Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2017

**Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in
Contemporary US Cultural Practices**

Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi

François Brunet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/8878>

DOI : 10.4000/transatlantica.8878

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

François Brunet, « Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 12 octobre 2018, consulté le 21 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8878> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8878>

Ce document a été généré automatiquement le 21 mai 2021.

Transatlantica – Revue d'études américaines est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Photographie et écologie aux États-Unis: l'image à contre-emploi¹

François Brunet

- ¹ Dans sa thèse fondamentale sur l'émergence de l'institution du parc national en Californie, Yves Figueiredo a rappelé le rôle que prirent artistes et écrivains dans l'éveil précoce d'une conscience écologique, « préservationniste » ou « conservationniste » – cette distinction entre protection rigoureuse et exploitation maîtrisée se précisera plus tard –, qui dénonça très tôt dans la conquête du territoire un viol de la nature, une destruction criminelle et évitable des lieux, mais aussi et d'abord des hommes (Indiens) et de la faune (bisons) (Figueiredo 2005, 2006 ; Figueiredo *et al.*, 2011). Dès 1836, le peintre de paysage Thomas Cole s'élevait dans un texte devenu fameux contre « les ravages de la hache », qui dévastaient la nature « avec une légèreté et une barbarie à peine croyables dans une nation civilisée ». Dans son « Essai sur le décor naturel américain » (dont le texte original est accessible sur le site de la California State University Northridge), Cole exprimait une conception politique et morale du paysage, appelant ses contemporains à cultiver cette « oasis » et à « préserver ainsi les germes d'un système à venir, d'un système plus pur » (Cole 73, 43). Au même moment, le peintre-ethnographe George Catlin tenait un discours voisin, dénonçant le massacre et l'humiliation des tribus et imaginant – déjà – la création de réserves à la fois humaines et naturelles (voir Macherel et Fabre, avec une traduction du manifeste du « Musée de l'humanité »). Plusieurs écrivains et savants marquants du XIX^e siècle s'associèrent à ce discours, même si celui-ci resta minoritaire et fut souvent perçu comme élitiste et bien-pensant. Dans le troisième tiers du XIX^e siècle et par la suite, la photographie et les photographes devaient contribuer puissamment à le populariser, pour en faire une valeur culturelle ou idéologique commune. Or si la liaison traditionnellement admise entre « *Nature's nation* », peinture de paysage et conscience environnementale est aujourd'hui fréquemment remise en cause par les historiens de l'art (voir surtout le dossier réuni par Ross Barrett et Maggie Cao dans un numéro récent d'*American Art*, notamment l'essai d'Alan C. Braddock, et l'ouvrage à paraître de Karl Kusserow et Alan C. Braddock), le rôle particulier de la photographie dans l'élaboration de ce consensus reste relativement peu questionné. C'est donc à cette liaison entre écologie et

photographie que je m'attache dans le présent essai, en me concentrant sur le partage des rôles entre images et discours dans l'histoire des engagements photographiques pour la nature.

- 2 Ce partage, en effet, n'est pas celui qu'on attendrait. Si l'idée des pouvoirs de l'image imprègne ces engagements, dans bien des cas c'est le discours des artistes – voire celui des historiens, journalistes et critiques, plus généralement le contexte – qui a explicité des arguments, voire des contenus politiques, que les images tendaient à laisser dans le doute sinon à contredire. Ce paradoxe était déjà présent chez Cole et Catlin, lesquels ne peignirent leurs visions d'« oasis » qu'en occultant de leurs toiles les traces et les causes de l'exploitation (voir par exemple *River Bluffs, 1320 Miles above St. Louis*, 1832). Les démarches artistiques ont souvent tendu à lier la conscience écologique à l'émotion esthétique devant la belle nature – tout particulièrement dans les parcs nationaux – et inversement à motiver par l'idéal écologique la création de belles images (pour un exemple contemporain canonique, voir Cahn et Ketchum). Pour autant, en général, les images ont rarement été en situation d'assumer la fonction apologétique, d'autant qu'elles n'étaient que très rarement incorporées, avant les années 1930 au moins, à des « mises en discours » proprement militantes. Parfois il semble plutôt qu'elles soient venues à contre-emploi d'un appareil rhétorique mis en œuvre sans elles. Cette problématique demanderait une analyse très approfondie, que je ne ferai ici que balayer, à partir de trois étapes : 1) la création du Parc National de Yellowstone en 1872 ; 2) l'œuvre et la carrière d'Ansel Adams au milieu du XX^e siècle ; 3) les mutations de la photographie de paysage américaine dans la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e.

La création du parc de Yellowstone et le rôle des photos de William Henry Jackson

- 3 Personne ne soutient, et depuis longtemps, que le parc de Yellowstone ait été pensé, lors de sa création en 1872, comme une « réserve » environnementale au sens moderne ; il s'agissait bien plutôt, comme dans le cas du « *public pleasure ground* » créé dans la vallée de Yosemite en 1864 au titre de ses « caractéristiques visuelles » (Figueiredo 2005, 240), d'un parc de récréation et d'un « espace de muséification » (Figueiredo 2005, 374), écrin de curiosités naturelles à caractère merveilleux (geysers, cascades, terrasses calcaires ruisselantes), dont les motivations explicites furent en grande partie négatives (inutilité économique de la région) (Bartlett). Le photographe William Henry Jackson (1842-1941), qui fut en 1871, pour le compte de la mission d'exploration du docteur Ferdinand V. Hayden, le premier à fixer sur plaque de verre les images de ce pays de merveilles, n'eut rien d'un photographe militant et ne se distingua jamais, dans sa très longue carrière, par un engagement écologiste ni d'ailleurs politique (voir Blair et Driggs ; Hales). Le lien entre Jackson, ses photos et le parc de Yellowstone est néanmoins important parce qu'il a servi à fonder la thèse d'une affinité particulière entre l'image photographique, son pouvoir et la cause de la protection de la nature. Depuis le début du XX^e siècle, en effet, une vulgate historiographique a soutenu que les photos de Jackson avaient « fait le Parc » : non seulement parce qu'elles auraient été largement diffusées en 1871-1872 et auraient ainsi contribué à sensibiliser l'opinion citadine aux beautés de Yellowstone, mais parce que leur distribution opportune aux membres du Congrès, dans les premières semaines de 1872, aurait persuadé les législateurs, émerveillés, de l'utilité de soustraire ces

beautés à l'exploitation privée – là où récits et gravures préexistants, considérés comme excessifs et peu crédibles, auraient échoué. Cet épisode légendaire persiste depuis les années 1920 environ, si ce n'est plus tôt. Il fut façonné par le photographe, William Henry Jackson, devenu dans la deuxième partie de sa vie un mémorialiste obstiné de la photographie d'antan, et par son fils Clarence ; mais aussi par les historiens du parc, notamment Hiram M. Chittenden, dès 1895 ; et par les historiens de la photographie américaine, depuis le récit séminal de Robert Taft en 1938, suivi par Beaumont Newhall et repris en écho jusqu'à nos jours, comme le montre par exemple la notice Wikipédia du photographe². Je ferai ici trois remarques.

- 4 Tout d'abord, les sources primaires ne confirment pas pleinement la légende. En effet, comme le montre clairement l'étude très documentée – mais trop peu souvent utilisée – d'Howard Bossen, les minutes des débats parlementaires n'indiquent pas de distributions massives, ne font référence qu'en une occasion aux images (le rapporteur du projet faisant état, lors de sa dernière intervention, de « photographies que les sénateurs peuvent voir ») et montrent de surcroît que la mesure rencontra peu d'opposition et fut assez vite votée – du moins au Sénat. Les archives de la mission Hayden suggèrent que les photos de Jackson furent distribuées largement, mais surtout à la fin du débat et plus encore après l'adoption de la loi le 30 janvier 1872, auprès de toute une clientèle de notabilités, et ce, dans une visée plutôt promotionnelle (Brunet 1994, 176-177 ; Brunet 2007, 10-31). Enfin, les aquarelles et les grandes huiles sur toile de Thomas Moran, peintre également associé à l'expédition, jouèrent un rôle comparable sinon supérieur dans la logique promotionnelle, y compris au Congrès. De telles réfutations ne changent rien, cependant, à la popularité ni même à la plausibilité de la thèse « jacksonienne ».
- 5 Deuxièmement, l'« influence » des photos de Jackson reste un puissant mythe fondateur, tant pour l'écologie « populaire » que pour la photographie américaine. La thèse de l'« influence » s'articule, dans ces deux univers de discours, au trope d'une rupture fondatrice. D'une part, pour l'histoire de l'écologie, ou des parcs nationaux, au moins dans sa version grand public, Yellowstone fait rupture parce que c'est le premier parc national (la vallée de Yosemite a été réservée plus tôt, en 1864, mais comme parc d'État) et que sa création aurait vaincu les « réticences » d'un Congrès *a priori* peu enclin à retrancher des terres à la colonisation – vaincu ainsi toute une logique « capitaliste ». Ce que montre une historiographie plus rigoureuse (Bartlett ; Runte 1990, qui a parlé d'une « embattled wilderness » ; Figueiredo 2005), c'est qu'à Yellowstone comme à Yosemite, le Parc fut conçu non pas comme une enclave de nature à préserver, mais comme une ressource touristique, un « pays de merveilles » nullement incompatible avec les intérêts économiques (chemins de fer en premier lieu) qui gouvernaient plus généralement la conquête de l'Ouest, ce qui explique sa mise en œuvre législative rapide (Bartlett 206-211). Depuis les années 1990, s'est d'ailleurs développée une historiographie « révisionniste » de Yellowstone comme paysage « construit » et « vendu » dans une logique capitaliste (Magoc ; Barringer). Dans la vision mythologique, il y a cependant rupture dès lors qu'était valorisé, contre « les ravages de la hache », un patrimoine paysager conçu comme a-économique, légitimé par une axiologie esthétique-morale (ce que Thomas Cole appelait « le culte du paysage ») ; c'est bien parce que le paysage, au moins en tant que domaine de monuments naturels, était le cœur de ce patrimoine que le visuel devait en être le principal vecteur.

