



HAL
open science

Les photographies américaines de Franco Fontana

Muriel Adrien

► **To cite this version:**

Muriel Adrien. Les photographies américaines de Franco Fontana. *Miranda : Revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, 2022, 26, 10.4000/miranda.50179 . hal-04410565

HAL Id: hal-04410565

<https://hal.science/hal-04410565>

Submitted on 15 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

26 | 2022
Melville's Measures

Les photographies américaines de Franco Fontana

Muriel Adrien



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/50179>
DOI : 10.4000/miranda.50179
ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Muriel Adrien, « Les photographies américaines de Franco Fontana », *Miranda* [En ligne], 26 | 2022, mis en ligne le 24 octobre 2022, consulté le 02 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/50179> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.50179>

Ce document a été généré automatiquement le 2 novembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

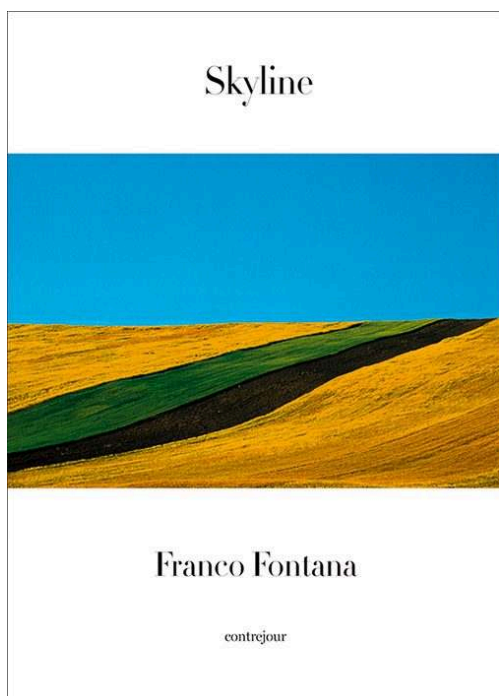
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Les photographies américaines de Franco Fontana

Muriel Adrien

- 1 On connaissait, de Franco Fontana, ses paysages ou ses marines : il y fait œuvre de composition, une composition ample et coloriste où l'épure graphique fait loi. Le cadrage réduit l'image à quelques bandes ou zones géométriques au chromatisme saturé. Parfois l'échancrure d'un arbre ou d'un nuage singulier vient ponctuer ces paysages comme pour en exacerber la rigueur formelle.

Figure 1



La couverture de *Skyline*, 1978

- 2 En 1978, les éditions Contrejour publient *Skyline*, pour rendre hommage à sa ligne, la ligne cardinale étant celle où le ciel rejoint la Terre. À l'inverse d'un Léonard qui voit dans les formes des nuages ou des murs maculés, des scènes figurées, Franco Fontana dégage, dans le chaos apparent de ce qui se présente à ses yeux, un ordonnancement épuré. Ses cadrages sélectionnent et isolent les axes significatifs de la scène qui lui fait face, dans une opération radicale de réduction graphique. Il cherche, dans ce que le hasard apporte, non les taches qui lui inspireraient des scènes imaginaires, mais un ordre formel et ses éventuelles déclinaisons. Devant les aléas et accidents de la nature, il part en quête, non de la confusion potentiellement créatrice, mais d'une évidence géométrique. Sans jamais se départir du figuratif, ses œuvres, dans leur clarté classique, confinent à l'abstraction plastique – se donnant par là même une dimension sensiblement picturale.

Pourquoi les États-Unis ?

- 3 Le sujet des métropoles américaines accompagnées de leur inévitable tumulte urbain semblait *a priori* aller à l'encontre de la cohérence de son œuvre antérieure, une œuvre à la belle ligne et aux aplats chromatiques soignés. Qu'allait-il donc quérir dans les grandes métropoles américaines ? Peut-être, de fait, cherchait-il dans le capharnaüm de ces villes, un adversaire de taille à dompter avec son regard acéré. Peut-être cherchait-il à mesurer le classicisme de son art à un sujet qui défie toute semblance d'ordre et de tranquillité. Peut-être cherchait-il à triompher de leur confusion, à tromper l'incohésion et la cacophonie visuelle, à en refouler les dissonances, pour y imposer son lieu, celui de sa propre visualité exogène.
- 4 À bien y réfléchir, l'on peut comprendre, tout de même, son attirance pour les opportunités graphiques des espaces urbains américains, l'aubaine visuelle qu'offrent les bâtiments quadrillés bien rangés. Mais pour exploiter pleinement ces opportunités, il fallait mettre de l'ordre et de la netteté dans des scènes autrement anarchiques. Quelles furent donc les règles qui prévalurent à ces images ? Que traquait-il au juste ? Car enfin, n'y a-t-il pas, dans ses *vedutas* américaines, communauté de nature avec le regard qui présidait à ses paysages italiens ? Voyons voir les lieux communs à toutes ses photos américaines.

