l'image du chariot qu'il utilise pour traverser le territoire, il souligne le caractère gigantesque de ces territoires à côté des éléments humains, il montre également la nature organique qui lie les paysages à ses premiers habitants tout en manifestant la dimension héroïque de l'exploration de ces espaces d'accès difficile à cette époque.²²

21 Edward W. EARLE (ed.), *Points of View: The Stereograph in America - A Cultural History*, New York, The Visual Studies Workshop Press, 1979.

22 Mick GIDLEY, *Photography and the USA*, London, Reaktion Books, 2011, pp. 87-89.

B. L'École de Barbizon, L'Impressionnisme et leurs postérités dans le pictorialisme américain

Si les premiers temps du Romantisme sont marqués par le sublime et la récurrence de thèmes néo-classiques ; une évolution majeure dans l'histoire des représentations du paysage se produit progressivement à partir des années 1820 en France, dans le sillage du peintre anglais John Constable. Ce dernier pratique les études de plein air et travaille d'après nature. À cette époque, les tubes de peinture n'existaient pas encore et les peintres devaient préparer eux-mêmes leurs couleurs qu'ils stockaient dans des pots afin de réaliser leurs œuvres et se déplacer avec tout le matériel nécessaire. Cette contrainte rendait difficile le travail sur site. Ils devaient alors en passer par des épreuves intermédiaires. Constable continue à procéder de la sorte pour ses très grands formats ; mais il réalise également tout un ensemble de travaux intégralement d'après nature dès 1812.

À l'occasion d'une exposition à l'Académie à Paris en 1821, Charlier Nodier et Théodore Géricault s'enthousiasment pour le tableau La Charrette de foin (The Hay Wain), que le peintre venait d'achever. Trois ans plus tard, le Salon de Paris permit d'accroître l'influence du peintre anglais sur la jeune génération des peintres français. Suivant l'exemple de Constable dans son pays, plusieurs d'entre eux séjournent aux abords de la forêt de Fontainebleau, dans le village de Barbizon pour y travailler en plein air. Il ne s'agit pas d'y réaliser des toiles définitives, car les contingences techniques, que nous avons évoquées plus haut, ne le permettent pas encore.

B.1 L'école de Barbizon : plein air, naturalisme et effacement du point de fuite

Caruelle d'Aligny et Camille Corot sont les premiers à se rendre à Barbizon et dans la forêt de Fontainebleau. S'ils sont influencés par le peintre anglais, ils le sont davantage encore par leurs maîtres qui les incitaient également à travailler en plein air, sans rompre pour autant avec l'idéal néo-classique de la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, Corot réalisa de nombreuses toiles de paysages d'après nature ; mais il les considérait d'abord et avant tout comme des études devant lui servir à la réalisation d'œuvres postérieures intégrant des motifs mythologiques et/ou historiques, dans la continuité de Pierre-Henri de Valenciennes. Il faudra attendre l'arrivée d'une seconde génération

de peintres à Barbizon, facilitée par l'inauguration en 1849 d'une ligne de chemin de fer reliant Paris à Fontainebleau, pour voir leurs représentations se libérer des références académiques et mythologiques de leurs prédécesseurs. Tels sont les cas de Théodore Rousseau, Jean-François Millet, ou encore Charles-François d'Aubigny qui font évoluer le Romantisme vers le naturalisme.

Fait marquant, le train n'amène pas seulement des peintres dans la forêt de Fontainebleau. De nombreux photographes y séjournent dès 1850. Gustave Le Gray sera le premier d'entre eux. Selon Bernard Marbot, il y reçoit « la révélation de la photographie » : « L'effort mental qu'il consent en s'y introduisant afin d'en apprendre les mystères et d'en assimiler les rites lui est d'autant plus aisé que l'ombre et la lumière interfèrent en ces lieux aussi puissamment que dans le processus d'obtention de l'épreuve allant de la prise de vue au tirage »²³. Mais, ce qui frappe c'est la volonté de ces peintres et de ces photographes d'être littéralement baignés dans le sujet qui les entoure. La grandeur du paysage ne s'offre pas au-delà du visible et du concevable, comme dans les tableaux de Friedrich, ou ne réside pas dans leur pouvoir allégorique, elle s'impose de tous côtés, elle est le seul horizon de l'artiste. Ainsi, dans de nombreux tableaux peints par Théodore Rousseau et plus encore dans les photographies de Georges Balagny, Paul Berthier, d'Eugène Cuvelier, de Charles Famin, d'Henri Langerock et d'Achille Quinet, le point de fuite s'efface au profit d'une ligne d'horizon constituée par la cime continue des arbres, lorsqu'elle n'est pas directement bouchée par la densité informe des enchevêtrements naturels. Au premier plan, les arbres, les rochers ou les marres avec leur végétation aquatique, constituent le point de fixation du regard.

Leurs portraits d'arbres, seuls ou en groupe, en forêt ou en plaine, saisissent par ce retournement dans l'échelle des valeurs. La nature n'est plus accessoire ou un faire-valoir à d'autres projections, elle devient le motif d'une représentation que l'on réservait jusqu'à présent aux personnes, à travers leurs visages. Elle subit ainsi une personnification, qui évoque la relation que le peintre et le photographe établissent avec elle, de manière directe et frontale, de la même façon que se noue toute la densité du rapport intersubjectif entre les êtres humains. « La forêt leur offre, en

23 Bernard MARBOT, « Les photographes oubliés de la forêt de Fontainebleau », in Daniel CHALLE et Bernard MARBOT, *Les photographes de Barbizon*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque nationale de France, 1994, p. 16

effet, un cadre distinct de l'espace clos et protégé, factice et fictif du studio, et une matière différente du modèle d'atelier mobile et soumis, matière fixe, frémissant malgré tout aux caprices du vent et de la lumière qui se moquent des impératifs de la pose. Ceux qui l'affrontent devront modifier la stratégie de capture : guetter et saisir le moment et non le préparer, investir la place dans un corps à corps avec l'appareil au lieu de positionner le modèle, s'emparer de l'espace par le cadrage et non par une mise en scène »²⁴. En d'autres termes, l'immanence du milieu impose ses propres contraintes avec lesquelles le peintre et le photographe vont jusqu'à repenser leur mode de représentation de l'espace.

Ces expériences nouvelles sont à l'origine de toutes les révolutions figuratives à venir, tant du point de vue du travail d'après nature que sur le plan de la composition. Elles exercèrent en premier lieu leur influence sur la génération suivante des peintres qui allait former le mouvement impressionniste durant les années 1860.

B.2 L'héritage de l'École de Barbizon et l'Impressionnisme

Les impressionnistes furent les premiers à bénéficier de la commercialisation des tubes de couleurs prêts à l'emploi ; et les fabricants « offraient, en plus des teintes habituelles, une gamme étonnante de nouvelles couleurs telles que (...) le cadmium pâle, le violet de cobalt, le rose garance doré. Les jeunes peintres allaient bientôt découvrir que ces nouvelles couleurs donnaient aux ombres un degré élevé de luminosité »²⁵. Ces contraintes levées, Frédéric Bazille, Paul Cézanne, Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, et Alfred Sisley se livrent au travail en plein air dans toutes les circonstances de la vie et portent leurs regards sur les motifs les plus variés, à la campagne, en bord de mer, et à la ville.

De tous, Auguste Renoir et Claude Monet sont peut-être ceux qui, par sensibilité personnelle, conservent et feront fructifier le plus vivement l'héritage des peintres de Barbizon. Dans nombre des toiles de Monet, en particulier les grandes « séries » qu'il réalise à partir de la fin des années 1880, on retrouve chez lui une même prédilection pour la frontalité et pour la primordialité du sujet représenté. Par exemple, dans

24 Ibid.

25 Maria BLUNDEN et Godfrey BLUNDEN, *Journal de l'impressionnisme*, Genève, Editions Albert Skira, 1985 (1970), p. 59.



Figure 12 : ROUSSEAU Théodore, Intérieur de forêt, futaie au Bas-Bréau, 1867, Huile sur toile peinte, Musée d'Orsay.

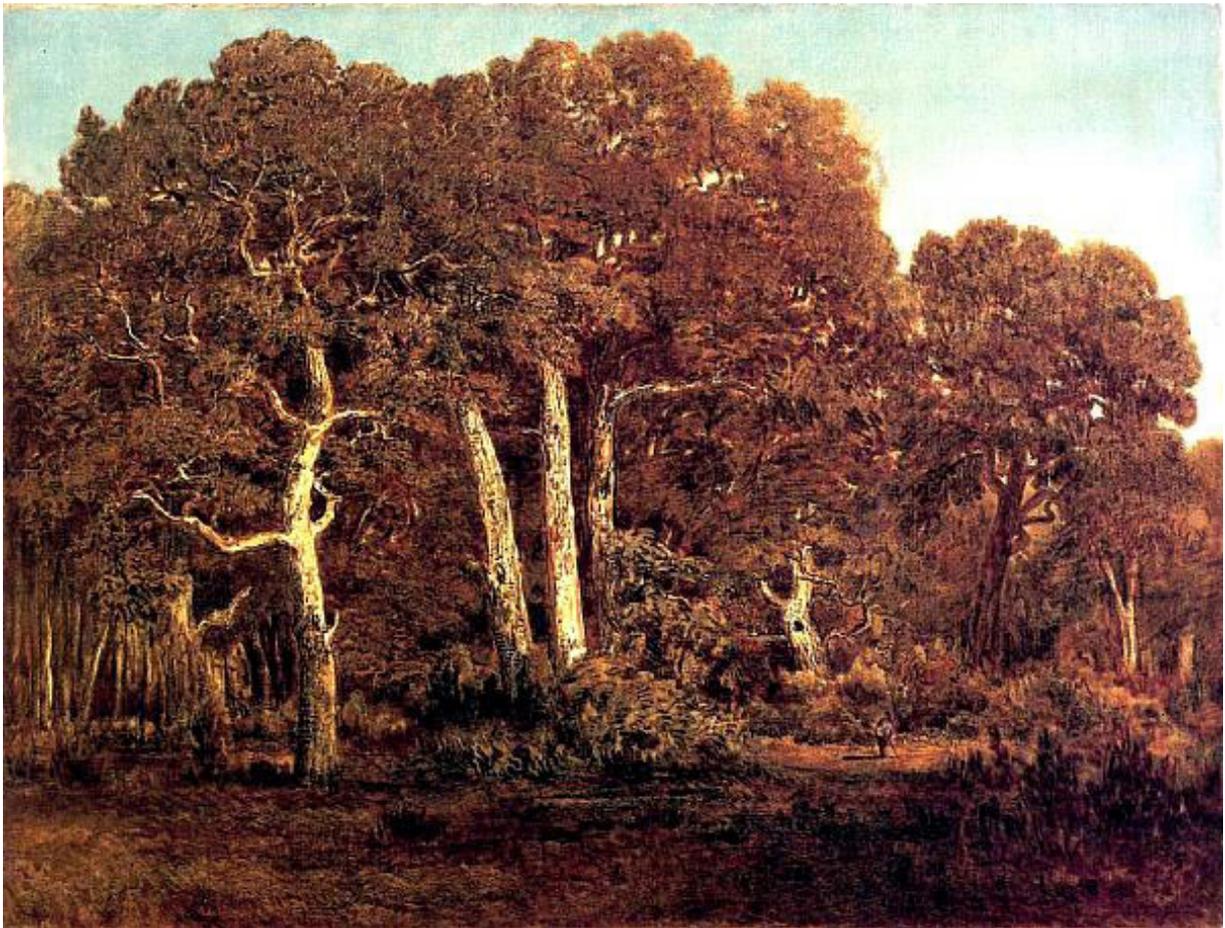


Figure 13 : ROUSSEAU Théodore, Le grand chêne du Vieux Bas-Bréau, 1864, Huile sur toile peinte, 902 x 117 mm, col. Museum of Fine Arts de Houston.

les nombreuses toiles²⁶ qu'il a consacrées aux peupliers situés à proximité de son domicile à Giverny, le motif n'occupe pas seulement le centre de la toile, souvent il en déborde littéralement de tout côté. Le public est alors saisi par la monumentalité du motif qui déborde du cadre et absorbe littéralement son regard (figure 16). Le même procédé de composition fut employé tant par Théodore Rousseau dans certains de ses dessins et de ses toiles que par la plupart des photographes de Barbizon que nous avons cités : Georges Balagny, Eugène Cuvelier, Charles Famin et Achille Quinet.

Ajoutons à cela la série de clichés que ce dernier consacre en 1875 à des sujets aquatiques, et qui interpellent notre regard par sa proximité avec l'une des œuvres de maturité de Claude Monet. Au sujet des nénuphars, auxquels Achille Quinet accorde une présence comparable à celle des ajoncs et des roseaux dans une autre photographie, Daniel Challe et Bernard Marbot écrivent : « Ce prélude aux « Nymphéas » de Monet participe d'un regard pareil aux regards d'artistes contemporains, à l'œuvre depuis peu, et dont les toiles honorent maintenant les salles des musées consacrées à l'Impressionnisme. L'objectif conserve toutefois au sujet une précision qui interdit d'aller bien loin dans le rapprochement. Il appartiendra aux Pictorialistes d'innover dans les méthodes de tirage et de s'y donner une pâte photographique aussi malléable que la couche picturale pour obtenir des effets destructeurs de la forme photographiée »²⁷.

Cette citation nous permet à présent d'évoquer un autre aspect de l'héritage des peintres et des photographes de Barbizon sur l'évolution des modes de représentation du paysage à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Il s'agit du travail de la lumière et de son incidence sur la perception des formes ; et plus particulièrement sur leurs interactions du point de vue rétinien. Présentes dans certaines toiles que Théodore Rousseau consacre au sous-bois de la forêt de Fontainebleau, comme *Interieur de forêt (1867)*(figure12) ou *Le grand chêne du Vieux Bas-Bréau (1864)*(figure 13), ces interactions sont également apprivoisées par les photographes qui s'aventurent hors des grands chemins. Gustave Le Gray fut vraisemblablement le premier à en saisir

26 Peupliers à Giverny, lever de soleil (1888), ainsi que les nombreuses toiles portant le même titre, Les peupliers, peintes en 1891.

27 Daniel CHALLE et Bernard MARBOT, *Les photographes de Barbizon*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque nationale de France, 1994, n.p.. Légende et commentaire de la planche n°4.



Figure 14 : CUVELIER Eugène, Forêt de Fontainebleau, circa 1860, Épreuve sur papier salé-albuminé d'après négatif papier, contrecollée sur carton souple, 225 x 308 mm, Provenance Galerie Texbrau.



Figure 15 : CUVELIER Eugène, Sous-Bois, 1863, papier salé d'après négatif sur papier, 257 x 338 mm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EO-224.

l'importance, comme le montre son *Chêne rogneux près du Carrefour de l'Épine* (vers 1850). Il fut suivi en cela par la grande majorité des photographes qui arpenterent les lieux. Nous pourrions multiplier les références tant sont nombreux les clichés qui captent les transformations de la matière par le jeu capricieux des jeux de lumière et de l'ombre. Nous nous contenterons de prendre pour exemples *Arbres et roches mousseuses* (n.d.), *Forêt de Fontainebleau* (1860), *Sous-bois* (1863) d'Eugène Cuvelier (figure 14 et 15), *Une allée de la forêt de Fontainebleau* (1872) d'Henri Langerrock et *Pins sylvestres, allée, roches* (vers 1877) de Georges Balagny.

La contemporanéité des travaux que mènent les photographes de Barbizon et les Impressionnistes ne permet vraisemblablement pas de raisonner en termes d'influence. Cependant, il est indéniable que les évolutions formelles, que nous avons évoquées – l'effacement du point de fuite et son remplacement par une ligne d'horizon végétale, l'obstruction de celle-ci par la densité des éléments, la personnification des motifs naturels, leur caractère irréductible que le cadre ne peut entièrement assimiler, la prédilection pour le point de vue frontal, ainsi que la prise en compte des effets de la lumière sur l'interaction des formes –, initiées par la seconde génération des peintres de Barbizon, et que nous retrouvons chez les photographes cités, connaîtront la postérité chez les Impressionnistes qui les porteront au seuil de l'abstraction dans des couleurs toujours plus audacieuses.

C'est notamment par l'intermédiaire de ces derniers que les pictorialistes américains aborderont ces mêmes enjeux dans leurs travaux.

B.3 L'héritage de l'Impressionnisme chez les pictorialistes américains

Il peut sembler étonnant de prime abord que nous n'évoquions pas de possibles influences de l'École de Barbizon et de l'Impressionnisme chez les pictorialistes français avant de les étudier chez leurs homologues américains. La raison en est simple. Dans les œuvres des pictorialistes français, l'influence la plus notable parmi les peintres de l'École de Barbizon est davantage à mettre au crédit de Jean-François Millet et de ses scènes réalistes de la vie rurale ; même si l'on trouve ça et là la trace probable, mais diffuse des révolutions picturales les plus récentes dans le choix des motifs et dans le traitement de la lumière dans les épreuves au charbon de Ferdinand



Figure 16 : MONET Claude, Peupliers à Giverny, 1891, huile sur toile, 81,9 x 81,6 cm, Metropolitan Museum of Art.



Figure 17 : RENOIR Auguste, Bal du moulin de la Galette, 1876, huile sur toile, 175 x 131 cm, Musée d'Orsay.



Figure 18 : SEELEY George H., The Burning Of Rome, 1906, Gum platinum print, 24.6 x 19.4 cm, Getty Museum.



Figure 19 : STEICHEN Edward J., Mary and Her Mother - Long Island, 1905, Direct carbon print, 34.8 x 27.5cm, Metropolitan Museum of Art.

Coste tel que *Bois* (1898), *Bois de Lacanche* (1898) et *Route enneigée* (1910)²⁸. Rien de comparable toutefois aux traitements qu'appliqua Edward Steichen dans certaines de ses représentations symbolistes de la nature, comme dans *Horse Chestnut Trees* (1905), *Mary and Her Mother – Long Island* (1905)(figure 19), et *Mary Steichen and her Mother - Huntington* (1905-06)²⁹, dans lesquelles la lumière se défait de la servilité habituelle des corps, créant dans le dernier exemple cité tout un ensemble d'interactions formelles qui se jouent des contours et des volumes. Une même prédilection parcourt le travail, également d'inspiration symboliste, de George H. Seeley entre 1907 et 1910 dans des œuvres telles que *Blotches of Sunlight and Spots of Ink* (1907), *The Burning of Rome* (1907) ou encore *The White Screen* (1910)³⁰.

Dans le numéro 28 de la revue *Camera Work* (1909), dans laquelle Alfred Stieglitz, son fondateur et éditeur, réservait un espace important aux débats esthétiques qui animèrent les cercles pictorialistes, W.M. D. McColl résume en quelques lignes la dimension de l'apport impressionniste : « il nous a donné un traitement plus intense et plus varié de l'éclairage, et il a développé un sens plus élevé de la lumière. Une chose est sûre, l'élément dramatique a disparu. (...) À sa place, nous trouvons la poésie de l'éclairage que les jours et les heures apportent à une même scène, comme Monet l'a si loyalement démontré dans sa série de meules de foin, d'arbres, et de la cathédrale de Rouen »³¹. Au sujet de la composition, il ajoute que les peintres impressionnistes adhèrent à un style « strictement photographique qui ignore tout des lois précédentes »³². Selon lui, poussant la comparaison plus loin, « ils dépeignent la vie dans des fragments et des restes, telle qu'elle apparaît au hasard dans le viseur ou sur le verre dépoli de l'appareil (comme « Sur la terrasse » de Renoir). Le mécanisme de l'appareil photo est essentiellement le seul médium qui rend chaque interprétation impressionniste, et chaque exposition photographique, qu'elle soit

28 Tirages Reproduits in Michel POIVERT, *Le Pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque nationale de France, 1992, respectivement p. 48, p. 47 et p. 43.

29 Tirages reproduits in Dennis LONGWELL, *Steichen, The Master Prints 1895-1914 : The Symbolist Period*, New York, The Museum of Modern Art, 1979, respectivement p. 97, p. 101 et p. 99.

30 Tirages reproduits in Alfred STIEGLITZ, *Camera Work : The Complete Illustrations 1903-1917*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1997, respectivement p. 368, p. 369 et p. 490.

31 W.M.D. MCCOLL, « Unphotographic Paint: The Texture of Impressionism », in *Camera Work*, n°28, 1909, p. 20.

32 Ibid., p. 22.

nette ou floue, représente vraiment une composition impressionniste. L'objectif de l'appareil photo a appris au peintre l'importance d'un seul objet dans l'espace, pour se rendre compte que tous les sujets ne peuvent pas être vus avec la même netteté, et qu'il est nécessaire de concentrer le point d'intérêt selon les capacités visuelles de l'œil »³³. W.M.D. McColl constate ainsi que la prise de vue photographique exerce une influence sur le renouvellement des formes picturales. Il note des concordances dans l'attitude des Impressionnistes avec celle des photographes qui n'hésitent pas à se saisir des possibilités offertes par leurs ressources techniques, allant même jusqu'à affirmer qu'ils sont redevables à la photographie de leurs conquêtes. Lorsque W.M.D. McColl publie son article, le temps est déjà venu où les règles de la perspective sont attaquées de toute part par les derniers soubresauts de l'Impressionnisme, en particulier dans les œuvres de maturité de Paul Cézanne, comme dans *Rochers à Bibémus*, (1898-1900), et par les premières avant-gardes picturales, au premier chef desquelles le cubisme.

À cette époque, c'est-à-dire en 1909, Alfred Stieglitz cherche à débarrasser la photographie artistique de l'empreinte atmosphérique et de la dérive « interventionniste » que lui et certains de ses amis imputent notamment au groupe pictorialiste français réuni au sein du Photo-Club de Paris sous l'autorité de Constant Puyo et de Robert Demachy. Depuis 1904, date de la parution d'un article du critique d'Art Sadakichi Hartmann qui fera date, « A Plea for Straight Photography »³⁴, la critique de l'esthétique pictorialiste occupe un espace croissant aux États-Unis. Dans ce texte, l'essayiste américain formule des conseils qui deviendront le crédo dominant de la création photographique à partir du milieu des années 1910. « Faites confiance à votre caméra, écrit-il, à votre œil, à votre goût et à vos connaissances en matière de composition. Considérez toute fluctuation de la couleur, de la lumière et de l'ombre, étudiez les lignes et les valeurs, la division de l'espace, attendez patiemment jusqu'à ce que la scène ou l'objet soumis à votre vision se révèle dans son moment de beauté le plus élevé. En résumé, composez l'image que vous tentez d'obtenir de telle façon que le négatif soit absolument parfait et qu'il ne nécessite pas ou très peu de manipulation. Je n'ai rien contre la retouche, l'atténuation ou l'accentuation aussi longtemps qu'ils

33 Ibid.

34 Sadikichi HARTMANN, « A Plea for Straight Photography » in *American Amateur Photographer*, n°16, avril 1904, pp. 101-109.



Figure 20 : STEIGLITZ Alfred, The Steerage, 1907, Photogravure, 32.2 x 25.8 cm, The Metropolitan Museum of Art

n'interfèrent pas avec les qualités naturelles de la technique photographique. D'un autre côté, les traces de pinceau ne sont pas naturelles en photographie. Je rejette et rejetterai toujours l'emploi du pinceau, les marques de doigts, le griffonnage, les raclures, et le gribouillage sur l'épreuve, de même que le recours aux procédés à la gomme bichromatée et à la glycérine lorsqu'ils ne sont utilisés à rien d'autre que pour produire des effets de flou »³⁵. W.M.D. McColl croit dans le pouvoir déréalisant de la peinture et de la photographie. Pour lui, il est légitime d'interpréter le réel selon la vue de l'esprit. Le peintre et le photographe diffèrent par leurs outils ; mais tous deux sont engagés sur une même voie. Il en va autrement pour Sadakichi Hartmann. Le recours aux possibilités techniques de la photographie et la confiance dans la vision du photographe doivent au contraire se faire contre la dérive déréalisante propre à la peinture. Hartmann ne s'oppose pas à la représentation du flou quand les conditions naturelles l'imposent à l'œil de l'observateur ; mais au flou généré artificiellement par l'intervention humaine, en dehors de tout rapport au monde extérieur. Les deux positions sont donc différentes ; mais pas totalement opposées, dans la mesure où ils s'entendent sur le primat de l'expérience rétinienne. Cette subtilité, nous le verrons, aura des incidences majeures dans le développement de ce que Hartmann nomme déjà le style « straight ».

