



Physio-Géo

Géographie physique et environnement

Volume 11 | 2017
Varia 2017

Alexandre HOGUE : peintre du "dust bowl"

Martine Tabeaud et Alexis Metzger



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/physio-geo/5291>

DOI : 10.4000/physio-geo.5291

ISBN : 978-2-8218-0427-2

ISSN : 1958-573X

Éditeur

Claude Martin

Édition imprimée

Pagination : 93-106

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



Référence électronique

Martine Tabeaud et Alexis Metzger, « Alexandre HOGUE : peintre du "dust bowl" », *Physio-Géo* [En ligne],

Volume 11 | 2017, mis en ligne le 28 avril 2017, consulté le 22 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/physio-geo/5291> ; DOI : 10.4000/physio-geo.5291



Les contenus de *Physio-Géo - Géographie Physique et Environnement* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

ALEXANDRE HOGUE : PEINTRE DU "DUST BOWL"

Martine TABEAUD ⁽¹⁾ et Alexis METZGER ⁽²⁾

(1) : Laboratoire ENEC, 28 rue Serpente, 75005 PARIS. Courriel : martine.tabeaud@univ-paris1.fr

(2) : Laboratoire LIVE, 3 rue de l'Argonne, 67000 STRASBOURG.

Courriel : alexis.metzger@live-cnrs.unistra.fr

RÉSUMÉ : Durant les années 1930, la Grande dépression, les sécheresses à répétition, les tempêtes de poussières et l'érosion fragilisent les agriculteurs des Grandes Plaines. Plus de deux millions vont quitter leurs fermes pour la Californie. C'est ce phénomène social, économique et climatique que le peintre américain Alexandre HOGUE a choisi de peindre dans une série de toiles, appelée "Érosion", mettant l'accent sur les paysages de la sécheresse des "30's". Cet article met en perspective le "dust bowl" à la lumière de ces peintures qui ont peu laissé de traces dans la littérature francophone.

MOTS-CLÉS : sécheresse, climat, peinture de paysage, "dust bowl", États-Unis.

ABSTRACT : During the 1930's, the Great Depression, the frequent droughts, the dust storms, the erosion weak the farmers in the Great Plains. More than two millions leave their country to California. Alexandre HOGUE has painted this social, economic and climatic phenomenon in a series of paintings called "Erosion": they focus on the droughts landscape during the 30's. This paper put into perspective the dust bowl in view of these paintings which have leaved little traces in the francophone literature.

KEYWORDS : drought, climate, landscape painting, dust bowl, United States.

I - INTRODUCTION

C'est dans le *Washington Evening Star*, qu'un journaliste reporter, nommé Robert GEIGER, parle pour la première fois de "dust bowl" pour qualifier cette cuvette du Kansas et du Colorado qui le 14 avril 1935 a connu des chutes de poussières catastrophiques. Le terme est resté pour qualifier ces plaines et plateaux du Sud-Ouest américain que des sécheresses à répétition vont sinistrer dans les années Trente.

Cet épisode tragique de l'histoire américaine a été mis en mémoire au moyen de productions très variées :

- Premièrement, des articles scientifiques de météorologie dans des revues nationales et internationales comme la *Monthly Weather Review*, dont certains seront repris et commentés dans des revues françaises comme les *Annales de Géographie*.
- Deuxièmement, des expertises et recommandations des services américains créés lors de la présidence Roosevelt à partir de 1933 dans le cadre du New Deal. Ces services ont également fait rédiger de nombreux rapports auprès d'administrations spécialisées, au niveau du gouvernement fédéral comme à celui de divers États de l'Union. On y synthétise des informations sur les constats, les dégâts, les dommages et les indemnités dans tous les secteurs de l'économie, mais aussi sur tous les grands chantiers mis en œuvre à l'époque.
- Troisièmement, des productions artistiques, qui pour partie, ce qui est original pour l'époque, sont subventionnées par le gouvernement. Citons aussi des romans, dont le plus célèbre est certainement celui de John STEINBECK, *The grapes of wrath* ("Les raisins de la colère"),

publié en 1939 et qui est consacré par le prix Pulitzer en 1940. Des photographies, en particulier les portraits de migrants de la célèbre Dorothea LANGE ou encore les paysages dans la poussière et le sable d'Arthur ROTHSTEIN qui constituent le fonds *Photo Unites of the Historical Section* de la *Farm Security Administration*. Le cinéma n'est pas en reste avec, bien évidemment, en 1940, le long métrage *The grapes of wrath*, de John FORD, avec Henry FONDA, qui obtint deux oscars à Hollywood ; mais avec aussi le documentaire *Dust Bowl* réalisé par Ken BURNS, qui date de 2012, voire le court métrage, également de 2012, de Jack SPRIGGS, intitulé *Jack and the dust bowl*. Ajoutons à cette liste non exhaustive, la chanson *The ghost of Tom Joad*, de Bruce SPRINSTEEN en 1995 ou encore le recueil de poésies de Claude P. WASHBURN, *Dust Bowl Motel Poems*.

La mémoire de ces années noires ou années sales, comme elles furent nommées, est encore bien vivace au début du XXI^{ème} siècle. Toutefois les œuvres picturales retraçant cet épisode sont moins connues, et en particulier celles d'Alexandre HOGUE à qui cet article est consacré. Ce peintre n'est cité ni en 1993 dans la synthèse de Daniel ROYOT *et al.* sur *l'Histoire de la culture américaine* ni dans l'article référence, illustré de photographies, publié en 2014 par Robert A. MCLEMAN.

II - LE "DUST BOWL" OU LA FIN DU RÊVE AMÉRICAIN ?

À l'est immédiat des Rocheuses, vraie barrière qui dépasse les 4000 m, s'étendent de hautes plaines et plateaux drainés par des fleuves qui se jettent directement dans le golfe du Mexique ou dans le Mississippi. Ces espaces ondulés se prolongent à l'est par les grandes plaines. Le paysage des hautes plaines est collinaire et très ouvert. C'est la "*Big country*" typique, comme le film de William WYLER, tourné au Texas, la glorifie. Le titre a d'ailleurs été traduit en français par "*Les grands espaces*". À l'état naturel, ce sont des paysages aux horizons lointains, des mamelonnements tapissés d'herbacées comme le *Buchloe dactyloides*, d'où le nom vernaculaire "*d'herbe à bisons*" pour décrire cette "*prairie à bisons*". Toutefois la formation continue d'herbacées se transforme en steppe discontinue si les sols et le climat se conjuguent pour qu'augmente la contrainte sécheresse.

Les sols sont souvent superficiels, car ce sont des accumulations de débris sableux et graveleux descendus des Rocheuses. Dans les régions les plus arides, de vastes surfaces sont recouvertes de sels comme au Nouveau Mexique, le plus grand désert de gypse du monde. Les bonnes terres agricoles sont rares. On les trouve en particulier dans les vallées des montagnes où les versants bien arrosés procurent aussi de l'eau.

