

CHAPITRE II

LE TERRITOIRE : QUETE,  
CONQUETE, RECONQUETE

This land is my land

From California to the New York Islands

Pete Seeger

Si la première modalité de la pratique documentaire que nous avons choisi d'analyser est celle du territoire, ce n'est pas par analogie facile avec les grands mouvements historiques par lesquels on a coutume de scander l'histoire américaine. Les Américains, et les américanistes avec eux, cèdent souvent à une nostalgie qui les conduit à voir au centre de l'histoire des Etats-Unis cette "marche en avant" qui leur fait dire que la destinée historique du continent s'accomplit dans le "toujours plus", plus de territoire, de centralisme, de puissance, de richesses. Ce qui nous a guidé dans le choix de cette approche, c'est le fait que la photographie "acte spatialisé et spatialisateur" est toujours une mise en place problématique du territoire car elle joue sur l'effet analogique, et participe ainsi

de la définition de la réalité du territoire en qualité d'interface homme-monde <1>. L'activité photographique suit le déplacement physique de la population et y participe de par la spécificité même du dispositif qui lui permet d'élaborer de l'espace lisible. Nous avons donc choisi ce terme de territoire aux sens flottants, au champ sémantique immense, précisément parce que, dans sa polysémie et sa prégnance naturelles, il nous permet de rendre compte d'une part de la réalité américaine et du médium photographique au sens le plus général, et de l'autre des pratiques spécifiques de la Section Historique. Nous étudierons successivement les problèmes généraux liés à l'espace, puis ceux qui s'attachent à une des modalités esthétiques de sa prise en compte, le paysage, avant d'aborder certains territoires particuliers qui nous paraissent significatifs du champ de l'activité visuelle de la Section Historique.

## I - ESPACE ET TERRITOIRE

Le terme territoire peut être source d'ambiguïtés et la tentation est grande dans ce "domaine" de franchir, sans s'en rendre compte, la frontière entre nature et culture. Les géographes parlent de paysage, et ils savent bien que toute appréhension de notre environnement est totalement affective. Comme le montre Pierre Francastel et comme le rappelle Jean Duvignaud citant le Manuscrit économico-politique de 1844 : "L'oeil est devenu humain, de même que son objet est devenu objet social, humain, créé par l'homme pour l'homme." <2> "Voir n'est pas si simple" même si cela crève les yeux et le paysage le plus "naturel" et a fortiori sa représentation esthétisée sont déjà un artefact. Il importe donc de jouer sur les deux sens du mots. A partir du terme d'espace, base irréductible de notre perception, se construisent un territoire qui en serait le niveau anthropologique, et, par découpes successives, une appropriation, à la fois matérielle, sur le terrain, et symbolique, dans l'univers du signe, qui va de la carte au roman <3>.

### A - Paradoxes de l'espace et du paysage

Il est intéressant de remarquer que le mot même d'espace, dans son devenir linguistique, illustre ces rapports entre espace et temps, les "deux formes pures de l'intuition sensible comme principe de la connaissance a priori" que l'esthétique transcendentale de Kant unissait en les opposant selon une ligne de partage interne-externe : "Le temps ne peut pas être perçu extérieurement, pas plus que l'espace ne peut l'être comme quelque chose en nous." <4> En effet, l'espace désigne jusqu'au XVIème siècle un espace temporel <5>. Paradoxe, l'espace l'est aussi en ce qu'il désigne souvent le vide, le creux, la distance, "la mesure qui sépare deux points, deux lignes, deux objets" comme en imprimerie par exemple où il est utilisé au féminin, comme si cet(te) espace constitutif(ve) de l'expérience humaine était à l'image de la matière elle-même dont on sait que, si elle a horreur du vide, elle n'en est pas moins en grande partie composée de vides. Le concept d'espace est donc central à toute expérience de la réalité, comme le dit Kant qui en fait la condition de la perception et non le produit : "L'espace n'est autre chose que la forme de tous les phénomènes des sens extérieurs, c'est-à-dire la seule

condition subjective de la sensibilité sous laquelle soit possible pour nous une intuition extérieure." <6> C'est donc à travers l'espace que se produisent les phénomènes d'individualisation. Ces problèmes généraux se retrouvent lorsqu'on envisage une définition plus étroite du mot, à savoir sa réalisation dans le cadre esthétique précis du paysage.

Nous utilisons telle quelle cette appellation héritée de l'histoire de la peinture car le genre du paysage est lié jusqu'à la fin du XIXème siècle au moins, au développement des instruments d'optique, et en particulier à celui des viseurs qui, dès la fin du XVIème siècle, ont permis d'élaborer des dioramas de 360 degrés. De plus, et le lien est ici étroit avec la photographie documentaire, la pratique du paysage s'inspire d'une pratique scientifique de la description telle que la cartographie, le dessin d'architecture, la vue géologique et urbaine et l'observation astronomique, qu'elle inspire en retour, pratiques descriptives et taxinomiques dont le but premier est la maîtrise, la conquête et la possession du monde naturel <7>.

L'important est de percevoir que la photographie de paysage, ou la réduction bidimensionnelle de l'espace par l'optique et la plaque sensible, produit toutes sortes d'icônes facilement manipulables. On ne s'étonnera donc pas de voir établie une corrélation entre la conquête du territoire par le découpage de la grille

cartographique ("grid") et les explorations de topographes, de photographes et autres illustrateurs qui, en même temps qu'un cadastre foncier, réalisent un autre cadastre, imaginaire celui-ci, tout aussi important que le premier tant il est vrai que la conquête est d'abord de l'ordre du signe <8>.

Le paysage ("landscape") se situe, avec la photographie, à l'articulation entre réel et réalité et procède d'un travail d'occultation permanent et paranoïaque du discours. Le "landscape" c'est la forme ("scape") de la "terre". Coordonnées géographiques objectivables ("the point of the earth's surface above water"), il est aussi terre qui nourrit ("the rural areas, the country, ground, arable land") dans un système productif ("natural resources as a factor of production") <9>. Mais le sens glisse vers le politique et l'ethnique : "land" c'est aussi la nation, et enfin la propriété : "any part of the earth's surface which can be owned as property". Le genre du paysage participe de la tentative de l'homme de comprendre, de saisir physiquement et intellectuellement, la création divine. On le sait, le paysage se place tant en Orient qu'en Occident dans la lignée de la peinture sacrée <10>. Cela se retrouve dans les métaphores bibliques appliquées dès l'origine au territoire américain : le Jardin d'Eden, la Terre promise. Ici se situe le lien entre Dieu et l'homme.

Il en est de même du territoire. Car le territoire c'est, comme dit Le Robert, une "étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain" mais aussi ce morceau de terre sur lequel peut "s'exercer une autorité ou une juridiction", toutes choses qui supposent que soient définies des bornes, des limites, bref, une frontière qui sépare le même de l'autre. Rattaché par l'étymologie à la terre, le terme tisse un lien entre le naturel - l'animalité de l'homme (le territoire que se réserve l'animal) - et le culturel, le droit, puisqu'il est défini comme "l'élément constitutif de la communauté". Ce processus de structuration, qui a pu être comparé à des phénomènes anthropologiques plus généraux, crée en fait la nation. Les Etats-Unis, état de droit et nation créée, se construisent en quatre temps d'abord par rapport à un territoire national mythique puis physique (les cinquante Etats et les dépendances) puis délocalisé (l'empire économique), et enfin totalement idéologique voire dématérialisé, à tel point qu'on ne parle plus que d'un processus (l'impérialisme culturel). C'est donc fondamentalement une nation de l'espace (des grands espaces, de la conquête de l'espace). Dans le domaine qui nous occupe, conquérir cela veut dire deux choses. D'abord, maîtriser les deux grandes coordonnées de l'espace et du temps, c'est-à-dire apporter des solutions de gestion et d'intégration viables de ces deux éléments,

ce que fait la photographie par sa double coupe. Ensuite - et cela est bien plus important - c'est arriver à penser l'impensé, ou, en d'autres termes, opérer ce déplacement qui produit des relations signifiantes nouvelles. C'est ce qu'écrivit Duvignaud dans sa déclaration programmatique pour une sociologie de l'art à venir, où il parle des "peintres florentins qui 'inventèrent' la ville de la prétendue 'Renaissance' avant même qu'elle existât par la vertu des princes et des architectes," à la différence fondamentale près qu'en photographie le matériau de base, la réalité, doit être présente dans le processus <11>.

#### B - L'espace américain et le rapport au monde

Elise Marienstras a montré comment la nation américaine s'est construite, tout au moins au départ, sur la discontinuité historique et culturelle et comment le discours idéologique a justifié et guidé l'éthique, permettant ainsi à la nation en gestation de se donner les bases et les moyens d'une politique culturelle <12>. Pour les premiers idéologues, il s'agit bien en effet de création, d'une "création absolue, exemplaire, destinée à augurer, pour l'humanité une histoire nouvelle." <13> Ainsi tout le travail de l'idéologie va consister à élaborer un "hiatus

historique" qui fera par exemple remonter l'origine des Américains d'abord aux Hébreux, dans ce que l'auteur appelle le "temps du mythe," puis à la civilisation germanique et saxonne. La nation américaine est donc une nation qui ne va cesser de se construire en s'affranchissant du temps et de l'espace, en passant de l'histoire au mythe, jusqu'à ce qu'ayant acquis un peu d'histoire propre et donc des repères, le retour à l'histoire globale puisse s'effectuer sur des bases différentes de celles de l'Europe. La jeune nation souhaite en effet se donner une histoire "démocratique" qui serait celle du petit fermier et non celle des dynasties, une histoire de la chaîne humaine et non du terroir <14>. Mais ce retour à l'histoire globale ne sera pas facile et le rapport des Etats-Unis aux autres nations, c'est-à-dire en fait à l'héritage, sera toujours complexe et problématique. Dès le départ, en effet, se pose le problème de l'ambiguïté de cette position singulière et contradictoire qui en fait d'une part une nation unique et exemplaire et de l'autre une nation à vocation universaliste. Exemplarité contre universalité, singularité contre généralité <15>. Comment ne pas voir ici une des tensions inhérentes à la photographie?

Ce n'est pas un hasard si, très tôt, l'image a joué, sous des formes diverses, une fonction cruciale dans la civilisation américaine, à tel point que Daniel Boorstin a même pu faire toute une lecture de son

pays à travers ce qu'il définit comme le culte ou la promotion du pseudo-événement, à savoir l'événement inventé par et pour la médiation <16>. L'image photographique et le processus photographique lui-même sont une métaphore du lien indéniable mais masqué qui unissent Europe et Etats-Unis, en même temps que l'exemple-type de l'instrument de la modernité capitaliste qui trouve aux Etats-Unis son terrain d'élection privilégié. C'est dans ce processus de va-et-vient, ce double voyage en quelque sorte, perceptible aussi dans les influences culturelles, que nous paraît résider à la fois un des fondements de ce que l'on peut nommer l'américanité, mais aussi la cause de la fascination que ce pays exerce sur le reste du monde. On pourrait dire, presque sous forme de paradoxe, que la photographie était faite pour les Etats-Unis ou plutôt qu'en tant que dispositif elle ne pouvait qu'être exaltée dans cet archétype de l'organisation capitaliste de la société. Certes Nicéphore Nièpce était français et Henry Fox Talbot anglais, certes l'héritage optique du dispositif est sans conteste italien et allemand, mais il ne faut pas oublier que l'appareil photographique n'est que très partiellement une camera obscura. C'est aussi un dispositif physico-chimique d'enregistrement d'images formées dans une camera obscura. Cette machine va donc, au même titre que d'autres machines (la machine à vapeur,

les chemins de fer et tous les autres procédés technologiques), trouver son essor dans le développement du capitalisme. Sa découverte coïncide avec l'explosion industrielle et territoriale américaine avec laquelle elle va se trouver en osmose parfaite car elle correspond aux besoins d'élaboration d'une information abondante répondant à l'accélération constante de la demande d'échange <17>. De plus elle réduit le rôle de l'homme, et donc permet de standardiser les résultats, de les rendre plus sûrs, plus rapides et plus économiques. On pourrait donc y voir, comme le suggère Willem Flusser, la première trace "d'intelligence artificielle" au sens où cette machine marche toute seule en imposant son "point de vue" à l'opérateur <18>. Sans aller aussi loin que lui dans cette voie, car l'essentiel des images qui nous occupent dans cette étude sont le produit de sélections successives mettant en jeu un ensemble de phénomènes complexes, on peut affirmer, pour paraphraser Denise Artaud qui écrit que le "New Deal" a fait entrer les Etats-Unis dans le XXème siècle, que la photographie a fait entrer l'Amérique dans sa modernité en ce qu'elle a concrétisé la logique latente de son développement <19>. C'est en ce sens un médium tout à fait emblématique. On comprend donc pourquoi, dès son introduction sur le continent américain, il joue un rôle important dans tous les temps forts qui scandent l'histoire américaine moderne : Guerre de Sécession, conquête de l'Ouest,

Grande Crise, guerre du Vietnam, mais aussi cet épisode que l'on a un peu tendance à oublier dans l'histoire de la photographie, la conquête de la Lune <20>. En tant que mécanique pure, métaphore de la société industrielle et de ses masques, elle ne peut qu'être reine dans la société des années 30 qui voulait un culte au machinisme. Mais le dispositif photographique, pour reprendre l'expression de Fox Talbot, est aussi le crayon de la nature qui se donne comme une écriture qui arracherait l'écrivant à l'écriture et dont on sait qu'elle est une des aspirations primordiales de l'imaginaire fictionnel américain <21>. Grâce à elle, peut enfin se réaliser le désir d'une écriture libérée de l'emprise du code s'inscrivant à même le réel.