De son côté, Alfred Stieglitz, se tourne très tôt vers des sujets du quotidien, dans l'activité ou l'atmosphère de la ville, de jour comme de nuit. Des photographies comme les Snapshots, qu'il réalise en 1903 depuis la fenêtre de son appartement, « contrastent, selon Norton T. Baktin, avec la tendance générale des pictorialistes à se tourner vers des sujets retirés du présent, nostalgiques ou vaguement allégoriques. Dans un grand nombre de photographies pictorialistes, nous trouvons des personnes posées, vêtues de costumes, placées dans des décors astucieusement conçus ou, si

35 Notre traduction. Ibid., p. 108 : "Rely on your camera, on your eye, on your good taste and your knowledge of composition, consider every fluctuation of color, light, and shade, study lines and values and space division, patiently wait until the scene or object of your pictured vision reveals itself in its supremest moment of beauty. In short, compose the picture which you intend to take so well that the negative will be absolutely perfect and in need of no or but slight manipulation. I do not object to retouching, dodging, or accentuation, as long as they do not interfere with the natural qualities of photographic technique. Brush marks and lines, on the other hand, are not natural to photography, and I object and always will object to the use of the brush, to finger daubs, to scrawling, scratching, and scribbling on the plate, and to the gum and glycerine process, if they are used for nothing else but producing blurred effects".

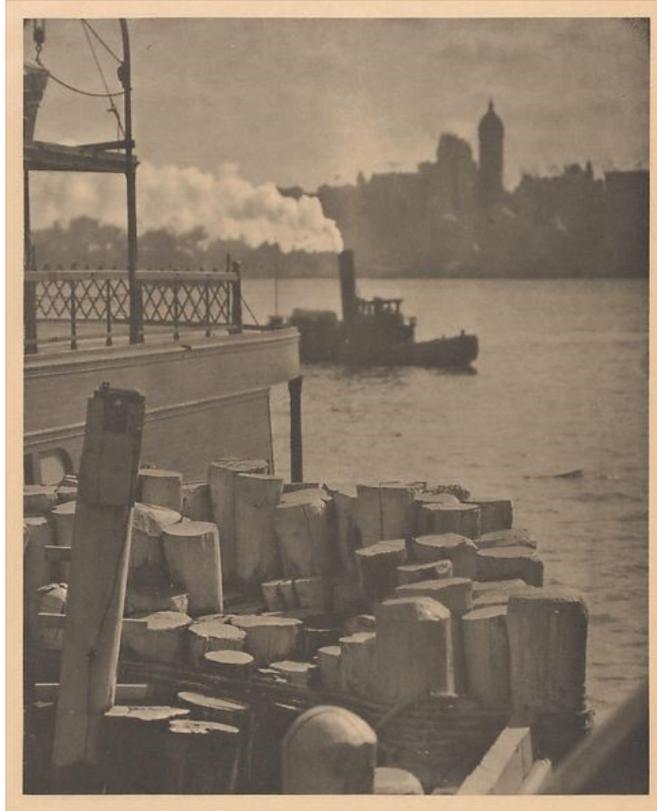


Figure 21 : STIEGLITZ Alfred, The City Across The River, 1910, Photogravure, 20.0 x 16.0 cm, Metropolitan Museum of Art.

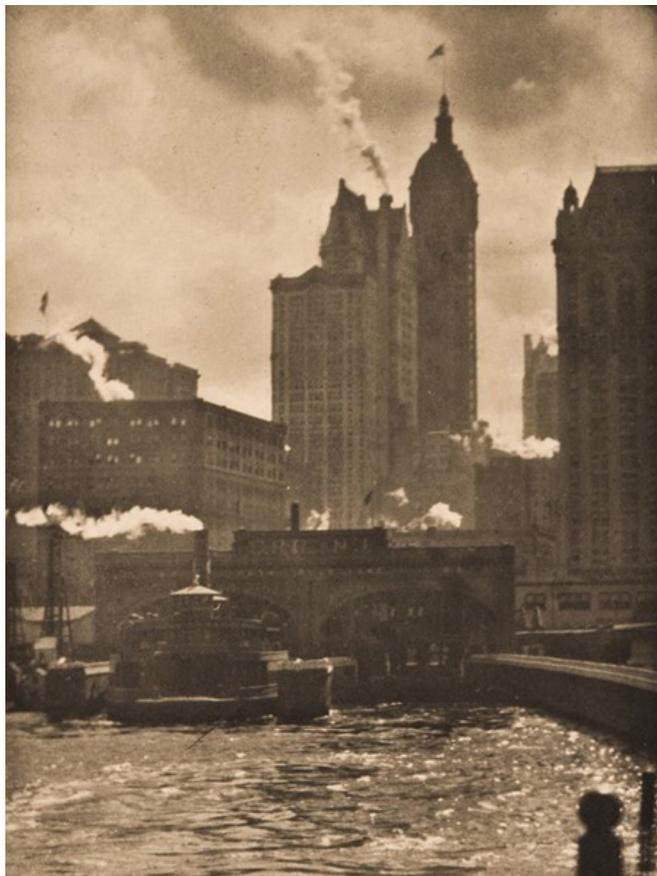


Figure 22 : STIEGLITZ Alfred, The City of Ambition, 1910, Photogravure, 33.8 x 26.0 cm, The Metropolitan Museum of Art.

les décors sont dans la nature, astucieusement éthérés »³⁶.

Alfred Stieglitz s'intéresse notamment aux transformations majeures qui affectent New York au début du XX^e siècle. Les bâtiments de la ville ancienne sont peu à peu remplacés par les gratte-ciels, qui forment une nouvelle ligne d'horizon. *The Steerage* (1907, figure 20) et les clichés des docks et des gratte-ciels, *The City Across the River*, *The City of Ambition* ou encore *Lower Manhattan*, réalisés en 1910 et publiés dans le numéro 36 de la revue *Camera Work*, documentent l'activité et les tensions urbaines qui animent la ville en plein essor. *Old and New New York* (1910) se joue de la hiérarchisation des plans pour distinguer une cité horizontale, qui symbolise l'ancien, et un immeuble en construction, tout en hauteur, dont on ne perçoit que l'armature. Les matériaux de construction employés manifestent une différence de nature qui ne s'exprime pas seulement dans l'opposition entre l'horizontalité et la verticalité. La lumière se projette différemment et affecte notre perception de l'espace. À regarder cette photographie, on sent bien que le nouveau siècle apporte de nouveaux paradigmes.

Dans les scènes des docks, *The City Across the River*, *The City of Ambition* (figures 21 et 22) et *Lower Manhattan* (1910), les navires se déplacent sur le fond d'une ligne d'horizon où les arbres sont remplacés par la cime irrégulière des « buildings ». Le point de fuite des représentations romantiques, qui perdent le regard des êtres humains au-delà même de l'entendement, a disparu pour se saisir de la frontalité des lignes que les peintres impressionnistes ont tant aimée. Le lointain, l'inaccessible des perspectives sublimes, n'a plus lieu d'être. Désormais, c'est l'expérience sensible de ce que l'on peut percevoir, à la mesure de l'être humain, qui occupe tous les plans. Les paysages naturels ont laissé leur place aux paysages urbains ; mais nous retrouvons dans les photographies d'Alfred Stieglitz la même volonté de personnifier les motifs. Les arbres sont remplacés par les immeubles. Les effets de lumière que les peintres et les photographes de Barbizon apprivoisaient dans la forêt de Fontainebleau et que les impressionnistes ont sublimés, nous invitent à découvrir une porosité entre les formes, occupent désormais un nouveau terrain. Cependant, une chose essentielle a changé, les photographes cherchent à affirmer leur propre langage, l'autonomie des moyens techniques qui sont les leurs pour partir à la conquête du réel. Ils ne

36 Norton T. BAKTIN, « Paul Strand's Photographs in *Camera Work* », in *Midwest Studies in Philosophy*, vol. XVI, 1991, p. 321.

renoncent pas nécessairement au dialogue avec les autres arts. Au contraire, Alfred Stieglitz affirmera avec force de conviction la nécessité de ce dialogue. La galerie 291, qu'il a fondée en 1905, sera l'un des principaux lieux d'exposition des nouvelles recherches picturales qui animent les capitales européennes, particulièrement Paris, et la revue *Camera Work* et le magazine 291, qui paraîtra en 1915 et 1916, s'en feront également l'écho. Mais il s'agit bien d'un dialogue et non plus d'une tutelle.

C. L'affirmation du style « straight » et le développement de deux approches concurrentes : la matière et la surface

C'est dans ce contexte que Paul Strand, âgé de 25 ans – il est né en 1890 –, part à l'assaut de la ville de New York pour y développer les recherches que Stieglitz avait initiées. La découverte des œuvres de Paul Cézanne, du cubisme, des dessins mécaniques de Francis Picabia, et des calligrammes de Guillaume Apollinaire, exposées à la galerie 291 et reproduites dans les revues éditées par Stieglitz, aura un impact direct sur la perception que le jeune photographe a de l'espace urbain. Il y rencontre d'autres modes d'interaction entre les formes que celles exprimées dans les tableaux des Impressionnistes et qui correspondent davantage à ce qu'il observe dans la ville moderne.³⁷

Fidèle à la démarche de Stieglitz, qui cherchait à réintégrer la photographie artistique dans le champ du réel, il adopte le point de vue « straight », que Sadakichi Hartmann avait formulé dans son article de 1904. Les photographies qu'il publie dans les deux derniers numéros de *Camera Works* sont accompagnées d'un texte intitulé sobrement « Photography »³⁸ dans lequel il défend une position analogue à celle du critique d'art, qui l'avait précédé : « La photographie, qui est la première et la seule contribution importante à ce jour de la science aux arts, trouve sa raison d'être, comme tous les médias, dans une unicité complète des moyens. C'est une objectivité absolue sans réserve. Contrairement aux autres arts qui sont vraiment anti-photographiques, cette objectivité de l'essence même de la photographie, son

37 Paul BARBERIE, « Paul Strand's Modernity », in Peter BARBERIE & Amanda N. Bock (dir.), *Paul Strand. Master of Modern Photography*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, New Haven, Londres, Yale University Press, 2015, pp. 1-23.

38 Paul STRAND, « Photography », in *Camera Work*, n°49/50, 1917, repris in Jonathan GREEN, *Camera Work: A Critical Anthology*, New York, Aperture, 1973, pp. 326-327.

apport et en même temps sa limitation, à l'exception possible de deux ou trois, n'ont eu aucune conception des moyens photographiques. La pleine puissance potentielle de chaque médium dépend de la pureté de son utilisation, et toutes les tentatives de mélange aboutissent à des choses mortes comme la gravure en couleur, la peinture photographique et dans la photographie, la gomme, l'huile, etc., où l'introduction du travail manuel et de la manipulation n'est que l'expression d'un désir impuissant de peindre. C'est l'absence complète de compréhension et de respect de leur matériel, de la part des photographes eux-mêmes, qui explique directement le manque de respect qui en résulte de la part du public intelligent et l'idée que la photographie n'est qu'une piètre excuse pour une incapacité à faire autre chose »³⁹.

Ce changement de paradigme dans la manière de percevoir le travail du photographe, qui ne se situe plus au niveau du traitement de l'image et de son tirage, mais d'abord et avant tout au moment de la prise de vue annonce des changements radicaux dans l'esthétique photographique.

À partir de 1915, Paul Strand se saisit de son appareil pour documenter les mouvements de la ville, photographier les habitants et ceux qui, comme les hommes-sandwichs ou les mendiants, occupent l'espace public. Le dynamisme de la cité, il le représente par l'interaction de formes géométriques, qui se projettent les unes vers ou dans les autres. L'atmosphère éthérée, que l'on trouvait dans ses premières photographies, et qui marquait encore l'influence du pictorialisme, a disparu. L'image est nette et manifeste le point de vue de l'auteur, ses choix de composition, la manière dont il apprivoise la lumière et ses effets, sans autre artifice que celui du dispositif de captation mis en œuvre.

39 Notre traduction. Ibid., p. 326 : «Photography, which is the first and only important contribution thus far, of science to the arts, finds its raison d'être, like all media, in a complete uniqueness of means. This is an absolute unqualified objectivity. Unlike the other arts which are really anti-photographic, this objectivity of the very essence of photography, its contribution and at the same time its limitation. And just as the majority of workers in other media have completely misunderstood the inherent qualities of their respective means, so photographers, with the possible exception of two or three, have had no conception of the photographic means. The full potential power of every medium is dependent upon the purity of its use, and all attempts at mixture end in such dead things as the color-etching, the photographic painting and in photography, the gum-print, oil-print, etc., in which the introduction of handwork and manipulation is merely the expression of an impotent desire to paint. It is the very lack of understanding and respect for their material, on the part of the photographers themselves which directly accounts for the consequent lack respect on the part of the intelligent public and the notion that photography is but a poor excuse for an inability to do anything else.»



Figure 23 : STRAND Paul, Wall Street, New York, 1915, Photogravure, 25.7 × 32.2 cm, Whitney Museum of American Art.

Les photographies de Paul Strand publiées dans le dernier numéro (49/50, avril 1917) de *Camera Work*⁴⁰ et celles qu'il réalise ensuite la même année (par exemple *Demolition, New York, 1917*) font un emploi divers de la frontalité. Les vues urbaines cherchent à interroger les rapports d'échelle et de volume en écrasant la perspective ou en la contraignant par la suppression de tout horizon dégagé. Ces recherches formelles trouvent leur point d'origine dans les prises de vue que Strand réalise à New York durant l'été 1915. Certains d'entre eux furent publiés dans l'avant-dernier numéro de *Caméra Work* en 1916. Tel est le cas de *Wall Street* (1915, figure 23).

La composition de *Wall Street* n'est pas sans rappeler certains principes du sublime combiné à une atmosphère décadente, elle-même dépositaire de motifs hérités du néo-classicisme, par le truchement du Romantisme. La monumentalité de l'édifice rappelle les temples antiques. Des personnages anonymes, présentés de dos, semblent se diriger en procession vers un horizon irradié de lumière, mais inaccessible à notre regard. Les ombres projetées accentuent l'effet d'écrasement des silhouettes tandis que les grandes ouvertures latérales semblent donner sur un monde obscur et inhospitalier dont la base, située au-dessus de la tête des personnages, contribue à les contenir. Les personnages qui semblent avancer en procession, en direction d'un paradis artificiel, se dirigent vers l'édifice qui incarne le capitalisme américain, la bourse de New York. Le bâtiment le long duquel ces personnages se déplacent est alors le tout nouveau siège de la banque J.P. Morgan & Co., « dont les énormes ouvertures perdues dans l'obscurité écrasent de leur puissance les passants soumis à l'uniformité et réduits à l'anonymat »⁴¹. On retrouve ainsi le thème du déclasserment de l'être humain face à l'immensité d'un paysage, qui n'est plus celui d'un massif montagneux ni d'un horizon déifié, par essence inaccessible. L'horizon de *Wall Street* est tout aussi chimérique, bien que de nature différente. Il exerce une servitude volontaire qui produit pourtant bien des effets concrets sur l'existence des êtres humains. Si Paul Strand adopte ici les codes d'une esthétique surannée, de laquelle les révolutions successives ont su se déprendre, ce n'est donc pas pour les faire siens - l'œuvre toute entière de Paul Strand témoigne du contraire - mais pour les renverser, pour indiquer

40 Il s'agit de *Blind Woman* (1916), *Portrait – Whashington Square* (1916), *Sandwich Man* (1916), *From the Viaduct* (1916), *White Fence* (1916) et de *Abstraction, Porch Shadows* (1916).

41 Leah OLLMAN, « Art Review: Paul Strand: A Transition, Caught on Film », in *Los Angeles Times*, May 22, 1998, p. 22.

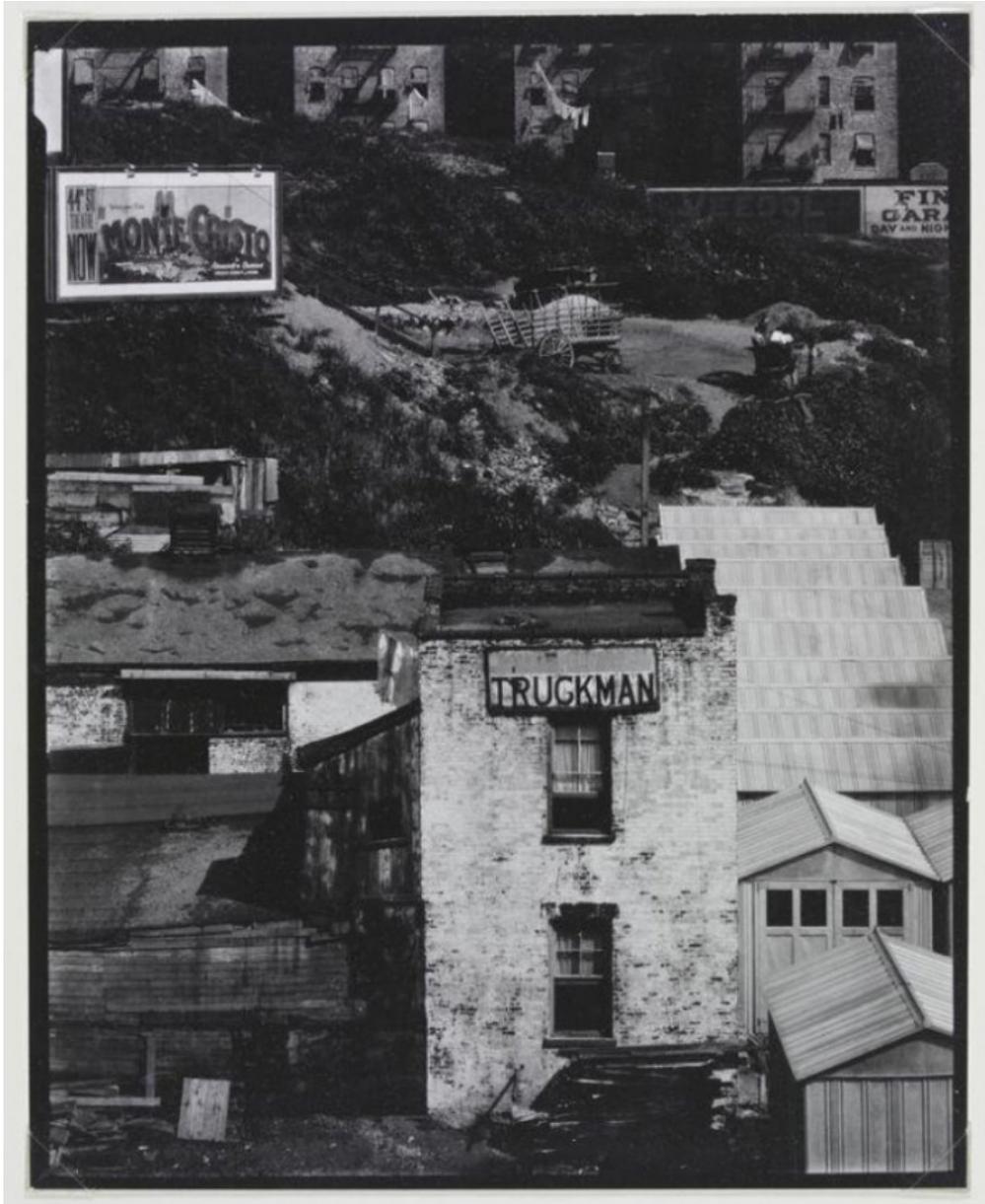


Figure 24 : STRAND Paul, Truckman's house, New York, 1922, Tirage gélatino-argentique, 24.2 × 19.2 cm, Art Institute of Chicago.

à quel point ils mènent autant à l'asservissement de l'individu qu'à la réduction de la collectivité à une masse informe. Ce n'est pas non plus le moindre des défis que d'y être parvenu avec les seules ressources dont le photographe disposait au moment de la prise de vues - la scène qui se jouait devant ses yeux et son appareil photographique.

Le travail de Paul Strand évoluera par la suite dans diverses directions. Dans un premier temps, il cherchera à documenter les transformations de New York dans ses quartiers périphériques, comme dans *Truckman's House, New York, 1922* (figure 23), sans pour autant approfondir ce travail. Son intérêt pour les assemblages et les « mécanismes », déjà palpable dans certaines de ces photographies de la ville, le mène à photographier des équipements de prise de vues (1922) et à se consacrer à des formes naturelles, végétales ou minérales dès 1919, qu'il saisit dans leur environnement. On pourra comparer en effet *Demolition, New York* avec *Rock, Port Lorne, Nova Scotia*, initie un ensemble de travaux sporadiques qu'il poursuivra tout au long de sa vie. Dans tous les cas, il ne s'attache pas à documenter des ensembles, mais à en restituer des fragments, qui prennent une valeur autonome.

Par la multiplicité des motifs qu'il investit et par l'intérêt porté tant à l'égard des surfaces qu'à l'égard des matières, Paul Strand aura doublement marqué l'histoire de la photographie américaine en instaurant, dès la fin des années 1910, deux grandes manières d'appréhender notre rapport au réel. Le travail sur la surface, par la volonté de confondre en un même plan les différents éléments présents dans l'image pour faire saillir leur dimension structurelle dans la composition. Le travail de la matière, en cherchant cette fois-ci à percevoir les formes à partir de leurs propriétés charnelles et organiques, sans pour autant vouloir les caractériser outre mesure par une restitution minutieuse des détails⁴²; un critère qui, nous le verrons par la suite, prendra une signification particulière dans l'évolution du style « straight » au XX^e siècle.

Ces premières recherches sur la forme et sur la matière précèdent de quelques années celles qu'Edward Weston entamera à partir de 1922, dans un style déjà en grande partie défait de l'esthétique pictorialiste, et qu'il appliquera à des motifs très variés : *corps humains* (*Nude*) (1923), les nus de *Tina Modotti* (1924), *Chandler* (1924) ou encore *Nahui Olin* (1925) formes naturelles atmosphériques (*The Great Cloud, Mazatlan, Mexico* (circa 1924)), *Cloud, Mexico* (1926) et physiques (*Maguey*

42 Eric de CHASSEY, « Paul Strand, frontalité et engagement », in *Etudes photographiques*, n°13, juillet 2003, p. 150.



Figure 25 : WESTON Edward, Rock Erosion, Point Lobos, 1935, Tirage gélatino-argentique, 24.1 × 19 cm, Museum of Modern Art of New New York.

(1926), *Palmilla* (1926)), objets (*Tres Ollas* (1926), *Washbowl* (1925), *Excusado* (1925)), architecture (*Plaster Works, Los Angeles* (1925), *Cuernavaca* (1924), *Factory, Los Angeles* (1925)), pris dans leurs environnements ou sous la forme de portraits⁴³. À partir de 1927, les thèmes se resserrent essentiellement sur le corps humain et les formes naturelles et Edward Weston développe son étude morphologique, en définissant des protocoles précis pour chaque série. Il photographie les coquillages, les légumes et les fruits comme des objets, dans leur entièreté (*Shells* (1927), *Gourd* (1927), *Peppers* (1929), *Cabbage Leaf* (1931)), ou leur intérieur sous la forme d'une coupe longitudinale (*Chard* (1927), *Onion Halved* (1930)). De la même façon, il alternera entre des études fragmentaires ou d'ensemble lorsqu'il s'agit de nus (*Dancer* (1927), *Nude* (1934), *The Series following is of Charis, Oceana, California* (1936) ou de formes naturelles (*Rock Erosion (figure 25)*, *Point Lobos* (1929), *Cypress, Point Lobos* (1929), *Eroded Plank from Barley Sifter* (1931)) prises dans leur milieu. De ces séries ou travaux isolés, il ressort une grande prédilection pour les formes inhabituelles ou, si elles sont usuelles, pour celles qui ont un caractère suggestif ou suscite l'imaginaire. À la différence de Paul Strand, Edward Weston attribue une importance première au détail et fera de sa restitution l'une des conditions essentielles de son approche « straight »⁴⁴.

Cette caractéristique, nous la retrouvons également chez Ansel Adams, avec qui, Edward Weston fonda le groupe Group f/64 en compagnie, notamment, d'Imogen Cunningham et de Willard Van Dyke en 1932.

Ansel Adams, né en 1902, reçoit une éducation naturaliste qui le prédispose à épouser les valeurs exprimées dès le début du XIX^e siècle par Witt Clinton et Thomas Cole et à trouver en la nature le modèle essentiel de l'accomplissement moral. Comme eux et à l'instar des Romantiques européens, le sublime, il le trouve dans l'expérience de paysages réels ; mais Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau instillent en lui la nécessité d'une relation organique et prolongée avec l'environnement. L'élévation spirituelle ne peut survenir qu'à cette condition.

