

Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan

Robin Kelsey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/374>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 4-33

ISBN : 2-911961-14-5

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Robin Kelsey, « Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan », *Études photographiques* [En ligne], 14 | janvier 2004, mis en ligne le 13 janvier 2004, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/374>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan

Robin Kelsey

- 1 Des années 1860 au début des années 1870, Timothy H. O'Sullivan (1840-1882) photographie les lieux de la guerre civile américaine, la péninsule de Darien en Amérique centrale et l'Ouest américain. Les historiens de la photographie ont conféré un statut particulier à ses images de l'Ouest dans l'histoire des débuts du médium. Cet article retrace l'histoire de la réception de ces images devenues des objets savants ou des objets muséologiques. À des fins heuristiques, la réception peut être divisée en trois modèles interprétatifs, que j'appellerai *moderniste*, *contextualisant*, et *cosmo-poétique*. Chacun de ces trois modèles a introduit des perspectives d'interprétation pour ces photographies tout en occultant un ou plusieurs de leurs aspects essentiels. Cet article vise à décrire cette réception tripartite et propose de revenir sur certaines de ces occultations. Deux problématiques générales ressortent: la relation de la photographie au musée d'art et la question du nationalisme américain¹.
- 2 O'Sullivan prend ses photographies de l'Ouest américain entre 1867 et 1874, dans le cadre de deux expéditions administrées par le Ministère américain de la guerre, l'une dirigée par Clarence King le long du 40e parallèle et l'autre par le lieutenant George M. Wheeler dans les régions situées à l'ouest du 100e méridien². Les deux missions comprennent des études géologiques, botaniques, zoologiques et climatiques des régions traversées, dans des buts à la fois économique, scientifique et militaire³. Alors que l'expédition King insiste particulièrement sur les ressources minérales et l'histoire géologique, la mission Wheeler s'intéresse davantage à la cartographie et incorpore un éventail plus large de disciplines scientifiques⁴. À la fin des années 1880, les photographies de O'Sullivan et les illustrations faites d'après ces photographies sont exposées et diffusées par le Département de la guerre.
- 3 Ces photographies, pour l'essentiel, disparaissent de la vue du public entre les années 1890 et la fin des [p. 5] années 1930, époque à laquelle les historiens leur redonnent vie à travers deux types d'histoire divergents. En 1937, Beaumont Newhall présente un tirage

original de l'image "Ancient Ruins in the Canyon de Chelly, N. M., in a niche fifty feet above the present canon bed" [Ruines antiques dans le canyon de Chelly, N. M., dans une niche 50 pieds au-dessus du lit du canyon] (fig. 1. T. H. O'Sullivan, "Ancient ruins in Canyon de Chelly, New Mexico, in a niche fifty feet above present canyon bed", papier albuminé, 30 x 24 cm, 1873, coll. Société de géographie, Paris) dans son exposition séminale de photographies au Museum of Modern Art de New York⁵. Ansel Adams avait prêté à Newhall un album contenant cette image à titre de complément à la présentation de son propre travail: "Quand on lui demanda de participer à la première manifestation photographique importante au Museum of Modern Art, [Adams] envoya une lettre avec son travail: "Cher M. Newhall [▯] J'ai pensé à quelque chose que j'ai entre les mains qui pourrait vous intéresser pour l'exposition. C'est une collection d'épreuves originales, principalement réalisées par un dénommé O'Sullivan, prises dans le Sud-Ouest vers 1870. Quelques-unes de ces photographies sont extraordinaires je n'ai jamais rien vu de plus beau"⁶."

- 4 Newhall et Adams interprètent tous les deux ces photographies selon un modèle moderniste, faisant de O'Sullivan un précurseur de Adams et d'autres artistes photographes célèbres du XXe siècle. Par la suite, Adams écrira à propos de *Historic Spanish Record of the Conquest* [Mémoire historique espagnol de la Conquête] (fig. 2. T. H. O'Sullivan, "Historic Spanish Record of the Conquest, South Side of Inscription Rock, N.M., N° 3", tirage albuminé, 20 x 28 cm, 1873, coll. Bancroft Library, Univ. of California, Berkeley): "L'irréalité de cette image très réelle, rehaussée par une tonalité merveilleuse, me fait penser à la vision d'un Strand ou d'un Weston une vision inattendue de la part d'un photographe explorateur de l'Ouest sauvage des années 1807⁷." L'article de Newhall dans le catalogue de 1937, qu'il revoit ensuite pour son [p. 6] livre, *Photography: A Short Critical History* [Photographie: une brève histoire critique], offre une interprétation universaliste de la photographie, pensée comme un moyen de faire des images. Selon lui, des praticiens exceptionnels appartenant à différentes époques ont fait des photographies artistiquement significatives parce qu'ils étaient tous fidèles aux qualités essentielles de leur médium⁸.
- 5 Pendant que Newhall réalise sa première manifestation importante au Museum of Modern Art, Robert Taft, un professeur de chimie à l'université du Kansas, est en train de finir un livre destiné à devenir une référence, *Photography and the American Scene* ⁹[La photographie et la scène américaine]. Le livre de Taft, qui procédait de l'intérêt de son auteur pour la photographie et l'exploration de l'Ouest américain, englobe les photographies d'expédition dans une large chronique des développements technologiques et sociaux¹⁰. Taft s'efforçait "de retracer, même imparfaitement, les effets de la photographie sur l'histoire sociale de l'Amérique, et en retour l'effet de la vie sociale sur les progrès de la photographie¹¹". Taft commente le travail de O'Sullivan en même temps que celui de nombreux autres photographes du gouvernement et insère non seulement des reproductions de photographies pleine plaque format privilégié par Newhall, mais aussi des vues stéréoscopiques et des gravures réalisées d'après des photographies. L'évaluation que donne Taft des expéditions du gouvernement est généralement exacte et, pour l'époque, fort scrupuleuse¹². Cependant, aussi intéressé que soit l'historien par le cadre historique général dans lequel s'inscrit la pratique de O'Sullivan, il ne prête aucune attention aux fonctions précises ou aux qualités plastiques de ses photographies. L'approche contextualisante de Taft insiste sur la technologie, le processus physique et le fait social attesté, et pas sur la rhétorique visuelle ou les

stratégies descriptives. En ce qui concerne les images photographiques, son livre est aussi réticent à l'herméneutique qu'il est solide du point de vue documentaire.

- 6 Avec le temps, les histoires initiées par Taft et Newhall se perpétuent. Au cours des années 1960, les historiens de l'exploration de l'Ouest Richard Bartlett et William Goetzmann introduisent dans leurs livres de brèves réflexions sur les photographies de O'Sullivan¹³. Les deux historiens prolongent le modèle élaboré par Taft en précisant le rôle de la photographie d'expédition comme instrument de promotion. Bartlett conclut que les négatifs rapportés par O'Sullivan en 1871 de la remontée du Colorado par la mission Wheeler "devaient servir de réclames non seulement pour les beautés de la rivière Colorado, mais aussi pour la bravoure des hommes de l'expédition Wheeler¹⁴" (fig. 3. Anon., Black Cañon, lithographie d'après une photographie de T. H. O'Sullivan, "Black Cañon of the Colorado River, camp 8", publiée dans G. M. Wheeler, Report upon U.S. Geographical Surveys West of the 100th Meridian, vol. 1, Geographical Report, Washington, 1889, planche XVII, coll. part.). Goetzmann développe ce thème en termes plus généraux: "Le réalisme apparent de l'image photographique en fit un moyen nouveau, spectaculaire et convaincant, de porter les merveilles de l'Ouest et le travail de l'explorateur à l'attention du public et à ses [p. 7] représentants au Congrès. [n] La compétition entre les grandes expéditions [des années 1870] fit de ce nouveau moyen de publicité une quasi-nécessité¹⁵." Goetzmann et Bartlett parlent tous deux des photographies selon un modèle contextualisant, en s'abstenant de prêter une rhétorique spécifique à telle ou telle image.
- 7 Pendant ce temps, Newhall continue d'exalter les qualités modernistes des photographies d'expédition de O'Sullivan. Son livre important, *L'Histoire de la photographie de 1839 à nos jours*, dont la première édition date de 1949, élargit le cadre historique étroit du catalogue de 1937 sans en changer l'esprit. Newhall continue, en particulier, d'ignorer l'instrumentalité politique et scientifique des images de O'Sullivan. En écrivant que le photographe "devait trouver dans le Sud-Ouest la grande aventure et un matériau magnifique pour son appareil", Newhall ne fait pas grand-chose pour distinguer la situation de O'Sullivan de celle d'un photographe paysagiste en villégiature¹⁶. De tels passages évacuent les dispositifs sociaux, institutionnels et matériels considérables qui sont pourtant inhérents à la pratique de O'Sullivan. Dans la même veine, John Szarkowski, le successeur de Newhall au MoMA (après Edward Steichen), fait de O'Sullivan le précurseur des praticiens modernistes, et le présente comme un photographe ayant une "approche intuitivement inventive des problèmes formels propres à la photographie¹⁷".
- 8 D'autres musées perpétuent ce mode moderniste. En 1975, les photographies de O'Sullivan apparaissent dans "Era of Exploration" [L'ère de l'exploration], une exposition organisée par Weston Naef (Metropolitan Museum of Art) et James Wood (galerie Albright-Knox). L'exposition et le catalogue marquent un tournant décisif dans les recherches sur la photographie d'expédition américaine. L'article sur O'Sullivan, écrit par Wood, oscille entre une forme de reconnaissance du contexte historique de la pratique du photographe et la suppression de cette reconnaissance au profit d'une assimilation moderniste. Même si l'essai décrit les missions de King et de Wheeler en détail, il dérive néanmoins vers des développements qui prêtent à O'Sullivan une mystérieuse autonomie créative, dirigée réflexivement par des intérêts purement esthétiques: "La décision de rejoindre l'expédition de Clarence King fut cruciale dans le développement du style de O'Sullivan, car les exigences de la photographie géologique [p. 8] offraient une transition idéale entre les besoins du journalisme et le traitement du paysage pur¹⁸."