L'histoire de la nation américaine se confond avec celle de son expansion territoriale, en particulier durant la première moitié du XIXème siècle. Pour ne parler que du rapport entre populations blanches et indiennes, on peut remarquer que l'essentiel des conflits entre les civilisations blanche et indienne sont des conflits de terres. Les rapports au territoire sont fondamentalement différents (nomades contre sédentaires, propriété collective contre propriété individuelle), et l'on a camouflé le génocide par des "land treaties". De même, la lutte des Indiens pour la reconquête de leur passé s'organise aujourd'hui autour des "land claims". Enfin, l'un des héritages les plus importants

des populations autochtones est constitué par la toponymie. De même, la fracture entre le Sud, le Nord-Est et l'Ouest qui se développe durant le XIXème siècle naît d'une problématique territoriale. L'évolution politique qui résulte du déplacement géographique du centre de gravité est de la plus haute importance pour une bonne compréhension des Etats-Unis. La signification particulière du mot "frontier" dans l'histoire américaine en est la marque la plus évidente <22>. Le moteur principal de l'immigration des populations et de leur déplacement vers l'Ouest est précisément l'existence de territoire libre et gratuit ("virgin lands"), non souillé par les fautes du Vieux Monde, pareil à une ardoise neuve prête à recevoir les traces de l'homme blanc. Le débat qui précède la guerre de Sécession porte essentiellement sur la légitimité territoriale, l'extension possible et la tentation du repli sur un noyau dur originel <23>. Quant à la doctrine Monroe (1823) elle est aussi à la base de toute une problématique territoriale qui dure peu ou prou jusqu'aux années 1920. C'est précisément à partir de ces années où se négocie la difficile transformation d'une croissance horizontale en croissance verticale que quelque chose se détache dans le processus de "poursuite du bonheur." Les années 30 sont donc un moment essentiellement introspectif de remise en ordre physique et symbolique du capital territorial acquis, d'isolation-

nisme, et de renouvellement du contrat fondateur à travers une reconquête de l'origine par l'intermédiaire d'une médiatisation du territoire, une recherche de l'identité dans la spécificité.

### C - L'Amérique pour sujet

Nous aborderons au chapitre VI les problèmes plus spécifiquement liés à l'entrée dans le temps du mythe. Il est pourtant nécessaire, dans le cadre de ce chapitre consacré au territoire, d'aborder un problème qui lui est lié, à savoir la définition de l'identité nationale. Cette inquiétude aussi vieille que la République connaissait un certain déclin depuis la Première Guerre mondiale avant d'être remise à la mode dans les années 30 sous la forme de la recherche d'une culture spécifiquement américaine. Les mouvements qui prennent l'"Amérique pour sujet" la replacent au coeur d'elle-même et augurent la fin de la suprématie européenne sur les plans culturel et économique. Le nationalisme culturel au moment de la crise économique se manifeste dans le cinéma, mais aussi dans les grands projets du "New Deal" tels que le "Works Progress Administration" qui va tenter de "redonner à l'art américain une saveur de terroir" en développant une peinture de la "scène américaine dans toutes ses infinies manifestations <...> plutôt que de centonner les

"Européens" <24>. De même, l'art américain autochtone est réhabilité en tant que représentant la première trace de l'émergence d'une spécificité artistique américaine :

there is nothing like this /community of Pueblo Indians/ in the experience of our European stock in America <...> we can look back to the XVIIth and XVIIIth century when homespun American talent <...> produced work which clearly indicates the emergence of native American traits in the arts. <25>

Les promoteurs de ces projets du "New Deal", dont Holger Cahill, encouragent donc les peintres régionalistes à développer une esthétique anti-intellectuelle et anti-métropolitaine, ainsi que leur veine pastorale. L'enjeu cependant est nettement plus idéologique qu'esthétique, car la mission qu'ils leur assignent est de "guider le peuple" :

guide the American people in bringing order, design and harmony into the environment created by our society and <...> searching for forms, symbols and allegories which will reveal the character of American life and the American people. <26>

Parallèlement, au milieu de la pauvreté, du désespoir et de la corruption de la scène contemporaine, les muralistes développent une veine élégiaque célébrant un passé calme, simple et net ("uncluttered") aujourd'hui disparu, en même temps qu'ils échafaudent l'utopie de la cité future où le travailleur et sa famille vivront dans

l'harmonie de la communauté planifiée <27>. En attaquant d'un côté les errements des mécènes privés qui, pour lui avoir donné des modèles extérieurs, ont fait dévier l'art américain de sa source naturelle d'inspiration, et de l'autre côté en faisant l'éloge des fonds publics qui ont permis à l'artiste de devenir plus réceptif à l'Amérique, Holger Cahill demande à l'artiste de se débarrasser des scories du passé, de décaper le présent et d'atteindre le socle. Mais il l'invite surtout à dire et redire et redire encore la vie américaine, révélation permanente et inépuisable que seule la répétition peut saisir :

Certainly American life and American character can never be expressed once and for all, but it will be relearned and expressed again and again with fresh vitality and revelation <...>. It is to the creative talent of our own day that we look to provide us with the fresh and unfolding revelation of our country and our people, for the expression of those qualitative unities which make the pattern of American culture.<28>

Ces prises de position de ce responsable culturel du "New Deal" ne sont pas, mutatis mutandis, différentes de celles de Stryker. La passion de ce

dernier pour les hommes et la géographie était avant tout une passion pour l'Amérique :

He was thrilled <...> about being an American and about being in America, and about things that were American. "Americana" was a term he used constantly, and gave this feeling of thrill about America to everybody that was around him. <...> He was the kind of man who filled his attic in his little summer home in Vermont with Sears and Roebuck and Montgomery Ward catalogues. Once when I asked him why he had all those catalogues he said : "Look at the pictures in them. Where would you find records of things American? <29>

Confronté à une nature protéiforme, à l'incommensurable et à la profusion des sollicitations visuelles, dans laquelle William Carlos Williams voyait l'essence de l'expérience artistique du Nouveau-Monde, la photographie, qui est par définition une pratique du détail, forme nouvelle pour un monde nouveau, peut apporter une solution plastique au problème qui hante aussi l'écrivain américain <30>. Ainsi, la photographie documentaire telle que l'imagine Stryker rejoint une des stratégies majeures des lettres américaines, une stratégie du fragment qui sauve le poète du vague en l'ancrant dans le réel, c'est-à-dire le particulier, mais le conduit dans le même temps "à l'image immense de la société" voire à "la figure plus grande encore du genre humain" <31>. C'est donc par l'ancrage de la photographie

dans le particulier et la texture du monde, par la nécessaire présence de celui-ci devant l'objectif et par l'empilement, le parcours en tous sens, qu'elle suscite, que les photographes accèdent à l'essence de l'Amérique, et, au-delà, au mystère de sa genèse :

à partir de l'inventaire du catalogue des détails autochtones, d'une perception "claire" que n'embrument plus les mots étrangers, partir pour reconstruire une genèse de l'Amérique : 'To make a start out of particulars' (W.C. Williams, Paterson). <32>

C'est à la fois un problème idéologique et esthétique. Roy Stryker ne dit-il pas à ses photographes de rechercher les détails signifiants? De se demander, en d'autres termes, à quoi ressemble cette brouette rouge-là. Il va ainsi s'accumuler une multitude d'images d'objets de toutes sortes, inscriptions, outils, souliers, et de détails, mains, visages, bazar hétéroclite dont le territoire réel, l'unité retrouvée, est la collection et son index, inventaire de l'Amérique rêvée ou possible.

Le photographe est ainsi, comme l'artiste ou le savant, celui qui opère cette exploration et cette explication du monde, et montre, grâce à cet oeil-machine, ce que les masses ("the populace") ne voient pas, comme l'explique très bien W.C. Williams dans

des notes non publiées pour une critique de l'ouvrage de Walker Evans American Photographs :

I'm glad for us that the pictures are of America instead of just being good pictures, because being so particular of that place makes them universal. Gives them currency. Permits us to some extent to deal with all places. Enhances the value of other places for us. <33>

Le photographe documentaire prend ainsi sa place dans une lignée de pédagogues à laquelle l'artiste appartient, mais un artiste dont le projet serait non la projection de son ego, mais l'enseignement de la compréhension et l'amour entre les hommes <34>. Nous sommes dans tout ce qui fait la tension interne à la pensée américaine lorsqu'il ajoute :

We have to be taught to see here, because here is everywhere, related to everywhere else, and if we don't see, hear, taste, smell and feel in this place - not only will we never know anything but the world of sense will be by that much diminished everywhere.

Evans saw what he saw here, in this place - this was his universal. In this place he saw what is universal. By his photographs he proves it.

It is the particularization of the universal that is important.

It is ourselves we see, ourselves lifted from a parochial setting. We see what we have not theretofore realized, ourselves made worthy of our anonymity. <35>

Tension entre le particulier et le général, le dehors et le dedans, l'exemplarité et l'anonymat, la photographie nous paraît définitoire de l'histoire américaine. Elle est instrument du mythe comme agent de cohésion interne, constituant ce que Jean-François Lyotard appelle "une politique moderne archaïque, une politique de la communauté comme politique de l'humanité, une politique de l'origine réelle comme politique du futur idéal." <36>

Mais elle est emblématique des Etats-Unis pour d'autres raisons encore. Une des caractéristiques essentielles de ce territoire a été, comme le remarque Boorstin, d'être un produit de consommation, un réservoir de revenus pour le gouvernement fédéral presque quinze ans avant que les premières explorations transcontinentales en ont établi le contenu exact, ce qui a marqué le paysage d'un sceau typiquement américain <37>. Il est aussi défini comme matière échangeable et consommable : tous les lieux sont identiques ce qui s'oppose à la conception européenne du terroir qui enractive l'homme dans sa spécificité et crée la solidarité entre générations. L'espace est donc fondé sur l'échange et le déplacement comme la monnaie et l'information dans une société de la fluidité. Le

gouvernement minimal tel que le conçoivent les Américains est donc celui qui garantit la possibilité de se déplacer en sécurité, c'est-à-dire que la circulation s'effectue sans heurt ni entrave. Le reste est l'affaire des individus. La photographie qui égalise tous lieux va participer à la "prise en signe" de ce territoire, puis, lorsque l'extension horizontale aura depuis longtemps cessé, renforcer son approfondissement.