À l'âge de 17 ans, il devient membre du Sierra Club, une association de protection de l'environnement et des espaces naturels. Il sera par la suite l'un des présidents et gardera tout au long de sa vie cet amour de la nature. Les premières

43 Gilles MORA (dir.), *Edward Weston. Formes de la passion*, Paris, Le Seuil, 1995.

44 Eric de CHASSEY, « Paul Strand, frontalité et engagement », op cit., p. 150.



Figure 26 : ADAMS Ansel, The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming. 1942, Tirage gélatino-argentique, 39 × 48,4 cm, The J. Paul Getty Museum.

photographies qu'il publie en 1921 sont effectuées à l'intérieur du parc de Yosemite (*Lodgepole Pines, Lyell Fork of the Merced River, Yosemite National Park (1921)*). Dès 1927, alors qu'il abandonne l'esthétique pictorialiste, il se dote de moyens techniques qui lui permettent de réaliser l'image désirée : « non pas la façon dont le sujet apparaissait dans la réalité, relate-t-il dans son autobiographie, mais ce que je ressentais et comment il devait apparaître dans l'impression finale »⁴⁵. Il produit alors son premier portfolio, *Parmelian Prints of the High Sierras*, composé de photographies des sommets du parc Yosemite, à l'aide d'une chambre Korona acquise depuis peu. Il a recours à une grande profondeur de champ et utilise un filtre rouge sombre afin de rehausser les valeurs tonales.

À partir de 1929, il élargit sa gamme de travail et réalise autant des gros plans de plantes et des fleurs que des vues d'ensemble des sites qu'il visite et découvre un tout nouveau thème pour lui : les usines (*Factory Building, San Francisco (circa 1930) et Factory Building, San Francisco (1932)*). Comme Edward Weston, il s'intéresse tout particulièrement aux variations de hauteurs entre les bâtiments et à la projection des ombres sur les façades. Les vues sont réalisées de trois quarts afin de saisir les arrêtes dans tout leur dynamisme ou de face selon le positionnement des édifices les plus élevés. Dans ce cas, le premier plan apparaîtra frontal tandis que le second pourra apporter une dynamique différente. Dans tous les cas, ces ensembles architecturaux sont traités avec la même déférence que les montagnes dont il scrute les différentes altitudes.

Dans les années 1930, Ansel Adams sillonnera également les rues de Los Angeles dont il documente l'activité. Mais son grand thème de prédilection reste le milieu naturel et les grands espaces protégés, dont il cherche à souligner la beauté multiple et la magnificence et qu'il aime à sublimer dans des tonalités toujours très contrastées, comme dans *The Tetons and the Snake River* (1942, figure 26). Dans la préface de l'édition rétrospective de l'ensemble de ses portfolios, préparée par John Szarkowki en 1977, Ansel Adams écrira : « Mes sept portfolios révèlent un style assez persistant (...) de 1932 à 1976. J'ai travaillé selon la même approche et avec les mêmes techniques générales pendant quarante-cinq ans »⁴⁶.

45 Ansel ADAMS, *Mary Street ALINDER*, Ansel Adams, an Autobiography, Boston, Little Brown, 1985, p. 76.

46 Notre traduction. Ansel ADAMS, « Preface », in *The Portfolios of Ansel Adams*, introduc-



Figure 27 : CALLAHAN Harry, Weeds in Snow, Detroit, 1943, in SZARKOWSKI John, American landscapes : photographs from the collection of the Museum of Modern Art [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, p.56.

S'il accorde une importance tout aussi grande aux ciels et aux conditions atmosphériques, à l'opposé du modèle pictorialisme et de son recours privilégié au flou artistique, ce n'est pas pour altérer la perception des espaces photographiés ; mais à l'inverse pour en souligner les caractéristiques. Ainsi, ciels et reliefs, par-delà leurs natures contraires, l'une évanescence, l'autre durable, forment ensemble une esthétique renouvelée du sublime, libérée des références historiques et mythologiques. Il suffira de convoquer quelques œuvres à l'appui de notre propos : *The Tetons and the Snake River*, que nous avons déjà citée, *Half Dome from Glacier Point, Thunderstorm, Yosemite National Park, California (1947)* ou encore *Maroon Bells near Aspen, Colorado (1951)*. En outre, il partage avec Weston le même intérêt pour la matière dont il recherche les surgissements sous l'effet de la lumière naturelle et qu'il restituera avec une précision similaire. Il en fera des portraits (*White Stump, Sierra Nevada, California, (circa 1936)* ou *Pinnacles, Alabama Hills, Owens Valley, California (1945)*) et montrera aussi leur présence dans un cadre plus large, découvrant des lignes, des masses et des volumes qui font corps ou se distinguent pour mieux révéler leur dimension organique dans un cas et leurs dynamiques ou leurs interrelations dans l'autre (*Grass and Pool (1935)*, *Dunes, hazy sun, White Sands National Monument, New Mexico (1941)*, *Mudhills, Arizona (1947)* ⁴⁷.

La postérité de leur approche objectiviste et matiériste sera assurée par Minor White, qui devient l'assistant d'Ansel Adams à la sortie de la Seconde Guerre mondiale au département de photographie nouvellement créé au sein de la California School of Fine Arts (CFSA) ; et par toute une génération de photographes qui reçurent directement ou indirectement leur influence et développeront leur travail durant les années 1950 : Harry Callahan, Paul Caponigro, Aaron Siskind, Frederick Sommer, ou encore Brett Weston, le propre fils d'Edward Weston.

Dans leurs travaux consacrés aux paysages, les éléments sont disposés au sein du cadre pour mettre en évidence des qualités formelles : les rochers d'une falaise, les brins d'herbe dans la neige où la rencontre de l'eau et de la glace deviennent un

tion by John Szarkowski, Boston, Little, Brown and Company, 1977, p. V. : "My seven portfolios reveal a rather persistent style (...) from 1932 to 1976. I have worked in much the same approach and with the same general techniques for forty-five years".

47 Ces divers travaux ont été reproduits dans les différents portfolios édités par Ansel Adams. Ils ont repris dans leur facsimilé intégral : *The Portfolios of Ansel Adams*, introduction by John Szarkowski, Boston, Little, Brown and Company, 1977.



Figure 28 : WHITE Minor, Edge of Ice and Water, 1963, in SZARKOWSKI John, American landscapes : photographs from the collection of the Museum of Modern Art [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, p.59



Figure 29 : CAPONIGRO Paul, Rock Walln No.2, 1959, in SZARKOWSKI John, American landscapes : photographs from the collection of the Museum of Modern Art [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, p.64. American landscapes : photographs from the collection of the Museum of Modern Art [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, p.59

ensemble de formes abstraites (*Harry Callahan, Weeds in Snow, Detroit (1943)* ; *Paul Caponigro, Rock Wall No.2, (1959)* ; *Minor White, Edge of Ice and Water, (1963)*). Les auteurs subliment ces formes naturelles qui deviennent, par l'acte photographique, un ensemble de lignes et de surfaces géométriques. Cette transformation est renforcée par la manière dont les photographes isolent certains fragments de leur contexte qui sont alors des formes autonomes et font perdre la notion d'échelle ou d'orientation, mais aussi leur rapport à l'ensemble dont ils sont extraits. À cela s'ajoutent les contrastes importants entre les différents éléments situés dans la composition (par exemple l'herbe et la neige, figure 27) ; effet amplifié par le choix du procédé en noir et blanc. On perd alors dans ces photographies l'appréhension de la structure des sujets représentés au profit de la matière de ceux-ci.

Edward Weston et Ansel Adams étaient rapidement arrivés à la conclusion que la recherche du détail au moment de la prise de vue, tant dans le choix du motif que dans la restitution, devait être complétée par une attention particulière au traitement de l'image, du développement du négatif à la réalisation du tirage. Cet héritage perdurera également dans le travail des photographes qu'ils ont influencés.

Il nous reste à présent à aborder le travail de Walker Evans, qui se différencie de l'approche des deux photographes californiens.

Des quatre grands pionniers du style « straight », dont nous présentons les démarches et les œuvres dans cette partie, Walker Evans, né en 1903, est à la fois le plus jeune et celui qui viendra à la photographie le plus tardivement. Ses premiers amours sont la peinture et, surtout, la littérature. La générosité de ses parents lui permet de séjourner en Europe d'avril 1926 à mai 1927. Il tirera des quelques mois passés en France un profit qui le marquera tout au long de sa vie. Gilles Mora et John T. Hill écrivent à ce sujet : « (...) il rapporte de Paris, surtout au contact du réalisme littéraire français (Flaubert) et du modernisme poétique (Baudelaire), les fondements de ce qui pour lui deviendra une méthode nouvelle d'investigation de la réalité culturelle américaine. Il dira : « Flaubert m'a fourni une méthode, Baudelaire un esprit. Ils m'ont influencé sur tout ». Au moment où Atget balade encore dans les rues de Paris son appareil à plaques (il meurt en 1927), Evans prend conscience, sur les mêmes lieux, de la complexité du spectacle de la ville, de ses possibilités esthétiques quand l'observation intelligente, doublée d'une culture, s'y applique. De cette expérience-là

Evans nourrira sa future méthode photographique »⁴⁸. Ses premières photographies manifestent d'emblée une soif du regard qui ne le quittera pas. Inspiré par le travail de Paul Strand mais aussi par la Nouvelle Objectivité allemande, il réalise tout un ensemble d'abstractions urbaines de New York (1928-29) dont les motifs sont très divers, allant des « buildings » aux échafaudages des grandes enseignes, en passant par des vues d'escaliers et des vues fragmentées où il cherche à mettre en évidence la dynamique et la tension entre les éléments. La frontalité y est omniprésente et n'offre, comme chez son aîné, aucun dégagement possible à l'œil. Quant au style, il est résolument « straight ». Son âge et, surtout, un apprentissage tardif de la photographie, le préservent d'emblée de l'influence esthétique du pictorialisme. Rien, en réalité, ne semble échapper à son envie d'image. Il ne se contente pas de ces jeux de forme, où, à l'exemple de Strand, la lumière remplit une fonction essentielle, il photographie également le mouvement des rues et se livre à toute une série de « snapshots », dont de nombreux en plan rapproché. C'est toute la grammaire de la ville qui le captive et qu'il sonde par l'intermédiaire de son appareil photographique.

La frontalité, il la mettra par la suite en jeu dans d'autres circonstances et avec d'autres motifs, en particulier dans les travaux de commande, qui lui offrent malgré tout l'opportunité de vérifier la pertinence de ses choix tout en leur donnant une nouvelle orientation esthétique.

En 1931, « l'architecte John Brooks Wheelwright, relatent Gilles Mora et John T. Hill, désirait publier un livre historique sur l'architecture du XIX^e siècle en Nouvelle-Angleterre et monter en même temps une exposition »⁴⁹. Walker Evans réalisera les photographies de ce projet. Pour répondre au défi technique posé par ce travail, il se munit d'une chambre grand format et entreprend de photographier les maisons de style victorien de la région de Boston. « Pour l'archivage documentaire comme l'est celui des architectures victoriennes (...), Evans adopte les conduites photographiques nécessaires : stabilité et neutralité du point de vue de l'opérateur, éclairage adéquat, favorisant la définition et la lisibilité du sujet. (...) La position frontale (...) accentue l'impersonnalité du point de vue et paraît conforme à cette attitude documentaire

48 Gilles Mora et John T. Hill, *Walker Evans : la soif du regard*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 14.

49 Ibid., p. 54.



Figure 30 : EVANS Walker, New Orleans Houses, 1935, Tirage gélatino-argentique, 9.6 x 17 cm, The Metropolitan Museum of Art.



Figure 31 : EVANS Walker, Wooden Church with Shingled Steeple, Hale County, Alabama, 1936, 8 x 10 in., négatif, The Metropolitan Museum of Art.

dont Evans affine les solutions photographiques »⁵⁰. Il résulte de ces « portraits » des images qui privilégient la restitution des surfaces plutôt que celle des matières. Contrairement à Edward Weston et à Ansel Adams, « Evans se refuse à toute amplification métaphorique ou symbolique et conserve l'espace de l'objet tel qu'il est perçu, avec ses premiers plans encombrés. Evans ne recherche pas une définition maniaque des textures (...) »⁵¹. Trente-neuf de ces images, parmi lesquelles figurent *New York State (1931)*, *Roxbury Water Tower, Massachusetts (1931)*, et *Wooden Gothic House near Nyack, New York (1931)*, seront exposées en 1933 au Museum of Modern Art de New York. Par la suite, il se souviendra de ce modèle protocolaire pour photographier les façades et les monuments dans le Sud étatsunien en 1935-36 (*New Orleans Houses ; Sidewalk and Shopfront, New Orleans ; Greek Temple Building, Natchez, Mississippi ; Houses and Billboards in Atlanta*) et dans le cadre de la Farm Security Administration en 1936 (*Show Bill, Demopolis, Alabama ; Corrugated Tin Façade, Moundville, Alabama ; Garage in Southern City Outskirts, Atlanta, Georgia ; ainsi que la série des églises en bois : Negro Church, South Carolina ; Wooden Churches, Southeast*). Il ne perdra pas pour autant sa liberté de point de vue et se prémunira de toute dérive maniériste, dont il avait déjà observé les dangers au terme de ses compositions géométriques. Gilles Mora et John T. Hill rapportent ainsi qu'« il soupçonnera (...), sous la tentative d'interprétation plastique de la réalité que menait au Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy, une « méthode » tournant vite à un formalisme figé « qui a déjà perdu sa force »⁵². D'ailleurs, dans la série consacrée à l'architecture victorienne, selon les circonstances, Walker Evans adoptera d'autres points de vue, plus adaptés aux lieux. S'il refuse le formalisme auquel ses premières séries auraient pu le conduire, il garde une attirance pour les relations formelles entre les éléments, sans toutefois en faire le seul enjeu de son approche du réel. La plasticité apparente des choses ne prend jamais le dessus sur le sujet principal de l'image photographique.

Au terme de ce parcours historique, nous avons cherché à mettre en évidence un certain nombre de processus qui ont amené la peinture et la photographie à se libérer de la tutelle académique et des canons néo-classiques, encore présents dans le

50 Ibid.

51 Ibid. Dans leur commentaire Gilles Mora et John T. Hill ne mentionnent pas Ansel Adams mais Paul Strand. Ils ont sans doute en tête les photographies de 1915, dont Wall Street, dont nous avons en effet étudié la dimension symboliste et allégorique.

52 Ibid., p. 16.

Romantisme, tout au long du XX^e siècle. Les révolutions picturales qui ont accompagné ce siècle ont eu une influence majeure sur le regard que les photographes pictorialistes américains ont porté sur l'environnement urbain, sur l'interaction entre les formes, sous l'action de la lumière, et sur le choix de la frontalité pour exprimer ces nouveaux modes de perception de l'espace et des volumes. De ce point de vue, Alfred Stieglitz et Paul Strand, préparant le tournant « straight » et moderne de la photographie, auront joué un rôle décisif. Dans les années 1920 et 1930, les photographes qui épousent le style « straight » développent une approche objectiviste qui aura deux orientations majeures, la recherche sur la matière et la recherche sur la surface, dans des œuvres qui oscillent entre un style plasticien et un style documentaire. Nous avons également souligné, dans le travail d'Ansel Adams, la persistance d'une esthétique du sublime, dont nous pourrions interroger l'influence par la suite. C'est à l'aune de ces multiples héritages que nous entreprenons à présent l'étude des représentations de l'espace urbain, et plus spécifiquement des zones péri-urbaines, dans l'art conceptuel des années 1960 (Ed Ruscha et Dan Graham) et les œuvres de Robert Adams et de Lewis Baltz présentées dans le cadre de l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, qui se tint à l'International Museum of Photography de la George Eastman House, à Rochester, d'octobre 1975 à février 1976.

DEUXIÈME PARTIE

Le développement des zones péri-urbaines aux États-Unis et leurs représentations photographiques dans l'art conceptuel des années 1960 : l'affirmation d'un point de vue impersonnel

Les exemples d'Ed Ruscha et de Dan Graham

A – Contexte historique, économique et social

B – La représentation photographique des zones périurbaines dans l'art conceptuel d'Ed Ruscha et de Dan Graham



Figure 32 : Vue de l'exposition New Topographics, à l'International Museum of Photography de la George Eastman House (Rochester, New York).

L'exposition collective *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, conçue par William Jenkins à l'International Museum of Photography de la George Eastman House (Rochester, New York) ouvrit ses portes au public d'octobre 1975 à février 1976. Elle réunit les photographes américains Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, et Henry Wessel, Jr, ainsi que le couple de photographes allemand Bernd et Hilla Becher.

Cette exposition est considérée aujourd'hui par les historiens de la photographie comme l'un des événements majeurs dans l'évolution des représentations du paysage aux États-Unis et d'une façon plus générale dans la culture occidentale.

L'une de ses caractéristiques est d'accorder une place sans précédent aux zones péri-urbaines en plein essor depuis les années 1950.

Dans un premier temps, nous indiquerons le contexte historique, économique et social de leur développement, puis nous analyserons les représentations photographiques de ces espaces dans les œuvres des artistes conceptuels Ed Ruscha et Dan Graham, dont l'influence fut revendiquée par William Jenkins dans le catalogue de l'exposition *New Topographics*. Dans la troisième partie de ce mémoire, nous dégagerons les spécificités des travaux de Robert Adams et Lewis Baltz présentés lors de l'exposition, que nous étudierons à titre d'exemple, et nous nous demanderons de quelles manières elles dialoguent avec les principes du style « straight » et avec les apports de ces deux artistes contemporains.

A - Contexte historique, économique et social

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis sortent de leur isolationnisme d'avant-guerre et s'engagent dans une confrontation avec le bloc soviétique, qui étend son influence sur l'Europe de l'Est et auprès des pays émergents dans un contexte général de décolonisation.

Les nombreuses destructions provoquées par les deux guerres mondiales ont entraîné une fragilisation des économies européennes. Les États-Unis, qui sortent victorieux de la guerre, voient une menace importante pour leur sécurité dans l'instabilité de ces pays qui pourraient basculer dans le giron soviétique. L'orientation de la politique étrangère américaine prend un tournant après le discours de Fulton prononcé par Winston Churchill, qui identifie l'expansion soviétique comme la

menace principale à une paix durable et déclare qu'« un 'rideau de fer' est tombé sur l'Europe» (Berkin, Miller & Cherny, 2011 : 611). À partir de 1947, Harry Truman président des États-Unis, engage alors le pays dans une politique étrangère résolue, dite du « containment », pour contenir l'influence des pays communistes au travers d'alliances stratégiques et l'apport d'aides à certains pays.

Elle prendra notamment la forme d'un soutien économique avec la mise en place du Plan Marshall pour les pays européens ou d'un appui militaire dans les zones de tension. Les contributions militaires illustrent ce changement de vision des politiques américaines pendant cette période : alors que les dépenses militaires ne représentent qu'en moyenne 1,7% du produit national brut (PNB) pendant l'entre-deux-guerres, elles passent à une moyenne de 7,4% du PNB sur la période 1947-1989 avec deux pics plus importants pendant la guerre de Corée, 10,4% du PNB, et la guerre du Vietnam, 7,7% du PNB (Edelstein, 2000 : 329).

Cette politique se prolonge tout au long de la guerre froide et constitue une trame de fond pour la population américaine : « Tant les démocrates que les républicains tentent de faire prendre conscience à la population de la menace soviétique - mettant fin à toute possibilité de retour à l'isolationnisme »¹. La confrontation au bloc soviétique durant toute la guerre froide est source de nombreuses critiques et débats: qualifiant tour à tour les mesures comme trop laxistes par rapport au camp opposé ou à l'inverse trop importantes vis-à-vis des dépenses et des moyens engagés au cours des conflits.

En parallèle de cela, l'économie américaine connaît une croissance importante. Elle s'inscrit dans un processus assez long de transformation structurelle depuis le siècle précédent. Le premier changement intervient au cours de la révolution industrielle au XIX^e siècle : la société qui est alors majoritairement agricole va progressivement s'industrialiser avec l'apport des nouvelles techniques et de nouveaux moyens de transport. L'utilisation de la machine à vapeur permet une mécanisation de la production à laquelle s'ajoute une plus grande circulation des matières premières et des produits, grâce au chemin de fer et à son expansion à partir du milieu du XIX^e

1 Notre traduction. Carol BERKIN, Christopher MILLER, Robert CHERNY, et alt., *Making America A History of the United States, Volume 2 From 1865*, Brief 5th Edition, Boston, Wadsworth, 2011, p. 611 : "Both Democrats and Republicans tried to educate the public about the Soviet threat—ending any possibility of a return to isolationism."

siècle, qui suit la conquête des nouveaux territoires vers l'ouest. L'industrialisation se prolonge au XX^e siècle avec l'utilisation du moteur à combustion et de l'électricité ; le charbon et le fer sont remplacés par le pétrole sous diverses formes (Easterlin, 2000 : 527-529).

À la suite de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis profitent ainsi d'une industrie développée, dont les infrastructures n'ont pas été impactées par les conflits de la Seconde Guerre mondiale, à l'inverse des pays européens. Ces facteurs donnent à l'économie américaine une avance au niveau international et l'aide fournie aux pays européens s'accompagne d'une exportation massive « des produits manufacturés des entreprises américaines. La concurrence étrangère étant pratiquement inexistante dans l'immédiat après-guerre, l'économie américaine a bénéficié d'importants excédents commerciaux année après année »².

L'évolution structurelle de l'économie se prolonge au XX^e siècle avec une part croissante du secteur tertiaire. La finance, l'immobilier ou encore les services passent ainsi de 13,7% du total des emplois à presque 20% en 1973 (Rigby, 2002 : 167-168). L'industrie se maintient grâce à une restructuration avec la progression des secteurs à capital technologique important (électronique, chimie) aux dépens de secteurs à capital technologique faible et de travail intensif (textile). Le changement de nature de l'économie permet de répondre à la demande d'une société de consommation en expansion. Les bénéfices de cette croissance permettent une augmentation des salaires, une amélioration des conditions de travail et entraînent l'émergence d'une classe moyenne au sein d'une société qui aspire à un mode de vie moderne. Le territoire et principalement les villes qui sont au cœur de ce processus connaissent alors d'importantes transformations (Ghorra-Gobin, 1992 : 81-88).

Sur le plan de l'habitat, le pavillon de banlieue représente l'idéal de l'« American Dream ». Il concilie une représentation conservatrice (et religieuse) de l'Amérique, basée sur la cellule familiale, et une vision libérale et moderne de l'existence qui s'articule autour des notions de progrès et d'émancipation et de réussite individuelles. Cette forme d'habitat représente aussi le mode de vie du navetteur (« commuter »)

2 Notre traduction. John A. AGNEW & Jonathan M. SMITH (dir.), *American Space /American Place: Geographies of the Contemporary United States*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, p. 156 : “[...] imported manufactured goods from American firms. With virtually no foreign competition in the immediate postwar period the United States economy enjoyed substantial trade surpluses year after year.”



Figure 33 : Développement des banlieues périurbaines pendant la période d'après-guerre, Lake-wood, Californie, 1954, in NICOLAIDES Becky, WIESE Andrew, *The Suburb Reader*, p. 266, Copyright 2006 The Regents of the University of California.

qui s'est développé à partir de la fin du XIX^e siècle : « l'habitant typique de la ville américaine [...] vit à un endroit, et de là, il conduit, prend un bus ou un métro pour se rendre à un autre endroit, où il travaille. Pour lui, il y a deux villes : une ville de logements, une ville d'emplois. »³ Comment s'est développé l'habitat péri-urbain ? Quelle est l'origine de cet idéal ?

Au milieu du XIX^e siècle, alors qu'en Europe la banlieue associée au milieu ouvrier est perçue comme indésirable et subordonnée au centre, la périphérie de la ville américaine occupe une place importante dans l'imaginaire des classes dirigeantes et de la bourgeoisie. L'idée initiale de la société prônée à sa fondation par Thomas Jefferson est une conception démocratique et rurale de la nation : un paysan, une maison et ses terres. L'habitat dans les espaces péri-urbains représente alors un compromis entre la ville, épice de l'activité humaine et de ce fait de l'économie, et la campagne, espace réputé plus sain (Ghorra-Gobin, 1992 : 81-88). Durant une large part du XIX^e siècle, le courant romantique a fortement contribué à enraciner cette image positive et à en diffuser les principes parmi le public lettré, insistant, comme nous l'avons signalé dans la première partie de ce mémoire, sur la valeur exemplaire de la nature pour guider l'esprit « bien au-delà des créations des hommes »⁴. C'est au contact de la nature que l'être humain fonde et cultive ses valeurs morales. Et c'est vers elle qu'il doit retourner s'il est amené à s'en éloigner.

Au début du XIX^e siècle, alors que le pays s'étend progressivement et que l'industrialisation n'a pas encore débuté, la culture du peuplement repose déjà sur un double mouvement, qui s'installera durablement dans les représentations collectives. La construction de la résidence principale à la périphérie des cités représente un idéal. Si elle est d'abord et avant tout le privilège d'une élite, dont l'activité économique repose encore essentiellement sur le travail de la terre et l'exploitation des ressources agricoles, elle est un marqueur d'ascension sociale et spirituelle. Cette activité favorise le développement d'une économie de services au sein des villes, à commencer par les secteurs de la finance et des assurances, dont les dirigeants possèdent les

3 Notre Traduction. Sam Bass Jr. WARNER, *The Urban Wilderness: A History of the American City*. Berkeley, University of California Press, 1995, p. 55 : "The Typical American City Dweller [...] lives in one place, and from there he drives or takes a bus or subway to another place, where he works. For him there are two cities: a city of homes, a city of jobs."