- 9 Même si l'essai laisse entrevoir la perspective d'un dialogue entre l'intérêt de Taft pour le contexte historique large et l'intérêt de Newhall pour l'innovation formelle, il s'en tient pour finir à insister sur "la vision photographique sans compromis" de O'Sullivan¹⁹.
- 10 Au milieu du XXe siècle, la fabrication d'un O'Sullivan proto-moderniste produit des dividendes institutionnels et idéologiques. Les conservateurs de musée américains utilisent les images de O'Sullivan pour construire une histoire de la photographie qui revendique à la fois une lignée prestigieuse et une pente moderniste généralisée (fig. 4. A. Adams, "White House Ruin in Canyon de Chelly", 1942, coll. Ansel Adams, Publishing Rights Trust/Corbis). La construction d'une tradition américaine de la photographie de paysage persuade les musées de considérer la photographie comme un médium analogue à la peinture moderne. Le fait que O'Sullivan inscrive ses géométries prétendument proto-modernistes sur les vastes espaces de l'Ouest sert d'appui aux efforts d'auteurs américains pour croiser pratiques modernistes et mythologies nationalistes durant la Seconde Guerre mondiale et au cours de la guerre froide. La réception moderniste de O'Sullivan facilite une confusion plus générale entre le support plat de l'image, qui à l'heure de l'expressionnisme abstrait est en pleine demande de reconnaissance, et les plaines et plans de l'Ouest américain²⁰. Puisqu'il est volontiers admis que le paysage a façonné le tempérament et les moeurs américains, la collusion de la surface moderniste et du paysage américain autorise ceux qui écrivent sur O'Sullivan à présenter son essence proto-moderniste comme la signature d'un caractère national pur. En 1986 encore, après avoir comparé les photographies de O'Sullivan au travail de Berenice Abbott et de Paul Strand, Thomas Weston Fells proclame que le mur de pierre du "Canyon of Chelly" [Canyon de Chelly] (fig. 1) "est aussi robuste et sain que la palissade en bois blanc d'une ville de la Nouvelle-Angleterre²¹". [p. 9]
- 11 En 1975, dans le commentaire qu'elle consacre à *Era of Exploration* pour *Artforum*, Barbara Novak associe les photographies d'expédition de O'Sullivan avec le courant transcendantaliste américain du XIXe siècle. En même temps, elle met en garde les lecteurs quant à l'anachronisme possible du modèle de réception moderniste, consistant "à voir certaines de ces photographes comme "modernes", à accueillir instinctivement ce mélange de sobriété et d'inspiration [□]"; le risque, poursuit-elle, est "de prêter une force rétroactive à certaines habitudes de notre propre époque²²". Elle suggère alors que le photographe, loin de se livrer à une sorte d'expérimentation formelle moderniste intuitive, se contente de laisser le paysage américain s'adresser à son appareil avec une franchise exceptionnelle:
- 12 "Parfois, pourtant, la nature elle-même fait don de la forme à la photographie, la tâche du photographe est alors de l'enregistrer avec autant d'exactitude que possible [□]. Le photographe qui confirme le mieux cette lecture est Timothy O'Sullivan; il a produit des séries entières de photographies pour lesquelles aucun parallèle avec la peinture de son époque n'est possible. Apparemment dénuées de toute idée sur l'"art", elles semblent comme surgies d'un tête-à-tête entre l'appareil et la nature. Le contrôle de l'artiste (un artiste certes éloigné des conventions), est bien sûr présent, mais souvent de la façon la plus informelle qui soit, comme si les photographies s'étaient prises elles-mêmes²³."
- 13 Ce raisonnement met en péril la canonisation de O'Sullivan en tant qu'artiste, mais Novak vient vite au secours de cette canonisation en liant l'idée d'une transcription sans convention avec un esprit transcendantaliste très marqué comme américain. Citant Emerson, Thoreau et Tocqueville, elle conclut qu'il y a dans les photographies de O'Sullivan et de ses pairs une autre "impulsion", "plus proche de leurs sentiments les plus

profonds et typique de leur contexte culturel: un tropisme vers le silence et la solitude qui caractérisaient le premier moment de la rencontre avec la nature primitive, une rencontre qui portait la promesse d'un renouveau spirituel²⁴". Elle dessine ainsi une analogie implicite entre la réceptivité de l'appareil de O'Sullivan et la figure, chère à R. W. Emerson, de "l'oeil transparent"²⁵".

- 14 En définitive, Novak ne rejette pas le modèle de réception moderniste, mais lui adjoint une voie parallèle, que j'appellerai ici le modèle cosmo-poétique. Ce modèle s'écarte de l'approche a-historique centrée sur le médium des modernistes et se rapproche d'une histoire des grandes idées dans laquelle les photographies de O'Sullivan peuvent être intégrées de manière suggestive. Néanmoins, tant le modèle moderniste que le modèle cosmo-poétique profitent du quasi-silence des archives quant à la manière dont O'Sullivan lui-même se représentait sa pratique photographique, pour s'aventurer dans divers champs bien balisés de la production culturelle; et ces deux modèles préparent pareillement les [p. 10] photographies de O'Sullivan à entrer dans le musée d'art en écartant les considérations matérielles et instrumentales qui, selon toute vraisemblance, ont informé leur production et leur usage originel. Selon ces modèles, si O'Sullivan n'est pas, dans les faits, un artiste de studio aspirant à la transcendance, il l'est par l'esprit. La normativité typique d'une certaine histoire de l'art qui sous-tend ces modèles apparaît dans un passage frappant de Naef: "Comme son contemporain Eadweard Muybridge, [O'Sullivan] fut détourné, tantôt par des soucis personnels, tantôt par des événements qu'il ne contrôlait pas, de sa quête d'une évolution stylistique homogène analogue à celle de [Carleton] Watkins²⁶." Naef explicite ici ce que de nombreux arguments d'histoire de l'art concernant O'Sullivan ont implicitement posé: à savoir que c'est la production d'une oeuvre destinée au musée moderne qui constitue l'objectif par défaut des photographes de l'Ouest au XIXe siècle, que ceux-ci aient ou non travaillé dans le cadre d'expéditions, et que toutes autres préoccupations ne sauraient avoir été que des diversions.
- 15 Apparemment plus fondé dans l'histoire (du moins dans l'histoire intellectuelle) que le modèle moderniste, le modèle cosmo-poétique produit néanmoins un modernisme nationaliste de son cru. Novak et plusieurs de ses collègues utilisent en effet les photographies de l'Ouest de O'Sullivan afin de soutenir l'idée qu'il existe dans l'histoire de la peinture américaine un mode indigène du sublime. Leur but consiste à élever la peinture américaine du XIXe siècle, à la fois en affirmant son caractère national spécifique et en y localisant les racines du haut modernisme. À la fin des années 1960, Novak avait emprunté à John Baur la notion de luminisme pour caractériser un style censément particulier de la peinture de paysage américaine du XIXe siècle, exaltant l'immobilité transcendante²⁷ (fig. 5. M. J. Heade, *The Stranded Boat*, huile sur toile, 58,1 x 93,66 cm, 1863, coll. Museum of Fine Arts, Boston). Novak définit le luminisme comme une variante américaine du sublime qui se passe de cimes déchiquetées et inquiétantes et offre à la place des atmosphères transparentes et des surfaces au miroitement impeccable. Pour elle, le luminisme est au fond une façon américaine de voir. En 1976, John Wilmerding écrit à son tour un texte de catalogue qui reprend le travail de Novak et avance des "parallèles" entre luminisme et expressionnisme abstrait. Wilmerding conclut que les deux "mouvements" présentent "des reverbérations significatives du caractère américain"²⁸".
- 16 C'est ainsi que le penchant de certains chercheurs à célébrer le mode indigène du sublime leur fait apprécier le travail de O'Sullivan comme un exemple de style luministe en photographie. Les images de O'Sullivan ayant déjà été intégrées dans le corpus

moderniste canonique du médium, les associer aux peintures luministes pouvait servir à accréditer d'autant mieux le caractère proto-moderniste revendiqué pour celles-ci. Quand, en 1972, Novak insiste sur le fait que "c'est seulement dans la quiétude luministe que disparaît la présence de l'artiste, la "trace de son travail", elle signe là une définition [p. 11] qui appelle clairement l'intégration de la photographie²⁹. Dans son article de 1975, elle affirme que le luminisme a influencé la photographie contemporaine de l'Ouest: "Les conventions luministes tendant à la structure classique contribuent à une ambiance empreinte de quiétude dans les oeuvres [photographiques] de Watkins, Russell, O'Sullivan, Muybridge et Jackson³⁰." En particulier, elle affirme que "l'image de O'Sullivan "Black Canyon, Colorado River from Camp 8, Looking Above (Arizona)" [Le Black Canyon du Colorado depuis le camp n° 8, vue vers l'amont (Arizona)] (fig. 6. T. H. O'Sullivan, "Black Canyon, Colorado River, from Camp 8, Looking Above", tirage albuminé, 8,5 x 17,5 cm, 1871, coll. Bancroft Library, Univ. of California, Berkeley) est un équivalent photographique étrangement fort du tableau de [Martin Johnson] Heade *The Stranded Boat* [Bateau échoué]" (fig. 5); en 1980, John Wilmerding propose à son tour des comparaisons similaires³¹. Les bénéfices de cet argument pour une photographie luministe sont de deux ordres: l'affinité alléguée entre O'Sullivan et les peintres luministes ne renforce pas seulement la modernité de ces derniers, mais sert également les conservateurs des départements de photographie dans leur combat permanent pour la légitimité muséologique de leur médium³². Ainsi, bien que Novak ait mis en cause l'interprétation moderniste de la photographie de O'Sullivan, la filiation *cosmo-poétique* de cette photographie avec un sublime spécifiquement américain fait bon ménage avec divers pans de la pensée et de la pratique modernistes aux États-Unis.