Lieux communs à ses photos

- 5 Fontana dit rétrospectivement de ses séjours américains : «et là, j'ai reconnu mon idée du paysage urbain : [...] j'ai trouvé ce qui était déjà en moi et j'ai rassemblé ce que j'avais déjà semé depuis longtemps. »¹ Dans sa production américaine, d'une étonnante uniformité, l'on peut en effet percevoir un fil rouge, trouver une cohérence, dégager quelques schémas récurrents qui aimantent son regard, et qui sont autant d'angles d'approche d'une même quête. Sans pour autant sombrer dans un système, Fontana déclenche l'obturateur lorsqu'il peut repérer et extraire, du champ qui se présente devant lui, une composition nette et claire, avec un certain nombre de constantes.
- 6 Les bandes colorées des paysages d'autrefois deviennent ici des plans étagés. Dans cet étagement, sur fond souvent quadrillé, strié ou sériel, des personnages en plan médian sont précédés d'un premier plan quasiment vide, souvent marqué de quelques traces

signalétiques. L'agencement se veut minimaliste, la distribution des personnages, équilibrée.

- 7 Parfois, en arrière-plan, des gratte-ciel sont alignés en rang d'oignons, imprimant, dans leurs variations de gris, un tempo, un enchaînement fugué. Dans le plan médian, la disposition des personnages en posture variable, habilement dispersés, est un désordre rangé : la frise qu'ils composent scande l'image discrètement.

Figure 2



Dallas 1983 (n°1)
© Franco Fontana

- 8 *Dallas 1983*. Les personnages sont sagement alignés en frise. Les couleurs vives, reprises ci et là, scandent un tempo tranquille.
- 9 Les personnages disposés en entités discrètes entre les arbrisseaux dans *Houston 1985* sont autant d'inflexions à intervalles réguliers, devant une alternance d'ombre et de lumière qui zèbre le fond.

Figure 3

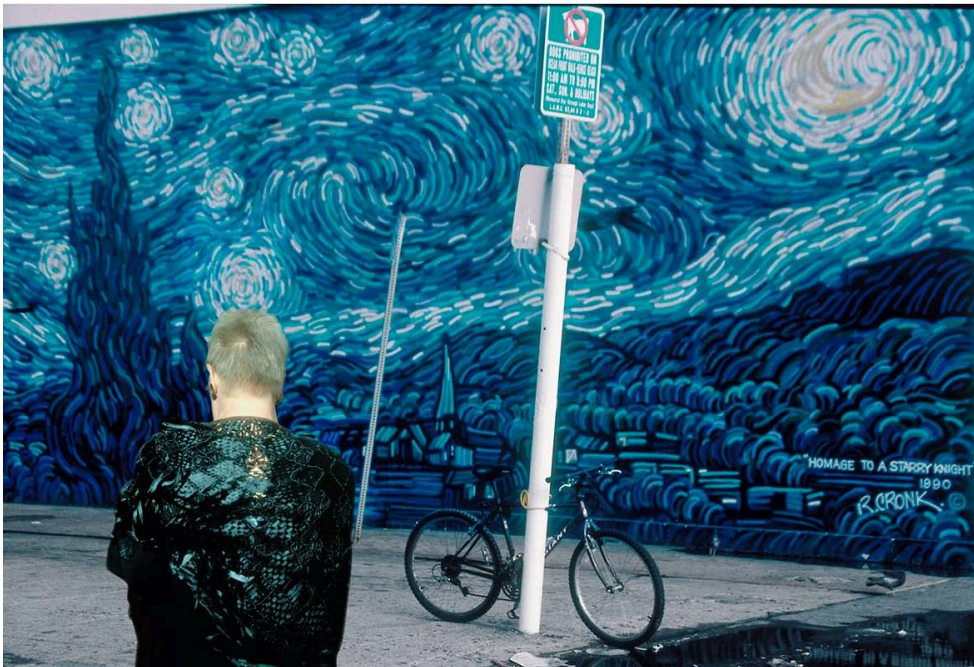


Houston 1985 (n°1)

© Franco Fontana

- 10 Fontana fait souvent correspondre le fond et les personnages, et il rejoint en cela Kertész, son photographe préféré. Les vêtements ainsi reprennent le graphisme ou le chromatisme de l'arrière-plan, comme le pull à strass et paillettes bleus qui fait écho à la peinture murale de la *Nuit étoilée* de Van Gogh dans *Venice 2001*.

Figure 4



Venice 2001

© Franco Fontana

Figure 5



New York 1986 (n°1)

© Franco Fontana

- 11 Dans *New York 1986*, un seul visage nous regarde, et le personnage arbore une chemise à carreaux qui reprend le graphisme du fond.
- 12 De temps en temps, un personnage dépare, telle une note stridente dans une série fuguée. Ou encore un point chromatique solaire, plus saturé que le reste, punctue la scène de son acuité chaleureuse.