Ajoutons à cela que le climat est rude, car il est très continental. Les hivers sont très froids, (jusqu'à -40°C en 1905), alors que les étés sont torrides (près de 40°C en moyenne en 1936). Mais la caractéristique majeure est la faiblesse des précipitations, avec moins de 500 mm par an. Certes, cette faible quantité annuelle est compensée par des pluies de saison chaude, en période végétative. Mais de tels totaux impliquent nécessairement de fortes variations interannuelles. Des sécheresses plus ou moins sévères se succèdent donc. Parmi les plus marquantes : celles de 1862 et 1863, pendant la guerre de Sécession, puis celles de 1889, 1890, 1894, 1901, 1910, 1917, 1930, 1931, 1933, 1934, 1936. En ajoutant, les années peu déficitaires en pluie, entre 1880 et 1939, on atteint la proportion d'une année sur quatre. Au total, il n'y a guère que trois séquences vraiment favorables entre l'installation des fermiers et le "dust bowl" : 1880-1885, 1902-1906 et 1918-1923 (F.D. CRONIN et H.W. BEERS, 1937).

La violence météorologique se manifeste aussi par des orages. Les pluies intenses font monter soudainement le niveau des cours d'eau qui débordent (juin 1844, juin 1908, juin 1935 au Kansas). De plus, les tornades ravagent tout sur leur passage. L'Oklahoma en subit alors une cinquantaine par an (F.D. CRONIN et H.W. BEERS, 1937) et cet État détient ainsi, encore aujourd'hui, le record du monde ! Dans ces régions ventées et souvent sèches, il est banal que le vent soulève et fasse tourbillonner la poussière dès que la croûte superficielle du sol est brisée. Quand le sol est peu couvert par les plantes, y compris dans les champs, les "*dust storms*" se multiplient et transfèrent poussières et sables sur des centaines de kilomètres.

Malgré ces conditions naturelles médiocres, une installation pérenne d'éleveurs et d'agriculteurs venus de l'est, s'est effectuée au XIX^{ème} siècle. Jusqu'au début du XX^{ème} siècle, ce n'étaient qu'immenses ranchs d'élevage bovin sur les terres ancestrales de chasse des Indiens (Sioux, Comanches, Cheyennes...). En 1830, la loi autorise leur déportation et leur concentration dans des réserves. Puis, en 1862, le gouvernement donne aux familles non indiennes des terres pour l'agriculture. De nombreux migrants des villes de la côte Est décident de s'installer comme fermiers. La population de l'Oklahoma est multipliée par 10 entre 1890 et 1930, celle du Texas par 20. Les prairies sont désormais labourées en *dry-farming* et fournissent des céréales. Mais les sols s'érodent et s'épuisent progressivement. Élisée RECLUS décrivait une sorte de fuite en avant des agriculteurs américains dans sa *Géographie universelle* (tome États-Unis) en 1892 : "*D'année en année, la plupart des agriculteurs américains demandent au sol des moissons successives jusqu'à ce que la terre soit épuisée et qu'il faille la laisser en friche... Les fumiers s'accumulent dans les parcs à bestiaux et les étables et plutôt que de s'en débarrasser pour en recouvrir les champs, on démonte les hangars et les bâtisses pour aller les reconstruire dans un lieu moins encombré*".

Les nouveaux venus n'ont donc pas, ou peu, de mémoire longue des lieux et à leur grande surprise, durant l'été 1931, les fermiers vont constater que les pluies attendues n'arrivent pas. Les pieds de maïs sèchent dans les champs. Le vent a commencé à soulever la poussière du sol déshydraté et à la transporter ailleurs. En 1932, il y a 14 épisodes de vents de poussières et leur nombre ne cesse d'augmenter chaque année, c'est 38 en 1933. En 1934, les populations scrutent le ciel. Elles sont si averties de tels phénomènes qu'elles devinent leur provenance à la couleur des nuages : noir du Kansas, rouge de l'Oklahoma, gris du Colorado ou du Nouveau Mexique.

Puis, le 14 avril 1935, le "Dimanche noir", des chutes de poussières assombrissent soudainement la journée de printemps et recouvrent de plusieurs centimètres champs et bâtiments. La poussière s'est infiltrée dans les maisons pourtant barricadées. Des bovins ont été retrouvés morts dans les champs, les enfants se sont mis à tousser de la "*dust pneumonia*" alors que certaines écoles rurales ferment pour éviter que les écoliers soient exposés durant leur trajet. D'autres conséquences sont manifestes : difficultés de circulation, impossibilité des mécaniciens des locomotives de s'arrêter à temps à la gare, électricité statique, églises désertées parce que les fidèles n'ont plus d'habits assez propres pour s'y rendre... (R.D. HURT, 1981). Les États les plus affectés sont le Texas, le Nouveau Mexique, le Kansas, l'Oklahoma et le Colorado (Fig. 1).

C'est alors que les plus désespérés ou les plus avisés vont vendre le peu qu'ils possèdent. Ils achètent un camion ou une voiture pour partir vers la Californie chercher du travail. On appelle ces migrants les "*Okies*", même s'ils ne viennent pas tous de l'Oklahoma. En 1936 et 1938, les pluies sont encore déficitaires. L'exode s'intensifie dans les États les plus affectés. Ce n'est qu'en 1939 que les pluies redeviennent "normales", mettant fin à presque 10 ans de sécheresse.