- 17 L'entreprise visant à enraciner l'art américain dans un nouveau modèle esthétique qui émerge spontanément de rencontres personnelles pas avec l'histoire, qui comporte trop d'Europe et de culpabilité, mais avec le paysage américain lui-même relève d'un nationalisme débridé³³. Cette entreprise répond alors à la perception répandue que l'art américain d'avant 1945 n'a ni lustre ni style propre, en suggérant que les États-Unis possèdent en réalité leur propre généalogie moderniste, native et méconnue. [p. 12] L'intégration de O'Sullivan dans le panthéon du modernisme indigène rencontre alors un large écho, au-delà de Novak et de ses collègues américanistes. Selon le photographe Robert Adams, O'Sullivan "était notre Cézanne³⁴". Le critique Max Kozloff associe la dureté inébranlable des photographies de O'Sullivan avec la même "grandeur whitmanienne" qui selon lui traverse l'oeuvre des artistes américains Clyfford Still et Robert Smithson³⁵.
- 18 Cependant, les années 1970 témoignent également d'une résistance grandissante face aux occultations décrétées par les modèles de réception moderniste et cosmo-poétique. Certains critiques commencent à promouvoir des photographes qu'on appelle post-modernistes (comme Cindy Sherman, Ed Ruscha et Sherrie Levine) et à contrecarrer les efforts des conservateurs pour enrôler l'intégralité de l'histoire du médium sous la bannière moderniste. Au milieu de la décennie, Susan Sontag écrit une série d'articles sur la photographie dans la *New York Review of Books*, dans lesquels elle proteste, entre autres choses, contre l'appétit omnivore d'une institution muséale qui entend digérer les photographies anciennes dans les catégories modernistes de l'autonomie, de la réflexivité et de la spécificité du médium: "Quand elles sont vues dans le musée ou la galerie, les photographies cessent d'être considérées [x] pour leurs sujets; elles deviennent des études sur les possibilités de la photographie³⁶."

- 19 La vigueur lapidaire des articles de Sontag irrite de nombreux universitaires et critiques d'art, mais ces textes catalysent une nouvelle pensée dans l'histoire de la photographie³⁷.
- 20 Au moment où les pratiques muséologiques modernistes sont ainsi attaquées, des mythes et des images bien ancrés de l'Ouest américain le sont également. L'opposition à la guerre du Viêt Nam conteste avec une force exceptionnelle les justifications idéologiques de la bravache expansionniste et nationaliste américaine, y compris celles qui s'enracinent dans la [p. 13] légende de la frontière. Du film de Sam Peckinpah, *The Wild Bunch* [La Horde sauvage] (1969), au livre de Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the Western Frontier, 1600-1860* [La Régénération par la violence: la mythologie de la frontière, 1600-1860] (1973), les révisions critiques de la mythologie de l'Ouest américain sont liées à des réflexions critiques sur la politique du moment.
- 21 En opposition aux interprétations modernistes et cosmo-poétiques et afin d'introduire davantage d'analyse historique dans le discours sur la photographie de O'Sullivan, Rosalind Krauss développe le modèle contextualisant. Dans son article paru en 1982, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View" ["Les espaces discursifs de la photographie: Paysage/Vue"], elle se sert du corpus de O'Sullivan pour s'opposer à l'assimilation progressive des pratiques de reportage photographique du XIXe siècle dans le musée d'art³⁸. Elle affirme que cette assimilation a occulté le "discours scientifique/topographique" auquel les photographies de O'Sullivan appartiennent originellement³⁹. Comparant sa photographie "Pyramid Lake and Tufa Domes" (fig. 7. T. H. O'Sullivan, "Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada", tirage albuminé, 19 x 23 cm, 1867, coll. Bancroft Library, Univ. of California, Berkeley) à son pendant lithographique, elle affirme qu'au XIXe siècle, ses images furent distribuées aux spécialistes sous forme de reproductions lithographiques et au public sous forme de photographies stéréoscopiques, et qu'il n'y eut aucune exposition importante d'épreuves photographiques de grand format (fig. 8. T. H. O'Sullivan, "Distant View of Ancient Ruins in lower part of Canyon de Chelly, Ariz. Terr., 1873. Showing their position in the walls and elevation above the bed of canyon", tirage albuminé, 8,5 x 17,5 cm, coll. Bancroft Library, Univ. of California, Berkeley ; et fig. 9. T. H. O'Sullivan, "The Start from Camp Mojave, Arizona, September 15th, 1871", tirage albuminé, 8,5 x 17,5 cm, coll. Bancroft Library, Univ. of California, Berkeley). Sur la base de ces arguments historiques, elle conclut que les qualités modernistes et plastiques que certains conservateurs et chercheurs perçoivent dans l'oeuvre de O'Sullivan "planéité, composition graphique, ambiguïté, et derrière tout cela, certaines intentions en [p. 14] matière de significations esthétiques" sont (comme Novak et Sontag l'avaient plus sommairement suggéré) des anachronismes fantaisistes, des produits de l'intégration de ses photographies dans la galerie moderne et les discours afférents⁴⁰.
- 22 À peu près au même moment, Joel Snyder offre une interprétation de l'oeuvre de O'Sullivan qui, tout en divergeant de l'interprétation crypto-luministe inspirée de Novak, se conforme toutefois au modèle *cosmo-poétique*. Dans le livre de Snyder qui accompagne l'exposition "American Frontiers: Photographs of Timothy H. O'Sullivan 1867-1874" [Frontières américaines: Photographies de Timothy O'Sullivan 1867-1874], il explique que l'approche descriptive de O'Sullivan n'est pas typique des priorités esthétiques du XIXe siècle (ce que Snyder appelle le "sublime pittoresque"), mais constitue plutôt une "régression" au sublime comme il était compris au XVIIIe siècle⁴¹. Il [p. 15] avance ainsi de façon implicite que O'Sullivan se positionne, en esthète, face à un ensemble de conventions esthétiques, rejetant les conventions pittoresques dominantes en faveur de la vision personnelle d'un paysage difficile et intimidant⁴². Le contexte de l'expédition est

très utile à Snyder pour présenter les affinités esthétiques, philosophiques et morales entre O'Sullivan et le ruskinien Clarence King⁴³. Snyder lie au su-blime burkien la théorie de King sur l'histoire géologique, qui suppose des moments de changement catastrophique dans le cadre de la théorie uniformiste de Charles Lyell, et suggère que la photographie de O'Sullivan représente une vision tout aussi troublante du monde. Snyder lie ensuite cette affinité à l'expérience de O'Sullivan comme photographe des champs de bataille et d'autres scènes de la guerre de Sécession. Selon Snyder, le fait d'avoir pris des images des terribles conséquences de la guerre faisait de O'Sullivan "le candidat idéal au travail de photographe pour King⁴⁴". Selon la lecture cosmo-poétique de Snyder, la parenté entre O'Sullivan et King est, en définitive, d'ordre théologique. Il écrit ainsi à propos des photographies de O'Sullivan: "Le Dieu qui a fait cette nature n'offre pas le confort, et son dessein est hostile au bien-être de l'homme⁴⁵."

- 23 Comme Newhall, Szarkowski, Wood, Naef et Novak, Snyder tend à minimiser les fonctions et les cir-constances institutionnelles de la production photographique de O'Sullivan. Il rejette en particulier l'idée que cette production ait jamais été utilisée pour promouvoir les expéditions ou pour obtenir des fonds, comme si la reconnaissance d'un fonctionnement aussi prosaïque risquait de menacer la conceptualisation transcendantaliste qu'il met en place⁴⁶.
- 24 Deux autres livres qui paraissent au début des années 1980 interprètent également le travail de O'Sullivan en termes *cosmo-poétiques* et ruskiniens: *The Photographic Artifacts of Timothy O'Sullivan* [Les artefacts photographiques de Timothy O'Sullivan] de Rick Dingus, et *Landscape as Photograph* [Le paysage comme photographie] d'Estelle Jussim et Elizabeth Lindquist-Cock⁴⁷. Les deux livres suggèrent qu'une association étroite avec l'esthète King a poussé O'Sullivan à intégrer les idées de Ruskin dans sa pratique. Les auteurs de *Landscape as Photograph* magnifient le "rôle de propagande" des photographies de O'Sullivan en termes philosophiques, et entremêlent un peu de Ruskin et de Whitman pour conclure que O'Sullivan approche en quelque sorte le Divin dans la nature⁴⁸.
- 25 L'interprétation que donne Rick Dingus du travail de O'Sullivan repose sur ses expériences de photographe au sein du Rephotographic Survey Project (RSP) [Projet d'exploration rephotographique]. À la fin des années 1970, Mark Klett, Ellen Manchester et JoAnn Verburg initient et supervisent le RSP, entreprise consistant à "répéter" plus de cent vingt photographies de l'Ouest américain du XIXe siècle. Les photographes du RSP s'efforcent de retrouver les positions d'appareil, les angles et les cadrages utilisés par O'Sullivan, William Henry [p. 16] Jackson, John Hillers et d'autres photographes d'expédition du XIXe siècle, puis ils prennent des images des "mêmes" vues. Mark Klett et le photographe Gordon Bushaw, "plus particulièrement intéressés par les photographies de O'Sullivan", passent la troisième et dernière saison du RSP à "répéter" ses vues d'après les expéditions King et Wheeler⁴⁹.
- 26 La rephotographie est en soi une pratique étrange et trop peu étudiée, et le RSP a affecté de manière complexe la réception contemporaine du travail de O'Sullivan. Le bénéfice le plus évident de ce projet est l'éclairage qu'il fournit sur les choix iconographiques de O'Sullivan et de ses pairs. Par exemple, Klett, Dingus et leurs collègues découvrent que O'Sullivan penche occasionnellement son appareil dans les photographies sans horizon, si bien que les spectateurs ne connaissant pas le site ne peuvent détecter l'inclinaison (fig. 10. T. H. O'Sullivan, "Tertiary Conglomerates (Witches Rock #5)", tirage albuminé, 23 x 28 cm, 1869, coll. United States Geological Survey, Denver ; et fig. 11. R. Dingus, "Witches Rocks #5, Weber Valley, Utah",

pour The Rephotographic Survey Project, tirage d'après film Polaroid, 1978, coll. R. Dingus). Par ailleurs, le RSP tend à faire du photographe d'expédition du XIXe siècle l'équivalent du praticien artistique moderne, en avançant que le travail de l'un comme de l'autre pourrait se comprendre comme le [p. 17] produit de leur personnalité et de décisions esthétiques indépendantes⁵⁰. Une fois encore, les différences radicales de contextes sociaux, institutionnels et matériels entre praticiens de différentes sortes sont occultées au profit d'une correspondance supposée entre sensibilités passées et présentes.