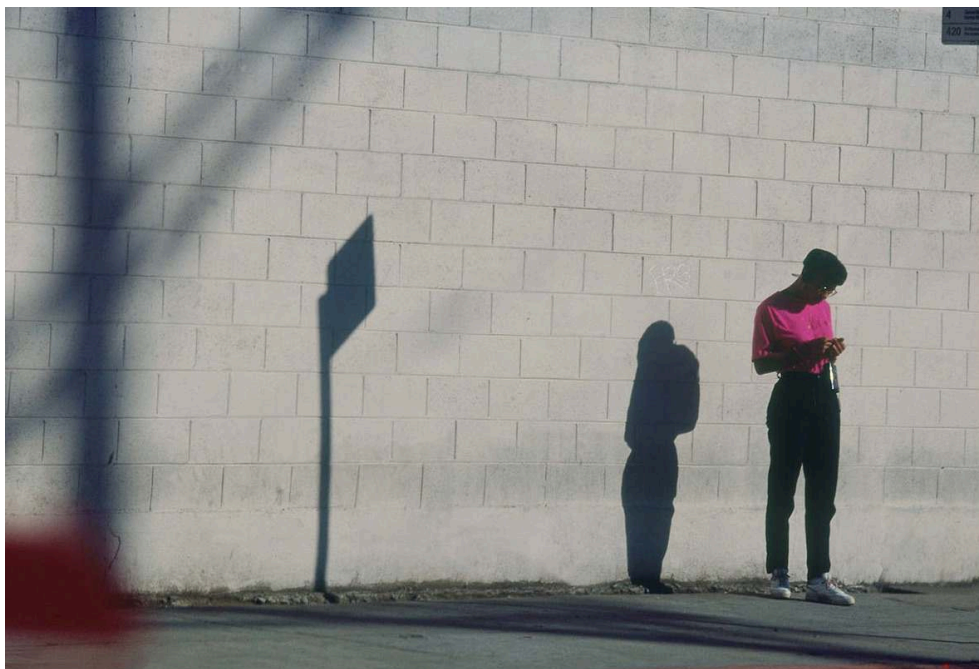
Figure 6



Los Angeles 2001 (n°1)

© Franco Fontana

Figure 7



Los Angeles 1999 (n°1)

© Franco Fontana

- 13 Les scènes présentent une gamme réduite de couleurs et évacuent du cadrage toute confusion chromatique. La palette est limitée comme pour réguler les éléments du décor et en rehausser la clarté. Dans le même esprit, la météorologie est immuable : la scène est baignée d'un soleil constant sous un ciel bleu clair dans une invariable et

limpide lumière printanière. Les couleurs sont franches et les formes nettes. Dans cette lumière cristalline et cet air translucide, l'image est propre, impeccable, presque scénique ou hyperréelle tant elle est assainie de tout grisonnement ou granularité.

- 14 Au premier plan, des panneaux fléchés ou des traces signalétiques sur l'asphalte guident le regard.² Ceux-ci sont particulièrement grossis dans *Houston 1985*, affichant l'intention de Fontana de voir dans les scènes des images vectorialisées. Les pancartes semblent fonctionner comme des sortes de devises ou d'expressions-manifestes de son art. Ainsi le panneau de *Dallas 1983 (n°2)* : *Parking only - Violators towed* :³ les couleurs et formes n'ont qu'à bien se tenir ; les autres seront délogées du cadre.

Figure 8

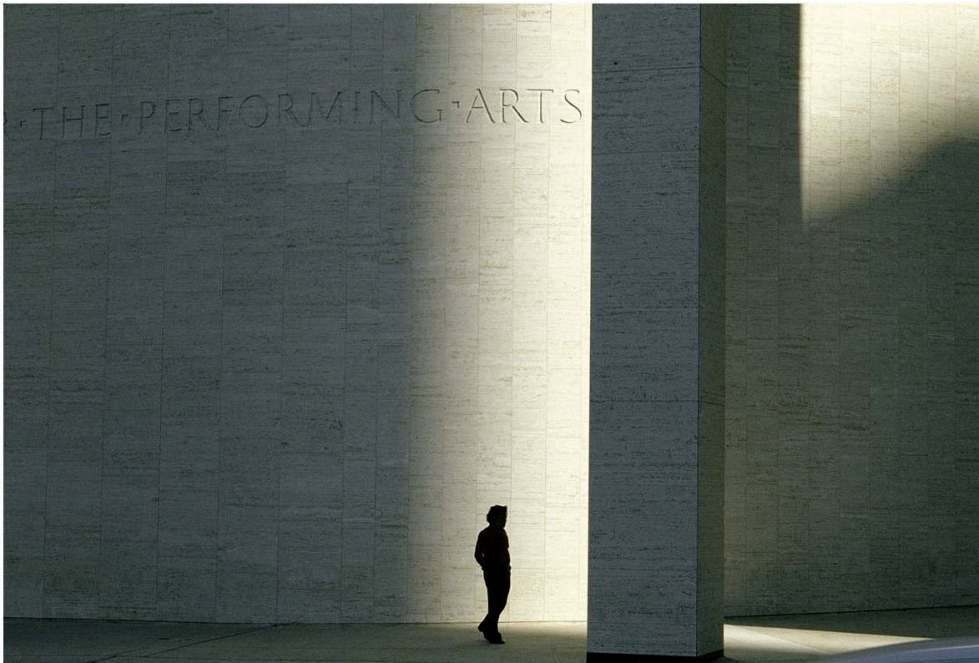


Dallas 1983 (n°2)