4 Becky M. NICOLAIDES & Andrew WIESE (dir.), *The Suburb Reader*, New York / Oxon, Routledge, 2006, p. 14, "[...] human spirit, far beyond the creations of men."

ressources nécessaires pour acquérir des résidences secondaires. Par conséquent, l'interdépendance structurelle du développement de la périphérie et du centre, qui s'est enracinée très tôt sur le territoire, véhicule l'idée selon laquelle la réussite sociale des citoyens s'accompagne de l'achat d'une demeure à l'extérieur de la ville. Le modèle de résidence de la « mansion » associé à cette représentation perdure encore de nos jours.

Dans les années 1950 et 1960, le secteur industriel est à son apogée et participe d'une manière complexe à la croissance au sein des villes et des zones péri-urbaines. Alors qu'en 1860 seulement 20% de la population réside en ville, cette part passe à 50% en 1920 (Easterlin, 2000 : 522-523).

Avant 1870, les ouvriers habitent autour des usines, ce qui permet de réduire les temps de trajets et d'augmenter leur temps de travail ; mais l'immigration massive – 4 millions d'Européens arrivent sur le sol américain entre 1840 et 1860 – a un impact direct sur la démographie et sur la structure économique du pays. La population passe de 31 millions d'habitants en 1860 à 105 millions en 1920. Une telle évolution modifie les échelles de production et crée de nouveaux besoins. Les unités de production s'agrandissent et la mécanisation s'intensifie ; mais le modèle dominant qui réunissait dans un même périmètre lieu de travail et lieu de résidence est remis en cause. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, la multiplication des voies de chemin de fer, à laquelle s'ajoute un réseau de tramways de plus en plus dense au sein des villes, favorise le déplacement des populations au sein des villes : les travailleurs profitent de cette opportunité pour s'installer en périphérie (Warner, 1995 : 60). Les déplacements sont plus nombreux, plus réguliers et plus rapides, contribuant ainsi à la mise en place d'un zonage urbain. Le développement des périphéries connaît ensuite un ralentissement important dans les années 1930 avec la Grande Dépression ; mais différentes décisions, notamment le National Housing Act de 1934, conjuguées aux mesures de relance d'après-guerre, participent à la poursuite du développement des banlieues. Cette croissance s'appuie également sur un important réseau de routes acté par le Federal Aid Highway Act de 1956. La production en masse de pavillons permet alors par économie d'échelle une importante réduction des coûts de construction et un accès élargi à la propriété.

C'est dans ce contexte que les photographes réunis dans l'exposition New Topographics portent leur regard sur les villes, sur les zones péri-urbaines, sur

l'urbanisme d'une façon générale, mais aussi sur les zones de peuplement plus anciennes alors en pleine transformation.

B - La représentation photographique des zones péri-urbaines dans l'art conceptuel d'Ed Ruscha et de Dan Graham

Si les États-Unis connaissent d'importantes transformations sociétales après la Seconde Guerre mondiale, ayant un impact direct sur les paysages, des évolutions notables se produisent également dans les formes artistiques à la même époque. L'exposition *New Topographics* a lieu dans un contexte où la photographie renouvelle ses rapports avec les autres disciplines artistiques. Selon Britt Salvesen, nous pouvons envisager cette exposition « comme un pont entre le monde de la photographie d'art, encore insulaire, et le domaine post-conceptuel de l'art contemporain, en pleine expansion, affirmant et déconstruisant simultanément la spécificité, l'autorité et l'autonomie moderniste du médium »⁵. De son côté, William Jenkins, commissaire de l'exposition, désignait déjà dans l'introduction du catalogue différentes sources d'influence extérieures à la photographie. Quelles sont ces sources ? De quelles manières représentent-elles les espaces péri-urbains et comment s'exerce leur influence sur le travail des photographes présents dans l'exposition *New Topographics* ?

Dans les années 1970, la photographie américaine profite d'une importante vitalité, portée par un environnement culturel qui se développe au sein des musées et des universités. Ces lieux constituent des espaces de réflexion, de réception et de mise en valeur de leurs travaux. « Les jeunes photographes américains, de fait, étaient entrés dans les plus importants musées, où leurs œuvres faisaient l'objet d'expositions collectives ou monographiques sous la responsabilité de grands conservateurs aux idées aussi différentes que John Szarkowski et Nathan Lyons. »⁶. Quelques-uns des photographes de l'exposition *New Topographics* sont présentés au Museum of Modern Art de New York dès le début des années 1970, dans le cadre

5 Notre traduction. Britt Salvesen (dir.), *New Topographics*, op cit., p. 12 : “we can see *New Topographics* as a bridge between the still-insular fine-art photography world and the expanding, post-conceptual field of contemporary art, simultaneously asserting and deconstructing the medium's modernist specificity, authority, and autonomy”.

6 Anne Biroleau (dir.), *Le choc de la photographie américaine*, Paris, BnF éditions, 2008, pp. 24-25.



Figure 34 : RUSCHA Edward : Twentysix Gasoline Stations, 1963, livre d'artiste, technique : impression offset, format : 17.9 × 13.7 cm (page); 17.9 × 14.1 × 0.5 cm (fermé); 18.0 x 750.0 cm (déplié), New York, The Museum of Modern Art, Copyright Edward Ruscha.

des rotations des acquisitions récentes du département de photographie, ou encore dans des expositions présentant un ou deux artistes. Tel est le cas de Robert Adams en 1971 dont le travail est exposé en parallèle de celui d'Emmet Gowin ou encore d'Henry Wessel Jr. en 1972 dans une exposition individuelle.

Le cadre institutionnel des années 1970 est ainsi propice à la promotion de nouveaux regards proposés par de jeunes photographes. Mais les zones pavillonnaires et plus généralement péri-urbaines, désormais lieux de vies d'une grande partie de la population, qui engendrent d'importantes transformations de l'environnement, demeurent encore des espaces peu investis en tant que sujet artistique.

Dans les années 1950 et 1960, elles font l'objet de deux modes distincts de représentation. L'un consiste en des vues aériennes prises avec de longues focales montrant des séries interminables de maisons en rangées. Elles sont employées par des journalistes ou des planificateurs urbains. L'autre consiste en des images de détails intérieurs des maisons reproduites dans des magazines d'architecture ou de design ou destinées aux publicités immobilières. En revanche, les représentations à l'échelle humaine « qui prennent en compte la complexité du cadre de vie quotidien dans lequel nous évoluons de la façon la plus prosaïque entre un intérieur et un extérieur des plus banals »⁷ font largement défaut. Par conséquent, « Il existe très peu de supports visuels convaincants pour cette catégorie »⁸.

Dans les années 1960, dans le champ artistique, c'est d'abord dans l'art contemporain que la photographie est employé pour questionner la représentation de ces espaces.

Entre 1963 et 1973, l'artiste conceptuel Ed Ruscha photographie des éléments banals, mais signifiants du paysage urbain et péri-urbain de l'Ouest américain, en particulier le long des routes, qu'il distingue sous la forme de séries thématiques pour donner lieu à l'édition d'une quinzaine de livres, dont *Twenty-six Gasoline Stations (1963)*(figure 34), *Every building on the Sunset strip (1966)*, *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles (1967)*, *Nine Swimming Pools and a Broken Glass (1968)*, *Real Estate*

7 Notre traduction. Lois CRAIG, « Houses at Liberty: Picturing Suburban America », in *Design Quarterly*, n°138, House and Home, 1987, Walker Art Center, pp. 20-29 : «The middle ground is that range that takes in the daily, complex, human-scale setting where at the most prosaic level we go in and out of doors. [...]

8 Notre traduction. Ibid., p. 4 : « There are very few compelling visual materials for this middle range. »

Opportunities (1970), et A Few Palm Trees (1971).

L'artiste ne semble pas adopter de protocole de prise de vue défini. Certaines images sont frontales, d'autres prises de trois-quarts. Dans certaines séries, les sujets sont photographiés dans leur entièreté tandis que dans d'autres ils apparaissent fragmentés. Une lecture rapide des livres conçus par l'artiste pourrait nous conduire à penser que ces séries d'images de stations essence, d'appartements, de demeures et de terrains à vendre, ou encore de parkings sont de simples collections dépourvues d'intention artistique. Ed Ruscha déclarait en effet rechercher « un non-style, ou bien une non-affirmation dans un non-style »⁹, comme d'autres, à la même époque, affirmaient pratiquer un non-art, notamment dans la mouvance Fluxus. Pourquoi adopter une telle attitude ? La réponse se situe précisément sur le plan de l'intentionnalité. Il s'agit de représenter des objets, des dispositifs ou des lieux vernaculaires, dont l'importance « ne réside pas dans le style, mais dans leur potentielle signification culturelle »¹⁰. Dès lors, l'artiste veille à réduire au maximum toute interférence esthétique qui aurait pour effet de sublimer le sujet dans une forme autonome ou qui, au contraire, magnifierait son « style ». Pour autant, une telle posture revient à forger un style personnel consistant en l'affirmation d'un non-style, c'est-à-dire un « style impersonnel » ; une démarche artistique qui le distingue nettement de Paul Strand et de la plupart des figures historiques du style « straight », chez qui le choix des sujets est en grande partie guidé par leur qualité formelle, mais qui le rapproche du travail que Walker Evans consacre à l'architecture.

Comme chez ce dernier, dans la pratique photographique d'Ed Ruscha, « le motif naît du sujet lui-même, non de son traitement »¹¹. Il s'attache tout autant à restituer les surfaces et non les matières des artefacts et des lieux qu'il photographie. De la même façon, il s'accommode de la présence d'autres éléments dans la mesure où ils ne font pas obstacle à la représentation du sujet principal. Enfin, il s'autorise également des points de vue différents, y compris à l'intérieur d'une même série, tout en veillant à ce qu'aucun jeu de lumière ne vienne interférer (ou interfère au minimum) avec le motif photographié. C'est pour lui, comme pour Walker Evans, la

9 Margit ROWELL (dir.), *Ed Ruscha Photographe*, Göttingen, Steidl, 2006, p. 11.

10 Notre traduction. Kingston Wm. HEATH, "Defining the Nature of Vernacular", in *Material Culture*, Vol. 20, No. 2/3, Summer/Fall 1988, p.2 : "[...] to be treated as an artifact whose importance lies not in style, but in its potential as a culture informant".

11 Gilles MORA & John T. HILL, op cit., p. 18.

garantie d'une mise à distance du « maniérisme » ; mais Ed Ruscha va encore plus loin.

Walker Evans a tiré profit de la nouvelle objectivité allemande tout en se détournant rapidement du formalisme qui, dans l'interprétation plastique de la réalité, menace d'engager la photographie dans une dérive complaisante comparable à celle du pictorialisme. Il est probable qu'Ed Ruscha ait assimilé ces enseignements, qui avaient cours dans les écoles d'art et dans les universités américaines après la Seconde Guerre mondiale. Ce qui distingue les deux auteurs est donc d'un autre ordre. Walker Evans documente les formes et la vie. De son côté, l'artiste conceptuel ne s'intéresse pas aux interactions ni aux activités humaines ; et il ne met en évidence une poétique des formes que dans la mesure où elle souligne leur condition vernaculaire et leur valeur exemplaire.

De ce point de vue, Ed Ruscha semble bel et bien dépouiller le style « straight » de toute trace de sublimation (et par voie de conséquence de « pictorialisme »), qui pouvait encore persister, bien que de façon très modeste, dans le regard de Walker Evans, et qui, sous l'influence d'Edward Weston et d'Ansel Adams, avait fini par occuper le devant de la scène photographique aux États-Unis dans les années 1950, dans le travail de Harry Callahan, Paul Caponigro, Aaron Siskind, Frederick Sommer, Minor White ou encore Brett Weston.

À cela s'ajoute une esthétique du document véhiculée par l'imagerie des brochures et des catalogues commerciaux, liée au développement de la presse et des moyens de communication de masse. Ed Ruscha a en effet recours à une organisation de ses images et à un mode de diffusion systématique. Les motifs sont regroupés par thème pour donner lieu à des séries elles-mêmes présentées de façon séquentielle. Plutôt que de recourir au dispositif de l'exposition, qui correspond à un modèle de célébration de la singularité, l'artiste adopte celui du livre, envisagé comme un objet du quotidien, dont le tirage – à l'opposé des éditions limitées et luxueuses – ira de 400 exemplaires pour le premier d'entre eux, *Twenty-six Gasoline Stations*, à 3900 exemplaires pour *A Few Palm Trees* (la plupart des autres publications étant imprimées au minimum à 1000 exemplaires), avec le projet de s'adresser à un plus large public. Ce faisant, Ed Ruscha confère à son œuvre la caractéristique d'un espace de monstration défait des codes habituels de la scénographie artistique et sur le plan éditorial il reprend le mode de présentation des publications commerciales, qui décline

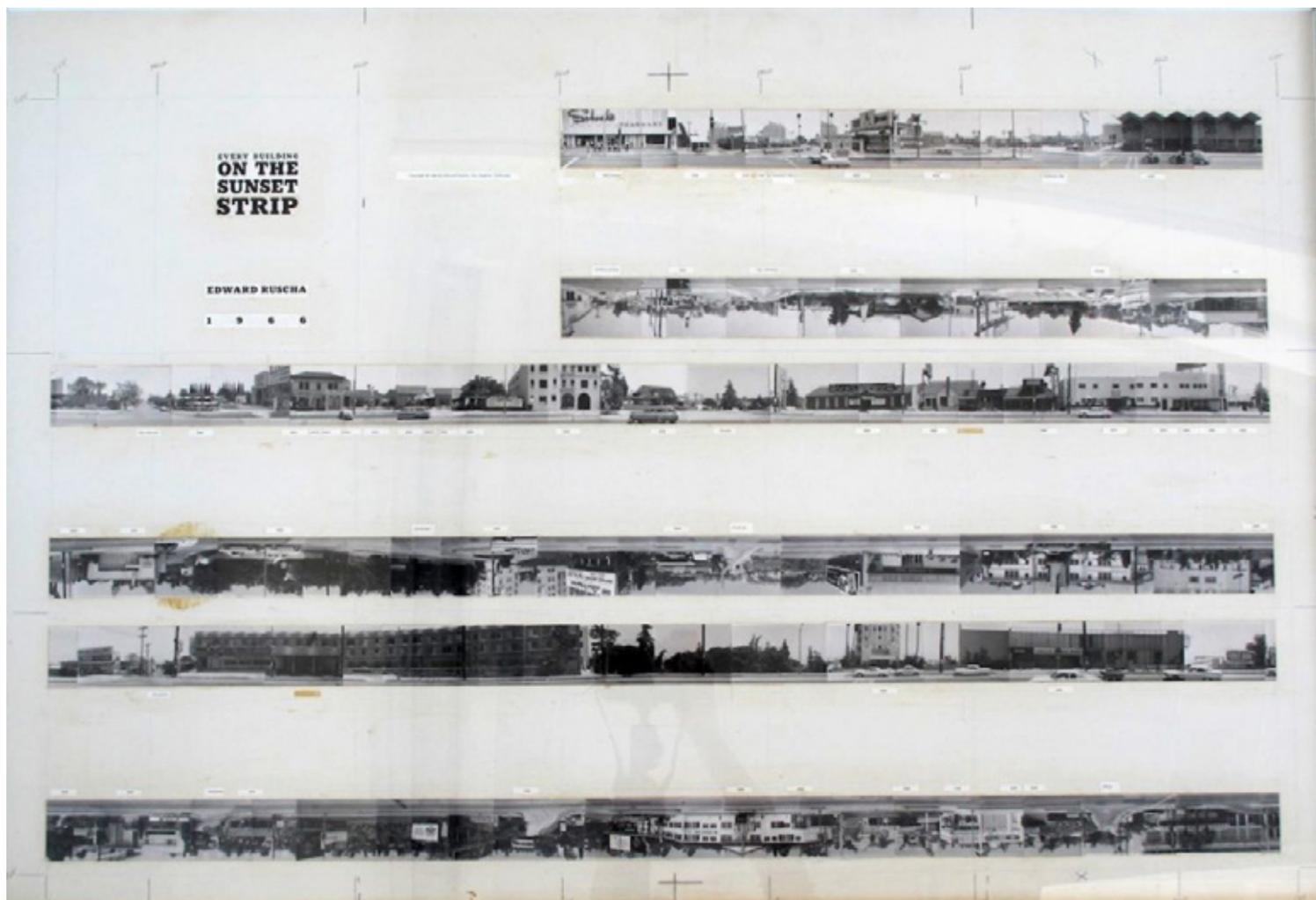


Figure 35 : RUSCHA Edward : Every Building on the Sunset Strip, 1966, livre d'artiste, technique : impression offset, format : 17.8 × 14 cm (page); 18.1 × 14.3 × 1.1 cm (fermé), New York, The Museum of Modern Art, Copyright Edward Ruscha.

un ensemble d'articles du même ordre, mais sans leur logorrhée promotionnelle.

Sur le plan de l'objet, l'artiste aura tendance à privilégier le format du livre lorsque la série est constituée d'un ensemble de clichés disparates, effectués à des endroits différents. L'effet catalogue, qui en résulte, sert alors à juguler l'auratisation inhérente à tout « portrait » et, à l'inverse, à signifier leur caractère exemplaire dans le cadre d'un modèle de société donné. Lorsque la publication prend la forme d'un assemblage de photographies continues, l'auteur fait le choix du leporello (ou livre accordéon), qui permet d'alterner entre une lecture progressive de l'ensemble, comparable à un cheminement, et une appréhension complète de cet espace une fois l'objet déplié. Ce format est particulièrement approprié pour *Every building on the Sunset strip* (1966), qui représente la totalité des bâtiments situés le long de la section autonome de Sunset Boulevard traversant le quartier de *West Hollywood à Los Angeles* (figure 35). Il faut ajouter à cela un dernier élément significatif. Les publications sont anonymes, aux antipodes de la figure romantique de l'artiste ; caractère qui, associé à un mode d'édition peu coûteux et à une diffusion grand public, renforce la banalité de l'objet¹². Ainsi, qu'il s'agisse des sujets photographiés, des critères de prise de vue, de leur organisation thématique sous la forme sérielle puis de leur agencement, ou encore de la discrétion de l'auteur, les choix opérés par Ed Ruscha nourrissent ces livres d'une forte intentionnalité, dont l'objectif est de mettre en évidence les mises en forme de l'espace américain dans ses aspects vernaculaires et de s'attacher aux objets qui caractérisent la culture de l'American way of Life.

Les ouvrages de l'artiste obtiennent rapidement une certaine publicité dans les milieux artistiques et intellectuels aux États-Unis dès leur parution, avant d'être célébrés par la suite à l'échelle internationale.

En 1972, six ans après la publication de *Every building on the Sunset strip*, les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour font paraître *Learning from Las Vegas*¹³, un livre qui éclaire tout particulièrement le statut qu'acquiert la démarche d'Ed Ruscha dans son pays (figure 36).

L'ouvrage développe une approche pragmatique de l'architecture et de l'urbanisme

12 Kevin HATCH, « "Something Else": Ed Ruscha's Photographic Books », in *October*, n° 111, 2005, Cambridge, MIT Press, p. 109.

13 Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN et Steven IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, The MIT Press, 1972.

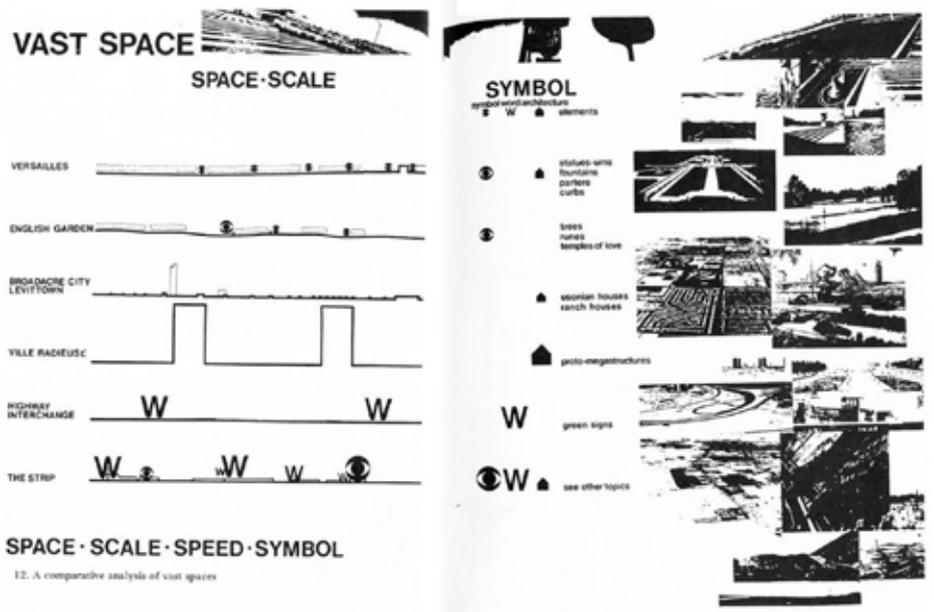
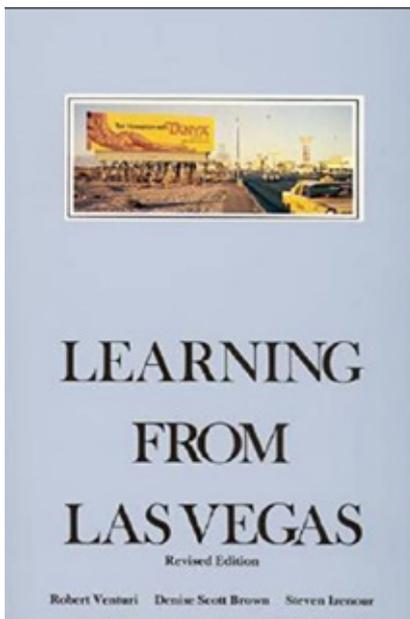


Figure 36 : SCOTT BROWN Denise, VENTURI Robert, IZENOUR Steven, L'enseignement de Las Vegas (Learning From Las Vegas, Cambridge, Mass, MIT Press, 1972), avant-propos de Valéry Didelon, Wavre, Mardaga, 2008, 192 p.

reposant sur l'analyse du réel et des pratiques vernaculaires, en opposition à la préséance des modèles théoriques et utopiques qui ont marqué l'époque moderne. Au lieu d'appliquer un système de valeurs ex-nihilo sans tenir compte de la manière dont les êtres humains façonnent les espaces qu'ils investissent, les trois auteurs étudient les mécanismes qui régissent l'organisation des villes. A Las Vegas, ils mettent en évidence la prégnance de l'étalement spatial qui, comme à Los Angeles, préside à la circulation des personnes et au développement des activités et a pour corollaire la transformation des voies de circulation principales en voies de communication. Il en résulte une prolifération des enseignes et des panneaux sur la voie publique. Si une telle multiplication engendre un chaos sur le plan visuel, on ne peut en comprendre la dimension sociétale qu'en prenant en compte le rôle prépondérant du développement du réseau autoroutier pour relier les grandes villes à leurs périphéries et entre elles. Pour cette raison, il apparaît indispensable de documenter ces lieux et la photographie le permet mieux que tout autre médium.

Dans la préface à la première édition ¹⁴, Denise Scott Brown et Robert Venturi dressent la liste de ceux qui ont contribué à leur modèle d'analyse et de représentation, parmi lesquels figurent à la fois Ed Ruscha, l'historien et théoricien de l'architecture anglais Reyner Banham et le géographe John B. Jackson. Ce que ces deux auteurs «ont accompli avec des mots, observe l'historien de l'art Phil Taylor, Ruscha le réalise en images » ¹⁵, en attirant « notre attention sur des éléments négligés de l'environnement urbain dans lequel la majorité des gens vivent et travaillent »¹⁶. Sur le modèle de *Every building on the Sunset strip*, les auteurs de *Learning from Las Vegas* iront jusqu'à proposer une élévation de la Las Vegas strip, section du boulevard éponyme sur laquelle sont notamment situés les grands hôtels et les casinos de la ville.

Les raisons d'un tel engouement à l'égard des livres d'Ed Ruscha ne résident pas seulement dans le choix des motifs, mais également dans la volonté de ce dernier de considérer l'image photographique, prise sur un mode instantané, comme un document, de la conserver sans recadrage ou réajustement d'horizon, de s'astreindre

14 L'ouvrage fut réédité en 1977 et en 2000.

15 Phil TAYLOR, « Learning from Las Vegas. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972 », in Jeff BROUWS, Wendy BURTON & Hermann ZSCHIERGNER (dir.), *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge, The MIT Press, 2013, p. 37.