- 28 En 1983, Allan Sekula note sans s'y attarder son insatisfaction devant la bipolarisation qui caractérise la réception de la production de O'Sullivan, entre ceux qui souhaitent le faire entrer dans le royaume de la science (Krauss) et ceux qui veulent le voir dans le royaume de l'art (Snyder, etc.). Il explique que les deux camps souscrivent à une conception idéaliste qui entraîne l'occultation de l'instrumentalité des images: "Le travail [de Krauss et de Snyder] perpétue cette antinomie [entre art et science] en ne prenant pas sérieusement en compte les conditions sociales et économiques du travail scientifique et artistique. Leurs analyses manquent le caractère *fondamentalement instrumental* des expéditions de l'Ouest⁵¹."
- 29 Dans sa thèse de 1985 sur les illustrations d'histoire naturelle aux États-Unis, Amy Meyers offre à son tour une interprétation cosmo-poétique des photographies de O'Sullivan. Son argument le plus frappant consiste à considérer la rhétorique iconographique de ces photographies en dehors du cadre étroit de l'histoire de l'art. Elle suggère que l'isolement de formes abstraites dans une photographie telle que "Pyramid Lake and Tufa Domes" (fig. 7) sert à mettre l'image en conformité avec les normes de l'illustration de spécimens: "Alors que dans la zone sombre du paysage, les rochers sont liés ensemble, dans la partie plus claire et abstraite, ils sont séparés en formes distinctes. Dans cette partie plus claire, l'image fonctionne comme un spécimen traditionnel, isolant chaque rocher contre un plan neutre en deux dimensions pour illustrer la structure de sa forme⁵²."
- 30 En s'intéressant aux photographies en tant qu'images, et en évitant le recours aux catégories esthétiques ou aux aspirations picturales de l'histoire de l'art classique, Meyers contribue de façon significative au débat sur la production de O'Sullivan. Cependant, elle s'éloigne par la suite des conventions et des ambitions spécifiques de l'illustration scientifique et se lance dans une interprétation isolant dans les images de O'Sullivan une angoisse post-déiste et déjà darwinienne. L'interprétation de Snyder, selon laquelle les images expri- meraient l'indifférence ou l'hostilité sublime de la nature, se voit ici réfléchi dans l'histoire des sciences. "Finalement, conclut Meyers, les photographies [de O'Sullivan] décrivent l'expulsion de l'homme de sa position privilégiée dans la grande chaîne de la vie⁵³."
- 31 Dans son article "Naming the view" ["Nommer la vue", 1989], Alan Trachtenberg se montre en désaccord avec les multiples interprétations cosmo-poétiques du travail de O'Sullivan⁵⁴. En mélangeant des principes modernistes et contextualisants, il met en question l'analogie [p. 18] entre photographie d'expédition et peinture de paysage. Pour Trachtenberg, O'Sullivan souhaite faire des relevés topographiquement exacts des paysages qu'il rencontre, il ne cherche pas à imposer ses propres interprétations sur ces paysages, et les photographes d'expédition ne font pas des images en vue de les exposer⁵⁵. Trachtenberg associe ces propositions avec les directives pratiques qui gouvernent les expéditions, mais également avec la transcription automatique propre au dispositif photographique. Le mot "littéralement", écrit Trachtenberg, "définit le travail de

l'appareil, le pouvoir de son objectif, et si le photographe souhaite produire quelque chose d'autre qu'un compte rendu littéral, il ou elle doit intervenir pour le modifier d'une manière ou d'une autre⁵⁶". Cependant, l'argument de Trachtenberg est dialectique, et bien qu'il se détourne des interprétations cosmo-poétiques avec son idée de photographie littérale, il intègre dans son article ses propres rêveries métaphoriques. Il écrit par exemple sur "Sand Dunes, Carson Desert" (fig 6): "Comme du sable dans un sablier, les dunes balayées par le vent suggèrent le passage du temps⁵⁷." De façon plus profonde, il attribue à la photographie des dunes une capacité à apporter à la fois l'immédiateté du moment enregistré et l'immensité du temps géologique, dans l'idée de reconnaître la dimension culturelle du paysage: "Le paradoxe que représente "Sand Dunes, Carson Desert" suggère, dans une entreprise de science naturelle, des ambiguïtés qui n'avaient pas encore émergé à la surface du discours scientifique. Le labeur de l'expédition, sa rencontre quotidienne avec la difficulté, c'est cela qu'on peut considérer comme le sujet principal de O'Sullivan dans cet album: il ne s'agit pas de la nature comme donnée, mais de la nature fabriquée et révélée simultanément dans l'acte de perception, aussi contingente que le nom d'une vue⁵⁸."

32 Ainsi, après avoir, d'emblée et explicitement, refusé aux photographies de O'Sullivan tout pouvoir métaphorique, Trachtenberg finit par le leur accorder. Ce revirement tend à impliquer qu'une interprétation métaphorique des photographies de O'Sullivan aurait à se fonder sur les métaphores sous-tendant l'expédition qu'elles concernent, et non sur les métaphores prévalant dans les arts plastiques en général. Cette hypothèse constitue de fait une avancée importante dans l'interprétation des photographies d'expédition de O'Sullivan comme artefacts historiques. Cependant, Trachtenberg rejoint par ailleurs les modernistes en suggérant une parenté entre la réflexivité des images de O'Sullivan comme images *d'expédition* et la réflexivité centrée sur le médium typique de la photographie moderniste. Trachtenberg concentre son opposition aux interprétations cosmo-poétiques sur la question du médium: "Lire les images [de O'Sullivan] comme si elles ne se distinguaient pas de peintures, c'est ignorer le médium dans lequel elles ont été faites⁵⁹." Il achève de rejeter les interprétations de Snyder, Dingus et Meyers par une citation [p. 19] approbatrice de Szarkowski affirmant que O'Sullivan "était fidèle à l'essence de son médium⁶⁰". En distinguant O'Sullivan des peintres de paysage en termes de médium, plutôt qu'en termes de fonctionnement bureaucratique et de contexte socio-matériel, Trachtenberg facilite l'insertion des images d'expédition de O'Sullivan dans une histoire générale de la photographie américaine. En dernière analyse, l'article remarquable de Trachtenberg laisse deux questions en suspens. D'abord, quelle est la relation entre la réflexivité d'une image d'expédition *en tant qu'image d'expédition* et la réflexivité de la photographie moderniste? Deuxièmement, si les métaphores sous-tendant une expédition d'exploration sont le meilleur moyen de comprendre les significations historiques profondes des images de O'Sullivan, alors pourquoi devrions-nous intégrer ces images dans une histoire de la photographie américaine plutôt que dans une histoire de l'iconographie d'expédition?

33 Depuis 1989, le rythme de la production savante concernant les photographies d'expédition de O'Sullivan s'est ralenti. L'âpreté des débats des années 1980, ainsi que la stature impressionnante des participants, ont peut-être découragé de nouvelles tentatives. Dans la période la plus récente, les références des catalogues d'exposition à l'oeuvre de O'Sullivan ont souvent perpétué les modèles moderniste et cosmo-poétique⁶¹. Parmi ceux qui souscrivent au modèle contextualisant, l'historienne Martha Sandweiss a

produit le travail le plus précieux⁶². Sandweiss s'est concentrée sur les particularités du contexte matériel et intellectuel des productions de O'Sullivan. Elle insiste sur l'importance de la séquence (dans les albums et les séries) et des relations texte-image dans la réception de ces photographies au XIXe siècle. Selon elle, ces cadres contextuels font que les images (quelles que soient leurs ambiguïtés internes) consolident une idéologie expansionniste chancelante. En ce qui concerne les significations historiques des photographies, la limite de sa recherche est celle des archives; dans la mesure où nous n'avons à peu près aucune information sur la réception des images de O'Sullivan au XIXe siècle, les discussions concernant les effets du contrôle des dispositifs sur cette réception ont tendance à tourner en rond. La preuve que le contexte immédiat a façonné la réception vient largement du contexte lui-même⁶³. Un autre chercheur qui a récemment ajouté à ce corpus de commentaires est François Brunet, dont les études sur la photographie américaine d'expédition dans l'Ouest dessinent une synthèse neuve des modèles moderniste et contextualiste. En particulier, Brunet interprète les signes de réflexivité présents dans les images de O'Sullivan (y compris dans une série de signatures abrégées qu'il a découvertes dans un jeu d'épreuves de la mission King) comme des mises en scène d'un "je" du photographe, dans un contexte social tendant à effacer le rôle du photographe comme producteur. Plutôt que d'interpréter ces mises en scène comme les affirmations [p. 20] rebelles d'une identité réprimée s'adressant à la postérité, Brunet y voit des signes sociaux de jeu, produits par les mêmes normes dominantes qui informent la tendance à effacer le photographe. Il réussit ainsi à décrire la réflexivité des photographies de O'Sullivan dans une perspective historique convaincante⁶⁴.

- 34 Certains participants aux débats des années 1980 ont actualisé leurs positions au cours des dernières années⁶⁵. Snyder, bien qu'il n'ait pas renié ses méditations concernant le sublime et le divin, s'est dirigé vers une interprétation plus profane et plus hésitante du refus des conventions iconographiques dominantes par O'Sullivan. Dernièrement, il a assimilé l'non conventionnel des photographies de O'Sullivan à l'émergence d'un nouveau savoir scientifique. "Ce que les photographies de O'Sullivan marquent, écrit Snyder, c'est le fait que le grand bassin de l'Utah n'est pas "traitable" dans les termes émergents de la photographie de paysage que c'est un lieu encore inconnu⁶⁶." Ces photographies, conclut-il, ne présentent "pas une région géographique, mais le territoire de la science moderne et les métiers qui s'y rapportent⁶⁷". À différents égards, Snyder adopte l'argumentation de Trachtenberg, sauf qu'il substitue un refus historique (le paysage ne se laisse comprendre qu'à travers la production culturelle) à celui, plus phénoménologique, de Trachtenberg. On pourrait dire en effet que Snyder a accepté le raisonnement de Trachtenberg, à la réserve près que la procédure exploratoire consistant à lier des noms et des vues aboutit, dans les photographies de O'Sullivan, à un échec, échec que seule une nouvelle classe de savants pourrait corriger. Snyder continue à minimiser le dispositif institutionnel et mercantile qui entoure la production de O'Sullivan, et insiste sur le fait que le photographe "ne se souciait pas de vendre ses épreuves" et que considérer ses photographies comme des "bonus iconographiques" visant à satisfaire le Congrès est "une erreur, puisque les missions King et Wheeler étaient financées depuis le début pour toute la durée de leur travail sur le terrain⁶⁸".
- 35 Goetzmann, bien qu'il ait affirmé naguère que la photographie d'expédition avait une fonction promotionnelle, a expliqué récemment que les photographies de O'Sullivan "reflètent sa propre confrontation avec ces paysages désolés, et pas la propagande indirecte de quelque promoteur du pittoresque photographique⁶⁹". Goetzmann a intégré

dans ce jugement le raisonnement de Snyder, qui montrait dans *American Frontiers* que la réussite d'une fonction de promotion aurait requis l'observance des conventions iconographiques populaires que O'Sullivan évitait de suivre⁷⁰.