Le territoire n'est d'ailleurs pas sans ambiguïté. Le regard qui se porte sur lui, au sens large, est à la fois l'oeil du maître ou du géomètre, celui qui maîtrise le fouillis du continu en le fractionnant en éléments discrets, nommables et manipulables, associables et combinables et celui de l'homme ébloui par le gigantisme, l'étendue ("the vastness"), la puissance incommensurable du continent <38>. Mise en jeu symbolique de l'espace, l'image photographique traite de l'espace à plat et le réalise à l'intérieur d'un cadre qui endigue le flux, le fouillis de l'exubérance, le surgissement des scènes, et garde le photographe contre l'éparpillement comme l'écriture garde l'écrivain :

L'orphelin se laisse "adopter", mais en dernière analyse, il reprend sa fugue vers l'espace qu'aucune fiction n'a encore cadastré, qu'aucune voix ne tient sous sa royale emprise. C'est qu'il perçoit jusqu'à l'angoisse le double risque de se perdre, d'être dépossédé de lui-même : perdu dans l'espace, fragment

parmi les fragments, il a besoin pour survivre de focaliser le divers et l'épars sur le point unique d'un moi car s'il ne s'entoure pas d'un rempart il risque la dispersion et l'éparpillement, mais aussitôt <...> il perçoit l'autre risque, à savoir qu'à force de colmater chaque brèche de ce rempart, le "je" devenu royal se sclérose et s'endort. <...> Construire un monde qui ne soit pas un enclos, c'est le défi lancé à l'écrivain américain. <...> D'où cette oscillation entre la main crispée <...> qui rassemble le monde dans une somme que "je" domine et la tentation de l'à-vau-l'eau le long du Mississippi jusqu'au delta. <39>

L'image photographique construit aussi son propre territoire, un monde à côté du monde sur lequel règne sa propre loi, mais qui entretient avec le monde un rapport prétendument homothétique. Elle devient donc enjeu de possession en tant que simulacre du vrai territoire, ce qui explique en partie la demande durant la seconde moitié du XIXème siècle de journaux illustrés et plus tard, la création, avant la télévision, de magazines entièrement conçus autour des images. Mais contrairement au drapeau ou à l'hymne national, ces images ne se donnent pas pour emblématiques, et elles peuvent donc constituer un territoire autonome qui forment le regard à la perception du paysage, ce que ne font pas les emblèmes.

Un des aspects particulièrement intéressants de la tentative visuelle globale de saisir

le continent qui caractérise le projet de la Section Historique, est qu'elle se rattache à une conception polysensorielle de l'espace. Georges Matoré a bien analysé à partir de nombreux exemples la hiérarchie des sensations qui constituent l'espace du XXème siècle qui, derrière la diversité des expériences et des moyens de connaissance du monde, semble être dominé par la vue : "De l'homme de la rue au philosophe, chacun de nous vit dans un monde explicité seulement par le regard et dont la vue semble la clé" <40>. Tout se passe comme si la puissance évocatrice de la photographie jouait le rôle de substitut de la vision directe et pouvait, dans les moments idéaux, en appeler à tous les sens en même temps : "Roy's idea of a shooting script was to send somebody out on government pay to get the smell of burning leaves in New England. The smell, mind you, not the look." <41> Ce sont les données mêmes de l'espace total que vise Stryker à travers les images photographiques :

Pictures make for accuracy. The camera alone enables us to reproduce with great exactness the image of man, places, buildings, landscapes. And the moving picture by carrying a succession of images gives to the past a new form of immortality.<42>

En d'autres termes, dans la dynamique flamboyante d'un médium qui se cherche, s'ouvre alors des perspectives

illimitées qui s'inscrivent dans une maîtrise de l'espace typiquement américaine.

La Section Historique arrive en héritière d'un ensemble sédimenté d'images, tant de paysage que d'histoire et de société, et elle constitue peut-être le premier grand projet de rephotographie du paysage <43>. Stryker revendique d'ailleurs clairement l'influence qu'ont eu sur lui ses grands prédecesseurs dont Brady, Jackson et Hine. Dans les années 30, la photographie commence à avoir une histoire et celle-ci n'a pu manquer de peser en tant que référent sur le travail de Stryker et de l'équipe. Bien qu'aucun élément précis ne nous permette de délimiter avec précision la culture photographique réelle de chacun, on sait que Walker Evans, Dorothea Lange et Russell Lee connaissaient les images de Hine, Brady, Jackson et Sullivan. La conscience de s'inscrire dans une histoire du médium a pour Stryker une signification bien plus générale comme il l'exprime dans le texte "Documentary Photography" où il fait de l'acte photographique le trait d'union entre passé, présent et futur :

Hine's work has, like Brady's or Atget's, the quality of history -- not the chain gang of crude events -- but history of the human traits and environments which illuminates life's raw incidents and gives them a depth and a context. <44>

Il faut enfin remarquer que la terre tient dans l'expérience personnelle de Stryker une grande place. Son père George Stryker a sinon participé à la Frontière avant 1890, du moins suivi le mouvement vers des terres plus fertiles au début du XXème siècle. Lui-même, d'abord élève à l'école des mines du Colorado (et l'on retrouve là encore la terre), travaille ensuite dans un ranch avec son frère <45>. Il garde de ce début dans la vie une compréhension intuitive des problèmes de la terre et ce qu'il appelle "my lifelong devotion to the land" <46>. Après avoir passé toute sa vie active sur la côte Est, il revient prendre sa retraite au Colorado, dans le petit village de Montrose, confirmant son attachement à l'Ouest. Cet attachement prend intellectuellement la forme d'une passion pour la géographie et l'histoire sociale, et se matérialise d'un côté dans une pratique de la description :

as I look back on it I can see that my approach to economics was always a descriptive one. I was more interested in getting across to my students some idea of what a bank looked like inside and out than filling their heads full of abstruse theories of the whys of the interest rate <...> <47>

et de l'autre dans la perception de l'environnement comme recherche du sens de la nature des hommes :

I think it is the land that more or less makes the people. You take a lad who was raised in the city, who hadn't been off the

pavements, and send him out to photograph the raising of corn. He won't fare very well usually. He doesn't have a feel for the land - and unless he gets that feel - either by intense research or by living on the land - he won't get it. One must develop the ability to stand back and see the total and then have the ability to break down the total to related segments. <48>

Son livre de référence est North America du géographe Joseph Russell Smith, ouvrage de géographie physique et humaine à la frontière entre deux disciplines et donc très proche de l'histoire, son autre grand pôle d'intérêt <49>. Ainsi se referme la boucle du territoire et de l'histoire, de l'espace et du temps ou plus exactement de l'espace-temps.

## II - LES ANNEES TRENTE

### A - L'enjeu du paysage

Les raisons qui rendent la problématique du territoire particulièrement pertinente dans les années 30 sont différentes de celles qui avaient inspiré les grands mouvements du XIXème siècle. La frontière a officiellement disparu depuis une quarantaine d'années. En fait, il subsiste, jusque vers la fin des années 10, des poches de frontière, mais avec le tournant décisif des années 20 s'impose clairement et sans échappatoire possible le problème de la finitude. Le "vague" dont Boorstin fait remarquer qu'il a largement contribué à la dynamique américaine, s'est aboli dans le savoir et la cartographie exacte. C'est l'heure des bilans et de la prise en compte d'un héritage qui n'est plus devant mais ici et maintenant. Comme l'écrit Russell Smith dans la préface à la seconde édition de North America (1941) :

The millions who continue on relief bear witness to the fact that we have reached the end of an epoch - the end of the frontier of free land and free resources. <...> The free land is taken; the frontier has ended. <...> When the first edition of

this book was written, the rocket of business opportunity and growth was describing a sharply ascending curve across the statistical sky. That curve, rising, ever rising has symbolized the United States for generations; it indicated increasing population, new communities, expanding business, increasing wealth. We called this ascending curve 'progress' and boasted about its material measurements. <...> The /1934 to 1940 National Resources Board/ reports presented facts about the waste of our matchless heritage, the foolish destruction of irreplaceable natural resources. <...> In view of these cold, hard facts, the condition under which Americans must live henceforth have changed. The acute problem confronting this generation or the next is to bring about parallel changes in men's minds. <...> When the sons could go west, take up good land, and grow up with the community, there was less need for youth to know about the geography of the continent. Today the young generation faces a new epoch. <...> What resources are at our hand, and how may we safeguard and develop them? This book is an attempt to answer that question in the light of conditions prevailing in 1940. <50>

Le premier chapitre de l'ouvrage aborde directement le problème de la grande fracture sous le titre évocateur de "Free Land - Plenty of It; Free Land - The End of It". L'Amérique bascule donc du "landscape" au "cityscape", en même temps que la mythologie de l'Ouest se trouve recyclée par la forme d'art populaire en pleine expansion à cette époque, le cinéma <51>. La terre est un enjeu

économique - il faut nourrir les villes -, idéologique - il faut transmettre un patrimoine enrichi aux générations futures - et symbolique - l'espace pour le citadin n'est plus un espace vivant mais un lieu à muséifier.

### B - La Section Historique et le paysage

Si le territoire est en permanence présent dans l'œuvre de la Section Historique, il s'agit plutôt de celui de l'homme dans son rapport à l'environnement, ces territoires humains remodelés par le signe : les paysages "purs", eux, sont relativement peu nombreux dans le corpus <52>. Ceci peut s'expliquer par le fait que ce type de photographie est déjà effectuée dans d'autres agences gouvernementales spécialisées dépendant du ministère de l'Agriculture ou de l'Intérieur (le "US Geological Survey," le "US Soil Conservation Service" et le "US Forest Service") sans compter des services locaux de moindre importance qui procèdent à des inventaires systématiques des terres.

Les quelques vrais paysages sont en rupture très nette avec la pratique artistique des contemporains tant européens qu'américains (Renger-Patzsch, Stieglitz, Weston, Paul Strand). Il n'y a chez les photographes de la FSA ni recherche d'une continuité cosmique, ni recherche dans la nature "des modèles de construction géométrique des ingénieurs" <53>.

La continuité qui se dégage ici est plus spécifiquement historique et s'exprime par une causalité métaphorique : les fermiers sont ruinés parce que la terre elle-même est ruinée, le paysage humain étant le miroir du paysage "naturel" <54>. Cette vision d'une interdépendance des hommes et du territoire est au cœur de la pensée du "New Deal". C'est même là un des axes les plus personnels de la pensée et de l'action de Franklin Roosevelt qui, sur ce point, suit les traces de son ancêtre le président Théodore Roosevelt. En effet au début du siècle, devant les premières catastrophes écologiques massives dues à la déforestation, à l'exploitation minière anarchique et à l'utilisation abusive des sols et des réserves d'eau, Théodore Roosevelt réussit à imposer une politique de protection de la nature. Le Président aime la nature et connaît l'Ouest. Dès son premier message au Congrès, il annonce que la forêt et l'eau comptent parmi les problèmes majeurs qui se posent aux Etats-Unis. Ses premières mesures, telles que le "Reclamation Act" de 1902, la création de parcs nationaux et l'encouragement de l'agriculture scientifique trouvent un excellent écho auprès de la population grâce aux illustrations et aux magazines tels que Outlook et National Geographic qui est l'organe de la "National Geographic Society of America" <55>. Mais rien n'arrête la mise en culture anarchique et la surexploitation des sols et, dès les années 20, certains comtés du Colorado, du Kansas, du Nouveau

Mexique, du Texas et de l'Oklahoma sont déjà connus sous le nom de "dust bowls" <56>. On connaît la suite : en 1934, le "National Resource Board" estime que quatorze millions d'hectares ont été détruits, que cinquante autres millions ont partiellement ou totalement perdu leur couverture de terre arable et que quarante millions sont en danger. Sept cent cinquante-six comtés dans dix-neuf Etats sont touchés <57>.

Après l'état des lieux du début (1935-1939), avec la timide reprise économique qui s'amorce, l'intérêt de l'équipe de Stryker se déplace, comme l'indique la lecture des scripts, de la ruine et de l'immobilité vers l'agriculture, puis, à partir de 1940, vers l'industrie avec la guerre. Mais il se produit aussi un retour vers le paysage. Marion Post en Nouvelle-Angleterre et Arthur Rothstein et Russell Lee dans l'Ouest produisent des paysages très classiques dans les deux régions qui forment les pôles forts de l'histoire américaine : l'origine (la Nouvelle-Angleterre), riche, coquette, douce et bienfaitrice, et l'avenir (l'Ouest), ouvert, grandiose, exaltant, fort et masculin. L'esthétique suit la même évolution que la thématique. Les paysages ravagés par l'érosion disparaissent à partir de 1939-1940 pour laisser place à des paysages "producteurs", dont la richesse est signifiée par la présence d'images de

bétail, de récoltes, de fourrage et d'horizons plus doux <58>.