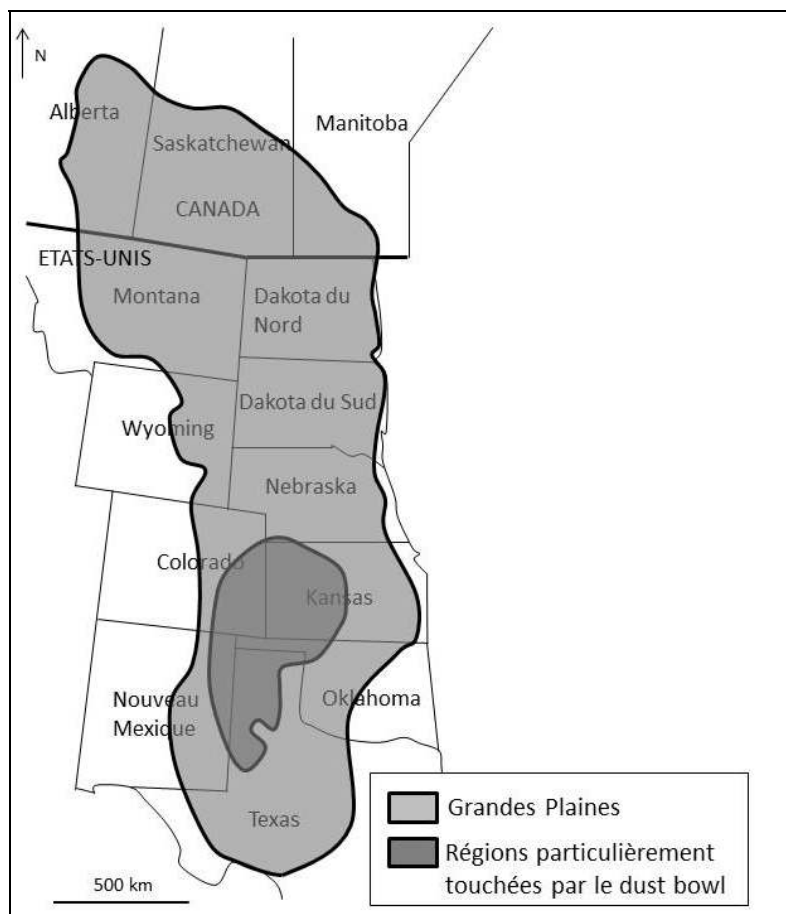


Figure 1 - Territoires touchés par le "dust bowl".

Adaptée de Robert A. MCLEMAN *et al.*, 2014, à partir de :
https://www.nrcs.usda.gov/Internet/FSE_MEDIA/stelprdb1049472.png.

Aux aléas météorologiques s'est ajoutée la crise économique. Elle couve depuis la fin de la guerre de 1914-18. Les besoins de l'armée et ceux des Européens diminuent. L'agriculture reprend sur le vieux continent. Sur le marché mondial, les prix des produits agricoles s'effondrent. Métais et fermiers empruntent auprès des banques pour payer leurs propriétaires. Mais comme les années se suivent et se ressemblent, ils vont être chassés de ce qu'ils croyaient être leurs terres. John STEINBECK, dans *Les raisins de la colère*, écrit : "Le système de métayage a fait son temps" ; "Les fermiers qui n'étaient pas bons commerçants perdirent leurs terres au profit de ceux qui l'étaient" ; "Les fermes tombèrent aux mains des hommes d'affaires ; elles s'agrandirent mais diminuèrent en nombre... l'agriculture devenait une industrie" ; "Certaines fermes prirent des dimensions telles qu'un homme ne pouvait plus suffire à les diriger, qu'il fallait toute une armée de comptables pour calculer les profits, les pertes et les intérêts, des chimistes pour analyser les sols, et des surveillants pour tirer le maximum de rendement des corps courbés. Un homme avec son tracteur peut prendre la place de douze à quinze familles. On lui paie un salaire et on prend toute la récolte". La crise n'a pas touché que le secteur agricole. Toute l'économie américaine a imploré avec le krach de 1929 et bientôt tous les pays riches sont en difficulté. Aux États-Unis, le PIB a chuté d'un tiers, les investissements ne sont plus que 1 % de ce qu'ils étaient en 1928, la production industrielle a diminué de moitié, les salaires sont divisés par deux, le chômage touche 11 millions de personnes en âge de travailler (pour 125 millions d'habitants au total en 1933).

La misère est visible partout dans les bidonvilles des périphéries urbaines et sur les routes au milieu des champs, comme c'est le cas sur la route 66, la route de la Californie pour les "Okies". Chaque soir, dans les bas-côtés, s'installent des campements de fortune où les familles tentent de se reposer du voyage de la journée. Ils sont 2,5 millions à avoir quitté les grandes plaines. Le photojournalisme, le cinéma vont mettre en scène ces gueux qui détricotent les mythes fondateurs de l'Amérique. Après l'échec de la politique du Président H. HOOVER, F.D. ROOSEVELT va se faire élire en 1932 sur un programme appelé New Deal, justement conçu pour ces "*forgotten men*".

Les industriels sont contraints d'adopter un code de bonne concurrence afin d'éviter les faillites et d'accepter les syndicats avec qui ils doivent négocier. Les banques de dépôt sont séparées des banques d'affaires. Pour réduire la misère, le gouvernement crée un système de pension pour les plus âgés. Il met en place une politique d'embauche de 250 000 chômeurs, Américains, de 18 à 25 ans, modestes et en bonne santé. Ils travailleront pour 30 \$ par mois pour la *Works Progress Administration* (WPA) à édifier 78 000 ponts, 46 000 viaducs, 900 000 km de routes, 100 000 km de rues, 39 000 écoles, 2 500 hôpitaux... (K.E. HENDRICKSON, 1988). Ils vont aussi bâtir des barrages pour apporter l'électricité et l'eau agricole dans les campagnes, limiter les inondations et le paludisme dans les vallées du Tennessee, de la Columbia, du Colorado, *etc.* Ils vont planter des arbres pour arrêter le vent, et parcourir les campagnes en prônant des méthodes de culture "modernes" apprises des agronomes et des écologues (voir C. MASUTTI, 2012).

La société en sort ressoudée. Mais les États-Unis vont entrer dans une nouvelle guerre mondiale en décembre 1941. C'est dans le contexte du "dust bowl", puis du New Deal qu'Alexandre HOGUE a réalisé ses œuvres les plus connues.

III - ALEXANDRE HOGUE : UN PEINTRE DU SOUTHWEST

Alexandre HOGUE est né en 1898 à Memphis, dans le Missouri. Alors qu'il n'a que six semaines, sa famille s'installe à Denton au Texas. Il fera de ce Southwest sa patrie d'adoption. Sa vie et son art sont indissociables de ces hautes plaines.

Il quitte Denton pour la *Bryan Street High School* de Dallas qu'il fréquente jusqu'en 1918. Chaque vacances il revient sur les terres familiales. Il intègre ensuite le *Minneapolis College of Art and Design*. De retour au Texas, il commence à travailler comme illustrateur pour le *Dallas Morning News* avant de partir pour New York. Il y travaille dans la publicité et fréquente les musées. En 1925, il sait qu'il se consacrera à la peinture et il revient définitivement au Texas. Il commence à peindre des portraits, des fleurs, avant de se faire reconnaître pour ses paysages.

Dans ce Southwest qu'il affectionne, deux sites parcourus durant sa jeunesse vont inspirer ses tableaux. Il y a Taos, au Nouveau Mexique, dans la vallée du Rio Grande. C'est là qu'au début du siècle s'est constituée une petite communauté d'artistes attirés par les arts traditionnels et le multiculturalisme. Alexandre HOGUE est surtout fasciné par les paysages (*Accross the Valley, Taos, 1929 ; Irrigation, Taos, 1931*). Au Texas voisin, il peint souvent des sites du futur parc national de Big Bend (*Open Space, Big Bend : <https://www.dma.org/collection/artwork/alexandre-hogue/open-space-big-bend>*), comme les Chisos Mountains ou le ranch de sa sœur et de son beau-frère près de Dalart.