16 Ibid.

lay. He had just completed his Fourth Concerto, and was appreciated as a ser-conductor-pianist everywhere ex- his own native Russia, where he was ic al exile. Igor Stravinsky, another l exile, had arrived in America in when he conducted his own works he New York Philharmonic and ap- with other orchestras as a pianist. 3 1926 he completed his second *Suite nall Orchestra*. His popularity here is undiminished. The summer of 1966 se occasion for a unique festival at n Center, under the direction of Lukas Featuring works of Stravinsky it in-

Foss and Elliot Carter who were ind- by Stravinsky. At the final concert sky conducted his own music in what ider to be the most moving musical I have witnessed. He is currently con- g, composing, and as audacious in se to his critics as ever.

old Schonberg, the other great in- : of our times (along with Webern erg), was composing his Third String t in 1926. He was almost unknown s country and not widely appreciated rope, except for works he had written he devoted his life to his use of the : tone technique. Just recently, his ber Symphony and highly dramatic or from Warsaw were performed bril- by Leonard Bernstein and the New Philharmonic with great success, and usic is studied and performed all over orld. His place in music is still not recognized.

2 more popular composers of forty ago were also able performers. Paul smith played the viola with the -Hindemith quartet, and somehow ound time in 1926 to finish *Cardillac*, ee-act opera, and *Three Studies for* . In addition he began *Music for nical Instruments, Opus 40*, which led a Toccata for player piano. 2 our native Roger Sessions was o receive the Guggenheim Fellow- until a year later, Maurice Ravel ommissioned in America to write his *rons Medicasses* by Elizabeth Sprague ge and during the same year his opera *ortileges* was first performed in Paris. d a libretto by Collette, but both of works could not have kept him out of oor house if it were not for his concert of England. (This was two years before ote *Bolero*.) Boulez, who was one-year- hen, finds himself in the same position , and his brilliant conducting enables to support himself while he continues osing.

os Janacek wrote one of his last works, *nietta for Orchestra*, and forty years his music is being 'discovered' again erica. Darius Milhaud, still composing s as furiously as ever, completed his one- pera *Le Pauvre Matelot* in 1926 and we fortunate enough to have him as the ing spirit of many composers of today, iding such unique talents as William

Bolcum, a composer in his early twenties, and Dave Brubeck the Jazz pianist.

To conclude this whirlwind tour of compos- ers' activities, 1926 was the year that Roy Harris completed *Andante*, his first major work for orchestra. This was also the year that Ibert composed his *Concerto for Winds*, and Villa-Lobos completed *Choros Number 14*. Bela Bartok, considered by many to be the greatest composer of this century, completed his First Piano Concerto. This remarkably beautiful composition, like all of Bartok's music, has the expressive force and soul that is unique in all of modern music.

In Jazz Duke Ellington and Bix Beider- becke are as influential today as they were forty years ago, and like hundreds of other Jazz artists of the 'twenties as well as those of today, are appreciated more in every country in the world than in America.

Today, we have so many gifted composers, conductors, soloists, Jazz and folk artists that it is only possible to mention a few. Composers are more plentiful than ever, and in spite of the generosity of many individuals and foundations, it is still almost impossible for anyone to make even a sub- standard living from their music. There is a healthy trend now however—the return of the composer who has also excelled as a practical musician. Even a few years ago any composer seen carrying an instrument was a rarity. In 1966 this kind of snobbery is obsolete. Harold Farberman and Michael Colgrass are both virtuoso percussionists who are equally well respected as composers. Morton Subotnick is a first-rate clarinetist, and Ezra Laderman is an excellent flutist, though both are established as young compos- ers of importance. Gunther Schuller, recently appointed as head of the New Eng- land Conservatory and the composer of per- haps the most exciting new opera since *Wozzeck* was a great French Hornist. And Edwin London and myself both played the French Horn in symphony orchestras as well as leading our own Jazz groups.

There is also an increase in composers who came at least in part from the Jazz experience. Hall Overton, currently writing an opera for next season, and Salvatore Martirano whose *Contrasto* was just per- formed by the New York Philharmonic are both masterful Jazz pianists.

Two composers became successful authors in 1966. Ned Rorem and Virgil Thomson both had highly interesting and entertaining books published. 1966 was the year that Leonard Bernstein announced his intention of leaving his full-time job as Musical Di- rector of the New York Philharmonic to devote more time to his composing.

In Jazz there is a new revolution every week and there are more expert players than ever before. In addition to Monk, Coltrane and Ornette Coleman, 1966 has hundreds if not thousands of amazing players all over the country. Among the foremost of these yet to be discovered by the public is Jeremy Steig, by far the best flutist I have ever heard

in Jazz, as well as the most versatile and lyrical player of avant-garde improvised music. Cecil Taylor, Sun-Ra and Roswell Rudd are finally being recognized.

Two of modern Jazz's greatest exponents died this year: pianist Bud Powell and singer Dave Lambert. Fortunately their music remains.

Jazz is no longer 'fashionable' but some of the masters such as Max Roach, Miles Davis, Zoot Sims, Al Cohn, Stan Getz, Ray Bryant, Gerry Mulligan, Dizzy Gillespie, Bill Evans and a few others can make a living playing in America. Many others have left for Europe. But Jazz remains as alive as ever and will be in 2006, just as it was in 1926.

In concluding I would like to say that music is more important today than it has ever been, and the great legacy that we have will remain long after the tons of trash in all the arts have been buried by the sweep of time and history. Beethoven's Ninth Sym- phony is still a very contemporary work today, and that is why it has survived so many years. All of us who are fortunate enough to live forty years from now will look back at music in 1966 with amazement and pride at how much was really there.

Homes for America

Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66

D. GRAHAM

Belleplain	Garden City
Brooklawn	Garden City Park
Colonia	Greenlawn
Colonia Manor	Island Park
Fair Haven	Levitown
Fair Lawn	Middleville
Greenfields Village	New City Park
Green Village	Pine Lawn
Plainsboro	Plainview
Pleasant Grove	Plandome Manor
Pleasant Plains	Pleasantville
Sunset Hill Garden	Pleasantville

Large-scale 'tract' housing 'developments' constitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities; they fail to develop either regional characteristics or separate identity. These 'projects' date from the end of World War II when in southern California speculators or 'operative' builders adapted mass production techniques to quickly build many houses for the defense workers over-concentrated there. This 'Cal-

Figure 37 : GRAHAM Dan, « Homes for America » in Art magazine, décembre/janvier 1966-1967, p.21.

à suivre un protocole de prise de vue cohérent susceptible malgré tout d'être adapté à la configuration des lieux et aux conditions de prise de vue, et dans la nature de l'accompagnement textuel. Les titres sont factuels et établissent une stricte correspondance en qualité et en nombre avec le contenu des ouvrages, par exemple: *Twenty-six Gasoline Stations*. Quant aux légendes, elles se limitent à décrire le sujet de l'image et sa localisation géographique (figure 32). Les textes ne chargent donc pas les photographies d'une quelconque interprétation.

Ces caractéristiques combinées rappellent davantage la méthode objective employée dans les sciences humaines et sociales, notamment celle que développe John B. Jackson à la même époque, que l'interprétation subjective d'un artiste plasticien. Par conséquent, les conditions formelles et matérielles étaient propices à ce que le lecteur réfléchisse davantage aux dimensions culturelles et sociétales des photographies que sur leur aspect artistique.

Dans les années 1960, un autre artiste associé au mouvement conceptuel s'est interrogé sur la forme des développements péri-urbains.

Dans le numéro de décembre/janvier 1966-1967 du périodique *Arts Magazine*, Dan Graham publie sous la forme d'un article une œuvre intitulée *Homes for America* (figures 37 et 38) sur le développement des logements pavillonnaires. L'article ne comporte que deux illustrations et ne restitue pas l'importance que revêt la photographie pour l'artiste. Le projet est en réalité composé à la fois du texte reproduit dans le magazine et d'une série d'instantanés qui montrent ces espaces à différentes échelles : des vues d'ensemble, des détails (intérieurs ou extérieurs) et des personnes (figure 39). Le texte détaille la variation des éléments de composition des logements (style architectural, matériaux utilisés, couleurs) mais donne aussi des éléments plus généraux sur l'urbanisation de ces zones et l'économie qu'elle génère. Le propos est de montrer que le modèle de société américaine repose désormais sur des valeurs consuméristes, qui s'immiscent jusque dans les formes – en apparence anodines – de l'habitat et de l'urbanisation. Par exemple, la limitation des choix des matériaux dans la construction d'un pavillon est d'abord guidée par la recherche d'une optimisation des coûts. La maison-type « n'a pas été pensée pour « durer des générations » ; et en dehors de son contexte immédiat, « ici et maintenant », elle est inutile, conçue pour

ifornia Method' consisted simply of determining in advance the exact amount and lengths of pieces of lumber and multiplying them by the number of standardized houses to be built. A cutting yard was set up near the site of the project to saw rough lumber into those sizes. By mass buying, greater use of machines and factory produced parts, assembly line standardization, multiple units were easily fabricated.

Each house in a development is a lightly constructed 'shell' although this fact is often



"Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decisions, denying the architect his former 'unique' role." Above: Wooden Houses, Boston, 1930, from *American Photographs* by Walker Evans, published by The Museum of Modern Art. Below: house plan courtesy Cape Coral Homes.



The SERENADE

Three Bedrooms,
Two Baths,
Enclosed Garage,
Screened Porch



concealed by fake (half-stone) brick walls. Shells can be added or subtracted easily. The standard unit is a box or a series of boxes, sometimes contemptuously called 'pill-boxes.' When the box has a sharply oblique roof it is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a 'ranch.' A two-story house is usually called 'colonial.' If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a 'split level.' Such stylistic differentiation is advantageous to the basic structure (with the possible exception of the split level whose plan simplifies construction on discontinuous ground levels). There is a recent trend toward 'two home homes' which are two boxes split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-discrete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelepiped into as many as ten or twelve separate dwellings.

Developers usually build large groups of individual homes sharing similar floor plans and whose overall grouping possesses a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas containing a series of identical or sequentially related types of houses all of which have uniform or staggered set-backs and land plots.

The logic relating each sectioned part to the entire plan follows a systematic plan. A development contains a limited, set number of house models. For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models:

- A The Sonata
- B The Concerto
- C The Overture
- D The Ballet
- E The Prelude
- F The Serenade
- G The Nocturne
- H The Rhapsody

In addition, there is a choice of eight exterior colors:

- 1 White
- 2 Moonstone Grey
- 3 Nickle
- 4 Seafoam Green
- 5 Lawn Green
- 6 Bamboo
- 7 Coral Pink
- 8 Colonial Red

Each block of houses is a self-contained sequence—there is no development—selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCCDD	ABCDABCD
AABDDCC	ABDCABDC
AACBBDD	ACBDACBD
AACDDBB	ACDBACDB
AADDCCBB	ADBCADBC

AADDBBCC	ADCBADCB
BBAACDD	BADCBADC
BBAADDCC	BACDBACD
BBCCAADD	BCADBCAD
BBCCDDAA	BCDABCD
BBDDAAACC	BDACBDAC
BBDDCCAA	BDCABDCA
CCAABBDD	CABDCABD
CCAADDDB	CADBCADB
CCBBDDAA	CBADCBAD
CCBBAADD	CBDACBDA
CCDDAABB	CDABCDAB
CCDDBBAA	CDBACDDB
DDAABBCC	DACBDACB
DDAACBBB	DABCDABC
DDBBAAACC	DBACDBAC
DDBBCCAA	DBCADBCA
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBBAA	DCBADCBA

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.

A given development might use, perhaps four of these possibilities as an arbitrary scheme for different sectors; then select four from another scheme which utilizes the remaining four unused models and colors; then select four from another scheme which utilizes all eight models and eight colors; then four from another scheme which utilizes a single model and all eight colors (or four or two colors); and finally utilize that single scheme for one model and one color. This serial logic might follow consistently until, at the edges, it is abruptly terminated by pre-existent highways, bowling alleys, shopping plazas, car hops, discount houses, lumber yards or factories.

Although there is perhaps some aesthetic precedence in the row houses which are indigenous to many older cities along the east coast, and built with uniform facade and set-backs early this century, housing developments as an architectural phenomenon seem peculiarly granitous. They exist apart from prior standards of 'good' architecture. They were not built to satisfy individual needs or tastes. The owner is completely tangential to the product's completion. His home isn't really possessable in the old sense; it wasn't designed to 'last for generations'; and outside of its immediate 'here and now' context it is useless, designed to be thrown away. Both architecture and craftsmanship as values are subverted by the dependence on simplified and easily duplicated techniques of fabrication and standardized modular plans. Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decisions, denying the architect his former 'unique' role. Developments stand in an altered relationship to their environment. Designed to fill in 'dead' land areas, the houses needn't adapt to or attempt to withstand Nature. There is no organic unity connecting the land and the home. Both are without roots—separate parts in a larger, pre-determined synthetic order.

Figure 38 : GRAHAM Dan, « Homes for America » in Art magazine, décembre/janvier 1966-1967, p.22.

être jetée. »¹⁷. Pour Dan Graham, l'artiste ne peut se contenter d'observer le monde extérieur, il doit inscrire la perception qu'il en a dans un contexte sociétal donné, en opposition à « l'immédiateté perceptive » de la modernité tardive qui, selon lui, en se détachant du temps historique, s'est fait la complice de l'« amnésie » qui caractérise la société de consommation¹⁸.

L'auteur de *Homes for America* ne cite aucun nom ni aucune œuvre pour appuyer son argumentation ; mais sa critique touchait plus spécifiquement le minimalisme et une tendance à l'autoréférentialité alors en vogue dans le domaine de l'art contemporain. Au-delà, elle concerne plus généralement la longue tradition de l'art pour l'art, qui s'apparente, sur le plan plastique, à un travail de la forme pour la forme.

Nous pouvons aisément transposer l'observation de Dan Graham dans le domaine de la photographie. Elle est en effet du même ordre que celle qui justifia la remise en cause, par Sadakichi Hartmann et Paul Strand dans le cercle pictorialiste new-yorkais, de l'asservissement du réel, voire sa négation, au profit du photographe-artiste tourné vers ses quêtes intérieures. Ce sont encore les mêmes réserves que Walker Evans formula à l'égard de ceux qui, tout en renonçant à l'esthétique symboliste du pictorialisme, ont finalement succombé à un maniérisme géométrique dans leur rapport au réel.

Cela étant dit, il existe une différence d'approche notable entre Ed Ruscha et Dan Graham. Chez le premier, il n'est pas question de faire l'apologie ou de dénoncer un état de fait ; mais de donner à percevoir des modes d'organisation significatifs d'un modèle de société. C'est au lecteur de se poser en critique et non à l'artiste. Chez le second, il s'agit à l'inverse de mettre à jour des mécanismes critiquables propres à l'évolution des sociétés contemporaines. Par conséquent, la photographie, en tant que médium, n'a pas la même fonction chez l'un et l'autre. En revanche, dans les deux

17 Notre traduction. Dan GRAHAM, *Homes for America*, 1966-67, New York, The Museum of Modern Art : "It wasn't designed to 'last for generations'; and outside of its immediate 'here and now' context it is useless, designed to be thrown away".

18 Notre traduction. Propos de Dan Graham cités in Bill ROBERTS, «The Proliferation of Dan Graham's Pavilions », in *Art History*, Volume 42, Issue 2, 2019, p.6-7 : "The urgent need for an art that would register its continuity with the world around it, by revealing the linked spatiotemporality and historicity of perception in opposition to the late modernist 'perceptual immediacy' that he felt had become 'detached from historical time', and thereby complicit with the wider 'amnesia' of 'consumer culture'".

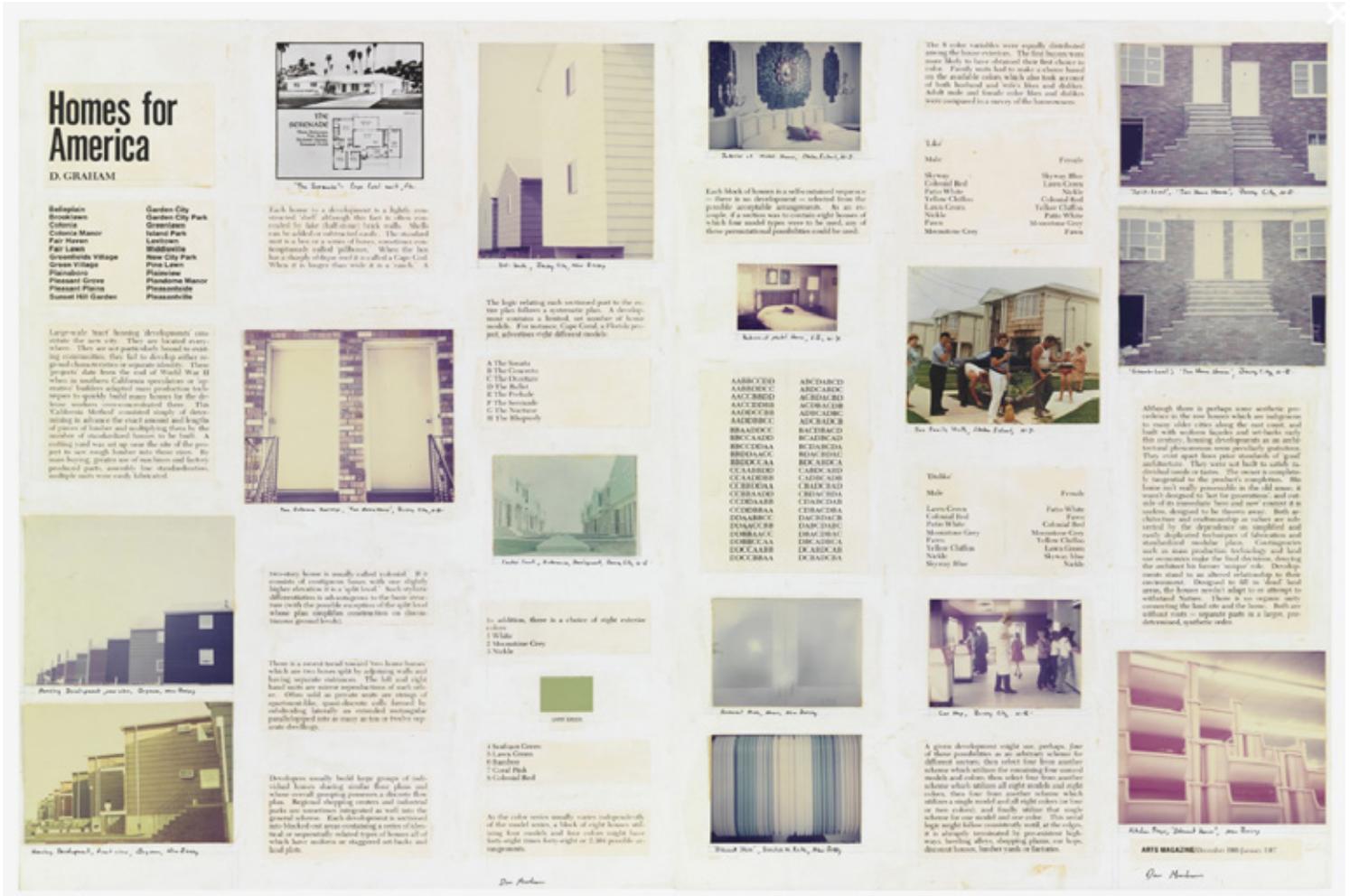


Figure 39 : GRAHAM Dan : Homes for America, 1966-67, technique : tirage gélatino-argentique et chromogène couleur, peinture, feutre et crayon de couleur sur les deux panneaux, format : 101.4 × 84.5 cm chacun, New York, The Museum of Modern Art, Copyright Dan Graham.

cas, elle se doit d'être objective, libérée de toute poétisation, pour acquérir une valeur exemplaire. C'est cette caractéristique qui retint l'attention des auteurs de *Learning from Las Vegas* et qui, appliquée au sujet spécifique de la ville et des zones péri-urbaines, interpella également certains photographes réunis dans l'exposition *New Topographics: Photographs of a man altered Landscape*.

Sur le plan sociétal comme sur le plan visuel, l'exposition *New Topographics* intervient ainsi à un moment charnière. Comme le relève John Rohrbach, elle « résume visuellement les débuts du basculement d'une culture urbaine de type industriel à une économie axée sur les services, définie par des entrepôts de banlieue et des quartiers de maisons en rangées standardisées qui s'étendent, en particulier dans l'Ouest »¹⁹. Sur le plan des représentations, l'observateur situera le travail des photographes qui y participèrent dans l'histoire de la photographie, mais aussi par rapport à l'ensemble de la production photographique immobilière de l'époque, que l'on retrouve, comme nous venons de le voir, « autant dans les publicités commerciales les plus banales que dans l'art conceptuel le plus sophistiqué »²⁰.

Après avoir abordé la situation socio-économique et le contexte artistique des années 1960 et 1970, nous sommes désormais en mesure d'envisager les œuvres des photographes qui participèrent à l'exposition dans l'évolution des représentations du paysage et du milieu urbain aux États-Unis. Comment les appréhender au regard de l'évolution du style « straight » ? En quoi les livres d'Ed Ruscha et la critique de Dan Graham ont-ils contribué à affirmer leurs démarches ? Enfin, quels sont leurs apports personnels à l'histoire de ces représentations ? Pour répondre à ces questions, nous nous concentrerons sur le travail de deux d'entre eux : Robert Adams et Lewis Baltz.

19 Notre traduction. John ROHRBACH, «Introduction», in Greg FOSTER-RICE & John ROHRBACH (dir.), *Reframing the new topographics*, Chicago, Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, p. XIV : "With great efficiency and clarity, the show visually summarized the beginnings of America's shift from an urban-industrial culture to a service-oriented economy defined by suburban warehouses and standardized tract house neighborhoods spreading out, especially across the West."

20 Notre traduction. Britt SALVESEN, « Real Estate Opportunities»: Commercial Photography as Conceptual Source in *New Topographics* » in Greg FOSTER-RICE & John ROHRBACH (dir.), *op cit.*, p. 71 : "It can be located either in the most disposable commercial advertisements or in the most refined Conceptual Art".

TROISIÈME PARTIE

Les représentations des zones péri-urbaines chez les photographes de l'exposition New Topographics : continuités et ruptures

Les exemples de Robert Adams et de Lewis Baltz

A – La frontalité ou le renoncement au point de fuite

B – Lumière, objectivité et neutralité : continuité, rupture ou synthèse ?

Le triomphe progressif du style « straight » dans les cercles pictorialistes au début du XX^e siècle s'est accompagné d'un renouvellement esthétique. L'influence de l'impressionnisme et du symbolisme, qui avait prévalu dans les premiers temps du mouvement, laisse place au tournant des années 1910 à celle de l'art moderne, en particulier du cubisme et des premières aventures de l'art abstrait. Les photographies de Paul Strand parues dans *Camera Work* initient un nouvel âge de la photographie artistique aux États-Unis. Alfred Stieglitz, Alvin L. Coburn et Clarence H. White, trois figures majeures du pictorialisme historique, prendront part activement à cette nouvelle orientation. L'abandon des principes du flou artistique (« soft focus ») et de l'intervention sur épreuve, qui conférait une importance capitale au travail du tirage et à la transformation de l'image photographique, permet à la vision et à la prise de vue de recouvrer leur primauté dans le rapport au réel. Si le photographe se confronte de nouveau à la vie, il ne renonce pas nécessairement à affirmer dans le choix des motifs et dans la composition l'expression d'une sublimation des formes. Dans les années 1960, les artistes conceptuels Ed Ruscha et Dan Graham dialoguent d'une manière spécifique avec le style « straight » avec l'affirmation d'un style impersonnel rejetant le principe même de cette sublimation. Il s'agira désormais, dans cette troisième partie, d'interroger les représentations du paysage péri-urbain dans les œuvres de Robert Adams et de Lewis Baltz présentes dans l'exposition *New Topographics* à l'aune de l'héritage « straight » et de la « neutralité » esthétique.

A – La frontalité ou le renoncement au point de fuite

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, la photographie de paysage occupe une place importante comme moyen de représentation de l'Ouest américain. D'abord employée comme un outil de documentation à la fin du XIX^e siècle au cours d'expéditions d'études géologiques, elle véhicule par la suite la grandeur de ces espaces, la rudesse et l'intensité caractéristique de l'expérience des « pionniers » qui investissent ces territoires. Dans le prolongement de cette tradition, différents photographes dans le courant du style « straight » donnent une place centrale à la représentation de ces paysages. Ansel Adams porte son regard sur une nature immaculée et sauvage dont il cherche à exprimer la grandeur. L'importance donnée aux détails dans les

images et l'attention portée au tirage, avec une large gamme tonale et d'importants contrastes, participe à produire une image majestueuse. À cela s'ajoute l'emploi d'une grande profondeur de champ qui permet un rendu net sur l'ensemble des scènes photographiées (GIDLEY, 2011 : 87-90). Dans le prolongement de l'esthétique romantique, les photographies d'Ansel Adams affirment tout autant un idéal moral que le sublime des vastes paysages de l'Ouest américain.