La reprise de la photographie de paysage qui atteint son apogée au moment du rattachement de la FSA à l'"Office of War Information" peut paraître contradictoire : quoi de plus statique en effet qu'un paysage ? Elle s'explique pourtant fort bien à la lecture des instructions de Stryker à ses opérateurs. Il s'agit en effet de donner une impression de richesse, de force, de "réhumidifier" ("wet earth") cette terre desséchée et de montrer combien l'avenir végétal est riche de promesses pour l'homme. Comme le demande Stryker à Arthur Rothstein :

These pictures /story on corn in Iowa/ should give some sense of corn as a lush crop. It should be the pictorial type of thing, telling of the good life that is built around this good land. <59>

On y retrouve alors certains éléments de composition présents dans les paysages de l'Ouest au XIXème siècle où le territoire qui s'étend sous l'oeil de l'appareil semble appeler à la conquête de l'homme, signifiée par des premiers plans de groupes de voyageurs, trappeurs ou prospecteurs. Ainsi, le paysage, qui n'est plus un paysage "primaire", comme l'on dit de la forêt, est en fait déjà narratif et renvoie à l'activité civilisatrice, pacificatrice (en Europe le sol est régulièrement ravagé par la guerre) et productive de l'agriculteur américain.

Le paysage est donc pour la Section Historique la matérialisation d'une activité, une réserve de puissance et de potentiel grâce au cycle régénératrice des saisons, préoccupation que l'on retrouve dans les scripts où abondent les formes en "-ing" pour décrire les photographies souhaitées. Ainsi par exemple Stryker s'intéresse très tôt à la couverture du cycle des saisons, en particulier en Nouvelle-Angleterre où celles-ci sont nettement contrastées <60>. En effet grâce à la caractérisation de chacune d'entre elles par son atmosphère et ses activités particulières, et à la mise en forme de tous ces éléments dans l'espace clos des photographies, le territoire prend un sens dans sa temporalité. Mais la nature a parfois changé de dimension. Elle s'est, en quelque sorte, embourgeoisée en même temps que démocratisée : à chacun son petit lopin. Aussi le dernier avatar de l'esthétique romantique est-il un territoire réduit au jardin, non pas le Jardin d'Eden ouvert sur le mystère de l'inconnu, mais le potager, source de nourriture et d'unité familiale <61>.

Ce glissement nous révèle bien sûr une évolution des préoccupations politiques - il importe de faire pièce à la propagande allemande -, économiques - il faut répondre à la demande des magazines-, mais dénote aussi un fonctionnement caractéristique de l'image photographique <62>. Le paysage se transforme dans sa représentation en objet de pure contemplation esthétique,

travers maintes fois dénoncé par les analystes de l'image photographique. Le monde est beau comme disaient les avant-gardistes allemands, quand il devient objet d'art. "Dans cet art gît le piège. <...> Allez-y voir 'sur le terrain', vous serez déçu <...>." <63> C'est le cas de ces dunes dans le Cimarron county, Oklahoma, ravagé par les tornades sèches de 1936, de la terre latérisée, de la Vallée de la Mort ou des terres déboisées ("cut-over lands") <64>. Stryker demande aux photographes de rechercher des paysages qui soient "pictorial" et "scenic", c'est-à-dire définis a priori en termes d'image, et d'en faire des "dramatic shots", à savoir des images symboliques et narratives <65>. Arthur Rothstein semble être le plus enclin à produire ces clichés à l'esthétique un peu facile comme celle que pratiquent les clubs photo. Le paysage intégrant pleinement la présence de l'homme fonctionne ici comme emblème, le plus souvent d'une vulgate de pastorale, ou comme métonymie de la fécondité et de la famille : "Mother and lamb; this is to be a sentimental picture with trees and fleecy clouds" <66>. Ce sont des photographies pures destinées à stimuler l'imaginaire par la mise en scène de tous les éléments du mythe de l'activité humaine.

De plus, il y a nécessité vitale pour l'homme de comprendre son environnement afin de le transformer et d'être capable d'intervenir sur lui. Grâce au cadre normatif, hérité d'une culture qui a dû

enclore l'espace pour le cultiver, le quantifier et le contrôler, la photographie, dès ses origines, a joué pleinement son rôle dans cette stratégie. La FSA est certainement à cet égard, avec les magazines illustrés, une des plus importantes opérations de lecture structurée de l'espace pré-moderne.

Le principal instrument d'ordonnancement de l'espace visuel utilisé par les photographes de la Section Historique est le classicisme de la composition et de la perspective. Même lorsqu'ils utilisent le téléobjectif ou le grand angle, on ne constate que très rarement des effets optiques de compression ou de dilatation de la perspective, les variations autour de la focale "normale" n'étant en tout état de cause que relativement faibles avec les objectifs de l'époque <67>. La perspective est donc toujours assez proche de celle de l'œil humain. Quant à l'attention soutenue portée à la qualité technique des clichés, tant sur le plan du grain que du contraste et de la définition, elle conduit à une plus grande "transparence" du signifiant, et tend à ne laisser subsister que le référent qui semble directement, immédiatement accessible, comme il nous apparaît à l'œil nu. La composition quant à elle fait appel aux codes traditionnels établis dans la représentation figurative en Occident.

Enfin, tout en travaillant par essence dans le fragment, le photographe de la Section

Historique, en cadrant cette lumière désordonnée, en hiérarchisant la perception, offre le sens d'un espace :

He /the photographer/ must realize that his is a world of significant rectangles which he lifts from the confusion about him in order that he may simplify and give meaning to life. The significance of his rectangles will depend upon his perception and his integrity.

/He/ illuminates life's raw incidents and gives them a depth and content. <...> He must be able to discern the meaning that may be hidden in a commonplace situation. <68>

Comme Brady, il recherche "l'ordre et le sens - la présence de formes - dans le chaos brut <...>." <69>

Cet ordre que les photographes construisent est celui d'un ordre nouveau, celui de la planification. Pour ce faire, il faut non seulement lire le grand livre de l'Amérique, mais aussi ces visages, ces mains, ces hommes dont le corps même porte la trace de l'érosion, une érosion humaine, métaphore de l'érosion géologique. Comme l'explique une note destinée à tous les photographes :

Photographs which properly illustrate the Resettlement land program should always show a connection between poor land and poor living conditions.

If you take a photograph of a submarginal farm show not only the house but poor crops or other evidences of sterility of

the land. This calls for more general views which can show in one picture the home and the farm -- economics and sociology.

Sometimes two photographs can illustrate a point, such as a photograph of an isolated cabin and a school in town with the caption relating how much it costs to transport children from this house to the school, etc.

Whenever land pictures are taken to show bad economic adjustments, try hard to relate poor houses and barns with poor land. In the case of erosion pictures, try to show as far as possible, cultural features as well as eroded land <...>. <70>

### C - La couverture du territoire

Quel est, dans le vaste territoire potentiel, le territoire "thématisé" effectivement repris en charge par la Section Historique au cours de ses sept années de fonctionnement? La Section est surtout connue du grand public pour ses deux territoires de prédilection : le Sud et ce que nous nommerons la route. Ces préférences tiennent à diverses raisons : d'abord le Sud et la route sont, jusqu'en 1938-39, les deux "lieux" d'action prioritaires pour la FSA; ensuite, c'est là que travaillent trois des photographes les plus connus de l'équipe (Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn); enfin ces deux "lieux" présentent sur le plan visuel le plus grand potentiel de scènes "spectaculaires". Il est

cependant relativement difficile de tirer des conclusions directes de l'analyse de la distribution géographique des images, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le nombre exact de photographies de migrants est à peu près impossible à déterminer dans l'état de classement actuel de la collection. Ensuite, bien que la collection fasse apparaître, sur un total de 87000 images, une "surreprésentation" du Nord-Est (24125 images) par rapport au Sud (16917 images), au Midwest (13929), au Sud-Ouest (11486) et enfin au Far West (8631), malgré une superficie moindre, les chiffres sont un peu faussés. En effet, le choix des régions administratives ne correspond pas aux régions sociologiques et physiographiques, car le Sud devrait alors être enrichi d'une partie du Sud-Ouest. De plus, on trouve, dans la partie consacrée au Nord-Est, une grande partie d'images de l'OWI car une importante proportion des industries stratégiques y sont situées <71>. Il est en revanche certain que la Californie, qui commence, dans les années 30, à devenir un pôle économique important, est fortement sous-représentée.

A partir de 1939, les "petites villes", un des sujets favoris de la Section Historique depuis 1937 prennent une importance plus grande et préfigurent, ainsi que nous l'étudierons au chapitre VI, un glissement vers un autre territoire. C'est ensuite la grande ville (le paysage urbain), essentiellement à partir de 1940-41, qui

entre dans les préoccupations de l'équipe. A cette date, Lee se lance dans la première couverture systématique d'une grande métropole. Puis Jack Delano va à Pittsburgh, Rothstein à New York (en 1942) tandis que Vachon, Marion Post et Gordon Parks photographient les environs de Washington. Enfin, dernière extension territoriale du projet, les travaux de Delano aux îles Vierges et à Puerto Rico, et quelques images en Alaska et au Canada. Ces développements, bien que marginaux, n'en révèlent pas moins une logique certaine qui vise à englober l'ensemble du territoire nord-américain. On est loin, dans cette expansion territoriale qui témoigne de l'approfondissement d'une idée et d'une lente maturation organique du projet, de cette déclaration de Stryker en juin 1936, soit moins d'un an après la création de la Section Historique, qui en pose la finitude : "We have now pretty well covered all the regions and the file is filled with excellent material. There are, of course, still many gaps, and we will have to keep on plugging along to get them filled" <72>. En fait, comme le montre une liste thématique des sujets couverts, la Section Historique n'a de cesse d'élargir son territoire de référence alors même qu'elle ne se fixe plus pour mission

l'illustration des conditions de la vie rurale mais bien  
l'espace américain tout entier :

Early phase (1935-36)

Resettlement Administration Projects

Planned towns

Slum conditions

Subsistence homestead Projects

Land use projects

Exploration of problem areas

Drought and "dust-bowl" areas

Scott's Run region of West Virginia (mining towns)

Garrett county, Md.

Shenandoah valley, Va.

Plaquemine parish, La.

Farms in Indiana

Industrial towns in Western Pennsylvania

Farms and families of sharecroppers in Alabama

Mass migration to California of displaced destitute  
families

Intermediary stage (1936-1940)

Farm Security Administration work

Planned communities

Homestead and farm community projects

Camps for migratory agricultural workers (California,  
Northwest, Texas, Florida)

General survey of American life

Land and agricultural problems

Farms and farm life

Natural resources

Industry

Cities and towns

Highways

People

The Home <73>

Cette énumération va être pour nous une invitation à parcourir quelques-uns des territoires spécifiques de la Section Historique.

### III - DES TERRITOIRES

La remise en ordre et la relecture du territoire (le mot s'entend ici au sens large) entreprises par le "New Deal" se manifestent dans cinq types de corpus : les photographies des opérations de relogement organisées par la FSA ("project pictures"), le Sud, les migrants, les images d'architecture et celles des "signes graphiques".

#### A - Les "project pictures"

Les "project pictures" constituent un des aspects importants de la mission de la Section Historique car elles montrent le travail de la RA/FSA et servent de contrepoint aux images de misère. C'est un corpus spécifique, un peu à part et souvent négligé : camps de transit pour migrants en Californie essentiellement, assistance sociale et sanitaire, construction de lotissements où sont relogées les familles de paysans ayant dû abandonner totalement leur activité agricole ("Homesteads"), et remise en valeur des terres par de grands travaux. Ces images représentent un fonds

important dans la collection, amplement utilisé dans les brochures officielles tant au niveau fédéral que local, mais ne figure jamais dans les anthologies ou les expositions. Nous sommes face à un enregistrement systématique, semblable à celui de l'architecte qui procède à des prises de témoignages destinées à justifier les dépenses engagées auprès des commanditaires, et simultanément à la diffusion d'un sens : la reprise en main de l'histoire. Les "project pictures" constituent une chronique cohérente, dont le message s'est perdu dans l'évolution de la conjoncture historique, d'un grand effort de remise au travail, de reconstruction et d'hygiène qui doit conduire au bonheur. C'est aussi le corpus qui fait apparaître le moins de différences stylistiques entre les photographes, une manière d'abolissement du style dans les codes forts de la publicité, ou de la propagande. Leur nombre augmente d'ailleurs au fil des années, contrairement à ce que l'on pense généralement, et culmine, sous une forme sublimée, dans le travail de l'"Office of War Information" qui est une longue série d'images dépeignant tous les aspects d'une Amérique en pleine reconstruction industrielle et morale.