- 36 D'un point de vue rétrospectif, on pourrait conclure que le progrès contradictoire des recherches sur O'Sullivan a ouvert autant de pistes d'interprétation qu'il en a fermées⁷¹. Il a, en particulier, tendu à supprimer la possibilité de considérer ses photographies en tant qu'images sans les identifier *ipso facto* à l'art moderne du [p. 21] musée (mode moderniste) ou, alternativement, à la thématique du sublime (mode cosmo-poétique). Cette suppression a résulté tout autant de la réaction contre les modèles moderniste et cosmo-poétique que de ces modèles eux-mêmes. Les deux approches du débat sur l'intégration des photographies de O'Sullivan dans l'espace muséologique ont peu ou prou accepté une problématique commune: s'attacher à la forme favorise l'intégration; rejeter l'intégration signifie traiter les photographies comme des transcriptions littérales. Sontag oppose la réflexivité moderniste à la fonction descriptive des pratiques photographiques ordinaires; Krauss oppose le discours de l'esthétique à celui de la science empirique; et Trachtenberg oppose le métaphorisme de la peinture au réalisme de la photographie. La réaction contre les pratiques muséologiques modernistes et les interprétations cosmo-poétiques a ainsi tendu à repousser la photographie expéditionnaire de O'Sullivan vers le camp contextualisant. L'idée que les photographies d'expédition possèdent leur propre rhétorique documentaire, susceptible d'être découverte par la recherche et l'analyse formelle et cependant irréductible aux catégories esthétiques ou aux modèles modernistes, n'a guère trouvé de place.
- 37 Ce rejet reflète des tendances plus larges dans l'historiographie de la photographie. Certaines critiques du modernisme des années 1980 définissent les pratiques modernistes par une attention générale à la forme. Dans son article "Photography After Art Photography" ["La photographie après la photographie d'art"], Abigail Solomon-Godeau définit la photographie postmoderniste par une "résistance obstinée à l'analyse formelle ou à une place dans le paradigme moderniste⁷²". Pour de nombreux critiques et historiens d'art attachés à la notion de post-modernisme, l'association du modernisme en photographie avec l'analyse formelle a conduit à stigmatiser celle-ci, et ils tendent à l'éviter dans leurs recherches sur le médium. Or, par ailleurs, depuis la fin des années 1980, ce sont les historiens *tout court* qui ont fourni la plupart des meilleures recherches sur la pratique de O'Sullivan, et la culture propre à leur discipline tend à rendre les questions de forme plus suspectes et moins familières à leurs yeux. C'est ainsi que la période récente a vu se superposer, dans l'étude de la photographie d'expédition de O'Sullivan, deux refus distincts de l'analyse formelle.
- 38 Les polémiques qui ont entouré la réception des photographies de l'Ouest réalisées par O'Sullivan ont généré des propositions empiriquement douteuses. Plusieurs de ces propositions ont répondu au désir, chez ceux qui travaillent selon les modèles moderniste et cosmo-poétique, d'ignorer l'utilité instrumentale des photographies. Par exemple, les documents d'archives démentent l'idée de Snyder selon laquelle les images de O'Sullivan n'étaient pas utilisées à des fins de promotion. Le financement était un problème récurrent pour King et Wheeler, et Wheeler, en particulier, distribua de [p. 22] somptueux albums et des séries d'épreuves grand format et de vues stéréoscopiques à des membres influents du Congrès et à diverses personnalités sur lesquels il comptait pour obtenir des crédits⁷³. De plus, la thèse de Snyder selon laquelle O'Sullivan n'était pas intéressé par la

vente de ses photographies est contredite par le fait que le photographe demanda explicitement à la mission Wheeler la permission de vendre ses images⁷⁴.

- 39 Le désir d'assimiler la photographie expéditionnaire de O'Sullivan aux catégories de l'histoire de l'art produit une distorsion, mais il en va de même du rejet d'une telle assimilation. La célèbre réponse de Krauss aux modèles de réception moderniste et cosmo-poétique, par exemple, n'est pas exempte elle-même, du point de vue des faits, de quelques points aveugles. Ses déclarations selon lesquelles les images de O'Sullivan servirent des ambitions scientifiques et ne touchèrent le public du XIXe siècle que sous forme de lithographies et de vues stéréoscopiques, ou encore l'idée que l'accrochage d'épreuves grand format n'apparaît qu'avec Newhall et les modernistes, tout cela est contredit par les archives⁷⁵. Ces archives montrent que les albums de luxe réalisés par Wheeler avaient une valeur scientifique douteuse, qu'ils furent distribués aux hommes politiques influents et non aux scientifiques érudits, que les ventes de vues stéréoscopiques au public (qui ne concernent qu'une seule des trois saisons de O'Sullivan avec Wheeler) furent maigres, enfin que les épreuves de grand format, loin d'être inaccessibles au public du XIXe siècle, furent encadrées et accrochées [p. 23] lors d'expositions où purent les voir des millions de visiteurs⁷⁶. La proposition de Trachtenberg selon laquelle O'Sullivan cherche à faire des transcriptions littérales de la topographie n'est pas non plus prouvée historiquement. Comme les photographes du RSP l'ont constaté, O'Sullivan a pour habitude de pencher son appareil dans les vues sans horizon, plus généralement de réaliser des images trompeuses en vue de produire un effet plastique⁷⁷. Sa propension à exagérer les éléments du paysage est notée par un de ses collègues sur le terrain⁷⁸. C'est aussi ce que confirme Snyder à propos de la photographie de O'Sullivan sur le "Carson Desert" (*fig. 12*): "En fait d'information scientifique (si on la comprend comme un "échantillon représentatif" de la région), elle suggère un désert illimité, ce qui est totalement inexact⁷⁹."
- 40 En résumé, la plupart des attendus qui gouvernent la réception savante des photographies d'expédition de O'Sullivan apparaissent maintenant douteux, voire complètement erronés. La nouvelle orthodoxie qui s'est cristallisée dans les années 1980 en réaction aux excès des conservateurs modernistes semble à présent épuisée. Le refus de l'analyse formelle, qui, selon une philosophie discutable, oppose forme et contenu, en vient à sembler aussi arbitraire et infécond que l'intégration du contenu dans la forme plaidée par Greenberg et ses suiveurs⁸⁰. Cette réaction excessive contre l'analyse formelle a caché l'importance qu'il y a à s'intéresser à la forme lorsqu'on cherche à élucider les significations historiques. Le problème que posent les excès d'universalisme de conservateurs tels que Beaumont Newhall et John Szarkowski n'est pas qu'ils prêtent trop d'attention aux propriétés formelles des photographies mais qu'ils occultent les fonctions historiques, les motivations et les histoires institutionnelles dans lesquelles ces propriétés sont enracinées. Les particularités iconiques des photographies ne sont, après tout, pas plus ontologiquement a-historiques ni subjectives que n'importe quel autre matériel documentaire, y compris les mots d'un texte. De tels matériaux peuvent être traités avec différents degrés de sensibilité et d'intérêt pour l'histoire, mais aucun médium n'est assez transparent pour supprimer le risque des interprétations faibles, forcées ou politiquement inquiétantes.
- 41 Aujourd'hui, la perspective de recherche la plus prometteuse sur O'Sullivan est sans doute à chercher dans la volonté nouvelle d'examiner à la fois les documents d'archives et les photographies, et d'interpréter ces dernières à l'aune de leur rhétorique visuelle

propre, plutôt qu'en fonction d'une esthétique ou d'une science idéalisées. Entre l'auteur considéré comme une pure intuition et l'auteur considéré comme un pur instrument, il y a de la place pour l'auteur comme "subjectivité en contexte" (pour employer le concept de Sean Burke⁸¹). Dans ce champ herméneutique intermédiaire, les interactions locales entre stratégies visuelles et contextes sociaux peuvent être historicisées. [p. 24]

42 J'ai soutenu ailleurs que O'Sullivan emprunte aux conventions graphiques propres à d'autres professions de l'exploration pour produire ses propres stratégies visuelles, et ce afin d'amplifier le pouvoir de persuasion de ses images⁸². Contrairement à ce que disent Snyder et Goetzmann, les touches d'abstraction graphique et les allusions spirituelles avaient probablement plus de chance que de banals signes de pittoresque d'impressionner les membres du Congrès américain intéressés par une maîtrise scientifique, militaire et économique de l'Ouest. Selon ce raisonnement, les qualités formelles frappantes des photographies d'expédition de O'Sullivan ne viennent pas d'une intuition prophétique du modernisme, ni de quelque ciel intellectuel émersonien, mais de l'immersion du photographe dans un système de pratiques graphiques, sous-tendu par des impératifs pragmatiques. L'aspect plat d'une photographie telle que "Ancient Ruins" (voir fig. 1) n'a pas pour modèle la planéité du mur de la galerie mais celle de la carte et de la page de rapport. Cette absence de relief graphique était pour les expéditions un instrument puissant, permettant de réduire les vastes incertitudes de l'Ouest aux certitudes compactes et lisibles des atlas et des rapports. Dans cette perspective, on peut avancer que les photographies de O'Sullivan furent moins les agents de la réduction graphique que recherchaient les dirigeants des missions et leurs commanditaires qu'elles ne furent le moyen de proclamer, de manière à la fois banale et ingénieuse, qu'un tel objectif était bel et bien atteint par les expéditions. L'effet est surtout rhétorique, ce qui convient à la fonction de promotion des images. Mon raisonnement ne se clôt pas sur cette analyse, et j'avance que certaines des photographies de O'Sullivan comportent des signes de scepticisme (souvent amusé) à l'égard de l'expédition comme processus et comme projet.