Son amour des paysages lui aurait été inculqué par sa mère dans son jeune âge. Elle voulait lui faire comprendre la générosité de la nature et la beauté de la mise en valeur par les humains lorsqu'ils sont respectueux de la Terre nourricière. Aussi le Southwest des années 20 peint par Alexandre HOGUE est quelque peu idéalisé. Il incarne le mythe de la "frontier" comme l'exprime F.J. TURNER dans *The significance of the frontier in american history* paru en 1893. C'est le pays des pionniers qui ont développé une culture spécifique, celui du "yeoman" qui a su s'adapter à un milieu exigeant et a construit un mode de vie idéal, compromis entre "wilderness" et civilisation. "Après 1890, la Frontier appartient désormais au patrimoine culturel et prend valeur mythique. Elle appartient au courant pastoraliste qui transfigure le passé pour servir de modèle au futur et marquer les déconvenues d'un âge en proie aux bouleversements technologiques et aux entreprises d'un capitalisme tentaculaire" (D. ROYOT *et al.*, 1993, p. 191-192).

Alexandre HOGUE va intégrer un groupe de peintres et sculpteurs texans : Le Dallas Nine. Il comprend aussi Jerry BYWATERS, qui deviendra son meilleur ami, Thomas M. STELL Jr., Harry P. CARNOHAN, Otis M. DOZIER, William LESTER, Everett SPRUCE, John DOUGLASS, and Perry NICHOLS, tous adeptes du régionalisme avant le New Deal.

Dans le cadre de la *Works Progress Administration* (WPA), le Président Franklin Delano ROOSEVELT a imaginé une section en charge des arts (théâtre, musique, photographie, sculpture, peinture), le *Federal Art Project* (FAP). Il a fonctionné du 29 août 1935 au 30 juin 1943 et a concerné sur l'ensemble des USA environ 10000 artistes et produit 200000 œuvres. Il soutenait la production artistique, l'enseignement des arts et la recherche en art (R.D. MCKINZIE, 1973). Les artistes embauchés étaient payés 24 dollars la semaine. En peinture, les œuvres subventionnées furent surtout des affiches, des toiles et des peintures murales. Le réalisme social était le style artistique préféré, bien qu'il ne fut pas une obligation. Mais les productions artistiques devaient ouvrir à la culture tous les citoyens, ce qui semblait plus difficile avec l'art abstrait.

HOGUE, comme d'autres artistes, s'explique sur ce "making a national art", sur cet "american style of painting" dans un journal dédié à sa région : la *Southwest Review*. Fondée en 1915, c'est une revue consacrée à la littérature et aux arts en général. Son siège éditorial était au départ à l'université du Texas d'Austin. Elle a été créée par des "members dedicated to the belief that there was a place for arts and letters in the land of cotton fields, cattle ranches, and oil wells" ["membres profondément attachés à l'idée qu'il y avait une place pour les arts et les lettres dans le pays des champs de coton, ranchs à bétail et puits de pétrole"]. De nombreux artistes y publieront des articles, comme D.H. LAWRENCE, Maxim GORKY et, plus tard, Arthur MILLER.

Adaptées à chaque région, depuis des scènes du folklore américain des origines jusqu'à la vie contemporaine, des peintures ont donc été produites par des artistes pour des bâtiments publics. En ce qui concerne les peintures murales, les maîtres des fresques exaltant le travail sont à l'époque mexicains. D. RIVERA ira peindre à Détroit et même pour le Rockefeller center où son panneau trop socialiste sera refusé ! Charles ALSTON et Ben SHAHN décorent ainsi les murs d'aéroports, d'hôpitaux. Au Texas, HOGUE en a réalisé pour le Dallas municipal building, la Graham texan post office et la Houston post office. Les fresques exaltent les hommes au travail. Avec *The "Diana" Docking* effectuée avec Jerry BYWATERS, on voit s'activer des hommes sur le Houston Ship Canal. Avec *Oil Fields of Graham*, il s'agit de mettre en valeur l'exploitation pétrolière.

Certains projets, qui n'ont pas été retenus, comme la série des objets de mesure météorologiques destinés à la poste de Dallas, tentaient de glorifier la technique et la science. À partir de 1931, Alexandre HOGUE a enseigné la peinture et les arts au *Texas State College for Women* de Denton. En 1936, il est nommé directeur du département d'art du *Hockaday Junior College* de Dallas. Après la guerre mondiale, de 1945 à 1963, il a la responsabilité du département des arts de l'Université de Tulsa. Avec le New Deal, l'enseignement artistique s'est développé à tous les niveaux d'enseignement ; les universités américaines sont devenues des hauts lieux de culture artistique.

En 1937, Alexandre HOGUE choisit de faire parler de lui et de sa région par le biais de *Life*. L'hebdomadaire créé en 1883 traite de sujets d'actualité. Revues et magazines se multiplient à cette époque. *Time*, *Newsweek*, *US News* ont un grand succès. Leur efficacité est telle qu'ils vont fabriquer ce qu'on baptisera plus tard "l'opinion publique". Mais l'originalité de *Life*, c'est que son directeur, Henry LUCE, croit à la puissance des images. En 1936, il écrit "*To see life; to see the world; to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things*" ["Voir la vie, voir le monde, assister à de grands événements, regarder la figure des pauvres et les gestes des orgueilleux, voir des choses étranges"] (<https://www.dma.org/collection/artwork/alexandre-hogue/drouth-stricken-area>). À chaque événement, il envoie des reporters photographes sur place pour faire partager les émotions des protagonistes. Les articles comportent donc plus d'images, pour partie en couleur, que de texte. Le photojournalisme débute. L'article sur le "dust bowl" paraît dans le numéro du 21 juin 1937, sous le titre : "*The US dust bowl: its artist is a Texan portraying 'man's mistakes'*" ["Le US "dust bowl" : son artiste est un Texan dépeignant les erreurs humaines"] (p. 60-65). Dans la première partie de l'article, sont reproduites quatre peintures (*Dust Bowl*, 1933 ; *Drought Stricken Area*, 1934 ; *Survivors* 1936 ; et un autoportrait de 1936) Dans la deuxième partie, deux photographies aériennes de l'Oklahoma et du Kansas, prises le 7 mars, montrent des tourbillons de sable dans un parcellaire de champs ouverts. Six photos horizontales de Jack GLENN complètent les premières. Elles sont prises à la même date, en mars, en Oklahoma. Elles montrent l'avancée d'un vent de poussières et *in fine* l'ensevelissement de maisons à Dalhart au Texas. Le texte parle de 200 millions d'acres ravagés, soit environ 81 000 km². Le Texas est comparé au Sahara ! Suivent enfin, dans la troisième partie, sept photos issues du fonds *Photo Unites of the Historical Section* de la *Farm Security Administration*, qui donnent corps et visages aux 100 000 réfugiés sur les routes dont parle le texte.