Alors que la sublimation pratiquée par Ansel Adams influence les photographes après la Seconde Guerre mondiale, une photographie centrée sur des problématiques sociales se développe à partir des années 1950, dans le sillage de Walker Evans, Dorothea Lange, Gordon Parks, et des photographes qui participèrent au programme de la Farm Security Administration entre 1938 et 1944. Dans le texte du catalogue de l'exposition *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, qui se tint en 1978 au MoMA à New York, John Szarkowski identifie deux influences importantes pour le développement de la photographie contemporaine aux États-Unis : d'une part Minor White, avec le magazine *Aperture*, dont il est l'un des fondateurs en 1952, qui reflète les « valeurs issues de la tradition américaine définie par Alfred Stieglitz et élargie par Edward Weston et Ansel Adams » ; d'autre part Robert Frank avec *The Americans* (1958) basé « sur une compréhension sociale sophistiquée »¹. John Szarkowski amalgame les différents tenants du style « straight » dans un seul et même canal par-delà leurs différences, voire leurs oppositions. Toute aussi étonnante est la séparation qu'il instaure entre ce qui distinguerait une approche plasticienne et une approche dite « sociale » de la photographie. Étonnante lorsque l'on sait que l'une des raisons du schisme du mouvement pictorialiste fut précisément la volonté de réunir la part artistique et la partie documentaire de la photographie. L'approximation de John Szarkowski tient au fait qu'il n'attribue aucune valeur autonome au développement de la frontalité et au renoncement à la hiérarchisation ou à l'échelonnement des plans dans l'histoire de la photographie américaine ; valeur qui définit pourtant bien l'une des caractéristiques de la « platitude » dont Paul Strand et Walker Evans furent des pionniers essentiels, et qui constitue en soi, comme l'a identifié Eric de Chassey²,

1 Notre traduction : John SZARKOWSKI (dir.), *Mirrors and Windows: American photography since 1960*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p.17. “[...] values that had grown out of the American tradition defined by Alfred Stieglitz and enlarged by Edward Weston and Ansel Adams”, “[...] based on a sophisticated social intelligence”.

2 Eric DE CHASSEY, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard,



Figure 40 : ADAMS Robert, Planche de la série présentée pour l'exposition New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape de 1975-76, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.263-265.

un canal esthétique à part entière, emprunté autant par Ed Ruscha et Dan Graham dans le champ conceptuel que par les photographes présentés dans l'exposition *New Topographics*.

Selon Wendy Cheng, « les dix jeunes photographes dont le travail était présenté [dans l'exposition *New Topographics*] se décrivaient comme des photographes de paysage, mais ils ont rejeté les paysages pittoresques, romantiques et prétendument dépourvus d'êtres humains de leurs prédécesseurs immédiats, incarnés par le travail d'Ansel Adams »³. Lewis Baltz déclarera a posteriori que « l'École de l'ouest, fondée par Edward Weston, était entrée dans une phase de maniérisme tardif »⁴, produisant des photographies « trop grandes et laborieuses, montrant des montagnes et des ciels assombris »⁵. Ce rejet concerne donc à la fois le choix des espaces représentés et leur mode de restitution esthétique.

Si l'on excepte Nicholas Nixon (avec une série sur le centre urbain de Boston) et le couple Becher (dont le travail se concentre sur des bâtiments industriels désaffectés en Pennsylvanie), tous les autres photographes se focalisent sur des espaces péri-urbains ou d'une façon plus générale sur l'environnement attenant aux infrastructures routières. Géographiquement, la majorité de ces travaux ont été réalisés dans le mid-Ouest, le Sud-Ouest et l'Ouest des États-Unis, dans un croissant qui s'étend de la région des Grands Lacs jusqu'à la Californie.

Robert Adams réalise vingt images consacrées au développement de l'habitat pavillonnaire dans la périphérie de Denver le long des montagnes du Colorado en 1973-1974 (figure 40), qui ne sont pas issues d'une série spécifique ; et une seule d'entre elles, *Tract house and vegetable garden, Longmont, Colorado, 1973*, est présente dans un autre ensemble de la même décennie, dans la série *Denver* publiée en 1977. Le corpus peut être classé en deux groupes :

2006.

3 Notre traduction. Wendy CHENG, « "New Topographies": Locating Epistemological Concerns in the American Landscape », in *American Quarterly*, vol. 63, no. 1, 2011, p. 151 : "The ten young photographers whose work was featured described themselves as landscapes photographers, but they rejected the picturesque, romanticizing and purportedly human-free landscapes of their immediate forebears, epitomized by the work of Ansel Adams."

4 Lewis BALTZ, « American Photography in the 1970s : Too old to Rock, to young to Die », in Peter Turner (dir.), *American Images*, Harmondsworth, Penguin Books, Londres, Barbican Art Center, 1985. Cité par Eric DE CHASSEY, op cit., p. 145.

5 Ibid.



Figure 41 : BALTZ Lewis, Planche de la série présentée pour l'exposition New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape de 1975-76, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.266-268.

- le premier est composé de treize vues d'ensemble (figures 42 et 43). On peut y voir les paysages de la périphérie de Denver où la trace des aménagements urbains y est variable : certains espaces sont saturés de logements pavillonnaires tandis que dans d'autres on ne distingue qu'une route traversant le paysage. Sur la plupart de ces images, on aperçoit en arrière-plan les montagnes (Colorado Front Range). Certaines des images sont prises à une distance plus courte, en se focalisant sur un bâtiment, mais elles laissent apparaître les constructions aux alentours et des éléments de contexte.

- un second ensemble est constitué de sept photographies avec un champ réduit qui isole différentes maisons (figure 44). La plupart de ces images sont prises frontalement par rapport aux bâtiments photographiés et l'arrière-plan n'y est pas visible, soit parce que le cadre s'arrête avant la fin des façades photographiées soit parce que le second plan est encombré d'autres constructions.

De son côté, Lewis Baltz choisit vingt photographies extraites de la série *The new Industrial Parks near Irvine, California* (1974)⁶ consacrée à des immeubles de bureaux et des entrepôts en construction à la périphérie de Los Angeles (figure 41). Elles sont présentées à partir de l'automne 1975 à la galerie Leo Castelli à New York⁷, en même temps que l'exposition *New Topographics*, et donnent lieu également à l'édition d'un ouvrage. L'ensemble, assez homogène, peut être divisé en deux ensembles :

- le premier est constitué de neuf plans larges de l'espace (figure 45) où se construit la zone industrielle. Dans ces images, on peut voir au premier plan la route (depuis laquelle sont prises les photographies), dans un espace intermédiaire des terrains qui n'ont pas encore été construits ou sont en cours de construction (champs cultivés, dalles en béton), enfin en arrière-plan on distingue les bâtiments achevés, des éléments d'infrastructure et sur certaines images des montagnes.

- le second ensemble est composé de onze vues rapprochées des bâtiments industriels (figures 46 et 47), dont trois sont prises de trois-quarts et huit sont prises frontalement. On peut y distinguer les détails des façades (différents matériaux utilisés, des inscriptions...) et au premier plan les aménagements qui ont été réalisés ou qui sont en voie de l'être (végétalisation, trottoirs). Dans la plupart de ces images, on ne peut

6 La série complète est constituée de 50 photographies.

7 L'exposition se tient du 29 novembre au 20 décembre 1975, à la galerie Leo Castelli, à New York.



Figure 42 : ADAMS Robert, Tract house, Boulder County, Colorado, 1973, Collection of George Eastman House, in *New Topographics*, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.85.



Figure 43 : ADAMS Robert, Tract housing, North Glenn and Thornton, 1973, Collection of George Eastman House, in *New Topographics*, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.91.

pas distinguer d'arrière-plan, soit parce que le bord du cadre s'arrête avant la fin du bâtiment photographié soit parce qu'un autre bâtiment coupe la vue vers l'horizon.

Les deux photographes posent leurs regards sur des éléments ordinaires des territoires pour montrer l'impact récent des activités humaines. Robert Adams s'intéresse aux phénomènes d'ensemble pour en représenter l'organisation formelle. Ses photographies des zones pavillonnaires permettent au regard d'en percevoir à la fois le caractère ex-nihilo et l'uniformité (figure 42). De son côté, Lewis Baltz s'attache à identifier des rapports de formes sur les façades de bâtiments en construction ou fraîchement construits et/ou en relation avec leur abord immédiat afin de faire saillir un sentiment mêlé de beauté et de tristesse (figure 43). Pour Cécile Whiting, confortant l'observation de Wendy Cheng, ils participent tous deux à « remettre en question la vision exaltée de la nature (défendue par Ansel Adams et ses successeurs) et les hypothèses environnementales qui la sous-tendaient »⁸, montrant ainsi la « dichotomie apparente entre une nature sauvage sublime et une modernité banale »⁹.

Sur le plan stylistique, Robert Adams et Lewis Baltz cherchent tous deux à placer au premier plan les caractéristiques des lieux photographiés plutôt que de les employer comme les alibis d'une recherche formelle, qui viendrait imposer à ces sujets un regard préconçu. Dans le texte d'introduction du catalogue publié à l'occasion de l'exposition en 1975, William Jenkins, commissaire de l'exposition, évoque cette question stylistique. Il décrit un « sentiment de neutralité » qui, selon lui, est à la fois un élément caractéristique des livres d'Ed Ruscha et des travaux des New Topographics. Lewis Baltz prolonge cette idée et va jusqu'à affirmer que « le document photographique idéal semble être sans auteur »¹⁰. L'intention est alors de proposer une image de ces espaces sans intermédiaire, un document tel quel, susceptible de contourner « les traditions de la singularité »¹¹ comme dans les «

8 Notre traduction. Cécile Whiting, « The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West », in *American Art*, vol. 27, no. 2, 2013, p. 58 : “begun to challenge his exalted vision of nature and the environmental assumptions that underpinned it.”, “apparent dichotomy between sublime wilderness and banal modernity.”

9 Ibid.

10 Notre traduction. Lewis Baltz, in William Jenkins (dir.), *New Topographics*, Rochester, George Eastman House, 1975, p. 6 : “The ideal photographic document would appear to be without author [...]”.

11 Notre traduction. Britt Salvesen (dir.), *New Topographics*, op cit., p.26 : “bypassing traditions of singularity, fine printing and expressive layout in his deadpan inventories of everyday building and structures.”



Figure 44 : ADAMS Robert, Remodeled tract house, Thornton, Colorado, 1973, Collection of George Eastman House, in *New Topographics*, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.96.

inventaires impassibles de bâtiments et de structures du quotidien »¹² proposés par l'artiste conceptuel.

Pour atteindre cet idéal, Lewis Baltz a recours au point de vue frontal, qui renforce l'horizontalité et la planéité des bâtiments. À l'instar de Walker Evans, il préfère la « surface » à la « matière » ; une caractéristique qui n'est pas non plus, selon Eric de Chassey, sans relation avec les recherches de l'art minimal (DE CHASSEY, 2014 : 49e minute). De son côté, malgré une volonté de « neutralité », Robert Adams reconnaît que l'œuvre d'Ansel Adams constitue l'une de ses sources d'inspiration, autant dans l'importance accordée aux contrastes que dans la présence de vastes horizons ou encore de ciels dramatiques (CHENG, 2011 : 154). De ce fait, il se distingue de Lewis Baltz qui rejetait ce type de « maniérisme » dans son travail. Par conséquent, les deux photographes semblent converger sur un ensemble de critères, mais également diverger sur d'autres, à la fois sur l'héritage esthétique du style « straight » et sur la contribution de l'art contemporain. Ainsi, leurs rapports avec l'histoire des représentations et avec l'art de leur temps apparaissent de nature plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord.

Par conséquent, il s'avère nécessaire de détailler les similitudes et les différences formelles entre les deux photographes afin d'évaluer pleinement la manière dont leurs œuvres s'inscrivent chacune dans l'histoire du style « straight » ; mais aussi en quoi elles ont contribué à renouveler l'esthétique du style documentaire au voisinage de divers courants de l'art contemporain aux États-Unis.

Dans les images de Lewis Baltz et de Robert Adams, la distance des prises de vues varie entre des plans éloignés et des plans rapprochés. De cette manière, il est possible d'appréhender à la fois les espaces dans lesquels les photographes évoluent, mais aussi des éléments de détails, caractéristiques des façades des bâtiments. Ils font ainsi le lien entre l'espace géographique (les plaines du Sud-Ouest et de l'Ouest américain) et les formes urbaines qui s'y développent. En comparant ces deux ensembles de photographies, on peut relever une recherche formelle avec un ensemble de caractéristiques communes et de variations qui sont la traduction du protocole de prise de vue.

Dans un premier temps, le choix de l'angle des photographies – sans plongée

12 Ibid.



Figure 45 : BALTZ Lewis, IP 31: Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center, 1974, Collection of George Eastman House, in *New Topographics*, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.115.



Figure 46 : BALTZ Lewis, IP 40 : South Wall, Mazda Motor, 1974, Collection of George Eastman House, in *New Topographics*, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.123.

ni contre-plongée – souligne la structure des bâtiments photographiés : dans les deux séries d'images, les lignes verticales des constructions sont alignées avec le bord du cadre des images. Cette rigueur de composition permet d'éviter la déformation des lignes de perspective : on peut ainsi avoir une image fidèle aux planches architecturales et aux élévations géométrales qui y sont figurées¹³. Cet effet est amplifié dans certaines images par la frontalité (figure 45 et 46).

En soulignant la structure des édifices plus qu'en interrogeant les incidences de la lumière sur l'appréhension des formes, les photographies de Robert Adams et de Lewis Baltz s'inscrivent davantage dans la lignée des prises de vue que Walker Evans a consacrées à l'architecture, et plus particulièrement les maisons de style victorien (1931) et les églises en bois du sud-ouest américain dans le cadre de son travail pour la Farm Security Administration (1936). Alors que Paul Strand concentre son regard sur les interactions de formes allant jusqu'à dépasser l'autonomie de chacune d'entre elles dans des compositions géométriques, Walker Evans s'attache à documenter les formes dans leur ensemble, y compris en laissant apparaître des enseignes ou des affiches ou encore la présence de véhicules au premier plan, rompant. De la même manière, Lewis Baltz et Robert Adams photographient les façades des bâtiments telles quelles, en y conservant les éléments contextuels. Ainsi, dans *Tract house, Westminster, Colorado, 1974* (figure 40) de Robert Adams, une caravane stationnée sur le côté de la maison gêne l'entière visibilité de la façade tandis que chez Baltz, dans *IP 36: North Wall, Semicoa, 333 McCormick, Costa Mesa, 1974* (figure 47), les arbres plantés devant le bâtiment coupent la façade à différents endroits.

Si l'on compare les deux séries, la frontalité est employée de façon moins systématique dans le travail de Robert Adams que dans celui de Lewis Baltz. Cela s'explique peut-être chez celui-là par des prises de vues maintenant une plus grande distance par rapport au sujet, à laquelle s'ajoute parfois un angle donné à l'appareil ou parce que les clichés montrent un paysage où l'on trouve peu de structure faisant face (figure 43). Cette caractéristique est également présente dans les autres séries de Robert Adams publiées dans les années 1970. Par exemple, *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*¹⁴ (1974) et *Denver : A Photographic Survey*

13 Eric DE CHASSEY, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, p. 78-83.

14 Robert ADAMS, John SZARKOWSKI [préface], *The New West: Landscapes Along the Colo-*



Figure 47 : BALTZ Lewis, IP 50: Southeast Corner, Semicoa, 333McCormick, Costa Mesa, 1974, Collection of George Eastman House, in *New Topographics*, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.125.

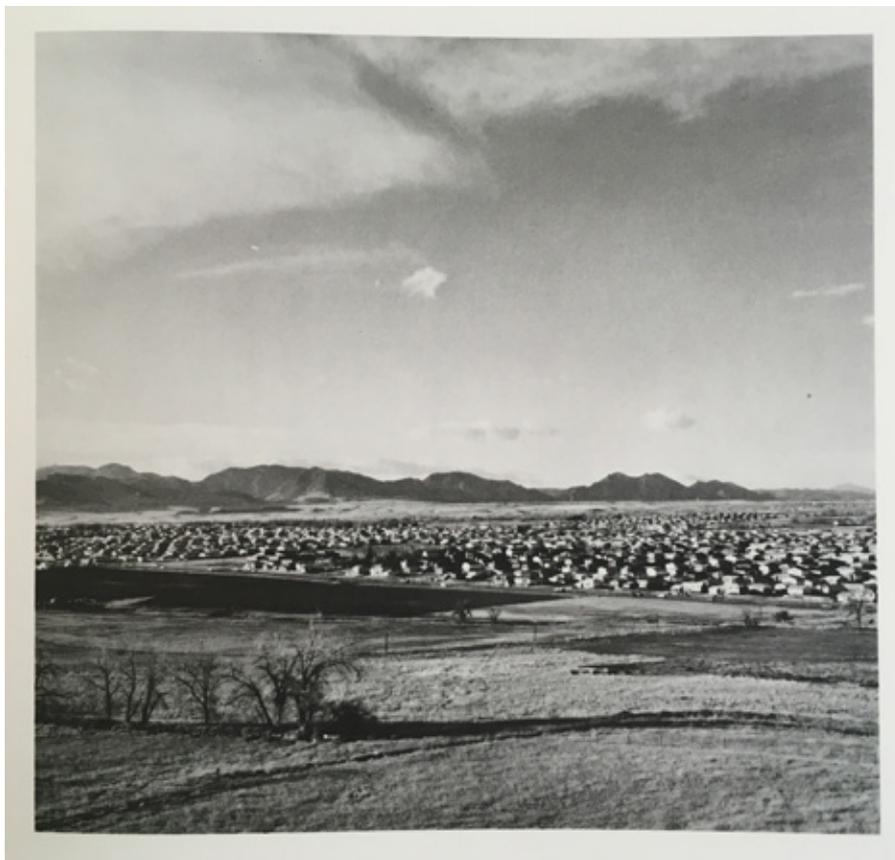


Figure 48 : ADAMS Robert, *New Subdivisions*. Arvada, The New West: *Landscapes Along the Colorado Front Range*, 1974

of the Metropolitan Area¹⁵ (1977) comportent également une grande partie de vues d'ensemble de paysages, qui gardent à distance les structures qui s'y trouvent (figure 48). On peut y déceler l'influence d'Ansel Adams. La sélection effectuée par Robert Adams pour l'exposition *New Topographics* comporte une partie d'images frontales (figure 42), ce qui permet de renforcer la cohérence formelle de l'ensemble présenté.

De son côté, l'approche de Lewis Baltz est plus homogène. Dans l'ensemble présenté pour l'exposition, le choix de la frontalité est clairement marqué malgré la variation de distance du point de vue. Elle est encore plus présente dans le reste des photographies de la série *The new Industrial Parks near Irvine, California*¹⁶ (figure 49) ou dans les séries *The Tract Houses* et *The Prototype Works*¹⁷.

En outre, ce caractère frontal est renforcé par l'absence d'horizon dans les images. La perspective est coupée par les limites du cadre ou par la présence de bâtiments au second plan. Dans les photographies, le regard se heurte aux façades, l'horizon est fixé sur le premier plan de l'image, qui est également le dernier (figures 44 et 46). Ainsi, il n'y a pas de hiérarchisation au sein de l'image, tous les éléments sont placés à la même distance et peuvent être ainsi perçus sans a priori ni jugement de valeur par le spectateur. Par cette forme, le point de vue du photographe se concentre sur la structure même des bâtiments : le motif domine l'image.

Cette recherche aboutit logiquement à la suppression du point de fuite et à son remplacement par une ligne d'horizon frontale, tel que la pratiquaient déjà certains peintres et photographes de Barbizon, en particulier Théodore Rousseau, Charles Famin et Eugène Cuvelier, et à leur suite de nombreux peintres impressionnistes, où les arbres constituent le motif principal et le point de fixation du regard. Si le pictorialisme s'est notamment inspiré de l'impressionnisme pour suggérer une porosité des formes sous l'action de la lumière, son influence se manifesta également, dans l'œuvre d'Alfred Stieglitz, par le renoncement à un horizon hors de portée. Sur ce plan, l'apport du photographe new-yorkais, qui signifia la ligne d'horizon dans ses compositions

rado Front Range, Boulder, Colorado Associated University Press, 1974, 139 p.

15 Robert ADAMS, *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area*, Boulder, Colorado Associated University Press, 1977, 124 p.

16 Lewis BALTZ, *The new Industrial Parks near Irvine*, Santa Monica, R.A.M. Publications, Göttingen, Steidl Publishers, 2005 [1974], 112 p.

17 Les deux séries n'ont pas donné lieu à une publication dans les années 1970 mais sont exposées à la galerie Castelli, en 1971-1972 pour *The Tract Houses* et en 1973 pour *The Prototype Works*.

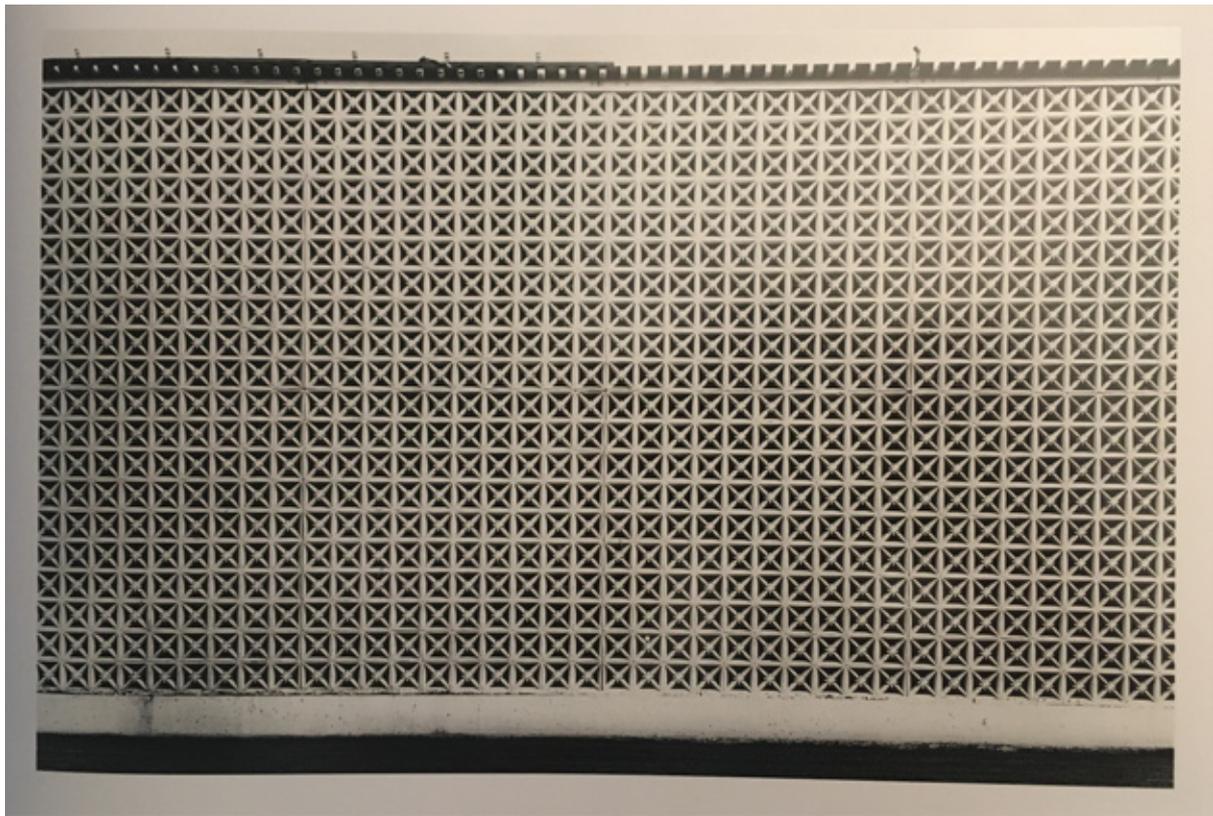


Figure 49 : BALTZ Lewis, West Wall Tolo, 2401 South Pullman, Santa Ana (n°30), The New Industrial Park Near Irvine, 1974.



Figure 50 : Eugène Cuvelier, Une rue de Barbizon, vers 1861, papier salé d'après négatif sur papier ; 25,7 x 19,6 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EO-224 (1)

urbaines de 1910, en particulier dans Lower Manhattan, *The City of Ambition*, *The City across the river* mais aussi dans *Old and New New York*, par la skyline irrégulière des buildings récemment bâtis ou en cours de construction, apparaît tout à fait décisif pour l'histoire des représentations du paysage aux États-Unis.