43 Quelle que soit l'étendue de mes désaccords avec les analyses que j'ai commentées ici, ma propre analyse leur doit évidemment beaucoup. Laisant à d'autres chercheurs le soin de critiquer mon argumentation, je conclurai simplement en soulignant les promesses que recèle le moment présent pour les études sur la photographie d'expédition américaine. À l'heure où le gouvernement américain embrasse une fois encore la théorie des dominos et les rêves impérialistes, l'histoire des expéditions expansionnistes américaines, de leur représentation et de leur promotion auprès de diverses populations, semble prête à être révisée. La photographie d'expédition de O'Sullivan ne peut qu'attirer intérêt et questions, à la fois à cause du charisme énigmatique de ses images et parce que les sources disponibles laissent place à toutes les manoeuvres herméneutiques.

44 Robin Kelsey

45 Université de Harvard

46 (Traduit de l'anglais par Gaëlle Morel) [p. 25]

47 Robin Kelsey est l'auteur d'une thèse sur O'Sullivan et l'expédition Wheeler (1871-1874) dirigée par Henri Zerner, à l'université de Harvard où il enseigne dans le département d'art et d'architecture. L'auteur remercie Jennifer Roberts et Alan Wallach pour leur aide précieuse dans la rédaction de cet article.

NOTES

1. Cette argumentation appelle les précautions de rigueur: une telle division de la réception en trois modèles est une construction artificielle, laquelle trahit ses propres omissions, que les autres chercheurs sont invités à identifier et critiquer.
2. O'Sullivan sert sous les ordres de King en 1867, 1868, 1869 et 1872 et sous ceux de Wheeler en 1871, 1873 et 1874. Dans la première moitié des années 1870, une fois rentré à Washington, il travaille régulièrement pour Wheeler. L'expédition King s'appelle officiellement "Exploration géologique du 40e parallèle". Le titre de l'expédition Wheeler connaît plusieurs formulations. Durant la présence de O'Sullivan sur le terrain, elle s'intitule: "Explorations géologiques et géographiques à l'ouest du 100e méridien". Plus tard Wheeler supprimera le terme "géologique".
3. King étant un civil, beaucoup d'écrits sur O'Sullivan ont tendance à minimiser les aspects militaires de l'expédition. Mais c'est le secrétaire d'État à la Guerre qui nomme King à son poste, le général A. A. Humphreys, commandant en chef du génie militaire, qui supervise son travail; King bénéficie d'escortes de l'armée et son expédition fait preuve de discipline. L'historien William Goetzmann note que "même les découvertes scientifiques [de King] relevaient de considérations militaires", cf. William H. Goetzmann, *Exploration and Empire: The Explorer and the Scientist in the Winning of the American West*, New York, Vintage Books, 1972 (New York, Alfred A. Knopf, 1966), p. 438. Les citations suivantes de Goetzmann sont tirées de la seconde édition.
4. Le rapport final de l'expédition Wheeler comprend, par exemple, des volumes de paléontologie et d'archéologie.
5. Beaumont Newhall, *Photography: 1839-1937*, New York, The Museum of Modern Art, 1937, p. 105.
6. Introduction à Ansel Adams, "An Appreciation", in Beaumont et Nancy Newhall, T. H. O'Sullivan, *Photographer*, Rochester, New York, The George Eastman House, en collaboration avec The Amon Carter Museum of Western Art, 1966, p. 5. Francis P. Farquhar, alpiniste et président du Sierra Club, avait offert l'album à Adams.
7. Ansel Adams, *ibid.*
8. "Mais derrière ces différences de surface, il existe une relation fondamentale entre le photographe et le peintre. Tous deux ont le désir inhérent de réaliser des images. Tous deux doivent savoir instinctivement comment réaliser des images. Tous deux doivent connaître les lois fondamentales de la composition, du clair-obscur et de la valeur tonale. La distinction entre le photographe et le peintre vient du fait que chacun doit appliquer ces lois fondamentales dans le cadre des possibilités et des limites de son médium", Beaumont Newhall, *photography*, op. cit., p. 44.
9. Robert Taft, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889*, New York, Macmillan, 1938. Les débats sur l'émergence du travail de O'Sullivan tendent à négliger le livre de Taft et accordent tout le crédit à Adams et Newhall. Voir par exemple, William L. Fox, *View Finder: Mark Klett, Photography, and the Reinvention of Landscape*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001, p. 95: "L'oeuvre de O'Sullivan était tombée dans l'oubli jusqu'à ce qu'un admirateur Ansel Adams le signale à Beaumont Newhall."

10. "Il y a plus de six ans, alors que je lisais un récit des expéditions de [p. 26], il m'est venu une interrogation quant à la première utilisation de la photographie dans l'exploration de l'Ouest. En cherchant à me renseigner sur ce sujet, je n'ai pas trouvé d'ouvrage usuel fournissant une réponse satisfaisante. J'ai alors commencé à rassembler des faits qui finirent par former une histoire de la photographie américaine", R. Taft, op. cit., p. vii.
11. Ibid., p. viii.
12. Pour Taft, la reprise de l'exploration après la guerre avait pour but "l'acquisition d'une connaissance géographique, géologique et ethnographique détaillée du pays. L'intérêt pour la géologie venait principalement de la possibilité de localiser des ressources minérales importantes dans l'ouest du pays. Cet intérêt, comme celui porté à l'étude ethnographique de la région, venait probablement du fait que l'armée américaine avait commencé à massacrer la population indienne", *ibid.*, p. 282-283.
13. Richard Bartlett, *Great Surveys of the American West*, Norman, University of Oklahoma Press, 1962 et W. Goetzmann, op. cit.
14. R. Bartlett, op. cit., p. 347-348.
15. W. Goetzmann, op. cit., p. 603.
16. B. Newhall, *The History of Photography: from 1839 to the present day*, New York, Museum of Modern Art, 1964, p. 78.
17. John Szarkowski, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1973, p. 34.
18. Weston Naef, en collaboration avec James N. Wood, avec un essai de Therese Thau Heyman, *Era of Exploration: the rise of landscape photography in the American West, 1860-1885*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, Boston, distribué par New York Graphic Society, 1975, p. 132. Malheureusement, la courte discussion que proposent Naef et Wood sur l'intégration de la pratique de O'Sullivan dans l'ordre plus large de l'exploration n'est pas exempte d'erreurs. Par exemple, comme l'a montré Goetzmann, il semble qu'il n'y ait pas d'archives qui démontrent ce que dit Naef, à savoir que "King et le géologue S. F. Emmons demandèrent à O'Sullivan de faire des photographies propres à soutenir la théorie du catastrophisme géologique de King et la thèse plus mesurée de Emmons sur la géologie mécanique" (*ibid.*, p. 57). W. Goetzmann, "Desolation, Thy Name is the Great Basin: Clarence King's 40th Parallel Geological Explorations", in *Perpetual Mirage: Photographic Narratives of the Desert West*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 60.
19. W. Naef et al., op. cit., p. 135. L'essai de Wood comprend deux propositions prometteuses, mais seulement esquissées, dans le sens d'un tel dialogue. Il affirme que "O'Sullivan se servit de son appareil comme les topographes de leurs niveaux, de leurs télescopes et de leurs trépieds", sans expliquer ce que cela entraîne, *ibid.*, p. 129. Il ajoute, sans plus d'explication, que "dans les mains [de O'Sullivan], l'enregistrement scientifique de la structure géologique accroît logiquement l'intérêt pour la structure abstraite de l'image en deux dimensions", *ibid.*, p. 133.
20. Un exemple est fourni en 1956 par la posture rhétorique de l'exposition *Modern Art in the United States*, qui montre des oeuvres du MoMA à la Tate Gallery. Dans le catalogue, Holger Cahill écrit: "Le Number 1 de Jackson Pollock [x] suggère mystérieusement la profondeur dans les zones prises au lasso par une ligne galopante, mais dans les marges, là où la ligne ne se précipite pas vers le bord, Pollock affirme l'espace plat de sa toile en y claquant l'empreinte de ses mains couvertes de peinture", "American Painting and Sculpture in the Twentieth Century", in *Tate Gallery, Modern Art in the United States: a*

selection from the collections of the Museum of Modern Art, New York, Londres, Arts Council of Great Britain, 1956, p. 22. [p. 27]

21. Thomas Weston Fells, "Inherence/- Inheritance: From Canyon de Chelle to Wall Street", *Print Collector's Newsletter*, n° 1, 1986, p. 2.

22. Barbara Novak, "Landscape Permuted: From Painting to Photography", *Artforum*, octobre 1975, p. 43-44.

23. *Ibid.*, p. 44.

24. *Ibid.*

25. "Debout sur le sol nu ma tête baignée par l'air joyeux et soulevée vers l'espace infini, tout égotisme méprisable disparaît. Je deviens un globe oculaire transparent; je ne suis rien; je vois tout; les courants de l'Être Universel me traversent; je suis une partie, ou une part- cule, de Dieu": Ralph Waldo Emerson, "Nature", in *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 10.

26. W. Naef, "'New Eyes'. Luminism and Photography", in John Wilmerding (éd.), *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875*, New York, Harper and Row, 1980, p. 277. François Brunet a soutenu avec perspi- cacité que la minceur de la biographie de O'Sullivan jouait un rôle décisif dans sa consécration par les modernistes. Voir François Brunet, "'Picture Maker of the Old West': W.H. Jackson and the Birth of Photographic Archives in the US", *Prospects: An Annual of American Cultural Stu- dies* 19, 1994, p. 180-181.

27. John I. H. Baur, "American Luminism", *Perspectives USA*, n°9, 1954, p. 90-98.

Attribuant le style à l'expérience directe de la nature, l'exposé de Baur sur les luministes rejoint celui de Novak sur O'Sullivan. Selon Baur, les luministes "ne peignaient pas par convention, mais en réponse directe à leurs sujets"; il affirme que "comme Emerson, ils devenaient devant [la nature] "un globe oculaire transparent" et se perdaient complètement dans ses humeurs", *ibid.*, p. 97-98. Sur l'emploi du concept par Novak, voir B. Novak, "Luminism: An Alternative Tradition", in *American Painting of the Nineteenth-Century: Realism, Idealism, and the American Experience*, New York, Praeger, 1969, p. 92-109.