Avec cet assemblage de photographies aériennes des vents de sable, de photographies horizontales et de reproductions de tableaux, HOGUE voulait sensibiliser un large public au drame de la destruction d'un monde rural, celui de sa jeunesse, celui de sa famille.

IV - LA SÉCHERESSE DANS LES PEINTURES

Représenter la chaleur caniculaire, le soleil de plomb, l'air sec, l'absence d'eau dans un sol..., la sécheresse donc, est plus facile en mots qu'en images. À propos des conditions caniculaires de la Provence de 1832, dans *Le Hussard sur le toit*, Jean GIONO écrit "*Le ciel de craie s'ouvrait sur une sorte de gouffre d'une phosphorescence inouïe d'où soufflait une haleine de four et de fièvre, visqueuse*". Le réalisateur du film Jean-Paul RAPPENEAU se confronte à la transposition de ce descriptif. Il cherche les modalités d'un langage visuel approprié : "*Comment rendre la lumière blanche lors d'une canicule qui n'en finit pas ?*". Les

défis sont les mêmes sur la toile du peintre et Vincent VAN GOGH généralise même le problème à l'été. Il écrit à son frère Théo : "*L'été, à mon avis, n'est pas facile à exprimer... Il faut dire qu'il n'est pas facile de trouver l'été un effet de soleil qui soit aussi riche, aussi simple et aussi agréable à regarder que les effets caractéristiques des autres saisons*" (V. VAN GOGH, édition 1990, p. 103).

Comment donner à voir le concept de sécheresse dans un paysage ? Comme l'œil ne peut distinguer l'eau dans l'air, pas plus qu'il ne peut en définir la température, seules les poussières en suspension peuvent indiquer cet état de l'atmosphère. Il faut donc regarder ailleurs. Les marqueurs visuels s'appuient sur des objets biophysiques issus de la sécheresse : fentes du sol, plantes "brûlées", cours d'eau à sec, animaux morts et "survivants", y compris les attitudes des humains (rechercher l'ombre, suer...). Chacun des signes ne fait pas sens seul, au contraire de l'ensemble, qui se révèle par juxtaposition comme dans un puzzle.

Comment HOGUE a-t-il représenté le "dust bowl" ? Cette analyse se focalise sur le corpus de la série "Érosion", soit sept peintures des années 1930, auxquelles on devrait ajouter deux peintures datées de 1944 et 1946 selon A.K. HARTVIGSEN (2015). Ce spécialiste estime même que ce sont tous les tableaux peints entre 1930 et la Guerre mondiale qu'il faut considérer comme des témoignages de HOGUE sur cette époque. De plus, afin de comparer les transformations paysagères, des peintures antérieures sont mobilisées. Mais l'absence de localisation précise pour la plupart des œuvres rend impossible leur positionnement sur une carte. D'autres toiles, y compris après la guerre, permettent de dégager des permanences dans les thèmes picturaux de l'artiste (liste dans le tableau I, notamment constituée à partir de L.R. DE LONG, 1984, et S. KALIL, 2011).

Dans la série "Érosion", les couleurs dominantes des paysages terrestres sont le jaune, l'ocre et le blanc. Ces tons traduisent la lumière violente et sale de ces journées, mais aussi l'absence de sol sur la roche (*Mother Earth Laid Bare*, 1936) et bien sûr les nuages de poussières et de sables (comme en 1934, dans *Drought Stricken Area*), voire les dunes avec leurs rides de courant (*Crane County Dunes*, 1937 ; *Survivors*, 1936). Les couleurs orange et rouge n'interviennent qu'avec les couchers de soleil (*Dust Bowl*, 1933) ou alors pour caractériser les badlands dans les argiles (*The Crucified Land*, 1939). Les griffures de l'érosion par ruissellement y sont très profondes (*Eroded Lava Badlands, Alpine*, 1982). Le ciel est généralement bleu en cœur de journée, avec des nuages de type strato-cumulus, altocumulus ou cumulonimbus. Les nuages de poussières sont très nets dans *Avalanche by Wind* (1944) et couvrent un tiers du ciel. Dans d'autres peintures, il est possible que les nuages soient aussi formés par des poussières en suspension comme dans *From Harriett's Cabin* (1927) ou *Chisos Mountains, Northwest Face* (1979). HOGUE rappelle ainsi que les "blizzards noirs", comme on les appelle par opposition aux blizzards blancs de neige, ne se sont bien sûr pas cantonnés aux années 1930.

Avant la série "Érosion", sont répertoriées six toiles. Trois d'entre-elles ont une dominante verte, mais aucune de la série "Érosion" n'a cette même couleur dominante. C'est bien la couleur verte qui manque ici le plus, alors qu'elle est en proportion importante dans les paysages peints du Taos des années 20.

Seules deux peintures montrent la pluie tomber à l'arrière-plan (*Accross the Valley, Taos*, 1929 ; *The Crucified Land*, 1939), ce qui peut rappeler que "*trois mots seulement dictaient leur vie quotidienne [celle des dust bowlers] if it rains*" (R.D. HURT, 1981, p. 55). Dans *Neighbors* (1932), l'eau est présente avec un réservoir d'eau artificiel dans une parcelle destinée à l'élevage. Un cours d'eau bien chargé en eau est également peint en 1931

Tableau I - Liste des peintures de paysage de HOGUE recensées (en gras les peintures de la série "Érosion"), avec quelques caractères visuels.