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons ainsi pu envisager ces clichés en regard de certaines prises de vues effectuées par les photographes de Barbizon dans la forêt de Fontainebleau et dans ses environs. Une photographie, que nous n'avons pas reproduite auparavant, résume de manière symbolique la révolution picturale qui se joue, à des milliers de kilomètres et à quelques décennies de distance entre ces deux étapes fondatrices de la frontalité dans le domaine de la représentation des paysages naturels et urbains. Il s'agit de la photographie d'une rue qu'Eugène Cuvelier a prise à Barbizon en 1861. On y découvre bien un point de fuite ; mais celui-ci n'aboutit qu'à un aplat dépourvu de toute présence. Il n'y a rien au-delà de ce que le photographe donne à voir dans l'image, aucune fantasmagorie, sinon un blanc absolu qui ramène le regard au niveau de ce qui s'offre au premier plan et tout au long de ce chemin vers le vide. Ce plan, c'est celui, là encore, de l'environnement que l'être humain crée à sa mesure, à partir des éléments naturels qui l'entourent et qui constituent le paysage vernaculaire (figure 50).

Par la suite, les recherches sur la frontalité ont pris des formes plus radicales, allant jusqu'à réduire à l'extrême l'échelonnement des plans dans l'image, comme dans les travaux de Paul Strand et de Walker Evans, faisant du motif photographié la seule perspective possible du point de vue.

Par conséquent, en adoptant un choix similaire et en alternant avec la vue de trois-quarts dans un rapport plus ou moins distant avec le sujet dans le but de documenter son caractère exemplaire, Lewis Baltz et Robert Adams s'inscrivent pleinement dans les multiples développements de cette histoire.

Sur le plan technique, comme l'ont remarqué Sadakichi Hartmann (1904) et Paul Strand (1917) dans des textes fondateurs du style « straight », une telle attention concentre l'essentiel du travail photographique lors de la prise de vues. Adhérant pleinement à ce credo de la modernité, Lewis Baltz et Robert Adams ont développé un rapport personnel avec leur matériel et les conditions atmosphériques.

B – Lumière, objectivité et neutralité : entre esthétique et critique

Ainsi, selon Lewis Baltz, « pour qu'une œuvre d'art ait une légitimité autonome, elle doit fournir une sorte d'expérience qui n'est pas fournie par d'autres moyens. »¹⁸. Tout d'abord, l'observateur ne doit éprouver aucune difficulté à reconnaître le sujet. Il s'agit de le faire apparaître comme si nous l'avions devant les yeux. Telle est l'illusion de neutralité à laquelle adhère tout particulièrement Lewis Baltz.

Toutefois, il faut « fabriquer » cette neutralité, l'obtenir par des moyens techniques et des paramètres précis, qui reposent inévitablement sur la capacité du photographe d'apprivoiser la lumière. Le photographe doit se montrer en mesure de documenter le sujet dans des conditions changeantes de luminosité. La lumière transforme ainsi des espaces ordinaires sans les dénaturer, puisque ces derniers ne peuvent être observés sans l'interaction de cette source qui s'impose à tous les sujets et qui interfère avec la représentation que nous en avons. En d'autres termes, la lumière n'altère pas le sujet, elle le fait exister : elle le donne à voir de diverses façons. C'est en ce sens qu'il nous faut entendre les propos de Robert Adams lorsqu'il affirme que « le sujet (...) n'est pas les lotissements ou les autoroutes, mais la source de toute forme, la lumière. La Front Range [du Colorado] est étonnante parce qu'elle est envahie par une lumière d'une telle richesse que la banalité est impossible. Même les lotissements, que nous détestons à cause de la cupidité du spéculateur, sont à certaines heures du jour transformés en un éclat sec et froid »¹⁹. Si le style documentaire repose sur une nécessaire « neutralité », il ne s'oppose pas pour Robert Adams à un certain degré de sublimation.

La lumière possède un rôle tout aussi déterminant dans le travail de Lewis Baltz ; mais à la différence de Robert Adams, ses photographies sont dominées par des nuances de gris, elles ont une gamme tonale large et sont peu contrastées. Il s'agit

18 Notre traduction. BALTZ Lewis, (2009, 15-17 novembre), op cit., p. 8 : “for a work of art to have an autonomous legitimacy, it needed to provide a kind of experience that was not provided by any other means.”

19 Notre traduction. Robert Adams, *The New West*, op cit., 1974, p.xii : « The subject of these pictures is, in this sense, not tract homes or freeways but the source of all Form, light. The Front Range is astonishing because it is over-spread with light of such richness that banality is impossible. Even subdivisions, which we hate for the obscenity of the speculator's greed, are at certain times of day transformed to a dry, cold brilliance. »

pour lui de manifester la dimension objective du médium, en présentant une image qui se veut la plus descriptive possible pour altérer le moins possible la perception de l'observateur. « La gamme de tons, affirme le photographe, doit être suffisamment étendue pour que vous puissiez voir ce qui se passe dans l'ombre [...] pour maximiser la visibilité »²⁰. « J'aspirais, ajoutait-il, à faire quelque chose qui soit comme une fenêtre »²¹ offrant à l'observateur la possibilité d'accéder à « des espaces très peu profonds »²². La lumière doit donc permettre de voir sans chercher à sublimer. La visibilité s'accompagne alors logiquement d'une volonté de transparence du style. Pour y parvenir, Lewis Baltz privilégie une grande profondeur de champ. Les plans de l'image sont nets permettant une appréhension de l'ensemble des détails de l'image. Nous pouvons ainsi parcourir l'ensemble de la photographie sans être dirigés vers une partie de l'image plus qu'une autre.

Cette objectivité, qui repose sur une même « idée de transparence », est la marque de la confiance retrouvée du photographe dans les techniques de prise de vues et le matériel dont il dispose. L'adoption sans réserve des moyens mécaniques devait permettre de débarrasser « notre perception du voile culturel qui nous sépare normalement de l'objet »²³ pour le donner à voir tel qu'il est. Dans les années 1930, les différents protagonistes du style « straight » s'entendaient sur ce point essentiel. Pour autant, Ansel Adams et Edward Weston firent « de la précision des détails une nécessité de l'objectivité »²⁴ et poussaient leur recherche à un haut degré d'exigence tandis qu'à l'inverse Paul Strand n'y accordait pas une telle importance. Eric de Chassesey en veut pour preuve le choix de ce dernier de réaliser nombre de ses tirages au platine; un procédé qui a justement pour caractéristique d'atténuer les détails²⁵.

20 Notre traduction. Ibid., p.15 : « you want to see what is in it. It needs to have a tonal range long enough so that you can see what is going on in the shadows [...] to maximize visibility ».

21 Notre traduction. Ibid., p.15 : « I was aspiring to make something that was like a window ».

22 Notre traduction. BALTZ Lewis, (2009, 15-17 novembre), Oral history interview with Lewis Baltz, Smithsonian Archives of American Art, URL : https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_287399, consulté le 23 août 2021, p.7 : « photography was pretty good and even somewhat successful in describing very shallow space. »

23 Olivier LUGON, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 [2001], p. 217-219.

24 Eric de CHASSESEY, « Paul Strand, frontalité et engagement », in *Études photographiques* [En ligne], 13 | juillet 2003, En ligne depuis le 20 septembre 2008, consulté le 20 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/346>

25 Ibid.

De son côté, Walker Evans rejette également une telle radicalité et préfère rendre compte de la surface (et de ce qui la compose) plutôt que de la matière.

C'est précisément contre cette prédilection pour la matière, qui fait perdre de vue la nature ou la signification de l'ensemble photographié, et en faveur d'un style documentaire en apparence plus modeste, proche du style de Walker Evans et de Dorothea Lange, que Lewis Baltz et Robert Adams développent leurs approches photographiques. « Pour fonctionner pleinement comme documents, écrit Lewis Baltz dans la préface du catalogue de l'exposition *New Topographics*, [les photographies] doivent d'abord nous persuader qu'elles décrivent leur sujet avec précision et objectivité »²⁶ ; mais il ajoute que « le document photographique idéal devrait donner l'impression d'être sans auteur et sans art »²⁷. « Les photos, précise de son côté Robert Adams, doivent avoir l'air d'avoir été prises facilement »²⁸. Ces déclarations s'accordent bien ainsi avec la pratique photographique de Walker Evans ; mais c'est la référence plus immédiate à Ed Ruscha qui est citée à titre d'exemple dans la même préface ; et cette influence apparaît double.

Comme nous l'avons indiqué dans la partie précédente, l'artiste conceptuel adopta une stratégie visuelle comparable dans ses livres d'artiste dès le début des années 1960 ; mais il avait également pour principe de ne porter aucun jugement sur les sujets qu'il photographiait. Il en va de même pour Robert Adams et Lewis Baltz ; même si ce dernier ne cachait pas son aversion pour ce qu'il photographiait²⁹. L'acte photographique lui permettait justement de mettre à distance les transformations majeures qui affectaient le paysage et leurs impacts sur l'environnement dont il était le témoin et qu'il fallait en quelque sorte exorciser par des choix formels précis sans le dévoyer. La neutralité assumée, dans le travail photographique et dans la diffusion de celui-ci, devait laisser au spectateur son libre arbitre.

Chez Lewis Baltz en particulier, « la possibilité même d'une photo documentaire,

26 Notre traduction. Lewis BALTZ, in *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography, 1975, p.6: "To function as documents at all they must first persuade us that they describe their subject accurately and objectively. [...]"

27 Notre traduction. Ibid. : "The ideal photographic document would appear to be without author and art."

28 Notre traduction. Robert ADAMS, in *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, op cit., p.7: "Pictures should look like they were easily taken".

29 Notre traduction. Lewis BALTZ, (2009, 15-17 novembre), op cit., p. 10 : "I used photography to distance myself from a world that I loathed and was powerless to improve."



Figure 51 : JOHNS Jasper, Flag, 1954-55, encaustique, huile et collage sur tissu monté sur contreplaqué, trois panneaux, 107.3 x 153.8 cm, New York, Museum of Modern Art, copyright Jasper Johns.

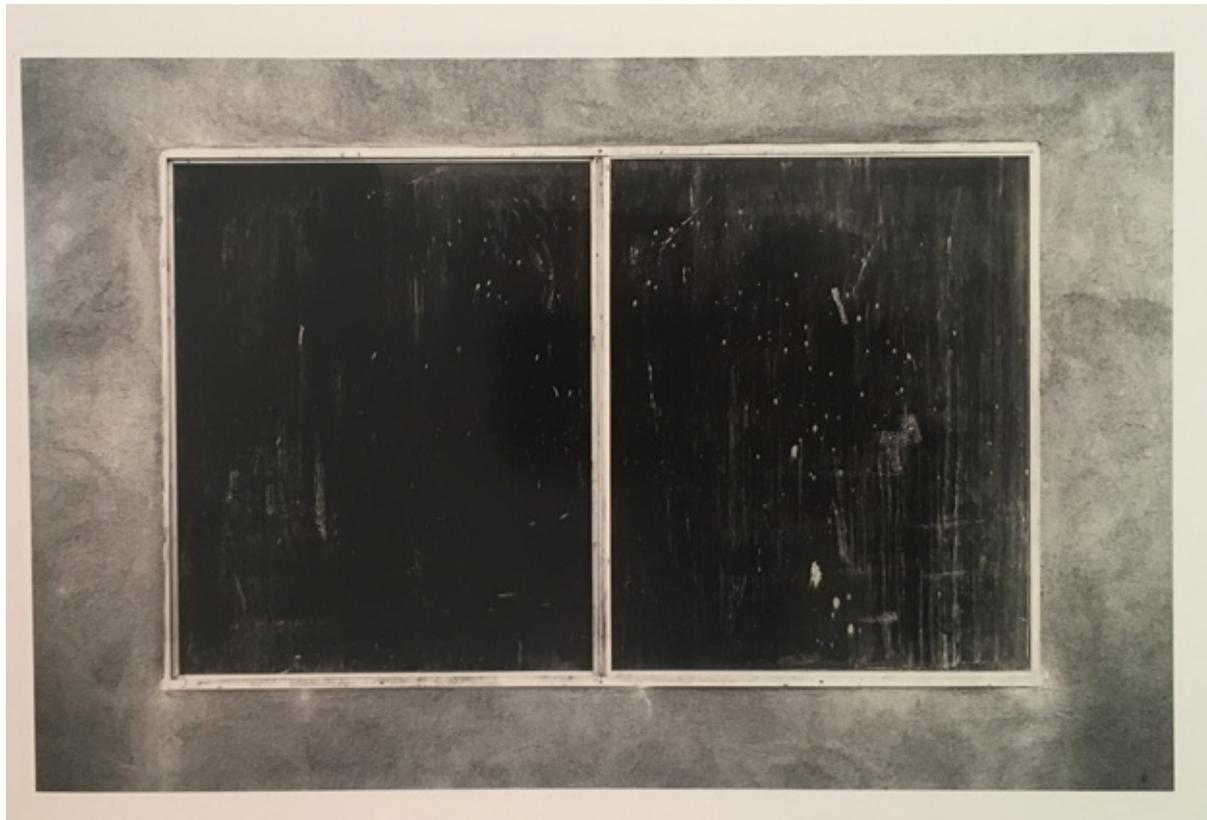


Figure 52 : BALTZ Lewis, Tract House no.2, in BALTZ Lewis, Adam D. WEINBERG [préface], The tract houses, Santa Monica : R.A.M. Publications; Göttingen : Steidl Publishers, 2005, 67p.

indique Eric de Chassey, entre en résonance avec l'impératif de neutralité formelle qui prévaut au même moment dans le monde de l'art au sens large »³⁰. De ce point de vue, Lewis Baltz inscrit sa démarche dans les pas de certains de ses illustres prédécesseurs qui ont su, chacun à leur façon, dialoguer avec l'art de leur temps, comme l'avaient entrepris quelques décennies auparavant Paul Strand au contact de l'art moderne et Walker Evans en voisinant quelques-uns des thèmes abordés par le Surréalisme³¹.

Chez Lewis Baltz, l'esthétique de la neutralité et de la platitude côtoie le travail d'artistes contemporains d'orientation minimaliste. Ce courant artistique se développe aux États-Unis dans les années 1960, principalement à New York et en Californie. Lewis Baltz découvre très tôt les œuvres de Franck Stella, Bruce Nauman, et de Donald Judd par le biais de la galerie Léo Castelli, qui diffuse leur travail. Le photographe rencontre alors dans leur approche esthétique différentes formes qui coïncident avec son approche esthétique. Il trouve dans le travail de Jasper Johns, qui influence autant les artistes conceptuels que les artistes minimalistes, la manière de s'inscrire dans le code esthétique de l'époque : « il suffisait de représenter des choses plates »³². Lorsque Johns peint le drapeau américain, une composition plate sur une surface plane, il y a en effet une adéquation parfaite entre le sujet et le support du médium (figure 51).

Cette influence est particulièrement visible dans les séries *The Prototype Works* ou *The Tract Houses* où la frontalité est la plus radicale. Dans *Tract House no.2* (figure 52) Lewis Baltz photographie de manière frontale une double fenêtre d'un pavillon qui semble en cours de construction. La fenêtre, le cadre de fenêtre, les vitres et le mur sont plats et photographiés de manière à épouser le support photosensible. Les lignes des matériaux deviennent alors un ensemble de lignes géométriques, les quelques taches de peinture sur les vitres peuvent être perçues comme des taches de peinture sur la toile peinte en noir d'un tableau.

Ces compositions, où il extrait des éléments de leur contexte et isole des détails au sein du cadre, tendent vers l'abstraction, opérant ainsi, dans le champ propre de

30 Eric DE CHASSEY, *Platitudes*, op cit., p.152.

31 Jean-François CHEVRIER, « Walker Evans, American Photographs et la question du sujet », in *Communications*, n°71, « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle, 2001, Paris, Le Seuil, p. 63

32 Eric DE CHASSEY, Soirée autour de Lewis Baltz, Le Bal, 2014, URL : <https://vimeo.com/122043552>, 01:13:24. Consulté le 20 juillet 2021.

l'histoire de la photographie américaine, une possible conciliation des diverses origines du style « straight » : un retour à l'esprit des recherches formelles de Paul Strand des années 1910 tout en délaissant les interactions générées par la lumière – il ne s'agit pas d'entrelacer les formes, mais au contraire de les distinguer – et en recherchant dans la manifestation du détail signifiant à la fois une identification des éléments de composition et une apparente transparence du style. De ce fait, la sublimation des formes qui en résulte, qui situe ces détails au seuil de l'abstraction géométrique et leur attribue un rôle déterminant dans la composition, se fait malgré tout au profit du réel. *Tract House no.2* offre alors un contre-pied formel à la critique formulée par Dan Graham dans *Homes for America*, dans la mesure où Lewis Baltz démontre qu'il est tout à fait possible de développer une approche minimaliste du réel sans que celui-ci ne devienne le support d'une représentation décorative, défaite de sa dimension sociétale.

En 1974, ce dernier fait paraître dans *Image*, la revue publiée par la George Eastman House, des « Notes sur les récents développements de l'industrie dans le sud de la Californie »³³ («Notes on Recent Industrial Developments in Southern California»), qui sont en réalité entièrement consacrées au développement des espaces péri-urbains. La contribution est accompagnée de photographies extraites de la série *The new Industrial Parks near Irvine, California*, que l'auteur présentera dans l'exposition *New Topographics* l'année suivante sur les murs de la même institution. Dans son texte, Lewis Baltz dresse une typologie du développement des zones industrielles en Californie (emplacements, techniques de construction, considérations économiques...) qui rappelle le contenu de *Homes for America* et offre ainsi une réponse complète à Dan Graham sur le mode de l'article que ce dernier avait choisi pour mettre en forme son projet artistique.

Nous avons indiqué précédemment que Lewis Baltz refusait d'exprimer une quelconque opinion personnelle à l'égard de ces « récents développements » du point photographique. Il en va de même dans ces « notes » qui, sur le plan textuel, prenaient tout autant le contre-pied de l'approche critique développée par Dan

33 Lewis BALTZ, «Notes on Recent Industrial Developments in Southern California», in *Image*, vol. 17, n°2, juin 1974, Rochester, Georges Eastman House, p.1-11. L'article a paru dans une traduction française de Bertrand SCHEFER dans l'ouvrage Lewis BALTZ, *Textes*, Strasbourg, Hautes écoles des arts du Rhin, 2019, pp. (IL FAUT INDIQUER LA SEQUENCE DE PAGES CORRESPONDANTES).

Graham sans pour autant circonscrire son regard à la simple dimension esthétique de ses photographies.

Au contraire, les choix opérés par Lewis Baltz sont à l'origine d'un protocole formel qui tourne le dos décidément au discours et à la rhétorique tout en inscrivant la photographie artistique à la fois dans le champ documentaire et dans celui de l'art contemporain alors qu'Ed Ruscha s'était contenté d'employer la photographie en tant que document dans le domaine de l'art contemporain sans l'explorer ni l'interroger en tant que médium artistique autonome.

Ainsi, en adoptant une frontalité dans les prises de vues Lewis Baltz et Robert Adams s'inscrivent dans le prolongement du style « straight ». Ils refusent au sein de l'image une hiérarchisation entre les éléments qui traduit leur volonté de neutralité par rapport aux sujets photographiés. Leur relation avec les deux grandes orientations de style, la recherche de la matière et la recherche de la surface, se fait au détriment de la première ; mais chez Robert Adams, la neutralité ne s'oppose pas nécessairement à la sublimation, qu'il fait intervenir par une attention particulière à la lumière, comme chez Ansel Adams. Quant à Lewis Baltz, ses choix formels s'inscrivent plus résolument dans la continuité de Walker Evans ; mais ils comportent des aspects plastiques qui manifestent également une connivence avec l'esprit des abstractions de Paul Strand sans en épousant le crédo formel. Par conséquent, Robert Adams et Lewis Baltz s'inscrivent de façon multiple dans l'histoire de la photographie « straight ». S'ils rompent avec le matérialisme de l'école californienne (Edward Weston et Ansel Adams) et s'accordent à privilégier la « surface » par le biais d'une frontalité plus ou moins radicale, Robert Adams conserve de l'enseignement d'Ansel Adams la liberté d'exprimer des valeurs tonales contrastées et de représenter, le cas échéant, selon le propos, les motifs dans leur contexte paysager. Lewis Baltz se tournera davantage vers des recherches plasticiennes dans renoncer pour autant à la dimension documentaire de son travail. Ainsi, dans la voie inaugurée par Paul Strand et développée par la suite par Walker Evans, celle de la « surface », Robert Adams cherchera malgré tout à concilier certains aspects de l'esthétique du sublime, tentant d'opérer une synthèse partielle entre les deux orientations du style « straight », tandis que Lewis Baltz reprendra le crédo de Paul Strand sans rompre avec les réserves exprimées par Walker Evans au sujet du formalisme, cherchant ainsi une troisième voie dans la représentation des « surfaces ».

CONCLUSION

Pour nombre de commentateurs, l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (1975) constitue un moment de rupture important, autant du point de vue des sujets représentés que de l'esthétique qui est adoptée. Lewis Baltz et Robert Adams, deux des participants de l'exposition, incarnent à leurs yeux une critique du maniérisme incarné par les travaux d'Edward Weston et d'Ansel Adams, et prolongé par la suite par Harry Callahan, Minor White et les élèves de la Californian School of Fine Arts de San Francisco, qui représentent des territoires sauvages et vierges, s'inscrivant soit dans une esthétique du sublime post-romantique soit dans une quête fétichiste de la matière. À l'opposé, les photographes réunis à l'occasion de l'exposition portent leur regard sur les territoires investis par les êtres humains et s'attachent à photographier les formes qu'ils donnent à leur habitat et à leur environnement urbain. Cela ne les empêche pas, comme Robert Adams et Lewis Baltz, d'entretenir des rapports personnels critiques avec les processus qu'ils décrivent. Toutefois, à l'instar d'Ed Ruscha, dans leur relation au sujet et au public, il s'agit de conserver une neutralité tant sur le plan esthétique que sur le plan critique.

Si les deux photographes ne partagent pas la même intention, l'un souhaitant mettre en évidence les formes vernaculaires du paysage, l'autre portant une critique sur la sérialisation de ces constructions engendrées par le modèle de développement économique américain, ils adoptent tous deux une certaine objectivité dans leurs photographies.

Robert Adams et Lewis Baltz adoptent un point de vue frontal et s'inscrivent dans le prolongement du retournement opéré dans l'histoire de la photographie artistique américaine à partir d'Alfred Steiglitz et des vues qu'il réalise de New York en pleine mutation (*City Across the River ou the City of Ambition*) au début du XX^e siècle, où l'horizon est limité par la skyline des gratte-ciels. Cette frontalité marquera ensuite l'histoire du style « straight », d'abord chez Paul Strand, puis chez Walker Evans, dans son travail consacré à l'architecture. Cherchant à se prémunir du formalisme auquel aurait pu aboutir ses premiers travaux, ce dernier se concentre sur la structure des bâtiments et les formes qu'ils contiennent : le motif naît du sujet lui-même et non de son traitement. Il utilise une grande profondeur de champ et évite les fortes

différences de contraste, privilégiant la surface au détriment de de la matière.

Si les années 1950 sont dominées par une approche matérialiste et sublime de la nature et des paysages, les artistes conceptuels Ed Ruscha et Dan Graham d'une part et le minimalisme d'autre part contribuent à replacer le travail de la surface au centre des représentations. De leur côté, Robert Adams et Lewis Baltz refusent au sein de l'image une hiérarchisation entre les éléments, qui traduit une volonté de neutralité par rapport aux sujets photographiés ; mais chez Robert Adams, la neutralité ne s'oppose pas nécessairement à la sublimation. Il conserve de l'enseignement d'Ansel Adams la liberté d'exprimer des valeurs tonales contrastées et de représenter, le cas échéant, selon le propos, les motifs dans leur contexte paysager. Robert Adams cherche ainsi à concilier certains aspects de l'esthétique du sublime, tentant d'opérer une synthèse partielle entre les deux orientations du style « straight », tandis que Lewis Baltz reprend le credo géométrique des premiers travaux de Paul Strand sans pour autant abandonner les réserves exprimées par Walker Evans au sujet du formalisme, cherchant ainsi une troisième voie dans la représentation des « surfaces ». Chacun d'entre eux propose ainsi synthèse personnelle des approches et des formes développées par leurs prédécesseurs, conciliant les dimensions artistique et documentaire de la photographie – les recherches esthétiques et les considérations sociétales, en s'appuyant sur un modèle résolument moderne.