28. J. Wilmerding, "Fire and Ice in Ame- rican Art: Polarities from Luminism to Abstract Expressionism", in *The Natural Pa- ra- dise: Painting in America, 1800-1950*, New York, Museum of Modern Art, 1976, p. 40. Dès 1961, Robert Rosenblum suggérait un réseau ténu de connexions entre le concept romantique du sublime et les oeuvres abstraites du haut modernisme. Robert Rosenblum, "The Abstract Sublime", *Art News*, vol. 59, février 1961, p. 39-40, 57-58.

29. B. Novak, "American Landscape: Changing Concepts of the Sublime", *American Art Journal*, n° 1, 1972, p. 42.

30. *Id.*, "Landscape Permuted: From Painting to Photography", *art. cit.*, p. 42.

31. *Ibid.*, p. 42; J. Wilmerding, "The Luminist Movement: Some Reflections", in *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875*, *op. cit.*, p. 140 (où est proclamé un "parallèle frappant" entre Pyramid Lake and Tufa Domes et le tableau de Fitz Hugh Lane Brace's Rock).

32. Par exemple, Naef introduit cette vision cosmo-poétique dans ses propres écrits sur O'Sullivan: "Carleton E. Watkins and Timothy H. O'Sullivan sont apparus en même temps que la période classique de la peinture luministe et peuvent être comparés à Martin Johnson Heade, Sanford Gifford et John F. Kensett dans leur tendance à simplifier les compositions, leur penchant pour les lignes d'horizon basses et les formes naturelles

massives, leur désir de représenter un espace tangible et surtout leur croyance dans la beauté transcendante de la nature", W. Naef, art. cit., p. 270.

33. Alan Wallach a eu la perspicacité et le courage de le mentionner à l'époque. Écrivant dans son compte rendu de l'exposition "The Natural Paradise" que "le sentiment nationaliste tend à diminuer [■] l'esprit critique", il poursuit: "Cette théorie environnementale de l'histoire de [p. 28] l'art américain, selon laquelle le style venait du paysage seul, dissociait virtuellement l'art de l'histoire, écartant ainsi des questions telles que l'influence de la société, de la culture, etc.", Alan Walach, "Trouble in Paradise", *Artforum*, n° 5, 1977, p. 28-29.

34. Robert Adams, "Introduction", in Daniel Wolfe (éd.), *The American Space: Meaning in Nineteenth-Century Landscape Photography*, Middletown, Wesleyan University Press, 1983, p. 8. La critique Ann-Sargent Wooster compare de la même façon "les montagnes de O'Sullivan" avec "les peintures de la montagne Sainte-Victoire de Cézanne", Ann-Sargent Wooster, recension du livre de Joel Snyder, *American Frontiers: The Photographs of Timothy H. O'Sullivan, 1867-1874*, in *Afterimage*, n° 8, 1982, p. 8. Par une contradiction qui a de quoi amuser les critiques de ces deux modèles de réception, on verra plus tard un William Kittredge distinguer le travail de Bell de celui de O'Sullivan en notant que le premier "est souvent abstrait, d'une manière qui me fait penser aux formes que Cézanne a vues en Provence", William Kittredge, "We are what we see: Photography and the Wheeler Survey party", in *Perpetual Mirage: Photographic Narratives of the Desert West*, op. cit., p. 66.

35. Max Kozloff, *Photography and Fascination*, Danbury, New Hampshire, Addison House, 1979, p. 70.

36. Susan Sontag, "Photography in Search of Itself", *New York Review of Books*, n° 21-22, 1977, p. 56.

37. Les critiques rageuses adressées alors au petit livre de S. Sontag, *On Photography*, qui reprenait et révisait une partie de ses articles, constituent un phénomène historique curieux qui mériterait d'être étudié plus avant.

38. Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces: Landscape/View", *Art Journal*, n° 4, 1982, p. 311-319.

39. *Ibid.*, p. 313.

40. *Ibid.*, p. 313-314.

41. J. Snyder, *American Frontiers: The Photographs of Timothy H. O'Sullivan, 1867-1874*, Millertown, New York, Aperture, 1981, p. 45.

42. "L'idéologie artistique qui informa la plus grande partie de la peinture et de la photographie de paysage américaines entre 1850 et 1890, s'appuyait fortement sur la conception romantique d'une nature idéale et de sa signification transcendante", *ibid.*, p. 42.

43. En cela, Snyder suit la proposition de Richard Wilson. Cf. Richard Wilson, *American Vision and Landscape: The Western Images of Clarence King and Timothy O'Sullivan*, thèse de doctorat, University of New Mexico, 1979. Wilson suggère à la fois des similitudes et des différences entre les schémas d'interprétation respectifs de King et O'Sullivan, et la problématique principale de sa thèse consiste à montrer comment la rencontre de ces hommes avec les terres de l'Ouest américain modifia leurs a priori culturels. Pour Wilson, les principales similitudes concernent la relativité de la perception et de la description de l'espace et le rôle que la lumière joue dans le traitement de cette relativité dans les travaux d'expédition.

44. J. Snyder, *American Frontiers...*, op. cit., p. 19. Allan Sekula critique Snyder pour avoir affirmé que la "mystification banale mais néanmoins mystérieuse" selon laquelle "le contrepoint humain à l'action naturelle explosive est la guerre", Allan Sekula, "Photography between Labor and Capital", in Benjamin Buchloh, Robert Wilkie, *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968, A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, Cape Breton, The University College of Cape Breton Press, 1983*, p. 231.
45. J. Snyder, *American Frontiers...*, op. cit., p. 48.
46. "Il est peu probable que King et Wheeler, qui étaient particulièrement patients lorsqu'il s'agissait de produire des [p. 29] tirages, aient jamais pensé à utiliser les photographies pour obtenir des crédits", *ibid.*, p. 42. Cette affirmation valut à Snyder des remontrances des critiques. Dans son compte rendu du livre, Pepe Karmel écrit ainsi: "Snyder argumente d'une manière peu convaincante contre la croyance générale que les photographies de O'Sullivan furent utilisées à des fins de propagande pour aider King à obtenir des crédits pour son expédition. Curieusement, dans cette discussion, Snyder ignore les reproductions gravées ou lithographiques des photographies de O'Sullivan", Pepe Karmel, recension de J. Snyder, *American Frontiers: The Photographs of Timothy H. O'Sullivan, 1867-1874*, in *Art in America*, n° 3, 1982, p. 23.
47. Rick Dingus, *The Photographic Artifacts of Timothy O'Sullivan*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1982. Estelle Jussim et Elizabeth Lindquist-Cock, *Landscape as Photograph*, New Haven, Yale University Press, 1985.
48. *Ibid.*, p. 25-36. "C'est peut-être seulement dans le contexte d'une discussion récurrente sur le cataclysme et l'évolution que nous pouvons commencer à comprendre la thèse critique d'une fonction de propagande pour les photographies de O'Sullivan, même s'il est évident que O'Sullivan mettait en oeuvre son propre programme esthétique", *ibid.*, p. 25. Le chapitre se termine par une interrogation sur la nature du Dieu évoqué par les paysages de O'Sullivan, *ibid.*, p.35-36.
49. Mark Klett, "Preface", in Mark Klett et al., *Second View: The Rephotographic Survey Project*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1984, p. 2.
50. Selon Klett, les images du photographe contemporain comme celles du photographe d'expédition du XIXe siècle déploient un point de vue personnel: "La formation artistique, les intérêts esthétiques individuels, les hypothèses, les théories et les instructions gouvernant le travail contribuent à former le point de vue du photographe, avec d'autres éléments qui peuvent influencer sur la photographie en tant qu'enregistrement visuel réalisé par une personnalité particulière", M. Klett, "Rephotographing Nineteen-Century Landscapes", *ibid.*, p. 36. Cette addition de la personnalité et des intérêts esthétiques devient, pour Klett, la base d'un dialogue entre le photographe d'expédition et le rephotographe: "La réponse du photographe originel à la scène devient le fondement du procédé [rephotographique], et le rephotographe répond à la fois à l'image précédente et au site dans son apparence actuelle", *ibid.*, p. 37.
51. A. Sekula, op. cit. p. 227.
52. Amy R. Weinstein Meyers, *Sketches from the Wilderness: Changing Conceptions of Nature in American Natural History Illustrations: 1680-1880*, thèse de doctorat, Yale University, 1985, p. 295.
53. *Ibid.*, p. 313.
54. Alan Trachtenberg, "Naming the View", in *Reading American Photographs*, New York, Hill and Wang, 1989, p. 119-163.

55. Selon Trachtenberg, la topographie est "tout" pour les photographes d'expédition, et ils ne cherchent pas "à transmettre de fausses impressions (même si elles sont plastiquement appropriées) à propos de la disposition des lieux", *ibid.*, p. 129. Il ajoute qu'il est improbable que O'Sullivan ait eu l'idée de réaliser "ses propres interprétations des lieux", *ibid.*, p. 130. Pour Trachtenberg, les photographes d'expédition "ne réalisaient pas leurs images, à quelques exceptions près, avec en tête l'idée de les exposer", *ibid.*, p. 128.
56. *Ibid.*, p. 129.
57. *Ibid.*, p. 158.
58. *Ibid.*, p. 162-163.
59. *Ibid.*, p. 129.
60. *Ibid.* [p. 30]
61. Dans un catalogue récent, un commentateur n'hésite pas à écrire, à propos des photographies des ruines de Casa Blanca dans le Canyon de Chelly prises par O'Sullivan et Ansel Adams (fig. 1 et 4): Les "liens [entre Adams et ses prédécesseurs du XIXe siècle] s'étendent au-delà des qualités particulières de leurs pratiques de photographes et des épreuves qu'ils ont endurées en tentant de faire des images. [Ces photographes] partagent une certaine vision de l'Ouest, perçu comme un lieu à la beauté contemplative et majestueuse. Le désert a pour eux des qualités spirituelles et magiques qu'ils espèrent partager avec les spectateurs de leur art. Eu égard à ces similitudes, seul le temps sépare vraiment les deux traditions et les deux productions", Alexander Lee Nyerges, *In Praise of Nature: Ansel Adams and Photographers of the American West*, Dayton, Ohio, Dayton Art Institute, 1999, p. 60.
62. Martha A. Sandweiss, "Undecisive Moments: The Narrative Tradition in Western Photography", in *Photography in Nineteen-Century America*, Fort Worth, Amon Carter Museum, 1991, p. 98-129; *id.*, *Print the Legend: Photography and the American West*, New Haven, Yale University Press, 2002.
63. Cf. Robin Kelsey, critique de Martha A. Sandweiss, *Print the Legend: Photography and the American West*, *caa. reviews*, <http://www.caareviews.org/>, 11 mars 2003.
64. François Brunet, "Anonymat, réflexivité et signature chez les photographes de l'Ouest américain au XIXe siècle", *Interfaces, Image Texte Langage*, n°17, 2000, p. 99-117. Brunet conclut de son inspection des épreuves signées que les monogrammes "T.H.O'S." ont été inscrits sur les négatifs.
65. Par exemple, le travail de Dingus s'est éloigné de Ruskin pour s'orienter vers une lecture plus strictement moderniste en insistant sur les "abstractions ironiques" de O'Sullivan. R. Dingus, "Las abstracciones irónicas de Timothy O'Sullivan", *Luna Cornea*, n° 7, 1995, p. 30-37.
66. J. Snyder, "Territorial Photography", in *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 199.
67. *Ibid.*, p. 200. Lars Kiel Bertelsen a utilisé l'analyse de Snyder pour comparer les photographies de l'Ouest de O'Sullivan aux images prises par la Nasa de la Lune et de Vénus. Lars Kiel Bertelsen, "It's Only a Paper Moon," in *Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, ed. Lars Kiel Bertelsen, Rune Gade and Mette Sandbye, Aarhus, Aarhus University Press, 1999, p. 88-107.
68. *Ibid.*, p. 191.
69. W. Goetzmann, *op. cit.*, p. 57.
70. J. Snyder, *op. cit.*, p. 41, "[²] si le responsable d'une expédition avait voulu utiliser les photographies pour obtenir des fonds du Congrès, il aurait été bien avisé de produire des