- 6 D'autre part, la rupture écologique s'articule à une rupture photographique : selon la thèse de l'« influence », ce serait la force d'évidence – la *vérité* incontestable – des photos de Jackson qui aurait emporté l'adhésion des parlementaires, là où dessins, gravures et récits préexistants inspiraient la suspicion. On peut, comme Howard Bossen, souligner que, dès la fin de 1871, assez de témoignages écrits crédibles avaient été publiés pour que l'opinion éclairée ait été convaincue, comme tend à le montrer la chronique assez nourrie du *New York Times* à ce sujet en 1871. Mais c'est peut-être ignorer à la fois la fragmentation de la culture américaine dans le *Gilded Age* (que Pierre Mélandri a justement appelé en français « l'Âge du Toc ») et surtout la véritable signification de la thèse iconophile ou photophile. La vraie force de cette thèse est de confondre, plus ou moins délibérément, deux questions distinctes : celle de la crédibilité de l'information sur l'Ouest en 1871 (information visuelle notamment : voir l'ouvrage dorénavant classique de Martha Sandweiss, *Print the Legend*) et celle de l'opportunité de soustraire pour des raisons (supposément) esthétiques des terrains métallifères ou plus généralement exploitables à la colonisation. Écriture « populaire » de l'histoire, le récit de l'« influence » fonctionne comme si le supplément de « vérité » censément apporté par la photographie avait été par lui-même de nature à faire triompher, avec la caution de l'État fédéral, un principe de plaisir (le paysage comme « *pleasure ground* ») sur la rationalité économique et sur le principe fondateur de la liberté d'établissement des pionniers sur les terres publiques. Or cette argumentation ne tient pas. Tout indique, dans le contexte des photos de Jackson en 1872, que c'est la beauté ou mieux l'*attrait* des lieux, la beauté ou mieux le *spectacle* des images elles-mêmes, qui fait leur force ; quant à leur « vérité », elle relève à l'époque d'un discours social convenu, particulièrement véhiculé par la presse illustrée (voir Gervais), qui ne saurait en lui-même justifier une telle innovation institutionnelle. On commence à mieux comprendre aujourd'hui, notamment après les travaux de Martha Sandweiss, que si aux États-Unis les usages sociaux et politiques de l'image furent précoces (Abraham Lincoln ne déclara-t-il pas en 1861 qu'il devait son élection aux portraits de Mathew Brady ? voir Taft 194-195), le prestige technologique et proprement *légitime* de l'image photographique en fut le véritable ressort, plutôt que sa « vérité » supposée. Reste que l'exemple de Jackson sert, encore aujourd'hui, d'acte fondateur à ce que j'appellerais, faute d'un meilleur terme, la mythologie politique de la photographie américaine, qui vante sa capacité d'intervention quasi thaumaturgique dans le débat public : le « pouvoir » de l'image « vraie » palliant l'insincérité ou l'usure du discours, submergeant ses codes et prenant force de loi (pour une expression canonique de ce credo, voir Goldberg ; pour sa critique, voir Mitchell). Dans le cas des parcs nationaux, cette mythologie a pu se renforcer du fait même de la conception primitivement « monumentale » (Figueiredo 2005), plus généralement iconique, qui présida à leur institution.

*

- 7 Troisièmement, le parc national fait office de réservoir d'images répétables. On a souvent remarqué après Leo Marx que la peinture, l'imagerie et même la littérature des paysages « vierges » de l'Ouest ont proliféré au moment même où l'expansion, la conquête et les débuts de l'industrialisation (mines, chemins de fer) commençaient à défigurer ces sites ; et on a suggéré que cette imagerie avait servi de mesure d'accompagnement de la conquête, voire d'alibi humaniste à ses crimes, en inventant

un paysage vierge et grandiose comme patrimoine imaginaire (Marx ; Schama). Or l'activité imageante n'est pas un simple à côté de la création des premiers parcs, mais l'une de ses conditions fondatrices. En 1864, la cession à l'État de Californie de la vallée de Yosemite comme « *public pleasure ground* » avait déjà été précédée par les reportages photographiques de Carleton E. Watkins (Palmquist). Ce photographe ainsi que deux peintres locaux furent consultés en tant qu'experts du paysage par le premier commissaire, l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted, créateur au même moment de Central Park (Figueiredo 2014), pour donner leur opinion sur les « aménagements » à apporter aux lieux pour maximiser la « jouissance du public » (Huth). À Yellowstone comme à Yosemite, la démarche touristique ordinaire fut d'emblée gouvernée par l'expérience visuelle, plus précisément par la reconnaissance des sites préalablement découverts par l'imagerie. Les photographes, Watkins et Jackson en tête, furent les premiers à répéter leurs propres images – même si la concurrence et la curiosité les amenèrent aussi à varier. Par la suite, et à mesure que la notoriété des lieux augmentait, les « vues » consacrées, relayées par la stéréoscopie puis les cartes postales (voir la collection du National Park Service), s'imposèrent comme des modèles pour des générations de photographes amateurs, au point que le NPS en vienne à aménager et à entretenir des points de vue à cet effet. C'est ainsi que s'établit la pratique des parcs nationaux comme réservoirs d'images indéfiniment répétables, garantis en tant que tels par l'État. Aujourd'hui encore, le parc national est pour beaucoup une image de l'immuable, plus encore qu'une image de la Nature.

- 8 Cette conception pittoresque du parc national commença cependant à être battue en brèche dès la fin du XIX^e siècle. Autour de 1900, l'écrivain et naturaliste John Muir, fondateur du Sierra Club, mena de vigoureuses campagnes pour une révision de la politique des parcs nationaux dans un sens plus radicalement « préservationniste » et combattit dans ses écrits la conception pittoresque de l'écologie (Figueiredo 2005, 478 ; Wyatt 32-46). Militant de la fusion avec la nature, notamment dans ses aspects les plus petits ou les plus abstraits, Muir renouait avec l'inspiration puritaine et libertaire d'Henry David Thoreau, lequel avait déjà, avant 1850, mis en garde les vrais amis de la nature contre les prestiges de l'image en tant que forme purement « extérieure » (Richardson et Moser 51, 94). Le combat proprement politique de Muir fut sans succès et il échoua en particulier contre la politique plus gestionnaire du National Forest Service. Fruit d'un compromis longuement négocié, le National Park Service Act de 1916 porte néanmoins sa marque, lorsqu'il stipule que les parcs doivent rester « inaltérés » (*unimpaired*) pour l'agrément des générations futures. Toutefois, la logique du NPS reste, à cette époque comme par la suite, largement anthropocentrique ; ce n'est que très progressivement que devait prendre forme une écologie plus radicale, plus éco-centrique, non sans se heurter de manière récurrente à la conception iconique³. Ainsi s'expliquent par exemple les controverses de 1988, lorsqu'un NPS devenu plus « préservationniste » laissa se propager à Yellowstone de grands incendies de forêts au nom du respect des processus naturels, alors que de larges franges de l'opinion s'indignaient qu'on autorise ainsi la destruction du patrimoine paysager ou plutôt imagier (voir Cutler). Entre temps, la photographie américaine du XX^e siècle n'avait cessé d'alimenter la conception iconique de la nature et de ses beautés, non sans nourrir bien des paradoxes.

Ansel Adams ou l'écologiste paradoxal

- 9 Au XX^e siècle, le plus connu des épigones de John Muir n'est autre que le photographe paysagiste et militant écologiste californien Ansel Adams (1902-1984) – personnage qui atteint de son vivant un statut proprement légendaire, « peut-être sans égal dans le pays pour un artiste plastique » comme l'écrivit John Szarkowski (voir la notice « Ansel Adams » de Wikipédia, rubrique « Death and Legacy »). Certaines de ses images des paysages de l'Ouest comptent parmi les plus largement diffusées, connues et appréciées de la photographie américaine (voir *Moonrise, Hernandez, New Mexico*, 1941) ; elles ont souvent atteint les plafonds de prix dans les ventes de photographie d'art – ainsi, en 2010, un tirage géant de “Clearing Winter Storm, Yosemite National Park, California,” (1944) a-t-il été vendu par Sotheby's pour plus de 700 000 dollars. Unique est la conjonction, chez Adams, d'une démarche artistique et même romantique explicitement revendiquée, pour laquelle « la beauté vient avant tout » et qui le conduit très tôt à défendre la photographie comme art à part entière, et d'un engagement inlassable en faveur de la protection de la *wilderness*, qui l'amène à occuper le poste de directeur du Sierra Club et à utiliser son art dans une visée pédagogique – voire politique. Cette conjonction, inspirée par Emerson plus encore que par John Muir, s'est focalisée dans l'illustration de la vallée de Yosemite, dont la découverte émerveillée, dans l'enfance, l'a amené à la photographie ; et il faudrait ici montrer en détail comment, chez Adams, le culte de l'art photographique et celui de la beauté naturelle se sont nourris l'un l'autre. On se reportera pour approfondir ce sujet aux lettres et écrits autobiographiques du photographe (A. Adams 1996 ; 2001), à l'ouvrage classique de Nancy Newhall (1980), ainsi qu'aux travaux de Jonathan Spaulding (1991 ; 1996 [biographie de référence]), qui éclairent plus généralement les contradictions que j'évoque ici (voir aussi Turnage et l'article récent d'Ellen Macfarlane). Je me bornerai ici à souligner un paradoxe, ou plutôt trois paradoxes remarquables.
- 10 Tout d'abord, Adams était en réalité un militant apolitique. Jusqu'au début des années 1930, en effet, Adams cultive une conception picturaliste, volontiers élitiste et anti-documentaire de la photographie, qui prend un tournant moderniste et précisionniste avec la création du groupe f.64, lequel rassemble à partir de 1931-1932 des paysagistes de la côte ouest (tel Edward Weston) attachés à une netteté maximale de l'image. Alors qu'au début des années 1930 il est encore accaparé par son action en faveur de la photographie « créative », dans la lignée d'Alfred Stieglitz, les années qui suivent voient Adams entrer dans une forme d'engagement, sinon de militantisme, pour les parcs nationaux et contre la dégradation commerciale des sites théoriquement préservés. La période n'est pas anodine : l'élection de Franklin D. Roosevelt, la crise et la mise en œuvre du New Deal ouvrent un moment unique dans l'histoire de l'engagement des artistes américains. Peintres, sculpteurs, cinéastes et photographes s'engagent en nombre dans les programmes fédéraux associés au New Deal (Meigs). Une entreprise de propagande visuelle d'une ampleur inédite est lancée en 1935 par la Section historique de la Farm Security Administration, qui fait appel à une frange importante des meilleurs photographes américains (Walker Evans et Dorothea Lange, en tout premier lieu) (voir Stott ; Lugon ; Kempf). La photographie américaine s'enracine alors, pour reprendre la terminologie de Macfarlane, dans l'approche « documentaire » et militante, accusant *a contrario* le manque de « signification sociale » de la photographie de paysage ; et c'est dès cette époque que le groupe f.64