BIBLIOGRAPHIE

PHOTOGRAPHIE

OUVRAGES

- ADAMS Robert, *Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area*, Boulder, Colorado Associated University Press, 1977, 124p.
- ADAMS Robert, SZARKOWSKI John [préface], *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*, Boulder, Colorado Associated University Press, 1974, 139p.
- ADAMS Ansel, Mary Street ALINDER, Ansel Adams, an Autobiography, Boston, Little Brown, 1985, 400p.
- BALTZ Lewis, *Textes*, WITKOVSKY Matthew S. [préface] BERTRAND Anne [préface], SCHEFER Bertrand [traduction], Strasbourg, Hautes écoles des arts du Rhin, 2019, 230 p. traduit de BALTZ Lewis, *Texts*, London, MAPP Editions Ltd, 2012, 200p.
- BALTZ Lewis, *The new Industrial Parks near Irvine, California*, Santa Monica : R.A.M. Publications ; Göttingen : Steidl Publishers, 2005 [1974], 112p.
- BALTZ Lewis, *The prototype works*, Santa Monica : R.A.M. Publications ; Göttingen : Steidl Publishers, 2005, 110p.
- BALTZ Lewis, Adam D. WEINBERG [préface], *The tract houses*, Santa Monica : R.A.M. Publications; Göttingen : Steidl Publishers, 2005, 67p.
- BARBERIE Paul, « Paul Strand's Modernity », in Peter BARBERIE & Amanda N. Bock (dir.), *Paul Strand. Master of Modern Photography*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, New Haven, Londres, Yale University Press, 2015, 373p.
- BIROLEAU Anne (dir.), *Le choc de la photographie américaine*, Paris, BnF éditions, 2008, 328p.
- CHEVRIER Jean-François, « Walker Evans, American Photographs et la question du sujet », in *Communications*, n°71, « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », 2001, Paris, Le Seuil, 462p.
- DE CHASSEY Eric, *Platitudes : une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, 2006, 246p.
- EARLE Edward W. (ed.), *Points of View: The Stereograph in America - A Cultural History*, New York, The Visual Studies Workshop Press, 1979.

- FOSTER-RICE Greg and ROHRBACH John (dir.), *Reframing the new topographics*, Chicago, Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, 233p.
- GIDLEY Mick, *Photography and the USA*, London, Reaktion Books, 2011, 184p.
- GREEN Jonathan, *Camera Work: A Critical Anthology*, New York, Aperture, 1973, 376p.
- JENKINS William (commissaire), *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, catalogue d'exposition, Rochester: International Museum of Photography at Georges Eastman House, Washington, Library of Congress, 1975, 48p.
- KLOCHKO Deborah et COMER Stephanie, *The Moment of Seeing: Minor White at the California School of Fine Arts, San Francisco*, Chronicle Books, 2006, 208 p.
- LONGWELL Dennis, Steichen, *The Master Prints 1895-1914 : The Symbolist Period*, New York, The Museum of Modern Art, 1979, 180p.
- LUGON Olivier, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans : 1920-1945*, Paris, Macula, 2011 [2001], 439p.
- ORVELL Miles, *Photography in America*, Oxford/New York, Oxford University press, 2016, 303p.
- MARBOT Bernard, « Les photographes oubliés de la forêt de Fontainebleau », in Daniel CHALLE et Bernard MARBOT, *Les photographes de Barbizon*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque nationale de France, 1994, 92p.
- MORA Gilles et HILL John T., *Walker Evans : la soif du regard*, Paris : Seuil, 2004 [1993], 366p.
- MORA Gilles (dir.), *Edward Weston. Formes de la passion*, Paris, Le Seuil, 1995, 366p.
- New Topographics*, [catalogue d'exposition], Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], 303p.
- New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, [catalogue d'exposition], Rochester, International Museum of Photography, 1975, 48p.
- POIVERT Michel, *Le Pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, Bibliothèque nationale de France, 1992, 108p.
- ROHRBACH John, «Introduction», in Greg FOSTER-RICE & John ROHRBACH (dir.), *Reframing the new topographics*, Chicago, Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, 233p.
- ROWELL Margit (dir.), *Ed Ruscha Photographe*, Göttingen, Steidl, 2006, 180p.
- SALVESEN Britt, "Real Estate Opportunities": Commercial Photography as Conceptual Source in *New Topographics* in FOSTER-RICE Greg and ROHRBACH John (sous la

direction), *Reframing the new topographics*, Chicago, Center for American Places at Columbia College Chicago, 2013, p.71-85.

-STIEGLITZ Alfred, *Camera Work : The Complete Illustrations 1903-1917*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 1997, 800p.

-SZARKOWSKI John (dir.), *Mirrors and Windows: American photography since 1960*, [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, Boston, New York Graphic Society, 1978, 152p.

-SZARKOWSKI John, *American landscapes: photographs from the collection of the Museum of Modern Art* [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, 80p.

-*The Portfolios of Ansel Adams*, introduction by John Szarkowski, Boston, Little, Brown and Company, 1977, 137p.

Articles

-BAKTIN Norton T., « Paul Strand's Photographs in Camera Work », in *Midwest Studies in Philosophy*, vol. XVI, 1991, p. 321.

-BALTZ Lewis, «Notes on Recent Industrial Developments in Southern California», in *Image*, vol. 17, n°2, juin 1974, Rochester, Georges Eastman House, p.1-11.

-CHENG Wendy, «New Topographies»: Locating Epistemological Concerns in the American Landscape, *American Quarterly*, vol. 63, no. 1, 2011, pp. 151–162.

-HATCH Kevin, «Something Else»: Ed Ruscha's Photographic Books, in *October*, n° 111, 2005, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, pp. 107–26.

-HARTMANN Sadikichi, « A Plea for Straight Photography » in *American Amateur Photographer*, n°16, avril 1904, pp. 101-109.

-OLLMAN Leah, « Art Review: Paul Strand: A Transition, Caught on Film », in *Los Angeles Times*, May 22, 1998, p. 22.

-WHITING Cécile, «The Sublime and the Banal in Postwar Photography of the American West, *American Art*», vol. 27, no. 2, 2013, pp. 44–67.

Ressources en ligne

-BALTZ Lewis, Matt Witkovsky [mené par], (2009, 15-17 novembre), Oral history interview with Lewis Baltz, Smithsonian Archives of American Art, URL : https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_

oh_287399, consulté le 25 juillet 2021.

-DE CHASSEY Eric, « Paul Strand, frontalité et engagement », in *Études photographiques* [En ligne], 13 | juillet 2003, En ligne depuis le 20 septembre 2008, consulté le 20 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/346>

-DE CHASSEY Eric, Soirée autour de Lewis Baltz, Le Bal, 2014, URL : <https://vimeo.com/122043552>, 01:13:24. Consulté le 20 juillet 2021.

ESTHÉTIQUE ET SOCIÉTÉ

OUVRAGES

-BERKIN Carol, MILLER Christopher, CHERNY Robert, GORMLY James, EGERTON Douglas, *Making America A History of the United States* [Volume 2], Boston, Wadsworth, 2011 [2001], 491p.

-BLUNDEN Maria et BLUNDEN Godfrey, *Journal de l'impressionnisme*, Genève, Editions Albert Skira, 1985 (1970), 244p.

-BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, [trad. Baldine Saint Girons], Paris, J.VRIN, 2009 [1973], 297p.

-EASTERLIN Richard, « Twentieth-Century American population growth, in the twentieth century », in ENGERMAN Stanley L., GALLMAN Robert E., *The Cambridge Economic History of the United States* [Volume 3], Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 1144p.

-EDELSTEIN Michael, *War and the American Economy, in the twentieth century*, in ENGERMAN Stanley L., GALLMAN Robert E., *The Cambridge Economic History of the United States* [Volume 3], Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 1144p.

-GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'art*, [traduit de l'anglais par J. Combe, C. Lauriol et D. Collins], Paris, Phaidon, 2006, 1046p.

-KANT Emmanuel, *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, [trad. Roger Kempf], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, 94p.

-MILLS Stephen, *The American Landscape*, Oxon, Routledge, 1997, 147p.

-NICOLAIDES Becky M. et WIESE Andrew (dir.), *The Suburb Reader, New York / Oxon, Routledge*, 2006, 554p.

-NOVAK Barbara, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825–1875*, New York, Oxford University Press, 2007 [1980], 329 p.

- RIGBY David L., “Urban and regional restructuring in the second half of the twentieth century”, 2002, pp. 150-196, in AGNEW John, SMITH Jonathan, *American Space / American Place Geographies of the Contemporary United States*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, 369p.
- SCOTT BROWN Denise, VENTURI Robert, IZENOUR Steven, *L'enseignement de Las Vegas* (Learning From Las Vegas, Cambridge, Mass, MIT Press, 1972), avant-propos de Valéry Didelon, Wavre, Mardaga, 2008, 192 p.
- TAYLOR Phil, « *Learning from Las Vegas*. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972 », in Jeff BROUWS, Wendy BURTON & Hermann ZSCHIERGNER (dir.), *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge, The MIT Press, 2013, 288p.
- WARNER Sam Bass Jr., *The Urban Wilderness: A History of the American City*. Berkeley, University of California Press, 1995, 303p.

Articles

- COHEN James, « 1968 aux Etats-Unis, tournant politique des années de mouvement », *IdeAs*, 11 | Printemps/Été 2018.
- COLE Thomas, “Essay on American Scenery” (1835), in John MCCOUBREY (dir.), *American Art, 1700–1960, Sources and Documents in the History of Art Series*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 109.
- CRAIG Lois, «Houses at Liberty: Picturing Suburban America», in *Design Quarterly*, n°138, House and Home, 1987, Walker Art Center, pp. 20-29.
- GERDTS William H., «American Landscape Painting: Critical Judgments, 1730-1845», in *American Art Journal*, Vol. 17, No. 1 (Winter, 1985), p.39.
- GHORRA-GOBIN Cynthia, « Les fondements de la ville américaine », in *Géographie et cultures*, n°1, 1992, pp. 81-88.
- HEATH Kingston Wm., “Defining the Nature of Vernacular”, in *Material Culture*, Vol. 20, No. 2/3, Summer/Fall 1988.
- MCCOLL W.M.D., « Unphotographic Paint: The Texture of Impressionism », in *Camera Work*, n°28, 1909, p. 20.
- ROBERTS Bill, «The Proliferation of Dan Graham’s Pavilions», *Art History*, Volume 42, Issue 2, 2019, pp. 362-389.

Ressources en ligne

-FOHLEN Claude, FOUCRIER Annick, TOINET Marie-France, « ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE (Le territoire et les hommes) - Histoire », Encyclopædia Universalis [En ligne] URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/etats-unis-d-amerique-le-territoire-et-les-hommes-histoire/>, consulté le 02 février 2021.

-MEROT Alain, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVIIe siècle : Poussin et le paysage », in Dix-septième siècle, 2009/4 (n° 245), p. 609-619. DOI : 10.3917/dss.094.0609. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-4-page-609.htm>, consulté le 15 juin 2021.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Introduction

1. GOYEN Jan Van, Moulin à vent près d'une rivière, 1642, huile sur Bois, 25,2x34 cm, Londres, National Gallery.
2. FRIEDRICH Caspar David, L'automne - Le soir - La maturité, 1803, Dessin au pinceau à l'encre brune (sépia et noir de jambe ?), diversement diluée, sur un délicat dessin préparatoire au crayon, sur papier vélin fait main, 19,1x 27,5 cm, Musées d'État de Berlin.
3. COURBET Gustave, La Vallée de la Loue par ciel d'orage, vers 1849, huile sur toile, 54 x 65 cm, Musée des beaux-arts de Strasbourg.

Partie I

4. Carte de l'évolution du territoire américain : "Territory acquisitions map of the United States", US Department of Interior, National Atlas of the United States : <http://nationalatlas.gov> [hors service depuis 2014].
5. Couverture de Walden or Life in the Woods de Henry D. Thoreau (1854).
6. COLE Thomas, The Garden of Eden, 1828, huile sur toile, 134 x 97,8 cm, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas.
7. COLE Thomas, Vue du mont Holyoke à Northampton, Massachusetts, après l'orage — The Oxbow, 1836, Huile sur toile, 130,8 x 193 cm, Metropolitan Museum of Art.
8. Photographies stéréographiques : paysages américains 1903 et 1904 ; paysage d'Irlande 1850-1860.
9. FRIEDRICH Caspar David, Falaises de craie de Rügen, 1818, huile sur toile 90,5x71cm, Kunst Museum Winterthur.
10. FRIEDRICH Caspar David, Promeneur au-dessus de la mer de nuages, 1818, Huile sur toile, 94,8x74,8cm, Kunsthalle de Hambourg.
11. O'SULLIVAN Timothy H., Sand Dunes, Carson Desert, Nevada, 1867, négatif sur collodion humide, 19.7 x 27 cm, The Cleveland Museum of Art.
12. ROUSSEAU Théodore, Intérieur de forêt, futaie au Bas-Bréau, 1867, Huile sur toile

peinte, Musée d'Orsay.

13.ROUSSEAU Théodore, Le grand chêne du Vieux Bas-Bréau, 1864, Huile sur toile peinte, 902 x 117 mm, col. Museum of Fine Arts de Houston.

14.CUVELIER Eugène, Forêt de Fontainebleau, circa 1860, Épreuve sur papier salé-albuminé d'après négatif papier, contrecollée sur carton souple, 225 x 308 mm, Provenance Galerie Texbrau.

15.CUVELIER Eugène, Sous-Bois, 1863, papier salé d'après négatif sur papier, 257 x 338 mm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EO-224.

16.MONET Claude, Peupliers à Giverny, 1891, huile sur toile, 81,9 x 81,6 cm, Metropolitan Museum of Art.

17.RENOIR Auguste, Bal du moulin de la Galette, 1876, huile sur toile, 175 x 131 cm, Musée d'Orsay.

18.SEELEY George H., The Burning Of Rome, 1906, Gum platinum print, 24.6 x 19.4 cm, Getty Museum.

19.STEICHEN Edward J., Mary and Her Mother – Long Island, 1905, Direct carbon print, 34.8 x 27.5cm, Metropolitan Museum of Art.

20.STIEGLITZ Alfred, The Steerage, 1907, Photogravure, 32.2 x 25.8 cm, The Metropolitan Museum of Art

21.STIEGLITZ Alfred, The City Across The River, 1910, Photogravure, 20.0 x 16.0 cm, Metropolitan Museum of Art.

22.STIEGLITZ Alfred, The City of Ambition, 1910, Photogravure, 33.8 x 26.0 cm, The Metropolitan Museum of Art.

23.STRAND Paul, Wall Street, New York, 1915, Photogravure, 25.7 x 32.2 cm, Whitney Museum of American Art.

24.STRAND Paul, Truckman's house, New York, 1922, Tirage gélatino-argentique, 24.2 x 19.2 cm, Art Institute of Chicago.

25.WESTON Edward, Rock Erosion, Point Lobos, 1935, Tirage gélatino-argentique, 24.1 x 19 cm, Museum of Modern Art of New New York.

26.ADAMS Ansel, The Tetons and the Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming. 1942, Tirage gélatino-argentique, 39 x 48,4 cm, The J. Paul Getty Museum.

27.CALLAHAN Harry, Weeds in Snow, Detroit, 1943, in SZARKOWSKI John, American landscapes : photographs from the collection of the Museum of Modern Art [catalogue

d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, p.56.

28.CAPONIGRO Paul, Rock Walln No.2, 1959, in SZARKOWSKI John, American landscapes : photographs from the collection of the Museum of Modern Art [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, p.64.

29.WHITE Minor, Edge of Ice and Water, 1963, in SZARKOWSKI John, American landscapes : photographs from the collection of the Museum of Modern Art [catalogue d'exposition], New York: The Museum of Modern Art, 1981, p.59.

30.EVANS Walker, New Orleans Houses, 1935, Tirage gélatino-argentique, 9.6 x 17 cm, The Metropolitan Museum of Art.

31.EVANS Walker, Wooden Church with Shingled Steeple, Hale County, Alabama, 1936, 8 x 10 in., négatif, The Metropolitan Museum of Art.

Partie II

32.Vue de l'exposition New Topographics, à l'International Museum of Photography de la George Eastman House (Rochester, New York).

33.Développement des banlieues périurbaines pendant la période d'après-guerre, Lakewood, Californie, 1954, in NICOLAIDES Becky, WIESE Andrew, The Suburb Reader, p. 266, Copyright 2006 The Regents of the University of California.

34.RUSCHA Edward : Twentysix Gasoline Stations, 1963, livre d'artiste, technique : impression offset, format : 17.9 x 13.7 cm (page); 17.9 x 14.1 x 0.5 cm (fermé); 18.0 x 750.0 cm (déplié), New York, The Museum of Modern Art, Copyright Edward Ruscha.

35.RUSCHA Edward : Every Building on the Sunset Strip, 1966, livre d'artiste, technique : impression offset, format : 17.8 x 14 cm (page); 18.1 x 14.3 x 1.1 cm (fermé), New York, The Museum of Modern Art, Copyright Edward Ruscha.

36.SCOTT BROWN Denise, VENTURI Robert, IZENOUR Steven, L'enseignement de Las Vegas (Learning From Las Vegas, Cambridge, Mass, MIT Press, 1972), avant-propos de Valéry Didelon, Wavre, Mardaga, 2008, 192 p.

37.GRAHAM Dan, « Homes for America » in Art magazine, décembre/janvier 1966-1967, p.21.

38.GRAHAM Dan, « Homes for America » in Art magazine, décembre/janvier 1966-1967, P.22

39.GRAHAM Dan : Homes for America, 1966-67, technique : tirage gélatino-argentique

et chromogène couleur, peinture, feutre et crayon de couleur sur les deux panneaux, format : 101.4 × 84.5 cm chacun, New York, The Museum of Modern Art, Copyright Dan Graham.

PARTIE III

40. ADAMS Robert, Planche de la série présentée pour l'exposition New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape de 1975-76, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.263-265.

41. BALTZ Lewis, Planche de la série présentée pour l'exposition New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape de 1975-76, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.266-268.

42. ADAMS Robert, Tract house, Boulder County, Colorado, 1973, Collection of George Eastman House, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.85.

43. ADAMS Robert, Tract housing, North Glenn and Thornton, 1973, Collection of George Eastman House, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.91.

44. ADAMS Robert, Remodeled tract house, Thornton, Colorado, 1973, Collection of George Eastman House, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.96.

45. BALTZ Lewis, IP 31: Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center, 1974, Collection of George Eastman House, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.115.

46. BALTZ Lewis, IP 40 : South Wall, Mazda Motor, 1974, Collection of George Eastman House, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010 [2009], p.123.

47. BALTZ Lewis, IP 50: Southeast Corner, Semicoa, 333McCormick, Costa Mesa, 1974, Collection of George Eastman House, in New Topographics, Tucson : Center for Creative Photography, Rochester : George Eastman House, Göttingen : Steidl, 2010

[2009], p.123.

48.ADAMS Robert, New Subdivisions. Arvada, The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range, 1974.

49.BALTZ Lewis, West Wall Tolo, 2401 South Pullman, Santa Ana (n°30), The New Industrial Park Near Irvine, 1974.

50.Eugène Cuvelier, Une rue de Barbizon, vers 1861, papier salé d'après négatif sur papier ; 25,7 x 19,6 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-EO-224 (1)

51.JOHNS Jasper, Flag, 1954-55, encaustique, huile et collage sur tissu monté sur contreplaqué, trois panneaux, 107.3 x 153.8 cm, New York, Museum of Modern Art.

52. BALTZ Lewis, Tract House no.2, in BALTZ Lewis, Adam D. WEINBERG [préface], The tract houses, Santa Monica : R.A.M. Publications; Göttingen : Steidl Publishers, 2005, p.67.

PARTIE PRATIQUE DE MEMOIRE

Le Point Zéro, Paris, 2021.

Ma partie pratique croise une approche photographique et géographique (voir topographique) des espaces et interroge la notion de territoire et périphérie à travers leur représentation. Je situe ma démarche dans le prolongement du travail des artistes conceptuels tels Ed Ruscha et Dan Graham. En effet, à l'instar du premier, dans mon projet, les images sont prises sur un mode instantané (sans recadrage ou réajustement d'horizon) et je me détache de toute volonté de sublimation du réel et au-delà de toute interprétation plasticienne et géométrique des formes, comme chez Lewis Baltz. Je souscris également à l'idée « d'image intermédiaire » développée par Jordi Ballesta à propos des diapositives du géographe John Brinckerhoff Jackson : des images sans intention artistique initiale constituent la matière première d'un travail d'analyse des espaces vernaculaires ; une caractéristique dont j'ai également fait état au sujet du livre *Learning from Las Vegas*.

Le numérique et la perception urbaine. L'application Google Maps, l'une des fonctionnalités d'un moteur de recherche qui rassemble plus de 90% du trafic internet mondial en 2021¹ avec chaque mois un milliard d'utilisateurs actifs², constitue aujourd'hui un outil de navigation largement démocratisé. Avec la diversité des outils actuels, dont Google est un exemple, la place du numérique dans l'appréhension des territoires est aujourd'hui incontournable.

La centralité et son évolution. Historiquement, Paris s'est développé autour de l'île de la Cité, profitant de sa position géographique (le long d'une voie d'eau) et de son isolement naturel constitué par les bras de la Seine. L'île a alors cumulé successivement différentes centralités : urbaine puisque la ville s'est développée de manière concentrique tout autour, politique avec la localisation d'un premier palais

1 Statistiques issues du site Statcounter, Part de marché des moteurs de recherche en France entre août 2020 et août 2021, [en ligne], URL : <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share/all/france>, consulté le 02/08/21.

2 Nombre d'utilisateurs déclarés par Google, [en ligne], <https://cloud.google.com/maps-platform/maps/>, consulté le 02/08/21.

royal, religieuse avec la construction aux XII^e et XIII^e siècles de la cathédrale de Notre-Dame, judiciaire ou administrative avec le Palais de Justice et la préfecture de Paris³ et plus récemment culturelle. Les feux qui ont embrasés Notre-Dame en 2019 et les réactions qui ont suivies montrent bien la place et le symbole que représente la cathédrale pour de nombreuses personnes.

Néanmoins, le développement urbain qui a eu lieu dans les soixante-dix dernières années (croissance péri-urbaine, constructions de nouveaux axes routiers et de transports en communs) et le passage de l'échelle de la ville à celle de la métropole du Grand Paris ont participé à renforcer des centralités, à en déplacer d'autres ou à en créer de nouvelles (polarisation).

Mise à jour Google Maps. Une mise à jour effectuée en 2016 sur l'application Google Maps a introduit des « zones d'intérêt »⁴, visibles sur la carte par une surbrillance jaune de ces espaces. Ces zones sont définies à partir d'un certain nombre de critères, qui ne sont pas communiqués précisément par Google, comme l'affluence ou la densité des commerces qui s'y trouvent. A partir de cela se dessine alors une nouvelle carte qui transforme la lecture des espaces. On est alors en mesure de s'interroger : les critères choisis sont-ils objectifs ? Quel espaces mettent-ils en valeur ? Peut-on parler d'un nouveau déplacement des centralités ?

En partant de ces éléments, j'ai souhaité m'interroger sur la manière dont s'établit par différentes subjectivités le rapport au territoire, par le biais de représentations numériques, physiques ou mentales. Pour cela, je me suis fixé sur une zone dans Paris comprenant les huit premiers arrondissements de la ville et dont le centre est fixé sur le point zéro des routes de France sur le parvis de Notre-Dame. Ce périmètre a constitué la trame de trois ensembles :

- Dans le premier, j'ai supprimé d'une image – issue d'une capture d'écran satellite du centre de Paris – tous les espaces qui n'étaient pas considérés comme des « zones

3 Jean-Pierre BABELON, Michel FLEURY, Frédéric GILLI, Daniel NOIN, Jean ROBERT, Simon TEXIER, Jean TULARD, « PARIS », in Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/paris/>, consulté le 01/08/21.

4 Mise à jour du 25 juillet 2016 : “Discover the action around you with the updated Google Maps”, [en ligne], URL : <https://blog.google/products/maps/discover-action-around-you-with-updated/>, consulté le 02/08/21.

d'intérêt » dans l'application Google Maps (illustration 1).

- Dans le second, j'ai photographié les personnes au sein de cette zone en me concentrant sur les activités qu'elles y font. J'ai ensuite placé ces images sur un repère où figure les coordonnées GPS du point central de la zone explorée (le point zéro des routes de France situé sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame) et les coordonnées du lieu de la photographie.

- Dans un dernier ensemble, à partir d'un fond de carte IGN j'ai demandé à quatre personnes de dessiner sur un calque les espaces qui leur semblaient importants dans cette même zone. La question était la suivante : quels espaces conseilleriez-vous de visiter à une personne découvrant Paris ? Puis, je demandais à mes interlocuteurs d'identifier, si possible, ces zones avec un mot pour expliquer la ou les raisons pour lesquelles elles sont importantes à leurs yeux.

La scénographie se construit sur un grand mur blanc où l'on peut appréhender les trois séries. L'idée est de donner la possibilité pour le spectateur d'appréhender les trois ensembles et de pouvoir saisir les variations d'échelles, de focalisations qui y sont proposées : de gauche à droite, du premier au troisième ensemble.