© Franco Fontana

- 15 Derrière l'extincteur de feu de *Dallas 1983 (n°1 - voir plus haut)*, lequel neutralise symboliquement tout embrasement potentiel, la scène est maintenue dans la stase indiquée par le panneau « arrêt de bus » ou le mot « Park » dans le reflet des vitrines, surligné par la flèche. Dans *Houston 1985 (n°2)*, une silhouette vient aviver un arrangement tout en mur courbe avec colonne et, traversée par les jeux scéniques d'ombre et de lumière, peut se lire l'inscription « Performing arts » gravée dans le marbre des carreaux.

Figure 9

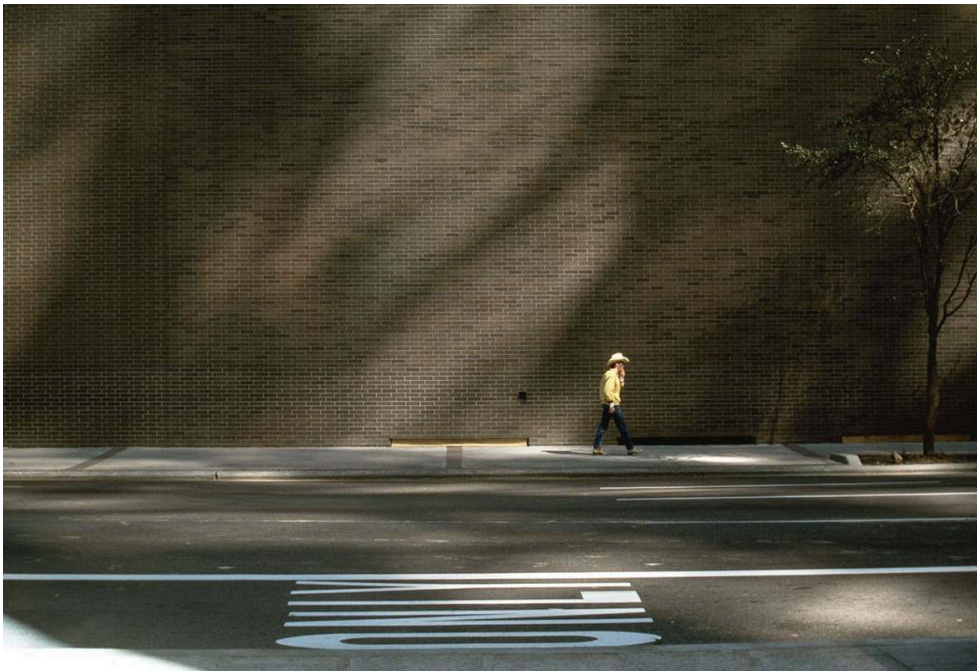


Houston 1985 (n°2)

© Franco Fontana

- 16 Ou encore dans *Houston 1985 (n°3)*, le mot « ONLY » sur la chaussée renvoie à la menue silhouette de cowboy solitaire en arrière-plan qui, seul, poursuit sa marche devant le mur en brique baigné d'ombre et de lumière, se dirigeant vers l'inévitable arbrisseau.

Figure 10

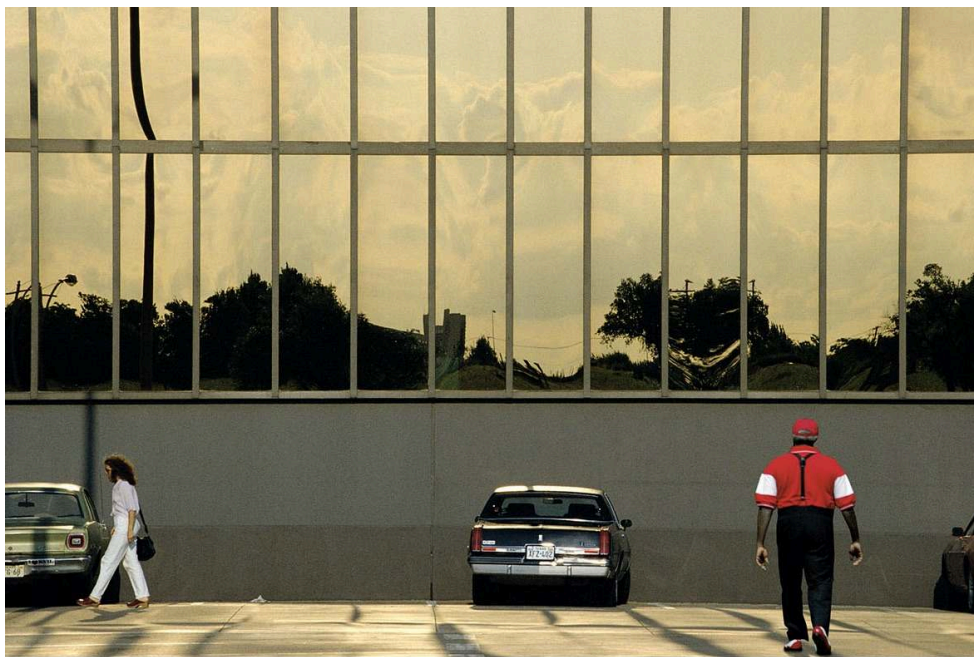


Houston 1985 (n°3)