acquiert une réputation d'apolitisme ou d'indifférence aux « thèmes sociaux » (Macfarlane 28-29). Comme le rappela ultérieurement à plusieurs reprises Adams, Henri Cartier-Bresson se serait écrié, dans une formule devenue célèbre en dépit de son origine incertaine : « le monde tombe en ruines et des gens comme Adams et Weston photographient des cailloux ! »⁴

- 11 Adams, très partagé par rapport à cette notion de « signification sociale » (*social significance*), lui reconnaît néanmoins quelque validité au cours des années trente, en partie sous l'effet de son admiration pour le travail de Dorothea Lange, sans pour autant renier sa prédilection pour le monde naturel : « je continue à penser, écrit-il à Weston en 1934, qu'il y a une vraie signification sociale dans un rocher – une signification plus importante [dans ce rocher] que dans une file d'attente de chômeurs » (A. Adams 2001, 75-76). Dans sa réponse (76-78), Weston marque son accord avec emphase, écrivant que, devant une bataille entre grévistes et police, il « pourrai[t] être tenté de la photographier – à condition d'être ému sur le plan esthétique », mais « comme un commentateur, quel que soit le camp qui se faisait ériger ». Le débat sur la signification sociale des rochers et plus généralement du paysage perdure, aux États-Unis, jusqu'à nos jours (voir Spaulding 1991, 25-27 et les commentaires suscités en 2002 par l'exposition du Museum of Modern Art (MoMA) de New York, *Ansel Adams at 100*, par exemple le forum lancé par Terry Dvorak, « In Defense of Ansel »). Tout récemment, la jeune historienne de l'art Ellen Macfarlane a voulu le relancer en proposant de prendre au sérieux la signification sociale des rochers, et en général du paysage, promue par Ansel Adams et Edward Weston, en opposition à la propagande par l'image (mais aussi à l'idéologie communiste). Selon Macfarlane, la netteté de la vision photographique des formes naturelles défendue par Adams et Weston n'allait pas à l'encontre d'une « action politique dure » ; la « théorie » du groupe f.64 voulait plutôt que « le spectateur soit préparé [*equipped*] mentalement, spirituellement et *visuellement* à vivre dans le monde avant qu'un changement social puisse se produire » (Macfarlane 50). Je n'entre pas plus avant dans ce débat, dans la mesure où mon propos porte moins sur la portée politique des photographies de paysage que sur le rapport complexe entre parole et image dans l'engagement des photographes.
- 12 En 1936, le Sierra Club, dont Adams est devenu un membre éminent, charge le photographe d'aller faire du lobbying à Washington en vue de défendre la création à proximité de Yosemite d'un parc national nouveau (Kings Canyon). Selon le récit consacré de cet épisode, Adams « promena son grand portfolio dans les bâtiments du Sénat et de la Chambre, montrant ses épreuves à plus de quarante membres du Congrès » et défendant l'idée d'un nouveau parc ; il fit en outre des conférences et témoigna au Congrès. Dans le même but il publie en 1938 *Sierra Nevada: The John Muir Trail*, ouvrage de luxe en hommage à John Muir, dont le Sierra Club adresse un exemplaire au Secrétaire de l'Intérieur Harold Ickes, lequel le transmet à Roosevelt ; ce livre, dit-on, fit le succès du projet de loi sur Kings Canyon (Cahn et Ketchum, 132-133, qui citent le directeur du NPS, Arno Cammerer: « as long as that book [*The John Muir Trail*] is in existence, it will go on justifying the park ».). En 1941, après l'adoption de la loi, Adams signe un contrat avec le ministère de l'Intérieur en vue d'illustrer les parcs nationaux et les réserves indiennes ; c'est ainsi que la plupart de ses images les plus célèbres de l'Ouest datent des années de guerre. Ce contrat – qui prévoyait initialement que les images d'Adams soient exposées en format géant sur les murs du ministère – est annulé en 1942 pour des raisons budgétaires ; cependant l'Office of War Information (OWI, service de propagande de guerre) finance une exposition intitulée « Photographs

of America by Ansel Adams » et animée du même esprit patriotique que l'exposition « Images of Freedom » conçue par Beaumont Newhall au MoMA, avec le soutien d'Adams (Spaulding 1991, 34-35).

- 13 Peu après, avec l'autorisation de l'OWI, Adams documente en même temps que son amie Dorothea Lange les conditions de vie des Nippo-américains « loyaux » incarcérés dans le camp de Manzanar en Californie (voir cette série de photographies sur le site de la Bibliothèque du Congrès), insistant en 1943, dans une lettre à Nancy Newhall, sur l'urgence de réhabiliter ces concitoyens en les distinguant des Japonais « déloyaux » : voilà, explique-t-il, « un travail aussi constructif qu'il est concevable de faire – et strictement américain » (A. Adams 2001, 147). Ce travail, qui nous frappe aujourd'hui comme une œuvre de propagande, donna ultérieurement lieu à un livre (*Born Free and Equal*, 1944) où Adams déclare que la grandeur des paysages au pied desquels était établi le camp de Manzanar soutenait le moral (*spirit*) des internés (Spaulding 1991, 29) (ILLUSTRATION : Ansel Adams, *Burning leaves, autumn dawn, Manzanar Relocation Center, California, 1943*, Library of Congress, Prints and Photographs Division). Comme le montre cet exemple, le « militantisme » d'Adams demeure en général cadré par une perspective moralisante et patriotique, plutôt que politique ; il évite par principe la polémique et le style sensationnaliste, voire « soap opera », qu'il associe au travail de ses collègues plus marqués politiquement ou, telle Margaret Bourke-White, plus en prise avec l'économie de la presse illustrée ; et s'il publie des livres où les photographies sont accompagnées de citations, ces livres sont aux antipodes des formes explicitement révolutionnaires qui ont fleuri depuis les années 1920 – notamment par le biais du montage (Didi-Huberman 65-69) – en Russie et en Allemagne, voire aux États-Unis mêmes, dans un livre comme *An American Exodus* de Dorothea Lange et Paul Taylor (1939, voir Hermange).
- 14 Jamais, alors qu'il fustige le tourisme, Adams ne photographia les déprédations infligées à la Sierra par les campeurs et automobilistes ni les dégradations plus graves de l'environnement qui procèdent de la pollution industrielle. Jamais non plus il ne mit en cause l'origine esthétique de ses engagements ni son adhésion indéfectible à la photographie « créative », par opposition à ce qu'il appelle avec dédain, en 1947, « une vaste archive de sujets » (A. Adams 2001, 191) Cependant, comme le souligne Jonathan Spaulding, la deuxième partie de la carrière d'Adams reflète sa conviction, acquise entre 1935 et 1945, du « potentiel de persuasion » de ses photographies. Après 1950, en effet, Adams élargit son engagement écologique en direction du grand public, dans des publications comme *My Camera in the National Parks* (1950) et surtout dans la grande exposition *This Is the American Earth*, qui, initialement présentée à Yosemite en 1955, voyagea ensuite à travers les États-Unis avant d'être exportée – à l'instigation d'Adams et de Nancy Newhall – dans diverses capitales par les soins de l'U.S. Information Agency, agence alors en charge de l'action culturelle extérieure (Spaulding 1991, 35 ; voir la page commémorative du Sierra Club). Aussi la culture américaine a-t-elle durablement identifié en Ansel Adams la liaison organique du photographe et du militant de la Nature ; or non seulement il s'agit d'un militantisme presque apolitique, mais la part du photographique dans cette entreprise est elle aussi entièrement paradoxale.
- 15 En deuxième lieu, il importe de distinguer image et sentiment, et donc de confronter la *wilderness* au visuel. À partir du moment où il devient connu comme photographe, dès les années 1930 mais surtout dans les années 1950, Ansel Adams s'identifie, aux yeux du

public, à une conception essentiellement visuelle de la Nature – laquelle prend pour beaucoup d'Américains le visage de ses photos – alors même qu'il s'exprime régulièrement dans ses écrits contre cette conception. Pour Adams, en effet, le combat pour la préservation concerne l'environnement, ou plutôt la nature sauvage (*wilderness*, au sens « moderne » défini par Roderick Nash), et non seulement son spectacle. Dans les années 1950, de nombreux textes d'Adams s'élèvent contre la pratique commune du paysage comme curiosité, monument ou merveille, et exaltent la *wilderness* comme expérience intérieure, sentiment (*feeling, mood*), « re-création et non récréation ». Il dénonce inlassablement, y compris auprès des autorités, la « théâtralité », les pratiques « commerciales » ou « utilitaires » (*resortism*, de *resort* au sens de « base de loisirs », « station touristique ») communément associées à l'usage des parcs et malencontreusement servies, à ses yeux, par la politique très pro-tourisme du National Park Service (voir par exemple la lettre à Horace Allbright du 11 juillet 1957, écrite dans le contexte du débat parlementaire sur le Wilderness Act : A. Adams 2001, 252-255, 265-266, 275-276, 285).