images "grand public". Et le photographe, en retour, aurait eu à décider ce qui plairait au grand public. Répondre à cette question aurait requis une compréhension des modes conventionnels de la représentation du paysage, une approche rompant alors avec la notion prétendument désintéressée et a-picturale de "documentaire".

71. Le présent article traite des études qu'on peut considérer comme les plus importantes des nombreux travaux concernant les photographies de l'Ouest de O'Sullivan, mais quelques autres sont dignes d'être mentionnées. James D. Horan a écrit une biographie de O'Sullivan qui est haute en couleurs, mais pleine de suppositions imprudentes et d'inexactitudes mineures, James D. Horan, *Timothy O'Sullivan: America's Forgotten Photographer*, New York, Bonanza Books, 1966. À la suite de Horan, Karen Current a écrit un essai bref et impressionniste sur le travail des photographes d'expédition, Karen Current, *Photography and the Old West*, New York [p. 31], Harry N. Abrams, 1978, p. 56-64. Enfin, trois auteurs ont écrit en collaboration un court essai sur O'Sullivan comme photographe de Wheeler, qui souligne le rôle instrumental de ses images dans la conquête de l'Ouest et l'influence du géologue G. K. Gilbert sur "le sujet et le style" de sa production, Reyahn King, Susan L. Navarre, Elizabeth E. Simmons, "Timothy O'Sullivan and the Wheeler Survey", in *Mapping the West: Nineteen-Century Landscape Photographs from the Boston Public Library*, Boston, Boston University Art Gallery, ca. 1992, p. 22-36. La facilité avec laquelle les théories géologiques divergentes de King et Gilbert ont pu être présentées comme des "influences" sur le travail de O'Sullivan peut faire douter de leur utilité dans l'explication de ses photographies.

72. Abigail Solomon-Godeau, "Photography After Art Photography", in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 80.

73. Concernant les problèmes de financement de King, voir par exemple la lettre de Humphreys à King du 11 février 1868 (Letters Received by Clarence King from Chief of Engineers and Treasury Department, March 21, 1867 to April 11, 1870, National Archives, Record Group 57, Entry 1): "Étant donné qu'il n'y a pas de budget spécial pour cette exploration, il sera nécessaire de limiter le plus possible les dépenses, sinon le budget dont dépendent vos crédits sera épuisé avant que vous n'ayez achevé votre travail". Richard Wilson note que les lettres écrites sur le terrain par King à Humphreys sont "vraiment politiques [■] car elles représentent le moyen le plus efficace d'assurer le maintien du financement quelque peu précaire de l'expédition", R. Wilson, op. cit., p. 178. Wheeler reconnaît la nature précaire de son financement dans nombre de lettres. Dans l'une d'elles, il écrit: "Tous les recrutements de civils faits par ce bureau sont temporaires, puisque le financement dépend d'allocations annuellement décidées par le Congrès" (Wheeler à Oscar Heinrichs, 1er novembre 1878: Office of U.S. Geographical Surveys West of the 100th Meridian, Letters Sent, National Archives, Record Group 77, Entry 362, vol. 5, 289 [source citée ci-après "Wheeler Survey, Letters Sent"]). Au cours d'une période de trois mois, Wheeler, anxieux, distribua des séries de photographies de paysage à pas moins de vingt-neuf membres influents du Congrès américain. Voir *Distribution Record of Reports, Memoranda, and Atlas Sheets*, Office of US Geographical Surveys West of the 100th Meridian, National Archives, Record Group 77, entry 388A, 145-7 (source citée ci-après "Distribution Record"). Il y a aussi des oublis évidents. Ceux qui souhaitent insister sur l'affinité entre O'Sullivan et King n'ont jamais expliqué de façon satisfaisante les raisons pour lesquelles King préfère les photographies (très différentes) de Carleton Watkins à celles de O'Sullivan. Voir King à Humphreys, 18 décembre 1871 (King Survey, Letters Sent to the Chief of Engineers, March 28, 1867 to Jan.

18, 1879, National Archives, Record Group 57, Entry 4, 328): "Il n'y a aucun photographe dans le pays en qui je peux avoir confiance hormis M. Watkins de San Francisco. Il fera mon travail, en fournissant ses propres instruments, son chariot, ses produits chimiques, ses animaux et ses hommes, et en me demandant trois mille dollars pour le travail de la saison. C'est un prix très élevé, mais c'est de loin l'opérateur le plus habile d'Amérique."

74. O'Sullivan demande et reçoit la permission de vendre au public 50 épreuves et 100 négatifs stéréoscopiques de l'expédition Wheeler. O'Sullivan à Wheeler, 11 novembre 1875 (Letters Received, 1875 box, file 2901, Office of the Chief of Engineers, General Record Division, National Archives, Record Group 77, entry 52).

75. Il faut noter que Krauss s'appuie fortement sur *Era of Exploration* pour ses données historiques, et quelques-unes des erreurs les plus frappantes se retrouvent dans son essai.

76. Aucun document ne démontre que King ait fait profiter des scientifiques de ses albums de photographie ; on sait par contre que Wheeler distribua ses albums à des personnalités dont il cherchait à obtenir le soutien politique. Par exemple, l'Intendant général de l'armée, sur lequel comptait Wheeler, reçut de nombreux albums (voir *Distribution Record*). Deux ans après que Wheeler eût demandé à la firme E. et H. T. Anthony et Compagnie de vendre ses vues stéréoscopiques, seules 108 douzaines avaient été vendues. Wheeler à E. et H. T. Anthony et Co., 16 novembre 1875, *Wheeler Survey, Letters Sent*, vol. 4, 271. Anthony et Co. prévoyait manifestement que cette vente des vues stéréoscopiques de l'expédition Wheeler serait "maigre" (Wheeler à E. et H. T. Anthony et Co., 6 novembre 1873, *Yale Collection of Western Americana, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Geographical Surveys West of the 100th Meridian Papers*, vol. 2, *Letters Sent* (press copies), p. 191-192. Seules les vues stéréoscopiques de 1871 et 1872 furent vendues au public ; les images de O'Sullivan de 1873 et 1874, y compris ses célèbres images du Canyon de Chelly, ne touchèrent jamais le public par la voie de ventes privées : voir Wheeler à J. V. Lauderdale, 6 avril 1876, *Wheeler Survey, Letters Sent*, vol. 3, p. 154 ("E. et H. T. Anthony vendent au 592 Broadway à N. Y. une série de vues stéréoscopiques mais pas le lot de 1873"). Les expositions accordent généralement plus d'importance aux épreuves de grand format qu'aux vues stéréoscopiques et ne proposent pas toujours ces dernières. Par exemple, Humphreys et Wheeler envoient en 1873 soixante-six "vues de paysages" à l'Exposition industrielle de Louisville, mais apparemment pas de vues stéréoscopiques (Office of the Chief of Engineers to Mr. E. A. Maginness, Supt. Louisville Ind. Exposition, Louisville, Kentucky, June 11, 1873, *Letters Sent, Office of the Chief of Engineers, National Archives, Record Group 77, Entry 47*, vol. 3, p. 392). Une douzaine de photographies de l'expédition Wheeler prises par O'Sullivan furent encadrées et accrochées lors de l'Exposition du Centenaire à Philadelphie en 1876 (Wheeler à Humphreys, 14 novembre 1876, *Wheeler Survey, Letters Sent*, vol. 3, p. 242).

77. Une fois au moins, O'Sullivan a manifestement masqué le fond d'une scène, altérant ainsi nettement le paysage (R. Dingus, op. cit., p. 63). Dingus raconte en détail d'autres manipulations (*ibid.*, p. 31-64).

78. Le géologue G. K. Gilbert relate dans un de ses carnets de l'expédition Wheeler que O'Sullivan prend une photographie sur la Colorado River "à un endroit où le canyon d'à côté donne l'impression que le canyon principal est plus étroit qu'il ne l'est vraiment" (*Records of the US Geological Survey Geologic Division, Geologists Field Notebooks, National Archives, RG 57, Entry 90, Notebook #3375*, p. 18).

79. J. Snyder, op. cit., p. 194.

80. Yve-Alain Bois a soutenu que le langage dans lequel s'est exprimée la réaction de la critique américaine contre le formalisme de Clement Greenberg "restait entièrement

gouverné par la substance de cette théorie", Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, MIT Press, 1990, p. xvii. L'introduction de Bois fournit une excellente présentation générale des problèmes que soulève la récente mobilisation anti-formaliste dans les rangs de l'histoire de l'art et de la critique.

81. Sean Burke, *The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, 2^e édition, 1998.

82. R. Kelsey, "Viewing the Archive : Timothy H. O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey, 1871-1874", à paraître dans *Art Bulletin*, 2003.