Nombre de "project pictures" montrent les différents stades des constructions depuis les fondations jusqu'au produit fini : on y voit les maisons grandir, puis les nouveaux habitants emménager. Ce sont avant tout

des images d'un "procès", d'une élaboration, d'une vie nouvelle, qui contrastent singulièrement avec la ruine qui les a précédées. Celles-ci sont d'ailleurs utilisées, dans les brochures de l'agence, en conjonction avec les images antérieures à l'intervention. Le territoire est montré comme le lieu où, à défaut de la cité future idéale rêvée dans les "Greenbelt towns", on construit la maison, réceptacle et enveloppe de la famille, on dompte la nature sauvage et hostile par le travail de l'homme et les travaux de reboisement ou d'aménagement hydro-électrique. Tout y est toujours très net et clair (ce sont les tons blancs qui dominent), le soleil brille et efface la grisaille de la vie précédente. C'est l'orée du monde nouveau qui se profile ici, souvent simplement, mais avec force. Faisant pièce aux images d'un monde immobile et saisi de stupeur voire de torpeur, ces images, au contraire, nous disent qu'"il se passe quelque chose".

Plus largement ces photographies tentent de montrer l'existence d'une communauté qui marque la fin de l'isolement du petit fermier. Celui-ci, replié auparavant sur sa propre misère et bloqué sur place, fait maintenant partie d'un vaste plan d'ensemble d'un architecte bon et clairvoyant qui tend à réunir les différentes composantes du tissu social vers un destin commun et sur un territoire commun <74>. Cette mutation opérée par le "New Deal" se traduit aussi visuellement

par des photographies d'une nourriture savoureuse, saine et abondante à travers les photographies de récoltes, de moissons, de conserves domestiques (symbole favori de l'action éducative de la RA/FSA) qui couvrent les étagères ou devant lesquelles les familles posent fièrement <75>.

Enfin, on trouve aussi beaucoup d'images de rencontres entre le responsable FSA et ses clients. Mais ici les choses deviennent plus ambiguës. En effet, ces photographies semblent toutes mettre en évidence une relation de pouvoir non équivoque entre les protagonistes. Ce ne sont pas des égaux qui se rencontrent, mais bien, d'un côté, des êtres soumis, déférents et dépendants et, de l'autre, des hommes et des femmes sûrs d'eux, au pire d'une arrogance tranquille, au mieux gentiment paternalistes. Cette domination s'exprime graphiquement par le regard, par l'encadrement physique des clients, littéralement bloqués à droite et à gauche par des agents...de la FSA. Elle est aussi visible dans la différence ostensible de qualité des vêtements (pas de tentatives de "mise en scène" ici), et par les positions respectives, agents soit debout et décontractés en bras de chemise, plus grands que leurs clients qui s'avancent les yeux baissés et le chapeau à la main, soit assis dans une mise en scène qui est fréquemment celle d'un tribunal, même lorsque le client est là pour rembourser ses dettes. A aucun moment il n'est possible

de douter du statut des personnages et de la hiérarchie des groupes <76>.

Les photographes pourtant fuient ce type de travail et ne lui accordent jamais que le minimum de temps. Il le considère comme une sorte d'incidente, un prétexte à parcourir le pays, à battre la campagne à la recherche d'autre chose, bien qu'à l'origine celui-ci constitue théoriquement le centre de leur activité :

there /were/ always /these project pictures/. <...> I guess that was what we were set up for, versus what Stryker encouraged us to do, and what everybody liked to do more. We spoke a little contemptuously of Project pictures <...>. <77>

Suivant les tempéraments et les aspirations artistiques et philosophiques de chacun, ils s'y soumettent avec plus ou moins de grâce et de bonheur. Le plus récalcitrant est sans doute Walker Evans à cause de son projet esthétique très personnel qu'il compte réaliser coûte que coûte au sein de la Section Historique (ce qui est une des causes qui amène Stryker à s'en séparer). Comme il le dit lui-même :

It was a rewarding activity <...> a subsidized freedom to do my own stuff <...>. That whole hot year I was tremendously productive. I developed my eye, my feelings about this country <...>.

at the time I had no interest in the program as such and I didn't care what the others were doing. <78>

A l'autre extrême, Lee et Rothstein, les deux photographes les plus proches de Stryker, se plient à ces tâches sans récriminer et avec beaucoup d'application. Dorothea Lange, pourtant très coopérative en la matière, a une vision assez critique de l'utilité de ses images :

What was always the hardest was to fend off the projects. They tried to get us to photograph these projects of the Resettlement Administration that were being established all over the country. That certainly seemed like a very reasonable thing, since we were on the road anyway. But to photograph the projects you could do nothing else, and the photographs were most often useless, because the projects were going up. They weren't in their full swing, and they weren't functioning. You'd be photographing the half-built buildings all the time, with the project manager and all his staff standing there looking at the camera. <...> And the project manager would get hold of you as you came up and he would have it all lined up, all the things that to him were vital; but they weren't vital in the sense of what were the real underpinnings.

We used to get letters from Stryker saying, "For God's sake, when you're in Ohio, stop at least at such-and-such a project. The fellow is all right. Handle him as well as you can, and spend a day at it. We've got to keep him quiet." So we would do that. It seemed at the time high-handed, but it was right that we shouldn't, because the record standing there in the Library of Congress would have been nothing but files and files of projects. Nothing is worse. <79>

Ce récit met bien en lumière l'opposition entre deux types de messages et de communication visuelle, d'un côté la photographie conçue comme témoin solennel qui confère de la valeur aux événements importants, inaugurations, réunions de famille, actes de la vie sociale et politique, et de l'autre l'image pédagogique jouant sur l'ensemble des codes de la rhétorique visuelle au service d'une idée <80>. Stryker lui non plus d'ailleurs n'aime pas beaucoup les "project pictures" qu'il considère, sur le plan général de son action pédagogique, bien médiocres car souvent trop peu stimulantes pour l'esprit, trop déclaratives, pas assez symboliques, ni universelles, peu susceptibles d'intéresser quiconque hormis les protagonistes. Il ne croit pas non plus à leur valeur historique. Mais il faut bien composer avec les responsables locaux dont la conception de la photographie est fort différente et qui réclament ce type d'images à cor et à cri.

### B - La route

La route comme territoire photographique n'est pas une invention de la Section Historique. C'est un élément structurant assez général dans la photographie américaine, surtout bien entendu dans la photographie d'exploration. Dans son article sur les "paysages véhiculaires", Anne Baldassari, qui étudie un corpus

d'images de routes à travers l'histoire, y voit même l'élément central du processus de formation des images de territoire <81>. Rien d'étonnant à cela, car le photographe est lui-même un voyageur dépendant des passages, canaux et voies qui sont l'obsession des photographes d'expédition. Une de leurs missions est précisément de repérer ces passages qui autorisent l'accès aux richesses du sol et du sous-sol <82>. Avec la Section Historique, cette "composante transversale" prend une grande importance en ce qu'elle joue à la fois sur la dénonciation d'un front pionnier parodique, d'une migration vers l'Ouest pervertie (celle des migrants), sur une pédagogie du déplacement et de la réimplantation dont la RA est chargée et, à partir de 1939, sur une poétique de la route et sur l'expérience qu'en ont les photographes <83>.

La route c'est un peu le quarante-neuvième Etat, le dernier territoire collectif. Mais la topique s'est brouillée et ce n'est plus la conquête du territoire, concrétisée par les cartes géographiques, les lignes de chemins de fer, les routes et les canaux, qui est à l'ordre du jour <84>. Les migrants ne sont plus des conquérants mais des épaves ballottées du Sud au Nord et de l'Est à l'Ouest, au gré des vents et des courants qu'ils ne maîtrisent pas. C'est ce que dit Dorothea Lange dans Migrant Families, Holtville, California, 1937 <85>. On y voit sur un terrain sablonneux et désert,

associés dans la même image, un camp de migrants dans l'arrière-plan, deux tentes et deux voitures, et, au premier plan, un monceau d'immondices et de ferrailles rouillées. Il s'agit ici de la version moderne de l'errance du peuple juif, sauf que le désert qui est ici le fruit de l'action de l'homme et de ses fautes, a un jour été la Terre promise.

Les migrants, comme les Noirs, sont des exclus de la possession et de la jouissance du territoire et du bien commun : "Negroes and Okies upstairs" proclame un écriteau dans un cinéma de la San Joaquin Valley <86>. Ils sont comme détachés de la communauté nationale, et l'une des tâches que s'assigne la Section Historique est de montrer, en multipliant les portraits et les gros plans d'enfants et de femmes, leur appartenance à la communauté humaine, au-delà des apparences, et surtout du contexte. Ce type d'approche, dont Dorothea Lange se fait la spécialiste à partir de 1937, plaît beaucoup aux journaux qui réclament de plus en plus d'images, car tout le monde se met à parler du problème des migrants à la fin de 1937 <87>. Ces derniers vivent dans un monde en marge, un "no man's land", une lisière inquiétante comme celle que retrouveront, dans les années 70, les "nouveaux topographes". La pluie qui remplit les ornières, la boue et les ordures composent leur paysage. Tout y est sale ("We never lived like hogs before but we sure does now!" <88>), tout est cassé y compris les visages aux

airs égarés et les enfants livrés à eux-mêmes, tout est pourri, des carcasses de voitures dans lesquelles logent certains aux quelques matériaux hétéroclites dont ils essaient sans succès de faire un abri <89>. Tout comme les véhicules surchargés étaient sous nos yeux ce qui fut leur intérieur, les tentes, cahutes et abris divers n'offrent plus aucune intimité. Le dedans est jeté dehors, à la vue de tous, dans la plus totale et la plus humiliante des nudités.

L'autre modalité de la route, présente dans la substance de l'expression, est la transversale comme élément constitutif du paysage et comme instrument de lecture du territoire. Elle appartient au paradigme de l'américanité avec l'immensité (le regard n'est arrêté par aucune marque) et l'étendue de la ligne d'horizon. Les photographes de la Section Historique semblent avoir été relativement mal à l'aise avec cet élément qui définit pourtant le paysage car il marque la profondeur et ainsi "tend à détruire les limites topographiques, en élargissant jusqu'à une dimension cosmique la vision en profondeur et en étendue, en soulignant la variation de certains éléments (vent, nuages, eaux, brouillards, éclairages inhabituels)." En effet "ce non lieu qu'est l'horizon fonde <...> la cohésion du lieu, fait de lui un paysage, c'est-à-dire un ensemble homogène." <90> Il a donc, comme le cadre, cette fonction de clôture (en grec horizon signifie "ce qui délimite") qui rend possible le

regard. Il est organisation sémantique de l'espace <91>. Devant la tension entre l'horizon métaphore de l'infini et le Jardin clos, les photographes choisissent souvent ce dernier, créant à l'intérieur de l'image toute une géométrie de la proximité, un horizon à la mesure humaine qui domestique, sécurise et renforce ainsi l'importance des personnages au premier plan <92>. C'est donc la composante orthogonale, "l'esthétique de la barrière" qui prévaut sur les mouvements de percée vers l'horizon <93>. Les barrières sont d'ailleurs rassemblées dans une section spéciale de la collection. Il s'agit parfois simplement d'en montrer la nature, approche purement informative, parfois aussi, comme dans Stonington, Connecticut, 1940 de Jack Delano, clin d'œil direct aux images de barrières de Paul Strand, elles désignent la représentation en bloquant la perspective et en aplatisant l'image <94>. Mais le plus souvent, par leur insertion dans le cadre de la photographie, elles sont traitées comme des machines à divisor, à isoler, à cadastrer le paysage (surtout si celui-ci est recouvert de neige), ainsi que comme guide du regard à travers l'espace de l'image. Placées transversalement, elles la coupent et renforcent ce que la substance du contenu dit parfois de façon explicite : l'isolement des fermiers, prisonniers de leurs terres. Dans Pie Town, New Mexico, 1940 et Child and Her Mother, Wapato, Yakima Valley, Washington, 1939, c'est l'enfance - rêveuse dans la

première, triste et vaincue dans la seconde - qui est contenue par ces palissades ou ce fil de fer barbelé, comme autant d'images d'emprisonnement de l'innocence et de l'avenir.