- 16 Il insiste, de manière entièrement paradoxale, sur le danger que le paysage fait courir à la nature, en soulignant que « la faiblesse de notre appréciation de la nature est l'accent mis sur le décor [*scenery*] », ce qui est « une idée très bidimensionnelle », « quelque chose que l'on voit sans l'éprouver » (*something to be seen and not experienced*), alors que ce qui compte à ses yeux, c'est « une expérience, une humeur, sujet incroyable pour un appareil photo » (*an experience, a mood, an incredible subject for a camera*) (citations extraites d'articles d'Adams des années 1950, données par Turnage n.p.) On voit par cette dernière citation qu'Adams mesure pleinement l'incongruité de ce credo romantique ou transcendentaliste dans sa transposition photographique. Jamais pourtant le photographe ne devait renier le rôle majeur, quoique surtout indirect, que joua la diffusion commerciale de ses propres images (reproduites dans d'innombrables albums, calendriers, cartes postales, DVD etc., vendus entre autres par le Sierra Club et l'Ansel Adams Gallery) dans le succès d'une conception consommatrice et « bidimensionnelle » de la nature et, plus généralement, dans le maintien d'un consensus assez mou sur la politique environnementale. Adams eut beau écrire des manifestes émersoniens, et promouvoir la photographie créative comme remède contre la carte postale, son œuvre a surtout alimenté la conviction commune que les parcs nationaux sont et demeurent des réservoirs d'images immuables. Pour Jonathan Spaulding, ce paradoxe est caractéristique de la trajectoire atypique d'un photographe essentiellement romantique, voire d'un artiste du XIX^e siècle confronté à un milieu de XX^e siècle particulièrement troublé ; et le biographe de souligner qu'Adams en fut pleinement conscient et même affligé. Or la phobie adamsienne de la culture visuelle de masse se complique d'un troisième paradoxe.
- 17 En effet, art et nature se font image répétable, image enseignable. Ce paradoxe supplémentaire transparaît dans une lettre adressée à Adams en 1939 par Harold Ickes, témoignant de l'enthousiasme du ministre de l'Intérieur pour le projet de Kings Canyon, auquel le livre d'Adams l'a converti : « les images sont extraordinairement belles et impressionnantes ». Si, comme il dit l'espérer, le projet est voté au Congrès, « alors nous pourrions être sûrs, déclare Ickes, que vos descendants et les miens pourront prendre des photos aussi belles que les vôtres – je veux dire, pourvu qu'ils aient votre talent et votre art [*skill and artistry*] » (lettre du 28 janvier 1939 : A. Adams 2001, 116 ; voir Cahn et Ketchum, 132-133 ; voir aussi Turnage). Comme si l'enjeu de la « préservation » était de préserver l'image ou plus exactement l'imageabilité du

paysage. Et comme si, bien que le ministre Ickes se reprenne sur ce point, la beauté des images procédait essentiellement de la beauté des sites, plutôt que du « talent » d'un photographe. Photographe très artiste, praticien ultrasophistiqué des lumières, des atmosphères et des effets de relief, Adams défend au fond une conception plus métaphysique qu'iconique de la photographie, pour laquelle, comme chez le Stieglitz des *Equivalents* (séries de photos de nuages), l'image la plus spectaculaire est d'abord le symbole d'une expérience intérieure d'autant plus précieuse qu'elle est singulière, intime et par essence invisible. En ce sens, le vœu d'Ickes est entièrement contradictoire avec l'esthétique adamsienne. Cependant, celle-ci comporte aussi une composante pédagogique et scientifique qui, en sens inverse, s'accorde avec la perspective d'une infinie réitérabilité des images de la Nature. En effet, le photographe californien est aussi l'apôtre d'une doctrine de la « prévisualisation » (*visualization*, en langage adamsien) et d'une méthodologie du noir-et-blanc (le Zone System, bible de plusieurs générations de photographes) censée permettre à chacun de prévoir – ou plus exactement de voir – au moment de la prise de vue l'aspect final de l'épreuve en noir-et-blanc et ainsi de « contrôler » son image – y compris dans son « effet émotionnel » – à la façon du grand maître. Si toute image est l'index d'un moment et d'une humeur, le Zone System ne saurait garantir la répétition d'une image ; en revanche, il rend possible la répétition d'une expérience de l'image comme image de l'expérience.

- 18 Ainsi, outre le fait que ses photos ultra-soignées et, comme chez les peintres du XIXe, souvent relevées par des atmosphères orageuses en soient venues, malgré Adams, à valoir modèle pour toute image de la Sierra, ce qui est remarquable, c'est que le photographe écologiste a revendiqué et enseigné dans le même temps l'obéissance absolue à « la beauté » du sujet et la maîtrise absolue du résultat image, « sentiment » scientifiquement traduit en grains d'argent. C'est sans doute par là qu'Adams incarne le plus profondément la liaison entre *wilderness* et démocratie, liaison moins politique qu'esthétique, morale et même religieuse : n'expliquait-il pas, dans une lettre de 1952 au directeur du NPS, que sa photographie visait à célébrer « une idée religieuse » (cité par Schama 9) ? Le parc national étant originellement défini comme un terrain d'agrément ouvert à tous, voire le lieu d'un « exercice » de la Nature au sens de Michel Foucault, idéalement, la double garantie de la pérennité des paysages et de l'accessibilité universelle de la photographie devrait permettre à tout un chacun, jusqu'à la fin des temps, de prendre des photos aussi belles que celles d'Adams – aux variations du « talent » près, expressions visuelles de l'individualisme.
- 19 Enfin, ce que traduit la remarque d'Harold Ickes, c'est la perception, ancrée vers 1940, que l'image photographique est un instrument crucial de vérification, à l'échelle historique, de la politique des parcs nationaux et du principe de répétabilité de l'expérience de la Nature qui y est en quelque sorte inscrit. Il est intéressant de noter à cet égard que, dès les années 1930, la mémoire et l'historiographie des débuts de la photographie contribuèrent à valider l'entreprise de *lobbying* confiée à Adams auprès du Congrès. Comme on l'a vu plus haut, c'est en 1938, c'est-à-dire l'année même de la publication du livre-manifeste d'Adams sur la Sierra Nevada, que fut relancée et popularisée par l'historien Robert Taft la thèse de l'« influence » des photos de Jackson sur la création de Yellowstone. Selon certains commentateurs, les dirigeants du Sierra Club avaient à l'esprit, dès le milieu des années trente, « le rôle-clé que les photographes avaient joué dans la création des premiers parcs » (Turnage n.p.). Quant à Adams lui-même, qui fut aussi dans cette période l'un des artisans de la redécouverte des photographes pionniers, il devait rapporter dans ses écrits autobiographiques que

son action en faveur du parc de Kings Canyon avait été inspirée par sa connaissance du rôle de ses prédécesseurs Watkins et Jackson dans la création des parcs de Yosemite et de Yellowstone (Spaulding 1991, 32 et n. 35) ; Adams avait, au cours des années 1930, contribué à la redécouverte de ces pionniers (B. Newhall 1993, 50). Vers 1940, la photographie paysagiste américaine est, avec Adams, au faîte de sa crédibilité et de sa puissance, et ce, notamment parce qu'elle se constitue alors en tradition, plus particulièrement en tradition militante – sur fond de crise économique et de propagande socialiste, mais aussi sur fond de propagande nationaliste en temps de guerre, comme cela avait déjà été le cas entre 1860 et 1870 avec l'essor de la photographie paysagiste pendant et après la guerre de Sécession. Comme on va le voir à présent, le mythe paysagiste a évolué après 1970, sans que pour autant le déséquilibre des rôles entre parole et image, vérité et beauté, se trouve vraiment remis en cause.

Photos « belles mais laides » contre la destruction de la Terre

- 20 Que le grand mythe du paysage de l'Ouest comme hyper-icône utopique offerte à l'expansion de la nation et à l'édification de son identité ne soit plus crédible après 1970, du moins chez les photographes « sérieux » ou « créatifs », c'est presque une évidence pour qui connaît la scène photographique américaine de la période. En 1975, année où le Metropolitan Museum de New York consacrait par une grande rétrospective les photographes explorateurs des années 1860-1880 (Naef et Wood), l'institution rivale de Rochester, l'International Museum of Photography/George Eastman House, présentait une exposition concurrente significativement intitulée *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (Jenkins). Celle-ci mettait en lumière une nouvelle génération de paysagistes (Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Nicholas Nixon, Stephen Shore, entre autres) réunis par une commune défiance à l'égard des icônes du paysage vierge à la Adams et par une démarche de néo-exploration méticuleuse, le plus souvent minimaliste, visant les méfaits de l'industrialisation et la banalité, voire la laideur, des paysages « vernaculaires », routes, banlieues, préfabriqués et mobile homes notamment. Cependant, à la différence d'un Robert Frank, ces « nouveaux topographes » ne renonçaient ni au *paysage* en tant que tel ni surtout à la *beauté* – dont un Robert Adams (pas de filiation avec Ansel) allait se faire le chantre dans une série d'essais « pour la défense des valeurs traditionnelles ». Robert Adams avait précédemment inauguré une nouvelle vision du paysage américain dans *The New West* (1974 ; voir cette vidéo de présentation) et dans *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado* (1974), ouvrage célébrant une « frontière » pétrie de patrimoine hispanique. Dans sa préface à *The New West*, à propos de la beauté paradoxale des paysages de banlieues du Colorado, John Szarkowski eut cette formule frappante : Adams aurait selon lui, « sans réellement mentir, découvert, dans ces agglomérations de mornes bâtiments sans art ni esprit, la promesse d'une vertu de rédemption » (R. Adams 1974, viii). Dans cette ambiguïté, trente ans plus tard le critique Leo Rubinien voyait encore une « incertitude parfaite », décrivant dans un texte pénétrant un paradoxe qui est au centre de notre propos : « ce qu'il exprime éloquentement dans ses essais, les textes de ses livres, ou en conversation, ce n'est pas exactement la même chose que ce qu'expriment ses photographies » (*what he eloquently*

says in his essays and book texts, and in conversation, is not exactly the same as what his photographs say ; Rubinien 113).