Date	Titre	Collection	Couleur	Eau	Animaux
1927	From Harriett's Cabin	Dallas Museum of Art, The Barrett Collection, Dallas	Vert	Non	Non
1928	Acequia Madre	Rockwell museum, New York	Vert / bleu	Non	Non
1929	Accross the Valley, Taos	Dallas Museum of Art, The Barrett Collection, Dallas	Vert foncé	Non	1 cheval, 1 corbeau
1931	Irrigation, Taos	The Art Museum of South Texas	Marron	Barrage	Non
1931	J. Frank Dobie	Department of Special Collections, McFarlin Library, Univ. of Tulsa	?	?	?
1932	Neighbors	George and Beverly Palmer Collection	Ocre	Petite retenue	Non
1932	Red Canyon Earth	Collection of Oklahoma State	Vert / rouge	Non	Non
1933	Dust Bowl	Smithsonian American Art Museum	Marron	Non	Traces d'animaux dans le sable
1933	Mother Earth Laid Bare	Philbrook Art Center	Jaune	Nappe	1 rapace second plan
1933	Drought Survivors	Musée National d'art moderne	Jaune	Non	Crotale, chiens de prairie vivants. Tortue (?) morte et 2 vaches mortes
1934	Drouth Stricken Area	Dallas Museum of Art	Ocre	Non	1 vache et 1 vautour
?	Untitled (Dust Bowl)	Collection privée	Ocre	Non	1 ossement de bétail (?)
1936	Howdy Neighbor	Alexandre Hogue Gallery, University of Tulsa	?	?	?
1937	Pecos Escarpment	Collection privée	Vert	Non	Non
1937	Crane Coutny Dunes	Dallas Museum of Art, The Barrett Collection, Dallas	Beige	Non	Non
1938	Road to Home	Courtesy of Jim and Jill Cochran Collection, California	Vert / gris	Non	Non
1939	The Crucified Land	Gilcrease Institute of American History of Art, Tulsa	Marron / vert	Nappe	Non
1940	Sprindletop Runs Wild	collection of Mr and Mrs Charles Stephenson, Tulsa	Marron	Non	Nombreux chevaux
1944	Avalanche by Wind	University of Arizona	Jaune	Non	Non
1944	Oil in the Sandhills	Musée National D'Art Moderne	Jaune	Non	Non
1946	Soil and subsoil	Oklahoma City Museum of Art	Jaune / vert	Nappe	Non
1976	Lava Capped Mesa, Big Bend	Department of Special Collections, McFarlin Library, Univ. of Tulsa	Marron	Non	Non
1979	Chisos Mountains, Northwest Face	Stark museum of art, Orange, Texas	Ocre / marron	Non	Non
1978	Ingeneous Intrusive Mass, Big Bend	Collection privée de Julius and Caroline Johnson	Ocre / gris bleu	Canyon à sec	Non
1981	Desert Mesa in the Big Bend	Collection privée	Jaune	Non	non
1981	Chief Alsate's Profile, Big Bend	Stark Museum of Art, Orange, Texas	Ocre / bleu	Non	non
1982	Canyon Totem, Erosional Remnant	Collection privée	Vert	Non	Non
1982	Eroded Lava Badlands, Alpine	Collection privée, Dallas, Texas	Marron	Non	Non
1984	Open Space, Big bend	Dallas Museum of Art, The Barrett Collection, Dallas	?	?	?
1984	Pulliam Bluffs, Chisos Mountains	Collection privée	Jaune / vert	Non	Non
1987	Aerial Irrigation	?	Vert	Aspersion	non
1998 (?)	Texas Snow	Collection privée	Vert	Manteau neigeux	Non

(*Irrigation, Taos*). Dans la série "Érosion", l'eau est plus rare, sauf dans deux peintures, avec une eau de la nappe très visible dans les paysages dénudés de *Mother Earth Laid Bare* (1936) et *The Crucified Land* (1939). Les traces d'un passé où l'eau domestiquée était disponible sont là, avec par exemple l'abreuvoir à sec, rempli de sable, de *Drouth Stricken Area* (1934 – <http://www.caseta.org/photoGalleries/index/gallery/limit:0>). L'irrigation est un thème majeur de HOGUE (barrages, canaux...) qui peindra des systèmes d'aspersion en 1987 (*Aerial Irrigation*).

Dans ces paysages ruraux, les bâtiments sont très visibles (fermes, granges, étables). Mais contrairement aux constructions en très bon état de *Neighbors* (1932 – <http://artmuseum.arizona.edu/artwrite/alexandre-hogue>), les habitations de la série "Érosion" semblent, pour certaines, abandonnées (carreaux et/ou porte cassés dans *Drouth Stricken Area* (1934) et *Mother Earth Laid Bare* (1936), maison dont seul le toit émerge du sable de *The Crucified Land* (1939). Seules les petites habitations d'une peinture non titrée de la série et celles de *Dust Bowl* (1933) semblent pouvoir être habitées, outre la maison de l'employé des chemins de fer d'*Avalanche by Wind* (1944). Les éléments techniques utiles à l'agro-pastoralisme sont nombreux : fils de fer barbelés, clôtures de bois, éoliennes, stations de pompage hydraulique, réservoirs, abreuvoirs, tracteurs, charrues, pelles, etc.). À noter que HOGUE ne peint des tracteurs que dans deux de ses peintures de la série "Érosion" (*Drought Survivors* et *The Crucified Land*). Pour HOGUE et certains experts de l'époque, la mécanisation excessive est responsable de la misère du "dust bowl". Les fermiers s'endettaient pour en acheter, les entretenir... Leur nombre explose avec, par exemple, dans le 25^{ème} comté du Kansas, 286 tracteurs recensés en 1915, 3501 en 1925 et 11655 en 1934 (R.D. HURT, 1981, p. 24). Une expression a même été forgée à l'époque, selon M.A. WHITE, qui note : "*The industrialization of agriculture through tractor exacerbated the environmental consequences of this practice, especially when some farmers hoped to gain greater efficiency by plowing the fields immediately after the harvest in order to save time before the next planting season*" ["L'industrialisation de l'agriculture avec les tracteurs a exacerbé les conséquences environnementales de cette pratique, particulièrement au moment où des fermiers espéraient une plus grande efficacité en labourant les champs immédiatement après la récolte, afin de gagner du temps avant la prochaine saison des semis"]. L'érosion des sols pouvait alors créer un paysage désolé... "*The phrase "tractored out" came to describe such an outcome, and its currency prompted Dorothea LANGE to use the phrase as the title of her 1938 photograph of an unproductive field in West Texas*" ["La phrase "tractored out" a été employée pour décrire un tel résultat et Dorothea LANGE l'a popularisée en utilisant cette phrase comme titre d'une de ses photographies de 1938 d'un champ infertile dans l'Ouest du Texas"] (M.A. WHITE, 2006, p. 73).

Dans la série "Érosion", ces éléments liés à l'agro-pastoralisme semblent coupés du monde : pas de voie de communication apparente dégagée du sable, sauf dans *Red Canyon Earth* (1932) où figure un chemin piétonnier en terre et *Avalanche by Wind* (1944) avec une voie de chemin de fer. Les moyens de locomotion sont rarement représentés : tracteurs mis à part, les véhicules à moteur sont présents dans une peinture avant la série "Érosion" (*Neighbors*) et une peinture de cette série (*Dust Bowl*, 1933) montre des traces de pneu mais sans voiture... Une locomotive à vapeur apparaît également dans *Avalanche by Wind* (<https://collections.gilcrease.org/object/01272000>). Rien ne dit si elle fera le plein d'eau à la halte représentée au premier plan. Les poteaux indicateurs, qui apparaissent dans deux peintures, dont *Road to Home* (1938), permettent de bien situer les scènes au Texas, puisque les distances en miles sont indiquées vers Rhome et Decatur.