Pourtant, l'essentiel de la route, pour la Section Historique, ce sont ses abords, c'est-à-dire ce que l'on va trouver sur chacun de ses côtés. Ce seront les magasins ("general stores"), les habitations, les stations-service, les motels, bref ces lieux-charnières de la vie économique qui défilent alors que le photographe avance. Ainsi la route est souvent en premier plan, traversant de droite à gauche le cliché <95>. Totalement présente en tant que "sous-bassement", que premier plan de l'image, mais discrètement occultée par l'importance prépondérante des autres éléments, la route est plutôt le lieu d'où l'on parle que celui dont on parle. Pourtant, au niveau de la formalisation des scripts, la route n'est que le signifiant de l'échange et renvoie toujours à autre chose qu'elle même en tant que lieu :

Roads : get a few pictures which give an idea of the difficulty of transportation in this section.

Road-side signs taken in such a way as to show desolation on all sides.

Beautiful highways : elms or maples at the curve of the road - contrast with rural and industrial slums which highways pass through.

The highway : watch for any signs which indicate a country at war. <96>

Cette route, bien qu'omniprésente dans la vie quotidienne des photographes et assez représentée dans les photographies, ne donne d'ailleurs lieu à une investigation systématique que vers 1939 et ne figure au départ dans les scripts que sous la rubrique "general". Elle ne devient véritablement sujet que lorsque la thématique s'élargit, qu'il est important de rendre compte de la prégnance du réseau de communication (pistes, voies de chemin de fer) sur la géographie et que surgit le risque de disparition et de mutation lié à la guerre <97>.

La lecture des états de frais et de la correspondance fait défiler devant nous des centaines de noms de lieux. Tracer les itinéraires de chacun reviendrait à couvrir la carte des Etats-Unis en tous sens. On peut en effet dire des photographes qu'ils ont "couvert" le pays, dans les deux sens du mot, certes non dans sa totalité thématique mais certainement dans sa totalité géographique, qu'ils l'ont labouré en tous sens, le délimitant et l'infusant de sens, se l'appropriant comme leur territoire, en le découvrant comme nous le

verrons au chapitre suivant. La correspondance est pourtant relativement avare de détails sur leur vie quotidienne au cours de ces périples et les interviews ne nous renseignent guère plus à ce sujet. On ne trouve que de rares traces photographiques, quelques images de salons d'hôtels par exemple. Mais ce type de photographie ne figure pas dans leur mission, et ne correspond pas à leur philosophie, et en cela leur approche diffère de la photographie expéditionnaire qui intègre l'idée même de voyage aux images <98>. Il ne reste de ce territoire passionnant du voyage personnel que quelques feuilles de papier à lettre à l'en-tête un peu pompeux et désuet <99>.

### C - Le Sud

Le Sud comme territoire géographique, mais surtout pour des photographes venus du Nord comme territoire rêvé, donne naissance à une nouvelle reconstruction imaginaire dans la collection de la Section Historique.

C'est un des lieux favoris de la pratique des photographes de la Section et, chronologiquement, le premier. Dans le Sud plus qu'ailleurs se posent les problèmes de l'agriculture américaine et c'est aussi là que les agents de la RA/FSA, souvent eux-mêmes Sudistes, concentrent l'essentiel de leurs efforts <100>. Pour le

grand public qui ne connaît la Section Historique que par les anthologies, le Sud est le territoire principal qu'a couvert la Section Historique <101>. Pour nombre d'Américains aujourd'hui, le Sud reste le Sud photographique de la Section Historique, quelles qu'ont été les réalités régionales. De plus, quatre des ouvrages les plus importants réalisés par la Section Historique, l'ont été en collaboration avec une université du Sud, comme nous le verrons dans le chapitre consacré à la diffusion. Enfin, toute l'œuvre de Walker Evans pour la Section Historique s'est faite dans cette région et lorsque l'on connaît l'importance de sa photographie pour le reste de l'opération, on en mesure aisément l'importance.

La vision du Sud que construisent les photographes de la Section Historique est donc si forte qu'elle a imprégné totalement l'approche de nombreux autres photographes jusqu'à aujourd'hui. On la retrouve par exemple dans les travaux d'Arthur Tress pour le projet VISTA dans les années 60, images presque directement copiées de celles de la Section Historique, et dans des reportages tel celui de Frederic Ramsay sur la musique jazz et folk dans les Etats du Sud, images qui pourraient sans difficulté être attribuées à Lange, Rothstein, Post ou Evans <102>.

Charles Watkins dans The Blurred Image a analysé la structure de ce Sud "fictif", et nous ne

pouvons que résumer ses travaux qui font bien le point sur la question <103>. Dans l'imaginaire américain, le Sud est à la fois celui de Gone with the Wind, celui de l'idéal chevaleresque et de la cause perdue de la Guerre de Sécession, et celui de la faute, de la dégénérescence, de l'alcoolisme, du sous-développement et du racisme. Pour les photographes de la Section Historique qui ne connaissent pas vraiment sa culture, c'est un lieu exotique, propre à stimuler l'imagination visuelle :

In the South or in the mine country wherever you point your camera there is a picture.

I had never been in the South before and it fascinated me. <...> I found it romantic and absorbing.

The South was the best place to photograph. It had more atmosphere, the most haunting region with its smells and signs, a more captivating atmosphere of place. <104>

L'image qu'ils donnent donc de ce territoire peut se résumer en cinq grands points : le Sud vu comme un territoire essentiellement urbanisé, le Sud comme lieu de l'épanouissement de l'art populaire, comme région vivant encore dans l'esthétique et l'idéologie de la guerre de Sécession, comme pays en déclin et enfin le Sud comme lieu standardisé qui pourrait se trouver n'importe où aux Etats-Unis.

Leur vision de cette région comme territoire urbain vient de ce qu'ils se concentrent, pour des raisons esthétiques, professionnelles (la mission) et personnelles (leur manque de connaissance des réalités du pays), sur les petites villes, les communautés de la FSA et l'architecture. De même, en s'intéressant essentiellement aux cultures vues sous l'angle technique et symbolique, et aux signes, c'est avant tout l'image d'un Sud "américain" qu'ils imposent, bien plus que celle d'un Sud "sudiste" <105>. Quant aux tentatives de saisie de l'essence de la région, elles conduisent en général à renforcer les stéréotypes classiques dont Watkins montre bien qu'ils ne correspondaient déjà plus à la réalité, comme le prouve l'évolution de la région dans les années 50 à 80. Il semble pourtant que cette approche ait été partagée par d'autres photographes, tels Bayard Wootten, Doris Ulmann ou Muriel Sheppard, qui opéraient pourtant à partir d'une base différente. Il est donc probable que l'on assiste dans la recréation de ce territoire à partir d'une région réelle à un "effet de photographie". Cette reconstruction, dans sa recherche du visuel, est naturellement entraînée vers les éléments les plus simples, les plus spectaculaires (tant sur le plan du dénoté que du connoté) ainsi que les plus dramatiques. Mais, ce sont surtout les "universaux" vers lesquels tend la photographie au mépris de l'analyse fine d'une

situation, analyse qui est nécessairement longue, complexe et pleine de nuances rarement exprimables visuellement.

#### D - L'héritage architectural

Les images d'architecture nous semblent opérer une jonction entre un territoire réel et un territoire représenté, car elles traitent de l'architecture comme structuration significative de l'espace. Pas de réelle originalité thématique ici non plus. Depuis que l'homme sait photographier, il photographie ces sujets, continuant ainsi une longue tradition de la peinture et du dessin qui a, de tout temps, représenté les symboles du pouvoir pour les honorer. La photographie, elle, permettra de couvrir une gamme plus étendue d'édifices, du plus humble au plus monumental. Elle autorise aussi un inventaire systématique et au moindre coût des ouvrages architecturaux ainsi que leur "diffusion" sous forme de reproductions, donc leur appropriation par la culture populaire. Ce fut le travail des premières expéditions photographiques européennes vers le Proche-Orient et l'Extrême-Orient au XIXème siècle, et en France de la Mission Héliographique <106>. Atget, souvent cité comme le père du type de photographie pratiqué par la Section Historique, fit de même à Paris.

Les photographes de la Section Historique s'intéressent beaucoup à l'architecture et les images sont nombreuses (près de deux mille rien que pour le Sud), de l'habitat le plus commun (même dans une ville comme New York, ils évitent les gratte-ciel les plus connus), aux églises, aux lieux de l'échange marchand (devantures et intérieurs de magasins) et aux lieux de production (fermes et usines). Ici encore leur sujet est le commun, le vernaculaire, tout ce qui est au cœur de la vie des hommes. Ce n'est pas le spectaculaire. Cependant la Section Historique, essentiellement sous l'influence déterminante de Walker Evans, nous présente un monde de façades plus souvent choisies pour leur intérêt visuel que pour leur contribution au documentaire. Certes, lorsque l'on regarde l'intégralité des prises de vue faites sur un bâtiment donné on trouve plusieurs angles, mais l'image qui survit, dans la quasi-totalité des cas est celle qui cadre frontalement l'édifice, construisant une représentation très particulière de l'architecture. Le lieu est donc privé de sa profondeur et de sa spatialité, comme s'il n'était qu'un décor de théâtre ou de cinéma, un monde dont la coquille serait vide, lecture du réel qui, de proche en proche, contamine tout l'espace du visible <107>. Le territoire que délimite cette photographie n'est donc pas simplement celui du faux, du camouflage et du trompe-l'oeil comme dans l'esthétique du XIXème siècle

qui, en cela, reste empreinte de classicisme; il ouvre celui de l'acte du cadrage et de la représentation elle-même <108>. Le principe est toujours identique : une façade se dresse dans toute sa platitude comme un écho au cadre qui la découpe et au plan du film qui l'enregistre <109>.

Voici deux exemples parmi les plus représentatifs. Dans General Store d'Arthur Rothstein, la structure plane des planches régulières qui semblent s'adosser au feuillage sombre de l'arbre est aveugle <110>. L'intérieur de la boutique du "Pony Mercantile" (un nom emblématique du commerce - "Mercantile" - et de la vitesse - "Pony") est totalement obscur et, à droite, les stores sont baissés. Sur le devant, se tiennent trois hommes placés comme des acteurs sur une scène, qui sont prêts à se donner la réplique. Rien ne peut donc nous dire que ce n'est pas là un simple décor, un vrai faux-semblant, comme la photographie elle-même est un faux vrai-semblant. Il n'est pas jusqu'à la route qui, en traversant le cliché, marque une limite et signifie cette rupture, cette absence de solution de continuité et qui fait de cette scène ("scène") une scène ("stage"), de cette photographie un tableau. Il se produit la même chose dans Closed General Store où l'effet est encore renforcé par un fond de ciel vide, un éclairage plat et une absence d'ombre qui gomment les

volumes et les possibilités d'orientation <111>. C'est aussi à la manière d'un décor de théâtre que Russell Lee va représenter la ville de Chicago comme semble l'indiquer la file d'attente devant un cinéma (Movie Theater <112>). On peut citer une autre image, reproduite dans l'anthologie consacrée au photographe par F. Jack Hurley et dans Twelve Million Black Voices <113>. Elle montre un immeuble de trois étages qui se dresse solitaire, sans immeuble attenant ni à droite, ni à gauche. Les maisons que l'on devine dans le fond sont, elles, en brique, bien solides, bien rectilignes, alors que lui est tout de guingois, et ne semble tenir que par un miracle d'équilibre. Cette construction, qui n'est probablement dans la réalité que l'escalier arrière (on n'ose pas dire de secours) d'un bâtiment en dur est néanmoins le type même de la structure improbable, toute de bric et de broc, presque une illusion sans autre existence que cette "façade" qui est le délabrement même. Il n'y a rien derrière et les fenêtres aveugles ne renvoient que l'image du ciel derrière le photographe. Cette quasi-abstraction est un signe pur. Quant à Crossroads Store de Walker Evans, elle est un modèle du genre <114>. C'est un système dont il faut prendre conscience pour ne pas se méprendre sur le réel : si l'on ouvre la porte, c'est sur les coulisses, les cordes, les machinistes et les souffleurs que l'on tombera et non sur un magasin, une salle, un salon ou un escalier montant

aux chambres. Le bureau de poste de Sprott, Alabama, au-delà de l'association déjà significative entre l'affiche publicitaire pour le Coca-Cola (l'Amérique) et la pompe à essence (le déplacement automobile), nous présente un pignon sans arrière et des volets clos.