© Franco Fontana

- 17 Si la composition très statique est dans un coin brouillée par un nuage, des branches ou autres irrptions d'une vie libre et dentelée, cette dissonance n'est là que pour mieux faire valoir l'ordonnancement du reste. De même, les reflets dans les vitres, vagues fluctuations sinueuses, sont tenus en respect par le quadrillage des fenêtres, par exemple dans *Las Vegas 1999*.

Figure 11



Las Vegas 1999
© Franco Fontana

- 18 Parfois l'être humain tient lieu de l'arbre ou du nuage isolé et, comme autrefois une mouche sur un visage, n'est là que pour mettre en valeur les traits de l'image et sa disposition. C'est un élément perturbateur qui ne vient rien perturber : au contraire, il accentue la régularité du reste.

Figure 12



New York 1986 (n°2)

© Franco Fontana

- 19 Même les personnages traversant la chaussée en masse semblent le faire en rangs serrés. Pressée de se trouver de l'autre côté de la chaussée, la foule est en ordre de marche. Le passage piéton, avec sa série de tracés horizontaux, balise son parcours en perspective vers l'arrière-plan, comme dans *New York 1986 (n°2)*.

S'interdire la profondeur

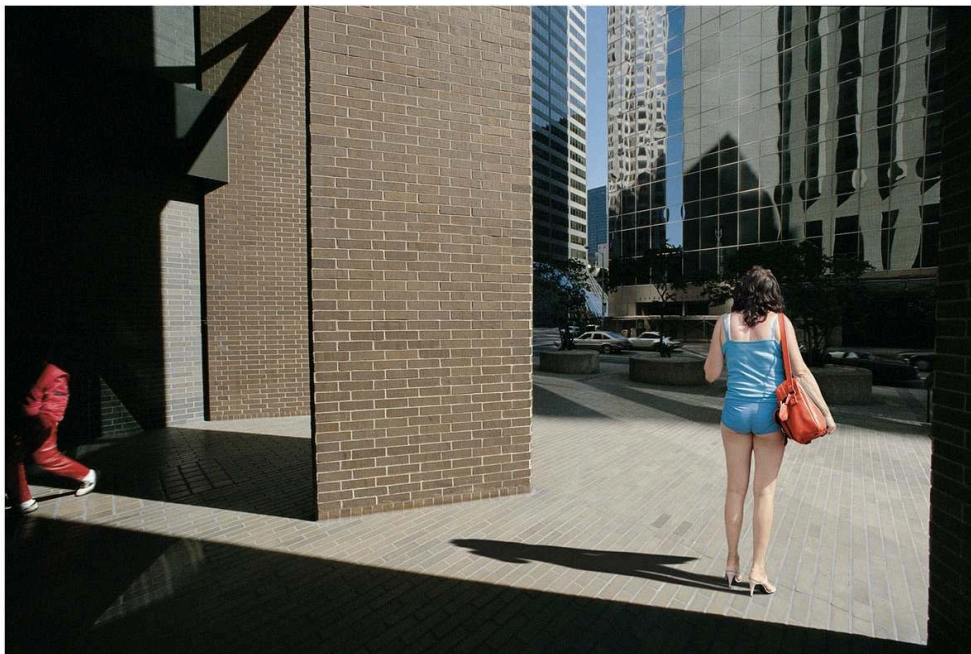
- 20 Le graphisme des scènes les aplatit et ressert leur profondeur de champ. Fontana entend rester en surface. De même, la profondeur narrative ou psychologique des personnages n'est pas son propos. Le choix du plan d'ensemble fait des personnages des silhouettes esquissées plus que des individualités.
- 21 Lorsqu'ils sont figurés de manière rapprochée, c'est de dos. Les femmes sont nombreuses à être présentées de dos, au point de convergence des lignes de fuite marquées par l'alignement des briques du mur devant lequel elles se trouvent. C'est le cas dans les photographies suivantes.