Les plantes, isolées et souffreteuses, se résument à quelques arbres morts et quelques arbustes décharnés. Elles contrastent avec les rangées d'arbres drus séparant des champs verts et jaunes de l'avant "dust bowl". Les bovins des cow-boys sont devenus faméliques ou réduits à des carcasses, voire des squelettes. Leurs prédateurs attendent patiemment leur dernier souffle. Les seuls survivants sont les rapaces (vautours, aigles), les chiens de prairie et les crotales du Texas, qui se nourrissent d'ailleurs quasi exclusivement de petits rongeurs. En fin de chaîne alimentaire, les animaux d'élevage ne sont plus que des fers à cheval qui traînent au sol.

Les hommes sont les grands absents de ces nature-morte de la série "Érosion", si ce n'est métaphoriquement dans *Mother Earth Laid Bare* et l'employé des chemins de fer de *Avalanche by Wind*. L'interprétation de cette absence est claire pour HOGUE lui-même : comme le pensent les Indiens, les humains se sont crus plus forts que la nature mais celle-ci s'est "vengée" en les chassant. Dès 1927, dans le *Dallas Times Herald*, HOGUE faisait l'éloge des pratiques des Indiens du Taos envers la nature.

Dans ses paysages ruraux, la présence humaine est rare : *Neighbors*, *Avalanche by Wind*. Dans les autres toiles, elle est seulement allusive, grâce à un feu de cheminée ou une voiture en mouvement sur une route. HOGUE ne représente des ouvriers que sur les chantiers pétroliers, dans les ports, le plus souvent pour les fresques murales qui lui sont commandées avec le New Deal. Dans *Sprindletop Runs Wild* (1940), il montre de très nombreuses personnes s'activant autour d'un derrick lors de l'accident de Spindletop dans le champ pétrolier de Beaumont, en 1901.

Les scènes représentées sont-elles réalistes ? Si on les compare aux séries de photographies du fonds *Photo Unites of the Historical Section*, où les images d'enfouissement dans le sable sont nombreuses, il ne fait pas de doute que les tableaux sont directement inspirés de scènes vues. "*I watched the whole works with my own dust-filled eyes*" ["J'ai vu tout l'ensemble avec mes yeux emplis de poussières"] (A. HOGUE cité par L.R. DE LONG, 1984, p. 19). Mais le peintre parle de mélange entre le réel et le composé dans son image mentale. Afin de donner une composition plus esthétique au tableau, les objets sont déplacés, mis en scène. Des éléments peuvent être ajoutés afin de rendre la scène plus complète, plus "authentique". Dans *Drouth Stricken Area*, la ferme est ajoutée dans le paysage. Alexandre HOGUE s'explique sur cette oeuvre : "*In Drought Stricken Area the windmill and the drink tub are taken from the life. I worked on that windmill. In fact it was knocked off it by lightning. It was the windmill that was on my sister and brother-in-law place - the Bishop ranch near Dalhart, Texas. The house was strictly my own. I just depicted it so it would be typical of the time -a little earlier in fact. The placing of the out door join is again typical of the area. It's not like one I've seen. I didn't draw one that was there. The placing of a top of a shed coming in front of the tank is strictly a matter of composition. The whole thing is just visually built*" ["Dans Drouth Stricken Area, l'éolienne et l'abreuvoir sont tirés de la vie. J'ai travaillé à cette éolienne. En fait, elle a été détruite par la foudre. C'était l'éolienne qui était chez ma sœur et mon beau-frère, au ranch de l'Évêque près de Dalhart, Texas. La maison était exactement comme la mienne. Je l'ai juste reproduite de façon à ce qu'elle soit plus typique de cette époque, un peu plus ancienne en fait. L'emplacement de la porte d'entrée est aussi typique de cette région. Ce n'est pas comme si je l'avais vue. Je n'en ai pas dessiné une qui était bien là. Le fait de placer le toit d'un hangar en face de l'abreuvoir est strictement une question de composition. Le tout est simplement construit visuellement"] (K.S. HAIGLER, 1993, p. 11).

V - CONCLUSION

Alexandre HOGUE assume la morbidité de ce qu'il donne à voir. Il écrit : *"I did them because to me, aside from the tragedy of the situation, the effects were beautiful, beautiful in a terrifying way"* ["Je les ai réalisés parce que pour moi, détaché de cette situation tragique, les rendus étaient magnifiques, magnifiques de manière terrifiante"] (cité par D. WORSTER, 2004, p. 32). Ce n'est pas tant son pessimisme qui lui est reproché que son message qui pointe du doigt l'origine humaine du désastre. Plus que les aléas météorologiques, ce que condamne HOGUE, c'est le mauvais usage de la nature surexploitée. Sous un de ses tableaux, le journaliste de *Life* (Anonyme, 1937) écrit d'ailleurs clairement : *"Artist HOGUE feels that grazing land was destroyed first by fence, then by overplowing, then by drought"* ["L'artiste HOGUE ressentait que les pâturages étaient détruits d'abord par leur clôture, puis par leur surexploitation, ensuite par la sécheresse"]. L'artiste défend le même point de vue que le rapport de 1936, *The future of the Great Plains*, dirigé par Morris COOKE qui conclut que le "dust bowl" relève de l'entière responsabilité humaine. Au Texas, à l'époque, sa démarche n'est pas comprise et ses idées très critiquées ; on préfère y voir la fatalité d'un aléa naturel. La chambre de commerce de l'Ouest refusa d'admettre que ses peintures étaient des œuvres d'art, critiquant la façon dont HOGUE montrait la région et l'accusant d'être "déloyal". HOGUE répondit *"That's just what I expected from a chamber of commerce"...* *"The Dust Bowl would be a lot better off if the chambers of commerce would quit interfering with what the government trying to do"* ["C'est bien ce que j'attendais d'une chambre de commerce"... "La situation dans le "dust bowl" serait bien meilleure si les chambres de commerce cessaient d'interférer dans ce que le gouvernement essaie de faire"] (cité par R.D. HURT, 1981, p. 63). Peu après la publication dans *Life*, la maison des représentants du Texas (*Texas House of Representatives*) s'inquiéta de cette "désinformation" auprès de milliers de lecteurs : *"Such misinformation will undoubtedly cause tourists and others to abandon or postpone visits to the many important and interesting points in the State of Texas"* ["Un telle désinformation aura pour conséquence indubitable que les touristes et les autres n'iront plus visiter les nombreux endroits importants et intéressants de l'État du Texas ou reporteront leur venue"] (*Journal of the House of Representatives of the Forty Fifth Legislature of the State of Texas*, 1937).