Poussée jusqu'au bout de sa logique, l'image devient une feuille qui est la carte même du territoire, comme dans cette image des silos à blé près de Minneapolis <115>. Le quadrillage formé par le goudronnage des fissures sur le mur de béton dessine et désigne le découpage orthogonal des sols dans le Midwest et forme un écho aux cartes géographiques de la région. Mieux, la photographie est barrée par un wagon de chemin de fer (signe de la route) qui traverse l'espace que l'oeil du géomètre nous offre dans la partie supérieure. Enfin, le médaillon publicitaire pour le "Glacier National Park", réserve de nature sauvage dans ce monde où la nature a été asservie, nous invite à visiter l'Amérique d'abord : "See America first." Repli sur le territoire de la nation, premier et prioritaire, dont le nom même est confondu avec le continent (Amérique = Etats-Unis), invitation à voir et à connaître par le regard, désignant ainsi l'acte même du photographe Vachon et de ses collègues à la Section Historique.

L'effet de décor est aussi créé par la juxtaposition d'un plan visé orthogonalement et éclairé soit frontalement, soit de manière diffuse pour annihiler

l'effet de profondeur, et d'un fond, en général un ciel. Cette technique mélange les plans, supprime donc la solution de continuité entre les différents plans qu'offre la perspective traditionnelle dans le paysage et transforme ainsi les codes de la représentation. C'est ce qui se produit pour les images d'églises photographiées en particulier par Evans ou Lange <116>. Nombre de fermes sont aussi traitées sur ce mode, et ce malgré les grands formats en général utilisés qui autoriseraient, de par la précision du rendu des gris qu'ils permettent, un étagement tonal qui figure avec beaucoup de finesse les effets de perspective. De même Evans voit-il les hauts fourneaux de la région de Montgomery comme un motif rythmique qui formerait une sorte de guirlande tendue en travers du ciel, ou comme, dans une autre image, un décor de contreplaqué fiché dans un terrain vague qui fait écho au panneau publicitaire pour un analgésique sur la droite <117>.

On retiendra parmi les images de Russell Lee, dont l'esthétique rejoint souvent celle d'Evans, la photographie d'un auditorium à Phoenix <118>. Cette image, étonnamment moderne, et que l'on pourrait attribuer à nombre de ses successeurs, gomme l'effet de réel lié à la perspective en organisant tous les éléments selon une bidimensionalité stricte <119>. C'est peut-être la plus "photographique" des images de la Section Historique. Tout s'y présente selon les deux axes

de coordonnées du plan et au moyen d'un jeu de contrastes. Nature (les palmiers, l'herbe et la montagne rocallieuse) et culture (la bordure de la pelouse et l'arche en béton d'une symétrie parfaite mais comme entamée, déstabilisée par sa propre ombre) se répondent alors que l'homme, symboliquement inclus sous l'arche du bâtiment, est placé à la fois au centre du demi-cercle et sur la zone de contact entre terre/herbe et air/construction. Mais le plus important, c'est l'effet déstabilisateur de la margelle de trottoir au bas de l'image. Barrée d'un petit trait noir vertical, d'une petite fissure, d'un petit joint alors que toutes les autres zones de contact sont nettes, elle est à la fois ce qui contient la pelouse et le reste de l'image d'un déferlement vers le bas et donc (dans la convention de la perspective) vers le spectateur et crée ainsi une rupture de la continuité qui pose les deux parties de l'image comme étrangères l'une à l'autre et les sépare, comme au théâtre, par un trait infranchissable pour le spectateur. Enfin, et c'est en cela qu'elle rejoint les plus célèbres photographies du genre, elle permet d'imaginer un instant que tout le haut de la photographie ne serait qu'une photographie, qu'un poster géant recouvrant un mur dont la plinthe serait la margelle <120>. On le voit l'auto-commentaire et la subversion contenus dans cette

image sont tout à fait remarquables et dépassent largement la mission de la Section Historique.

Ces images qui font violence à l'effet de réel et subvertissent les codes de la représentation tout en jouant à fond la carte de l'exactitude optique sont celles qui ont le mieux survécu. Cette intelligence photographique, cette capacité à trouver dans le médium des solutions aux questions posées par le médium lui-même, n'est bien entendu qu'assez marginale dans le corpus et tend à être hypertrophiée par la sélection que proposent les anthologies. Mises à part les recherches d'Evans sur les signes, l'immense majorité des images ne possèdent pas ces qualités formelles, et c'est tout à fait naturel, étant donné le cahier de charges de la Section Historique. Pourtant dans les instants où ces qualités apparaissent, on découvre des amorces de travail sur le réel, passionnantes et novatrices, car le réel bascule. Il bascule comme dans ces deux images : Arthur Rothstein, Hotel de Paris, Georgetown, Colorado, 1939, et Jack Delano, Barnside Art; Near Thompsonville, Connecticut, 1940 qui résument bien le propos que nous avons essayé de développer d'un territoire photographique de la façade <121>. Même utilisation des arrière-plans comme fond de tableau, même platitude. L'intérêt de Hotel de Paris, au-delà d'une symétrie légèrement imparfaite qui nous fait osciller entre équilibre et déséquilibre, c'est que cet établissement se dit

uniquement comme un mur. Les lignes noires et nettes signifient "mur de brique" mais ce n'est qu'un crépi peint et les parpaings ne sont qu'un faux-semblant comme nous le confirme une autre image du même hôtel. La platitude absolue de ce signe de mur nous conduit à voir que les lettres en relief et la hampe du drapeau sont aussi des trompe-l'oeil, comme cette vache passant la tête par la porte de la grange au Connecticut. Ici le trompe-l'oeil est nommé, et intégré dans la texture même de la matière du mur dont il utilise les bandes verticales que forment les planches de bois du mur. Cette photographie joue sur trois tableaux à la fois si l'on peut dire. Tout d'abord, celui du vraisemblable (il s'agit d'une grange, et c'est une porte de grange qui est peinte), celui du rapport entre le trompe-l'oeil et le reste de l'image (l'ombre portée peinte correspond à l'ombre portée par la vraie grange, et les deux fenêtres carrées peintes encadrent la porte peinte, carrée elle aussi, et renvoient à une fenêtre identique, réelle celle-là, sur l'autre grange), et enfin la mise en abîme de la représentation, signifiée par cette série de cadres dont l'un, rompant une symétrie absolue, s'entrouvre pour laisser entrevoir, comme derrière la couverture d'un livre, un monde à découvrir, peuplé d'animaux et de bêtes à cornes.

Le territoire qu'explorent ces images n'est plus celui du continent américain mais bien celui

du signe. C'est à partir du plan orthonormé des devantures et des façades qu'elles s'organisent. C'est le repère orthonormé du graphe ou du viseur ou de la chambre claire du dessinateur, la grille du cartographe, monde tiré au cordeau, organisé, enchassé par la vision de celui-là même qui vise et ordonne le visible : le photographe. Mais lorsque vous photographiez un miroir de face, de "plein fouet", il vous renvoie votre propre image de photographe photographiant. Sans jamais aller aussi loin sur le chemin de l'autobiographie, ce qu'ils ne pouvaient pas faire, les photographes de la Section Historique ont parsemé leurs aplats de fenêtres et de portes, où le carré joue un rôle particulier en tant qu'il représente la perfection de ce réglage orthogonal qu'est le format de la photographie comme l'a montré Jean Arrouye <122>. Ces fenêtres ne sont pas des fenêtres ouvertes sur le monde réel ou fictif comme les vraies fenêtres ou les découvertes au cinéma, mais bien des cadres qui excluent le monde et règlent la représentation. Dans la photographie de Russell Lee, Chicago, Illinois, 1941, les fenêtres et la porte jouent le rôle d'images "mettant en scène" les membres de la famille (même les chambranles ornés ne sont pas sans évoquer les cadres des tableaux) et sont rassemblées sur une surface d'exposition dont le signifié est en même temps "maison," c'est-à-dire "foyer" <123>.

La plupart des autres photographes utilisent une présentation analogue lorsqu'ils montrent des clients de l'agence devant leur habitation, cadrés dans l'embrasure de la porte, se découvant sur le fond noir de l'intérieur. C'est ce que l'on peut voir dans Gee's Bend, Alabama, 1937 d'Arthur Rothstein, où le cadre (la fenêtre) est redoublé sur la gauche par le volet qui est l'intérieur du premier mis à nu, retourné sur lui-même. On note d'abord le jeu sur l'opposition tonale noir/blanc : à droite l'espace des/du noir(s) en représentation (la jeune fille pose ostensiblement) <124>. A gauche l'espace des/du blanc(s) où la jeune femme blonde vue de face répond à la jeune noire vue de profil, l'espace de l'écrit (on sait qu'une grande partie des noirs sont analphabètes à cette époque) et de la publicité qui est déjà rongée par le temps. Deux territoires se confrontent dans l'espace unique de l'image. La jeune noire dirige son regard vers la blanche, qui fait face à l'appareil photographique, qui est l'oeil du blanc. Le territoire factice du blanc est en train de se décomposer comme sous le regard dur de la noire au milieu d'un univers de bois et de terre. Lutte entre deux territoires, entre le réel qui résiste et la représentation dont la destination finale, la Terre promise semble être l'espace de l'art et de l'exposition, mise en scène dans une même image qui ne peut, pas plus que le réel, échapper à l'emprise des

codes. Quelle meilleure subversion du réalisme pourrait-on offrir?

Avant de conclure sur cet aspect du travail de la Section Historique, il importe de remarquer que cette approche esthétique se retrouve presque exclusivement chez les photographes les plus influencés par Evans qui semble clairement à l'origine de cette attitude critique et réflexive vis-à-vis du médium, même si, chez ses disciples cela relève parfois plus du psittacisme que de la réflexion originale. Au contraire, la volonté de transparence de l'image et son utilisation à des fins militantes plus immédiates conduisent Dorothea Lange à éviter de mettre en scène la représentation et à se cantonner à des figures de rhétorique visuelle plus classiques (antithèse et métonymie essentiellement) et à l'utilisation symbolique des référents <125>.

#### **E - Les "signes graphiques"**

Le voyage entrepris à l'intérieur du territoire photographique créé par la Section Historique nous conduit à aborder maintenant le problème des "signes graphiques" incorporés dans l'image. Par "signes graphiques," terme que nous avons préféré à celui trop vaste de signe, nous entendons toutes les affiches, avec ou sans illustrations ("boards" et "posters"), les panneaux et inscriptions diverses, bref, la lettre ou

l'image comme référent de l'image. Ces signes de toutes sortes abondent dans les photographies de la Section Historique qui les traitent, séparément ou simultanément, comme référents historiques, comme figures de rhétorique, voire comme véritable métalangage connotatif <126>. Cette imbrication des fonctions provient, une fois encore, de la tension entre la mission historique ou sociologique et la culture artistique des photographes dont certains sont déjà des artistes déclarés et les autres d'anciens étudiants des Beaux-Arts pour la plupart, qui donc connaissent bien les grandes tendances de l'art contemporain. Ainsi tous ces signes qui fleurissent dans le paysage américain sont pris comme matière première d'une élaboration visuelle et picturale, parfois esthétisante et souvent réflexive, beaucoup plus que comme la base d'un travail sociologique sur la culture populaire et régionale. On s'en rend compte tout particulièrement chez Evans qui choisit son cadre et sa distance, comme dans Highway Corner, Reedsville, West Virginia, 1935, non en fonction d'un sens proprement informatif mais pour trouver un équilibre visuel qui tend presque à l'abstraction du collage <127>. Il suffit de voir, dans House Near the Factory District, New Orleans, Louisiana, 1936, comment celui-ci détourne le panneau publicitaire pour l'éclairage domestique à l'électricité en amorce à droite, en coupant le message dénoté du texte

("un meilleur éclairage évite des problèmes de vue" : "defective vision") de telle sorte qu'on lise "ef(f)ective vision" - celle du photographe bien sûr <128>. Comme le notent Alan Trachtenberg et Charles Watkins, on trouve ainsi une confrontation, un mélange d'influences sans philosophie homogène, qui proviennent et procèdent autant du dadaïsme que du précisionisme (l'esthétique de Charles Sheeler se retrouve parfois), du régionalisme ou du cubisme (celui de Charles Demuth en particulier) que, bien sûr, de l'art populaire qui connaît, dans les années 20 et 30, grâce au travail de l'avant-garde et aux efforts des collectionneurs et des musées, un grand renouveau <129>.

Il est intéressant de constater que l'on trouve dès le début dans le corpus de la Section Historique une accumulation de ces signes et une déstructuration du système primaire de signification au profit d'un second (la Section Historique est probablement la première à le faire) qui fait des Etats-Unis un territoire du signe. Plus tard, ceci constituera l'essence de la modernité photographique américaine chez des artistes comme Frank ou Friedlander.