Figure 13



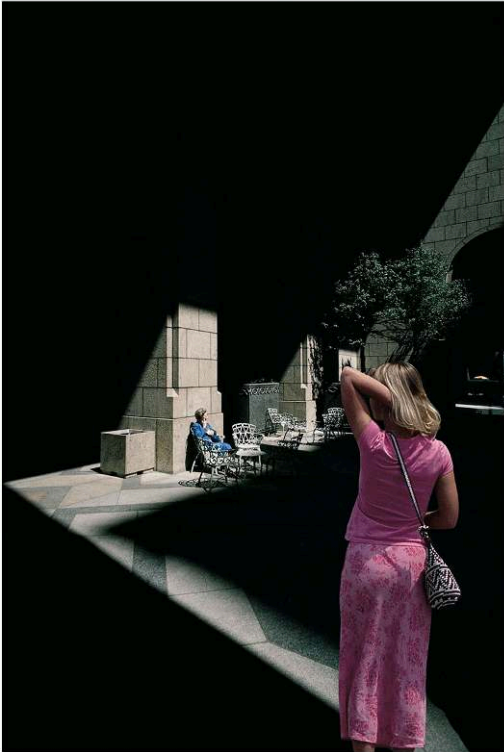
Chicago 2001
© Franco Fontana

Figure 14



Houston 1985 (n°4)
© Franco Fontana

Figure 15



New York 1999 (n°1)
© Franco Fontana

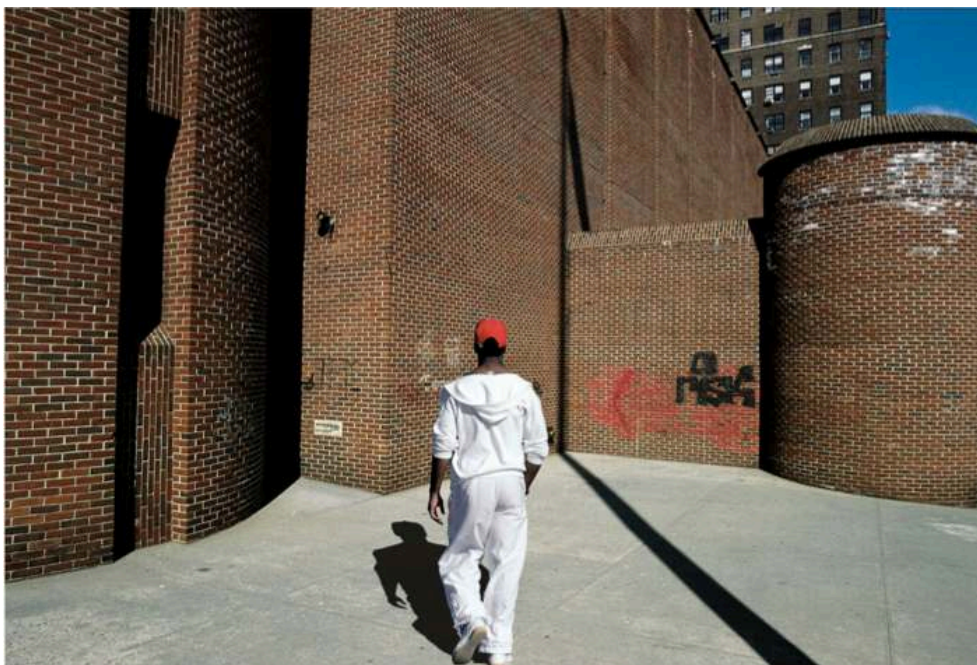
Figure 16



Houston 1986.
© Franco Fontana

- 22 Dans chacune, le regard se rabat d'autant plus volontiers sur la femme qu'elle est vêtue de couleurs qui tranchent avec le reste. La robe à pois de la femme de *Houston 1986* n'est pas sans rappeler l'esthétique des années 1980. Version masculine dans *New York 1999 (n°1)* ou *Houston 1999 (n°1)*.

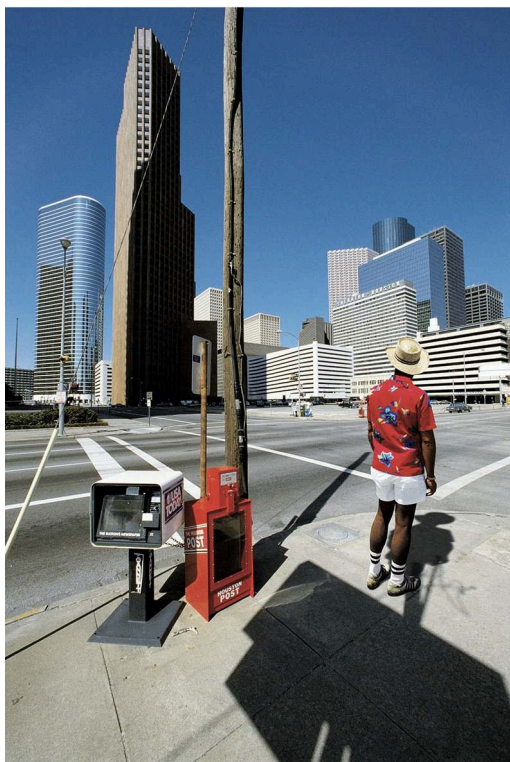
Figure 17



New York 1999 (n°2)

© Franco Fontana

Figure 18



Houston 1999 (n°1)

© Franco Fontana

- 23 Fontana ne se focalise pas sur les personnes en tant que telles, comme le montrait du reste sa série *Frammenti*, où les formes des jambes l'intéressaient non tant pour leur fonction métonymique que pour leur valeur géométrique. Les personnages sont là pour faire figure : ils ont un rôle essentiellement graphique et compositionnel. Les personnages sont donc réduits à de la pure forme – comme l'est leur ombre, qui les met 'à plat'. Dans l'ombre, seule la forme bidimensionnelle est donnée. Le dédoublement des personnages par leur ombre souligne la volonté assumée de Fontana de ne les aborder que par le biais de leur opaque superficie graphique et chromatique. Ainsi dans *Dallas 1983* (n°3), l'ombre duplique la couleur de l'Afro-Américain, dont le t-shirt reprend les traits parallèles noirs, beiges et blancs du fond.