- 21 Les « nouveaux topographes » n'étaient pas non plus des écologistes, quoique Robert Adams et d'autres membres du groupe aient aussi témoigné leur vie durant d'une conscience aiguë de l'environnement ; et ils ne revendiquaient pas plus de filiation avec l'école de géographie « culturelle » emmenée par John B. Jackson (Jackson et Brown) ou avec l'architecture critique de Denise Scott Brown et Robert Venturi (Brown *et al.*). En 1975, du moins, leurs préoccupations étaient surtout d'ordre conceptuel : comme y invitait l'exemple des Becher, engagés depuis la fin des années 1950 dans un projet infini d'archivage des architectures industrielles occidentales, le véritable enjeu de ces néo-explorations était de cultiver une attitude de détachement par rapport au sujet, de manière à obtenir des images qui apparaissent « sans auteur », comme l'exprima fortement Lewis Baltz : « le document photographique idéal, c'est celui qui semblerait n'avoir ni auteur ni art » (*the ideal photographic document would appear to be without author or art* ; Barrow *et al.*, 57). Par rapport au modèle d'Ansel Adams, le renversement n'était donc pas tant dans une prise de conscience politique des méfaits de l'« altération » mais plutôt dans la recherche esthétique de cette « altération » en tant que sujet, doublée d'une remise en cause de l'idéal transcendantaliste de l'artiste comme voyant doué de « sentiment » : l'agir humain était réintroduit dans le sujet, mais toute « âme » évacuée de la prise de vue.
- 22 Une autre illustration frappante et contemporaine de cette esthétique du détachement est celle du Rephotographic Survey Project (RSP), entreprise collective qui, à la fin des années 1970, consista à rechercher et à rephotographier aussi scrupuleusement que possible les sites – et même les cadrages – enregistrés par les photo-explorateurs du XIX^e siècle, en retrouvant au centimètre près leurs points de vue (Klett *et al.* 1984). Ici encore, alors que les paires avant/après ainsi obtenues illustraient, dans bien des cas, les mutations du paysage et, en particulier, les avancées du béton et de l'industrie, le véritable enjeu n'était pas écologique, mais bien conceptuel : dans l'ouvrage résultant, *Second View* (1984), les participants expliquaient que leur but n'avait pas tant été d'étudier le paysage que d'apporter la preuve expérimentale d'un parcours sur les traces des pionniers. La rephotographie révérait certes l'environnement de l'Ouest, mais aimait plus encore son scrupule conceptuel : alors qu'au XIX^e siècle les manuels de photographie en voyage conseillaient de se munir « d'une bêche et d'une bonne hache » afin de pouvoir, le cas échéant, dégager la vue, l'un des rephotographes, ayant constaté que le *vantage point* exact de son modèle étant situé juste derrière un buisson qui cachait toute vue, avait très logiquement décidé de ne pas le couper et pris un cliché dans lequel on ne voit pas le paysage (voir Brunet 1991). Vers 1980, au moins pour ces photographes « sérieux », les questions de l'art l'emportaient donc encore nettement sur les questions politiques du territoire et de l'environnement.
- 23 De même, chez des photographes moins conceptuels, la problématique de l'environnement resta-t-elle dans les années 1980 sous-jacente à la célébration formaliste des paysages, notamment en couleur. Ceux qui, à partir de cette période, furent révéérés comme les nouveaux « maîtres » de la couleur, William Eggleston, Stephen Shore ou Joel Meyerowitz, cultivaient des vues plus ou moins « ordinaires » – pour partie semblables aux images « vernaculaires » appréciées de John B. Jackson –, mais leurs paysages, carrément huppériens chez Shore, plus luministes chez Meyerowitz, restaient travaillés par le souci de la composition et obnubilés par la quête

– éminemment adamsienne – des lumières, à laquelle la couleur apportait de nouveaux attraits. D'autres coloristes, comme Eliot Porter – élève et héritier d'Ansel Adams – et son successeur Robert G. Ketchum, membre fondateur de l'International League of Conservation Photographers, perpétuèrent franchement les visions immaculées à la Adams et la conviction qu'une belle photographie, judicieusement diffusée et placée dans le débat public, et surtout bien mariée à « des mots », peut « faire voter une législation efficace » (voir le site web de la galerie G2, « Supporting Art and the Environment » et celui du photographe, « Photography in the Service of Conservation Advocacy »). Ketchum, auteur en 1981 du luxueux recueil intitulé *American Photographers and the National Parks*, considéré aujourd'hui comme un classique par les amateurs, est demeuré jusqu'à nos jours le représentant quasi officiel d'une tradition adamsienne bien vivace, notamment caractérisée par l'évacuation des signes de l'humain dans le paysage. Comme l'écrivait Simon Schama dans son *Landscape and Memory* (1995) – et la même phrase pourrait s'écrire aujourd'hui –, malgré la taille des parkings et la présence d'« ours qui fourragent dans les boîtes de McDonald's, nous imaginons toujours Yosemite comme Albert Bierstadt le peignit ou comme Carleton Watkins et Ansel Adams l'ont photographié : sans aucune trace de présence humaine » (7).

- 24 Une évolution est néanmoins à constater entre les années 1980 et les années 2000, et la seconde mouture du projet rephotographique, parue en 2004 dans un ouvrage intitulé *Third View*, en témoigne elle-même assez nettement (Klett *et al.* 2005 ; voir le site web du projet). Les « troisièmes vues » complètent sans doute sur divers points l'entreprise archéologique et conceptuelle des « secondes vues » ; mais elles forment aussi un commentaire sur l'évolution des sites – tous ou presque situés dans l'Ouest montagneux ou désertique – entre 1980 et 2000, commentaire assumé cette fois plus explicitement par le photographe Mark Klett. Par là, le RSP rejoint une tendance plus large de la photographie américaine contemporaine, pour laquelle la cause environnementale est devenue un thème important voire majeur, tant sur le plan global que sur le plan régional – dans l'Ouest en particulier, où la vigueur des mouvements écologistes est à la mesure des dégradations causées par les essais nucléaires, les pollutions chimiques, les circuits d'irrigation et de canalisation des eaux, sans oublier l'*urban sprawl* et la ghettoïsation des centres villes. Depuis les années 1990, bourses, expositions et publications sur « photographie et environnement » se succèdent, soutenues par diverses associations, dont le Sierra Club n'est plus que le vénérable ancêtre, et, pour certaines, récompensées par les Nations Unies, l'Agence européenne de l'environnement ou encore le Lions Club. L'un des faits marquants de la période récente est d'ailleurs l'internationalisation de la photographie américaine de paysage, les Américains se projetant de manière croissante aux quatre coins du monde pour y traquer, cette fois sans ambiguïté, les paysages de la pollution et du réchauffement globaux, en particulier en vue aérienne.
- 25 Reste dans cette photographie environnementaliste, aujourd'hui reconnue et couronnée par tant de jurys, une ambiguïté fondamentale dont témoigne vivement une exposition organisée en 2005-2008 sur ce thème par Claude Baillargeon à Oakland University et à la National Gallery d'Ottawa : *Imaging a Shattering Earth: Contemporary Photography and the Environmental Debate* (voir Grande). La menace dont parle cette manifestation n'est plus celle de la pollution ou de la dégradation de l'environnement, mais celle d'une destruction (*shattering*) de la Terre. Néanmoins, l'exposition rassemble une douzaine de photographes nord-américains (certains très connus comme John