Dans *Mother Earth*, de nombreuses critiques voient du sexisme. Une femme seulement nourricière parcourue par un objet contendant : la charrue. Il devra s'expliquer : *"They still can realize that the plow caused the erosion to begin and so Mother Earth is left bare"* et *"The Indians symbolize the fruitful earth with the idea of the Earth Mother who is fertilized by the Sky Father. She is under the ground everywhere and in the spring when she is pregnant no iron wheels or other hand instruments are permitted to move over the ground"* ["Ils peuvent encore se rendre compte que la charrue a causé le début de l'érosion et c'est ainsi que la terre mère est laissée à nu. Les Indiens symbolisent la terre féconde avec l'idée de terre mère qui est fertilisée par le ciel père. Elle est partout sous le sol et au printemps, lorsqu'elle est enceinte, aucune roue en fer ou un autre outil dur n'ont le droit de se déplacer sur le sol"] (cité par E. BALLEW NEFF, 2007, p. 232). Avec *The Crucified Land* (1939 – <https://collections.gilcrease.org/object/01272000>), les militants religieux s'insurgent de la mise en cause, voire la condamnation, d'un monde chrétien qui aurait détruit, par ses pratiques, la terre des Indiens païens...

Parmi les peintres de l'Ouest, HOGUE a une vision originale, parce qu'il ne montre aucune perspective positive, aucune solution, à la différence de Thomas Hart BENTON dans *Cradling*

Wheat (1938). À l'adversité, à la fatalité, ce dernier semble offrir une sortie de crise par le travail acharné.

Alexandre HOGUE se fait ainsi l'apôtre d'un art engagé. Il a des convictions fortes, sans doute avant-gardiste par leur écologisme, dirait-on aujourd'hui mais il n'est jamais au service d'une propagande politique. Comme l'écrit Wassili KANDINSKY : "*Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments*" (première phrase de *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, édition de 1989).

Très connu aux États-Unis, présent dans nombre de musées nord-américains, quoique principalement au Texas, Alexandre HOGUE est reconnu comme le peintre des hautes plaines du "dust bowl". Mais son œuvre est si dépendante de cette période, qu'elle semble être datée et que ses travaux postérieurs n'ont pas eu la même notoriété, en particulier ses peintures non figuratives d'après la Seconde Guerre mondiale. De l'autre côté de l'Atlantique, c'est un artiste plutôt méconnu. *The Survivors* est son premier tableau exposé en permanence en France, puisqu'il a été acheté par le gouvernement français en 1938 après une exposition consacrée à l'art américain. L'œuvre est exposée depuis 1989 au musée franco-américain du château de Blérancourt. Mais l'exposition à Paris en 2016 intitulée "La peinture américaine des années Trente" n'a présenté qu'une seule toile d'Alexandre HOGUE, *Mother Earth Lead Bare*. Une seconde toile de HOGUE est aussi dans la collection du musée d'Art Moderne, *Oil in the Sandhills*, donnée par William A. KING en 1962.

Après la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle il a servi dans l'aviation américaine, HOGUE a partagé sa vie entre sa maison de Tulsa où il meurt en 1994 et sa ferme à Oologah dans l'Oklahoma. Il a noté lui-même que "*Artist and farmer are forgotten men as far as Washington is concerned. I'm both*" ["Artiste et fermier sont des hommes oubliés par la lointaine Washington, je suis les deux"] (cité, entre autres, par Don GRAY, 1985).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anonyme (1937) - The U.S. DUST BOWL. Its artist is a Texan portraying "Man's Mistakes". *Life magazine*, New York, en date du 21 juin.
- BALLEW NEFF E. (2007) - *The modern West. American landscapes 1890-1950*. Édit. Yale University Press / Museum of Fine Arts, Houston, Yale (USA), 243 p.
- CRONIN F.D. et BEERS H.W. (1937) - *Areas of intense drought distress, 1930-1936*. Édit. Works Progress Administration, Washington (USA), Research Bulletin, 54 p. (36 p. + annexes), en ligne.
- DE LONG L.R. (1984) - *Nature's forms/nature's forces: The art of Alexandre Hogue*. Édit. Philbrook Art Center / University of Oklahoma Press, Tulsa (USA), 211 p.
- GRAY D. (1985) - *Alexandre Hogue, Dust Bowl landscapes, Hudson River Museum, Sherry French Gallery*. En ligne.
- HAIGLER K.S. (1993) - *The murals of Alexandre Hogue*. Thèse, Rice University, Houston Texas, IX + 226 p. (186 p. + annexes), en ligne.
- HARTVIGSEN A.K. (2015) - *The terrifying and the beautiful: an ecocritical approach to Alexandre Hogue's Erosion Series*. Édit. Brigham Young University (USA), coll. "All theses and dissertations", n° 5695, 62 p., en ligne.

-
- HENDRICKSON K.E. Jr (1988) - The WPA Arts Projects in Texas. *East Texas Historical Journal*, vol. 26, n° 2, article 5, en ligne.
- HOGUE A. (1927) - Picturesque games and ceremonies of Indians. *Dallas Times Herald*, en date du 20 novembre.
- HURT R.D. (1981) - *The Dust Bowl. An agricultural and social history*. Édit. Nelson-Hall, Chicago (USA), 214 p.
- KALIL S. (2011) - *Alexandre Hogue. An american visionary. Painting and works on paper*. Édit. Texas A&M University Press (USA), 207 p.
- KANDINSKY W. (1989) - *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Édit. Gallimard, collection "Folio essais", n° 72, P. SERS édit., traduit de l'allemand et du russe par Nicole DEBRAND et Bernadette du CREST (texte original de 1912), Paris, 216 p.
- MCKINZIE R.D. (1973) - *The New Deal for artists*. Édit. Princeton University Press (USA), XII +203 p.
- MCLEMAN R.A., DUPRE J., BERRANG-FORD L., FORD J., GAJEWSKI K. et MARCHILDON G. (2014) - What we learned from the Dust Bowl: lessons in science, policy and adaptation. *Population and Environment*, vol. 35, p. 417-440, en ligne.
- MASUTTI C. (2012) - *Les faiseurs de pluie, Dust Bowl, écologie et gouvernement (États-Unis, 1930-1940)*. Édit. Lulu.com, 438 p.
- MANHART M.Y. (1984) - *Nature's forms / nature's forces: the art of Alexandre Hogue*. Catalogue d'exposition, Philbrook Art Center, Tulsa, Oklahoma (USA), 20 mai - 15 juillet.
- RECLUS É. (1892) - *Nouvelle géographie universelle. La Terre et les hommes. Tome XVI. Les États-Unis*. Édit. Hachette, Paris, 844 p.
- ROYOT D., BOURGET J.L. et MARTIN J.P. (1993) - *Histoire de la culture américaine*. Édit. PUF, Paris, 648 p.
- VAN GOGH V. (1995) - *Lettres à Théo*. Édit. Grasset, Paris, 566 p.
- WHITE M.A. (2006) - Alexandre Hogue's passion: ecology and agribusiness in the Crucified Land. *Great Plains Quarterly*, paper 132, en ligne.

Article reçu le 25 mars 2017.

Accepté après révision le 17 avril 2017.

Mis en ligne le 28 avril 2017.