Figure 19



Dallas 1983 (n°3)

© Franco Fontana

- 24 Les ombres et leur pouvoir graphique, il les avait déjà explorés dans sa collection *Zurigo* et elles avaient fait l'objet de toute une série (*Presentia assentia*). L'ombre et les reflets ont attiré de nombreux *street photographers* américains, Lee Friedlander pour ne prendre qu'un exemple. Et pour cause : l'ombre est forcément métapicturale, c'est la projection en creux de l'homme découpée par l'absence de lumière.
- 25 Si l'ombre évoque, par ses références aux surréalistes Chirico et Magritte (que Fontana apprécie particulièrement) ou au cinéma expressionniste allemand, la dualité de l'homme, sa face cachée, noire et souterraine, c'est son apparence diurne que Fontana donne à voir. L'"inquiétante étrangeté" n'a pas vraiment cours dans *Houston 1985(n°5)* : si l'image est réminiscente du cinéma expressionniste allemand avec la silhouette au chapeau, elle baigne dans une lumière claire qui jette sur le rouge un éclat franc. L'ombre semble n'être là que pour offrir un contrepoint visuel, et produire un équilibre graphique par le contrechamp qu'elle permet.

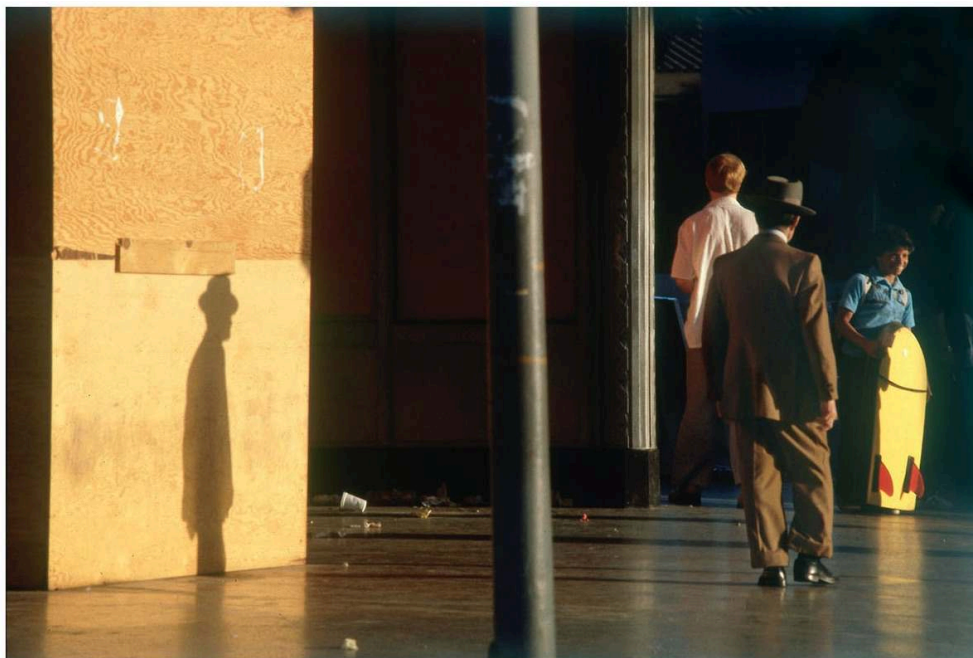
Figure 20



Houston 1985 (n°5)