Pfahl ou Emmet Gowin, d'autres moins) dont le travail reste visiblement gouverné par les deux préceptes fondamentaux de la tradition paysagiste américaine : « la beauté avant tout », comme disait Adams, et la capacité d'« influence » supposée de la photographie. Ce qui frappe immédiatement à la vue des images, c'est en effet leur beauté presque surhumaine – beaucoup étant prises en couleurs et en vue aérienne, et présentées en grand format. Quoi de plus beau en effet qu'un bassin d'aération de déchets toxiques, vu par Emmet Gowin ? Que les chatoyantes volutes et autres veinages de couleurs que tire David Maisel, en vue verticale, des dépôts toxiques du lac asséché d'Owens en Californie (voir une anthologie du « Lake Project » sur Pinterest), tout près du site du camp d'internement de Manzanar photographié par Adams pendant la Seconde Guerre mondiale ? Quoi de plus sublime, même, que les rejets délétères de l'usine chimique Occidental à Niagara Falls, selon John Pfahl (collection de la George Eastman House), voire telle ou telle vue de smog à Los Angeles ou à Pékin ? Significativement, toutes les recensions que j'ai pu trouver soulignent cette beauté pour s'en distancer aussitôt : ce sont des images « belles mais laides » (*beautiful yet ugly*) selon le *Montreal City Guide* ; « Bien que les images puissent en un sens être considérées comme belles, Baillargeon admet qu'il y a une humeur sombre [*dark mood*] dans l'exposition » (« Ottawa Photography Exhibit »). Car cette beauté a un côté sombre, et même obscur, qui touche à son propos politique – ou du moins militant. Comme l'expliquait Baillargeon dans l'interview du *Montreal City Guide* (malheureusement non conservée par le web), les photographes de l'environnement « sont confrontés à l'immensité du problème et ils s'efforcent individuellement d'attirer l'attention sur lui, de créer du discours, d'impliquer le public » (*They are confronted with the immensity of the problem and are trying individually to bring attention to it, to create discourse, to engage the public* ; Baillargeon 2008). « *To create discourse* », tel est bien le contenu de la contribution politique de ces photographes, auxquels est ainsi reconnu le traditionnel et paradoxal avantage du « choc des photos ». La force de l'image est réputée supérieure au « poids des mots », mais elle est par définition silencieuse ; la photographie ou le photographe n'a d'autre fonction, dans cette rhétorique, que de faire surgir des mots chez son spectateur ou son commentateur. Encore faut-il souligner que, pour ces photographes artistes comme pour les musées qui les accueillent, les critiques qui les apprécient et les collectionneurs qui les achètent, il semble aller de soi que la sensibilisation passe par la beauté ou la sublimité des images – et singulièrement celle de paysages, certes dévastés, mais pour la quasi-totalité d'entre eux vierges de toute présence humaine (alors qu'un W. Eugene Smith, par exemple, avait choisi de montrer les effets des radiations atomiques sur les corps et les visages des habitants de Minamata – non sans recourir, notamment dans l'image intitulée *Tomoko Uemura in Her Bath*, à une mise en scène digne de Michel-Ange ; voir la page consacrée à Minamata sur le site de l'agence Magnum).

Conclusion

- 26 Comme le suggèrent les grands tableaux saturés et la mise en discours du photographe canadien Edward Burtynsky, l'une des plus fortes valeurs du marché contemporain (voir sa série *Oil*), la photographie environnementale contemporaine perpétue et amplifie même un fort paradoxe. Ce paradoxe ne se résume pas au maintien de l'imagerie quasi religieuse de Yosemite ou de Yellowstone, laquelle a souvent été battue en brèche par des ironistes promenant leur appareil au milieu des parkings et des

détritus. Le paradoxe tient précisément à la relation entre image et discours dans une photographie américaine qui a depuis longtemps fait accepter sa propension à influencer sur le débat public. Particulièrement aux États-Unis, l'image photographique s'est tôt établie comme une source de révélation incontestable du réel, un substitut plus efficace de la parole et une arme infaillible contre le « mensonge », qu'il soit littéraire, pictural, commercial ou politique (Goldberg ; Sandweiss). Depuis Yellowstone en 1872, mais surtout peut-être depuis les croisades progressistes de Jacob Riis puis de Lewis Hine, qui aiguillonnèrent autour de 1900 des évolutions législatives en matière de logement social ou de travail des enfants, il y a un mythe politique de la photographie américaine : c'est l'idée que l'image impose – hors toute parole, voire contre la parole – sa *vérité* et prend ainsi force de loi. Le photographe, selon ce mythe, ne « témoigne » (au tribunal ou au Congrès) que par ses images (alors même que Riis et Hine sont tous les deux, en réalité, de brillants praticiens du récit illustré, du légendage et, plus généralement, du discours). Or ce que suggère cette étude – qui reste à approfondir sur bien des points – de l'histoire de la photographie écologique aux États-Unis, à commencer par l'affaire de Yellowstone et l'engagement d'Ansel Adams, c'est que la « vérité » photographique n'est le plus souvent qu'un effet de discours secondaire, un véritable commentaire, induit par la force d'attraction des images – par leur *beauté* ou plutôt leur *spectacle*. Dans la mesure où l'histoire de la photographie s'est construite comme une histoire de l'art, il n'est évidemment pas surprenant que la notion de beauté plastique ait été privilégiée comme critère dans la constitution du « canon » ni que des photographes ayant, comme Ansel Adams, allié engagement militant et exigence esthétique soient traités en héros.

- 27 Mais la quête de la beauté plastique n'est pas l'apanage des pratiques spécialisées ou savantes, et s'enseigne au contraire couramment dans les manuels de photographie et dans les écoles de journalisme. Il s'ensuit que la procédure culturellement reçue, notamment mais pas seulement aux États-Unis, pour créer et faire passer un « message » photographique est la composition d'une belle image. Bien entendu, cette procédure n'est pas réservée aux États-Unis. Le sublime du désastre, figure esthétique consacrée depuis Lucrèce et Longin, imprègne l'œuvre d'un Yann Arthus-Bertrand, faisant admirer de somptueuses vues aériennes de palmeraies à huile en Indonésie, en marge d'un discours apocalyptique sur la destruction des forêts tropicales. Dans le cas de Yosemite à l'époque d'Ansel Adams et *a fortiori* celui de « la terre qui éclate », l'image n'atteint son but revendiqué (sensibiliser l'opinion, amener de la législation, créer du discours) que par le travestissement fondamental de son sujet politique et moral – la destruction de la planète – en un paysage à couper le souffle, que ce soit en noir-et-blanc (Adams) ou en couleurs (Burtynsky). Il revient ainsi au discours – celui du conservateur, du commentateur, du journaliste, voire celui du photographe lui-même – de décrire ce sujet dans toute sa « laideur », c'est-à-dire, d'un point de vue rhétorique, à démasquer l'image. L'image – comme le parc national – apparaît alors comme un leurre nécessaire, *playground* sur lequel, dans les plus pures traditions de la pastorale et de l'iconoclasme, se débat l'avenir sombre de l'humanité. On peut avec Alan Braddock rappeler que « l'écologie l'emporte sur le paysage » (*ecology > landscape*) et mettre en avant les procédures multiples de l'art contemporain, au moins depuis le moment conceptuel, pour contourner et même rejeter cette fausse équation entre belle image et éveil écologiste ; mais ce leurre demeure une figure culturelle dominante.

- 28 Une dernière remarque. Aux États-Unis, l'enracinement ancien de la photographie (et du parc national) dans la culture a, avec d'autres facteurs, précocement et puissamment favorisé un consensus très large, mais encore peu partagé en France, selon lequel l'image photographique peut ou doit être considérée non seulement comme un objet historique, mais aussi comme un agent de l'histoire. Les deux historiographies concurrentes de la photographie qui, à partir des années 1930, se constituent parallèlement aux États-Unis (celle, « sociale », de Robert Taft et celle, esthétisante, de Beaumont Newhall) se trouvent d'accord pour valider la thèse de l'« influence » de l'image, que ce soit pour souligner la valeur historique et culturelle de la photographie (Taft) ou pour enrichir d'un sens moral, voire politique le mérite artistique des photographes concernés (Newhall). Comme on le voit chez Ansel Adams, puis chez Eliot Porter, Robert Ketchum et au-delà, l'engagement écologique du photographe américain a été constamment conçu, au XX^e siècle, sous la caution d'une tradition journalistique et historiographique – fût-ce celle d'une histoire populaire. On peut d'ailleurs se demander, à propos des grands inventaires de paysages « vierges » réalisés par la photographie pionnière des années 1860-1870, si leur fonction d'illustration de la découverte du territoire – fonction qui n'exclut pas alors la notion de sauvetage – n'est pas déjà articulée à la conscience historique d'une tradition picturale et littéraire elle-même fortement teintée de pastorale (Brunet in Cole 11-33). Or, comme on l'a vu à propos de l'épisode de Yellowstone, cette tradition est, au moins pour sa partie photographique, un véritable « lieu de mémoire », produit par une vulgate historique – un artefact narratif magnifiant l'irruption de l'image dans le débat public, irruption toujours rêvée plus qu'attestée, puisque, relevant justement d'une sortie du cadre discursif, elle ne laisse de trace mémorielle que dans l'ordre approximatif de l'affect et ne parle, à bien des égards, qu'à une histoire populaire ou considérée comme telle. Cette réflexion sur la photographie écologique demande à être étendue, d'abord dans le cadre étatsunien, à toute une écriture, aujourd'hui proliférante, de l'histoire de la photographie ou de l'histoire par la photographie comme chronique d'une pratique d'intervention, voire comme *contre-histoire* iconocentrique.⁵

Ansel Adams, *Burning leaves, autumn dawn, Manzanar Relocation Center, California, 1943.*

Library of Congress, Prints and Photographs Division. www.loc.gov/pictures/item/2002695133/

BIBLIOGRAPHIE

[ADAMS, Ansel.] *Conversations with Ansel Adams: Oral History Transcript, 1972-1975*, with introductions by James L. Enyeart and Richard M. Leonard, Berkeley : University of California, 1978. archive.org/details/convanseladams00adamrich. Page consultée le 20/07/2018.

---. *An Autobiography* [1985], Boston : Bulfinch, 1996.

---. *Letters 1916-1984*, éd. Mary Alinder et Andrea Gray Stillman [1988], Boston : Little, Brown & Co., 2001.

ADAMS, Robert. *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*, New York : Aperture, 1974.

---. *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado*, Boulder : Colorado Associated University Press in cooperation with The State Historical Society of Colorado, 1974.

---. *Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values* [1981], New York : Aperture, 2005.

BAILLARGEON, Claude. Interview dans *CityGuide Montreal*, 16 August 2008, www.canada.com/cityguides/montreal/story.html?id=33839107-1fbc-4d2a-8abc-93f50f61d2df. Page consultée le 15/10/2015.