Les exemples de signes comme référents historiques ne manquent pas puisqu'une des missions de la Section Historique était de collecter ces images en tant que compléments indispensables permettant de préciser, d'approfondir, voire d'expliquer en les contextualisant

des éléments purement visuels. Il peut s'agir d'une simple légende définissant les actants de l'image, d'une liste de prix peinte sur la vitrine d'un magasin, ou de panneaux le long des routes, voire de peintures murales <130>. Plus engagés dans l'histoire sont ces panneaux ou affiches qui nous rappellent que la crise économique tire le prix des terres ou des locations vers le bas, raréfie les emplois, brise le commerce, ou, plus tard, que le pays en guerre se mobilise contre le gaspillage des matières premières <131>. Trace enfin des tensions ethniques, qu'il est ainsi possible de visualiser, le panneau "Positively no beer sold to Indians" qui répond dans la même image à "We are proud to be Americans", ou encore ce noir buvant à une fontaine qui lui est réservée ("Colored") <132>.

Le signe se fait aussi à l'occasion "symbole métonymique" comme le montre Jean Arrouye <133>. Dans On U.S. 40, Central Ohio, Summer 1938 de Ben Shahn, la plaque minéralogique cabossée ("Farm-1938-Ohio") dit, sur le plan de la forme du contenu, l'état désastreux de l'agriculture signifié par les mots <134>. De même, les panneaux indicateurs le long des routes que Shahn photographie en 1938 sont souvent rouillés, les publicités pleines de trous et de bosses, et l'écriture sur les panonceaux artisanaux irrégulière et malhabile; quant aux affiches de cirque d'Evans, elles se décollent sous l'effet du temps - "weather" et "time" <135>.

Une des figures importantes utilisées dans les photographies où entrent les "signes graphiques" est l'antithèse avec effet ironique et parfois humoristique, très répandue dans la photographie documentaire. On citera pour mémoire ce bâtiment d'un seul étage aux fenêtres obturées par de la tôle ondulée qui proclame sur son fronton "Bank", ou cette autre banque qui n'est plus qu'un cube de briques dont nul n'entretient plus les abords et dont les vitres servent aujourd'hui de support à des affiches de cirque : contraste du cirque et de l'activité bancaire, trace tangible de la récession et allusion à une des manifestations les plus spectaculaires du début du "New Deal" où Roosevelt ferma les établissements bancaires <136>. C'est aussi cette image très célèbre des deux migrants qui voyagent à pied avec pour tout bagage un petit baluchon, et que l'on voit de dos, anonymes, représentant tous ces pauvres gens errant le long des routes américaines, alors qu'une immense affiche venue d'un autre monde proclame : "Next time relax. Take the train" <137>. Même figure avec toutes les images, bien connues, de la campagne de la "National Association of Manufacturers", et que Margaret Bourke-White a immortalisée dans une photographie parfois attribuée à tort à la Section Historique. Ces photographies résument bien l'ironie qu'il y a dans la coexistence de deux classes d'Américains mais surtout d'un idéal, clair net et beau - l'affiche - et d'une

réalité, noire et sordide <138>. On notera, dans le même ordre d'idées, la photographie de Rothstein qui associe une citation de Disraeli ("The secret of success in life is for a man to be ready for his opportunity when it comes") et un cireur de chaussures qui, lui, ne semble pas avoir su saisir le secret de son succès. Mais peut-être l'attend-il? <139> Dans Eden, Alabama, 1936, Lange dénonce les disparités internes à la démocratie américaine en nous montrant un char à bancs conduit par un noir devant un garage Ford et un panneau publicitaire vantant les mérites de la nouvelle voiture de la marque conduite par des blancs tandis que charretier et boeuf nous fixent d'un œil réprobateur <140>. Enfin, résumant l'escroquerie organisée par les sociétés immobilières dans les grandes plaines, cette photographie d'un désert de souches que commencent à envahir des rejets et qu'un panneau, trônant au milieu de l'image, qualifie de "choice farm land" <141>.

A côté de l'antithèse qui reste la figure privilégiée, on trouve aussi des juxtapositions qui renforcent le sens de l'image, mais toujours avec un certain décalage ironique. C'est le cas de Greene county, Georgia, 1939 de Marion Post. Cette photographie, parfaitement construite autour de la médiane, nous présente, empilés sur un tronc de pin, des panneaux publicitaires pour une orangeade et pour des engrains, et une question : "Dost Thou Believe On /sic/ the Son of

God" <142>. C'est aussi cette petite fille de migrant photographiée par Lange devant une affiche de cinéma proclamant "I'm From Missouri" <143>. Le héros du film et cette petite fille sont du même Etat, mais la vie de l'enfant n'est malheureusement pas du cinéma, pas plus que ne l'est celle de cet homme qui, en souvenir d'une autre migration, a tracé sur sa Ford T "Oregon or Bust" et qui, arrivé à Missoula, Montana, a déjà l'air d'être "busted" <144>. Les exemples de cette figure rhétorique ne manquent pas : une salle de billard nommée "Idle Hour" est fermée : "Out of business" annonce une affiche sur la porte; deux serveurs, un noir et un blanc, tirent de la bière à la pression sous une oriflamme offerte pour le 164ème anniversaire de l'Indépendance qui proclame "We are proud to be Americans" <145>; deux jeux de mots à tonalité politique enfin qui entraînent le spectateur dans une certaine complicité : "Air. This is your country. Don't let the big man take it away from you" près de la pompe à air et "Liberty unincorporated" à l'entrée du village <146>. Au-delà du texte, nous terminerons par une image de Gordon Parks, rarement reproduite, qui, sans le paraître, reste peut-être une des plus engagées du corpus : Washington, D.C., 1942 <147>. C'est une photographie d'une rare sobriété de composition qui tient par une série de verticales faisant écho les unes aux autres et par une double opposition haut/bas et fond/premier plan.

Elle nous montre, dans une confrontation d'une parfaite frontalité à laquelle le spectateur ne saurait échapper, une femme de ménage noire qui n'a l'air ni dépenaillée, ni misérable, ni affamée, debout au garde-à-vous, présentant les armes - ses armes - c'est-à-dire un balai et une serpillière sur un fond qu'occupe entièrement un immense drapeau américain.

Toutes ces diverses fonctions se retrouvent dans les images (publicités, photos de famille, reproductions de tableaux ou images pieuses) qui couvrent l'intérieur de certaines maisons. C'est tout d'abord l'inscription du temps, celui de l'histoire de la nation avec le portrait d'un vieil homme triste qui, par sa pose, fait un écho parodique au portrait rongé par l'humidité de George Washington accroché au mur (l'homme regarde vers le bas, Washington vers nous), et celui de l'histoire personnelle des protagonistes de la photographie qui posent à côté de la photographie de leurs ancêtres accrochée au mur <148>. C'est aussi la marque de la présence d'une religion populaire à travers maximes et images pieuses côtoyant des chromos <149>.

Fonction ironique ensuite lorsque les "icônes de culture populaire" qui recouvrent les murs des maisons se télescopent dans un kaléidoscope surréaliste dont le message euphorique contraste singulièrement avec l'environnement, mais aussi, le plus souvent, lorsque les journaux servent à boucher les trous

et protéger du froid <150>. Ironie enfin de toutes ces reproductions de scènes bucoliques orientales ou imitations kitsch de tableaux du XVIIIème siècle, comme celles qui ornent les murs de l'appartement de Mrs Wilson dans The Great Gatsby <151>. Plus grave dans son ton, cette photographie de Ben Shahn, Strawberry Picker's Child, Louisiana, 1935 qui superpose le regard calme de l'enfant Jésus d'une reproduction d'une Vierge de Raphaël et celui, terrorisé, qui envahit le visage distordu de la fille d'un migrant. Serait-elle un Jésus du XXème siècle, non pas celui que l'art a détourné, mais cet enfant, "le plus petit d'entre les miens?" <152>

Fonction révélatrice et réflexive enfin, à travers l'empilement de publicités de toutes sortes qui nous fait apparaître à quel point le paysage est progressivement colonisé par le signe qui inscrit la lettre dans l'espace même du territoire, se détache de son signifié linguistique pour devenir une sorte de forme pure qui nous désigne le territoire comme un lieu travaillé par une énergie imaginative dont le photographe saisirait la trace, en creux, comme celle laissée par un corps dans les draps du lit <153>.

Ainsi l'empilement publicitaire devant la station-service de Crystal City ou celui d'affiches politiques sur la façade du tribunal de Waco, Texas, n'a rien à voir avec la liberté d'expression <154>. Alors que dans certaines images le panneau publicitaire dialogue

avec le reste de l'image, il est ici le paysage tout entier, où tout se superpose, s'ajoute dans une parataxe, motif désaxé et proliférant, tout comme dans Roadside Stop, Central Ohio, Summer 1938 de Ben Shahn, où l'on annonce à la fois les sandwiches et l'huile, et ces "6 gals For \$1.00" dont on se demande s'il s'agit de gallons d'essence ou de jeunes femmes. Car dans cette image il n'y a d'"humain" que la découpe en bois d'une jeune femme en short. Même procédé dans une belle image, fort peu connue de Walker Evans, A Rural Landscape in Florida, January 1936 où l'on voit un pêcheur à la ligne au bord d'un étang, mais le pêcheur n'est qu'une figure de contreplaqué peint <155>. Ou encore dans Hobbs, New Mexico, 1940 de Russell Lee, où le sujet de l'image, les panneaux publicitaires pour un film (le monstre qui fait ressusciter sa victime en zombie), des églises, des cessions de droits fonciers et d'exploitation pétrolière mêlent sans aucune discrimination le spirituel, le temporel et l'irréel du cinéma, et repoussent le paysage réel aux interstices et aux lisières du cadre <156>.

L'intrication des deux territoires est aussi ce que nous dit Ben Shahn dans Street Scene, Lancaster, Ohio, August 1938 <157>. Dans cette photographie il y a d'abord bien sûr la profusion des signes dont l'un ("Don't forget your CITIZEN") est un injonctif qui, sous la forme d'une bulle de bande dessinée, est directement adressé au spectateur/citoyen

établissant le lien entre scène et contemplation de celle-ci. Au milieu de l'image, le numéro du jour du Columbus Citizen est à la fois un mélange de texte et de photographie qui renvoie à ce que nous sommes nous-mêmes en train de voir, signe d'un autre monde médiat à l'intérieur de ce monde. Enfin, le partage de l'image en deux lui confère toute sa force à nous dire la relation entre le signe et le réel. À droite, le crieur factice en bois découpé nous fait face, nous donne l'illusion d'être devant nous - n'entendons-nous pas son cri et ne nous propose-t-il pas un vrai journal? - et se dit comme le recto de l'homme sur la gauche, les deux "côtés" étant unis dans l'image comme les deux faces du signe. Au-delà, c'est l'acte même du cadrage que ces "signes" désignent, nous faisant ainsi, dans l'acte de regarder, participer à l'acte de photographier <158>.

Ce principe mis ici en évidence dans quelques-unes des images de la Section Historique nous renvoie au fait que la photographie construit "un monde à côté du monde" qui a plus de rapports avec le médium qu'avec le réel visé <159>. Dans le sous-titre de In This Proud Land (America 1935-1943 As Seen in the FSA Photographs), c'est "As Seen in the FSA Photographs" qui est important. Mais comme ces photographies se donnent pour l'Amérique toute entière de cette époque, il est possible que l'on ait enfin atteint, par la confrontation au signe, ce "nowhere in particular", lieu américain par

excellence qui est un "everywhere" comme le dit, pour l'Amérique des années 80, dans une analyse brève mais inspirée, Jean Baudrillard à qui nous laisserons le dernier mot :

Le Vietnam à la télévision (pléonasme, puisque c'était déjà une guerre télévisée). Les Américains luttent avec deux armes essentielles : l'aviation et l'information. C'est-à-dire le bombardement physique de l'ennemi et le bombardement électronique du reste du monde. Ce sont des armes non territoriales, alors que toutes les armes des Vietnamiens, toute leur tactique viennent de la race et du territoire.

C'est pourquoi la guerre a été gagnée des deux côtés : par les Vietnamiens sur le terrain, par les Américains dans l'espace mental électronique. Et si les uns ont remporté une victoire idéologique et politique, les autres en ont tiré Apocalypse Now, qui a fait le tour du monde. <160>