- BAILLARGEON, Claude, Robert F. KENNEDY, Maia-Mari SUTNIK et Katy MCCORMICK. *Imaging a Shattering Earth: Contemporary Photography and the Environmental Debate*, cat. exp., Rochester, MI : Meadow Brook Art Gallery, College of Arts and Sciences, Oakland University, 2005, our.oakland.edu/bitstream/handle/10323/916/Imaging%20a%20shattering%20earth%20_%20Claude%20Baillargeon.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Page consultée le 20/07/2018.
- BARRETT, Ross, et Maggie CAO, dir. « Landscape in American History », *American Art*, 31/2, 2017.
- BARRINGER, Mark Daniel. *Selling Yellowstone: Capitalism and the Construction of Nature*, Kansas City : University Press of Kansas, 2002.
- BARROW, Thomas F., Shelley ARMITAGE et William E. TYDEMAN, dir. *Reading into Photography: Selected Essays, 1959-1980*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1982,
- BARTLETT, Richard A. *Nature's Yellowstone: The Story of an American Wilderness That Became Yellowstone National Park in 1872*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1974.
- BLAIR, Bob, et Howard R. DRIGGS, dir. *William Henry Jackson's "The Pioneer Photographer"*, Albuquerque : Museum of New Mexico Press, 2005.
- BOSEN, Howard, « A Tall Tale Retold: The Influence of the Photographs of William Henry Jackson on the Passage of the Yellowstone Park Act of 1872 », *Studies in Visual Communication* 8, 1982, p. 98-109.
- BRADDOCK, Alan C. « Ecology > Landscape », *American Art*, 31/2, 2017, p. 59-62.
- BROWN, Denise Scott, Robert VENTURI et Steven IZENOUR. *Learning from Las Vegas* [1972], Cambridge, MA : MIT Press, 2017. Trad. fr. *L'Enseignement de Las Vegas* [1978], Bruxelles : Mardaga, 2017.
- BRUNET, François, « O'Sullivan Was Here. La rephotographie ou la jouissance du point de vue », *Revue française d'études américaines*, 48-49, 1991, p. 309-319.
- . « "Picture Maker of the Old West": W.H. Jackson and the Birth of Photographic Archives in the United States », *Prospects, An Annual of American Cultural Studies*, 19, 1994, p. 161-187.
- . « "Avec les compliments de F.V. Hayden, géologue des États-Unis". Politiques photographiques de l'exploration américaine », in F. Brunet et B. Griffith, dir., *Visions de l'Ouest : photographies de l'exploration américaine 1860-1880*, Giverny : Musée d'Art Américain de Giverny et Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 10-31.
- . *La photographie histoire et contre-histoire*, Paris : Presses Universitaires de France, 2017.
- CAHN, Robert, et Robert Glenn KETCHUM, *American Photographers and The National Parks*, New York : Viking Press, 1981.
- CHITTENDEN, Hiram M. *The Yellowstone National Park*, Cincinnati : Robert Clark, 1895, [archive.org/details/yellowstonenati01chitgoog](http://archive.org/details/details/yellowstonenati01chitgoog). Page consultée le 20/07/2018.
- COLE, Thomas. *Essai sur le décor naturel américain*, éd. François Brunet, Pau : Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2004.
- . « Essay on American Scenery », *American Monthly Magazine*, 1, 1836, www.csun.edu/~ta3584/Cole.htm. Page consultée le 19/09/2018.
- CUTLER, M. Rupert, « Fire in Yellowstone, Hot Air in D.C. », *New York Times*, 11 September 1988, www.nytimes.com/1988/09/11/opinion/fire-in-yellowstone-hot-air-in-dc.html. Page consultée le 20/07/2018.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*, Paris : Minuit, 2009.
- DVORAK, Terry, « In Defense of Ansel », forum de discussion en ligne, 2002, *Photo.net*, www.photo.net/discuss/threads/in-defense-of-ansel.37055/ (Page consultée le 20/07/2018).
- FIGUEIREDO, Yves, « Du monumentalisme à l'écologie : politique et esthétique de la nature en Californie, 1864-1916 », thèse de doctorat, Université Paris 7-Denis Diderot, 2005.
- , « Aux sources du débat écologique contemporain : l'expérience américaine », *Revue française d'études américaines*, 109, 2006/3, p. 69-82.
- , *Frederick Law Olmsted et le park movement américain*, Neuilly-sur-Seine : Atlande, 2014.
- FIGUEIREDO, Yves, Michel GRANGER et Thomas PUGHE. « Introduction. De la nature à l'environnement. From Nature to the Environment », *Revue française d'études américaines*, 129, 2011, p. 3-7.
- GERVAIS, Thierry, *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*, Paris : Textuel, 2015.
- GOLDBERG, Vicki, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, New York : Abbeville Press, 1993.
- GRANDE, John K. « Imaging a Shattering Earth, Contemporary Photography and the Environmental Debate », *Ciel Variable* 80, 2008, cielvariable.ca/en/issues/ciel-variable-80-image-banks/imaging-a-shattering-earth-contemporary-photography-and-the-environmental-debate-john-k-grande/. Page consultée le 20/07/2018.
- HALES, Peter B. *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*, Philadelphie : Temple University Press, 1988.
- HERMANGE, Emmanuel, « Recension de l'édition française bilingue de Dorothea Lange, Paul Taylor, *An American Exodus, A Record of Human Erosion*, éd. bilingue anglais-français par S. Stourdzé, Paris, Jean-Michel Place, 1999 », *Études photographiques*, 8, 2000, journals.openedition.org/etudesphotographiques/234. Page consultée le 20/07/2018.
- HUTH, Hans, « Yosemite: The Story of an Idea », *Sierra Club Bulletin* 33/3, 1948, 47-78, www.yosemite.ca.us/library/yosemite_story_of_an_idea.html. Page consultée le 20/07/2018.
- ILNYTZKY, Una. « Ansel Adams Yosemite Photo Fetches \$722K in Record-setting Auction », *Christian Science Monitor*, 23 June 2010, www.csmonitor.com/From-the-news-wires/2010/0623/Ansel-Adams-Yosemite-photo-fetches-722K-in-record-setting-auction. Page consultée le 19/09/2018.
- JACKSON, Clarence S. *Picture Maker of the Old West, William H. Jackson*, New York : Scribner's, 1947.
- JACKSON, John Brinkerhoff, et Peter BROWN, *Habiter l'Ouest*, éd. Jordi Ballesta, Marseille : Wildproject, 2016.
- JACKSON, William Henry, *Time Exposure [1940]*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1986.
- JENKINS, William, dir. *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, cat. exp., Rochester : International Museum of Photography, 1975.
- KEMPF, Jean, « La photographie communique », in François Brunet, dir., *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris : Hazan et Université Paris Diderot, 2013, p. 231-237.
- KLETT, Mark, Ellen MANCHESTER et JoAnn VERBURG. *Second View: the Rephotographic Survey Project*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1984.

- KLETT, Mark, Kyle BAJAKIAN, William L. FOX, Michael MARSHALL, Toshi UESHINA et Byron G. WOLFE. *Third View, Second Sights: A Rephotographic Survey of the American West*, Albuquerque : Museum of New Mexico Press, 2005.
- KUSSEROW, Karl, et Alan C. BRADDOCK, dir., *Nature's Nation: American Art and Environment*, Princeton : Princeton University Art Museum, 2018 [à paraître].
- LUGON, Olivier, *Le style documentaire: d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Macula, 2001.
- MACFARLANE, Ellen, « Group f.64, Rocks, and the Limits of the Political Photograph », *American Art*, 30/3, 2016, p. 26-53.
- MACHEREL, Claude, et Daniel FABRE, dir. « Du Far West au Louvre : le musée indien de George Catlin », *Gradhiva*, 3, 2006, journals.openedition.org/gradhiva/63. Page consultée le 20/07/2018.
- MAGOC, Chris J. *The Creation and Selling of an American Landscape, 1870-1903*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1999.
- MARX, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York : Oxford University Press, 1964.
- MEIGS, Mark, dir. « Au-delà du New Deal. Esthétique et politique de la représentation dans les années 1930 ». *Revue française d'études américaines*, 102, 2004.
- MITCHELL, W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago : University of Chicago Press, 2005.
- NAEF, Weston J., et James N. WOOD, *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West*, cat. exp., Boston : New York Graphic Society, 1975.
- NASH, Roderick, *Wilderness and the American Mind* [1967], New Haven : Yale University Press, 2001.
- NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, New York : Museum of Modern Art, 1982.
- . *Focus, Memoirs of a Life in Photography*, Boston : Bulfinch Press, 1993.
- NEWHALL, Nancy, « Controversy and the Creative Concepts », *Aperture* 2/2, 1953, issues.aperture.org/19530303#!/6. Page consultée le 20/10/2015.
- . *Ansel Adams: The Eloquent Light* [1963], Millerton : Aperture, 1980.
- « Ottawa Photography Exhibit Explores Environmental Disasters », CBC News, 30 June 2008, web.archive.org/web/20080731085547/http://www.cbc.ca/arts/artdesign/story/2008/06/30/shattering-earth-photos.html. Page consultée le 19/09/2018.
- PALMQUIST, Peter, *Carleton E. Watkins: Photographer of the American West*, Albuquerque : University of New Mexico Press, 1983.
- RICHARDSON, Robert D., et Barry MOSER, *Henry Thoreau: A Life of the Mind*, Berkeley : University of California Press, 1988.
- RUBINFIEN, Leo, « Perfect Uncertainty: Robert Adams and the American West », *Art in America*, March 2002, p. 110-117, 140-141.
- RUNTE, Alfred, *Yosemite: The Embattled Wilderness*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1990.
- SANDWEISS, Martha, *Print the Legend: Photography and the American West*, New Haven : Yale University Press, 2002.
- SCHAMA, Simon, *Landscape and Memory*, New York : Knopf, 1995.

SPAULDING, Jonathan, « The Natural Scene and the Social Good: The Artistic Education of Ansel Adams », *The Pacific Historical Review*, 60/1, 1991, p. 15-42.

---, *Ansel Adams and the American Landscape: A Biography*, Berkeley : University of California Press, 1996.

STOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America*, Chicago : University of Chicago Press, 1973.

TAFT, Robert, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889* [1938], New York : Dover, 1964, archive.org/details/aa098_PhotographyAndTheAmericanScene. Page consultée le 20/07/2018.

TURNAGE, Robert, « Ansel Adams: The Role of the Artist in the Environmental Movement », *Living Wilderness*, The Wilderness Society, March 1980, www.anseladams.com/ansel-adams-the-role-of-the-artist-in-the-environmental-movement. Page consultée le 20/07/2018.

WAITLEY, Douglas, *William Henry Jackson: Framing the Frontier*, Missoula : Mountain Press, 1998.

WYATT, David, *The Fall into Eden: Landscape and Imagination in California*, New York : Cambridge University Press, 1990.

NOTES

1. Cet article a pour origine une communication au colloque « La parole politique des artistes » (Université Paris 8/MSH Paris Nord, 25 septembre 2008), organisé par Christine Cadot et Violaine Roussel, que je remercie ici pour leurs conseils et leur autorisation à en reprendre les éléments, considérablement développés par la suite. Je remercie également Yves Figueiredo et les évaluateurs anonymes de la revue *Transatlantica*.

2. Voir, pour une analyse détaillée de cette vulgate, l'article indispensable d'Howard Bossen, qui passe en revue l'historiographie et analyse de nombreuses sources primaires ; et Brunet 1994, 175-179. Dans la première version de son autobiographie (1929), Jackson déclare sobrement que les rapports et les photographies issus de l'expédition de 1871 « jouèrent un rôle important dans l'établissement de ce pays de merveilles [Yellowstone] comme Parc national », s'appuyant notamment sur une citation d'H.M. Chittenden, auteur d'une histoire de Yellowstone parue en 1895, selon lequel les documents et les photographies rapportés par la mission Hayden « jouèrent un rôle décisif » dans la création du Parc (Blair et Driggs, 80 et 74 ; Chittenden, 93), et non sans avoir souligné au préalable que c'était le peintre Thomas Moran et son merveilleux talent de coloriste qui « emportèrent la conviction pour la préservation [de Yellowstone] au bénéfice de la postérité » (68). Dans la version définitive de l'histoire de sa vie (1940), Jackson rapporte avec plus d'emphasis que « les photographies que j'avais préparées [au cours de l'hiver 1871-72] [...] avaient contribué à accomplir un beau travail : sans un vote contre, le Congrès institua Yellowstone comme parc national » (W.H. Jackson 1986, 205) ; il souligne néanmoins que « les images étaient essentielles pour réaliser le programme de publicité du docteur [Hayden] en faveur de son expédition ; mais le but central était toujours l'exploration » (201). Son fils Clarence, qui perpétua l'héroïsation de son père, écrivit un peu plus tard que ses images, judicieusement placées sur les pupitres des sénateurs au moment du débat parlementaire, « emportèrent le vote en faveur du premier Parc national » (C.S. Jackson 1947, 145). Dans son ouvrage sur W.H. Jackson, Peter B. Hales a souligné fort à propos le caractère très construit, fantaisiste et même fictionnel des autobiographies de Jackson, considérant que celle de 1929 est la moins inauthentique, alors que dans les années 1930 et 1940 le photographe « disparut sous son image » de vétéran du « vieil Ouest » (294-302). Les historiens ont néanmoins puissamment

relayé le mythe, depuis Robert Taft, auteur d'une magistrale « histoire sociale » de la photographie américaine (1938) dans laquelle, s'appuyant notamment sur le témoignage de Chittenden, il croyait établir que les photographies de Jackson avaient eu un rôle décisif dans le passage de la loi (Taft 302). Beaumont Newhall reprit cette thèse dans les différentes éditions de sa classique histoire de la photographie (voir Newhall 1982, 100) et on la retrouve dans des ouvrages spécialisés (voir par exemple Cahn et Ketchum, 127-129) comme dans des ouvrages récents (voir par exemple Waitley, 115). Pour Richard Bartlett (*Nature's Yellowstone*, 201), il n'y a pas de doute quant à « l'usage généreux [par Hayden] des photos de Jackson et des croquis de Moran en vue de convaincre les parlementaires des beautés de Yellowstone », mais ce fait est présenté comme un point secondaire dans la caractérisation du rôle d'Hayden, lui-même présenté comme un agent parmi d'autres de la campagne qui aboutit à la création du Parc. Voir aussi Sandweiss, 200.

3. Sur l'opposition entre paysage et écologie telle qu'elle est pensée aujourd'hui, voir l'article récent et très éclairant d'Alan C. Braddock.

4. Cette citation, que l'on trouve un peu partout dans la littérature sur Adams et les parcs nationaux (voir par exemple Cahn et Ketchum 133), n'a pas à notre connaissance d'origine publiée vérifiée à ce jour. Jonathan Spaulding, le premier, fournit une source, qui est un article de 1953 de Nancy Newhall, « Controversy and the Creative Concepts » (Spaulding 1991, 26 ; référence reprise par Macfarlane 50 n.3). En réalité on trouve dans ce texte consacré à une comparaison entre les « concepts » photographiques américains et européens, p. 6, la phrase suivante : « The merely pretty horrifies [Cartier-Bresson] : "Now, in this moment, in this crisis, with the world maybe going to pieces – to photograph a *landscape* !" » ; plus loin le Français, présenté comme un champion de la photographie des « gens », ajoute : « Do they think that by photographing what is eternal they make their work eternal ? ». On trouve diverses versions de la déclaration attribuée à Cartier-Bresson dans des réminiscences d'Ansel Adams lui-même, notamment une « histoire orale » publiée par l'Université de Californie, où le photographe déclare : « Cartier-Bresson says, "Look, the whole world is going to pieces, and all Ansel Adams photographs is rocks." He said that twenty-five years ago, and the world hasn't gone to pieces yet and the rocks are still there » (Adams 1978, 498).

5. Cette écriture « populaire » s'opposerait notamment à la pratique du « remontage » des archives photographiques telle que l'analyse et la célèbre si minutieusement Georges Didi-Huberman dans la série *L'œil de l'histoire*. Après une première approche dans mon ouvrage récent, *La photographie histoire et contre-histoire* (2017), elle est l'objet de mon ouvrage en cours de rédaction, *Making History with Images: Robert Taft and the Popular Tradition of American Photography*.

RÉSUMÉS

Il existe dans la tradition artistique nord-américaine un lien ancien et vigoureux entre paysagistes et écologistes, les deux rôles ayant été parfois réunis chez un individu (Thomas Cole en peinture, Ansel Adams en photographie) ; cette liaison s'est précisée depuis les années 1970 dans toute une série de pratiques photographiques liées au militantisme environnementaliste. Cet article s'attelle à la question de savoir quel(s) rôle(s) les images elles-mêmes ont pu jouer dans ces engagements, et si ce n'est pas plutôt, dans bien des cas, le discours des artistes – voire celui des historiens et critiques, et plus généralement le contexte – qui a explicité des contenus ou des intentions politiques que les œuvres tendaient non seulement à laisser dans le doute, mais

parfois à contredire. Trois étapes sont étudiées qui permettent d'esquisser une histoire de cette problématique : a) la création du Parc National de Yellowstone (1872), laquelle aurait été acquise, selon une légende historiographique, grâce à des distributions opportunes au Congrès de photographies du paysagiste-explorateur William H. Jackson ; b) l'œuvre et la carrière d'Ansel Adams, qui trahit le paradoxe d'une photographie de paysage ultrasoignée dont l'aspect classique et consensuel dessert le message conservateur qui la sous-tend ; c) plusieurs ouvrages et expositions récents (1975-2010) qui ont réuni des œuvres illustrant soit la démythification-déconstruction du grand paysage iconique, soit les diverses modalités de l'altération et de la destruction des paysages naturels, mais conservant des aspects de spectaculaire et de fini léché qui semblent contrevenir au « message » de leurs auteurs.

A traditional and powerful connection links landscape art and environmental consciousness in North American art, classically embodied in artists such as Thomas Cole in painting and Ansel Adams in photography, and reinforced since the 1970s by various photographic projects animated with militant environmentalist purposes. This article seeks to assess the role(s) that photographs, in and of themselves, have played in these artistic-militant enterprises; and to contrast them with the role of discourses (of artists, historians, critics, and so on) in setting forth political contents or intentions that the works themselves have reflected only ambiguously or even, sometimes, flatly contradicted. This contribution proposes a short history of this question through three successive stages: a) the creation of Yellowstone National Park (1872), which, according to a persistent historiographical legend, allegedly resulted from the timely distribution to Congress members of pictures by survey photographer William H. Jackson; b) the work and career of Ansel Adams, envisioned as the paradox of a highly polished style of landscape photography whose classic, mainstream look tended to contradict its underlying conservationist message; c) a series of more recent books and exhibitions (1975-2010), bringing together artistic projects that highlighted deconstructions of classic, iconic landscapes, or examples of the degradation and destruction of natural sites, while maintaining a stylistic taste for spectacular effect and spotless finish that seemed to contradict the artists' avowed message.

INDEX

Mots-clés : photographie, écologie, parcs nationaux, éloquence, puissance des images, Yellowstone, Ansel Adams.

Keywords : photography, environmentalism, national parks, eloquence, power of images, Yellowstone, Ansel Adams.

Thèmes : Hors-thème

AUTEUR

FRANÇOIS BRUNET

Université Paris-Diderot