© Franco Fontana

Figure 21



Las Vegas 1990

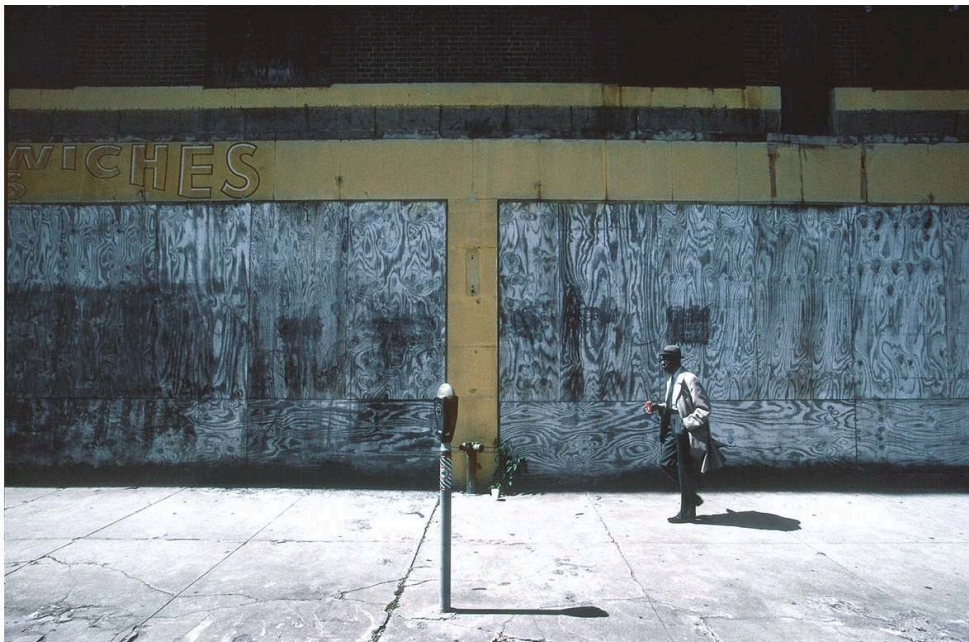
© Franco Fontana

- 26 Ainsi Fontana se cantonne à cette apparence diurnale, avec l'élégance et la discrétion de qui s'interdit l'accès à d'autre expressivité que cette extériorité distante. S'en tenir aux apparences, donc, et ne pas pénétrer plus avant, couper court à toute prétention psychologisante ou interprétative, à toute intrusion déplacée. Réserve et retenue : ses

ombres se limitent à être partie prenante de la composition, à n'être que des éléments du puzzle composé avec netteté.

- 27 Le puzzle, net, est tout de même complexe : sous le soleil clair et dans cette jungle de béton et de verre, les reflets et ombres sont omniprésents. Les ombres et reflets projettent des lignes parallèles aux autres éléments de la scène, dupliquant ainsi les axes de l'image et liant personnages et signalétiques.

Figure 22



Houston 1999 (n°2)
© Franco Fontana

- 28 L'ombre du parcmètre fait écho à l'ombre du personnage.

Figure 23



Los Angeles 1999 (n°2)

© Franco Fontana

- 29 Les personnages sont emprisonnés dans un réseau d'images – la leur et celles des autres – dans une mise en abyme à laquelle il est difficile d'échapper.

Figure 24



Los Angeles 1999 (n°3)

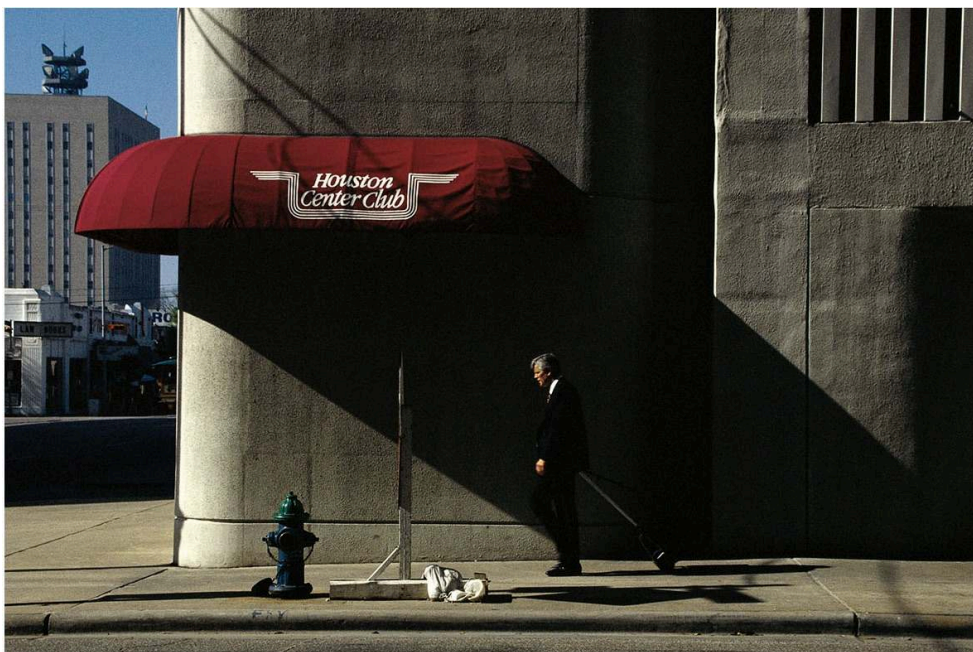
© Franco Fontana

- 30 Dans *Los Angeles 1999* (n°3), les silhouettes en contre-jour forment déjà des ombres en plus de leurs propres ombres, entourées d'autres ombres, devant des fenêtres bouchées par l'obscurité intérieure.
- 31 La ville piège les ombres des individus et objets, fait rebondir leur image sur les vitrines, murs et chaussées, les renvoie à eux-mêmes dans une ubiquité qui participe habilement de la composition.

Italianité

- 32 Les compositions de Fontana sont d'un classicisme régulier, lisible et articulé : ses images américaines sont indéniablement empreintes d'italianité. On reconnaît dans ses œuvres le goût pour l'harmonie et l'équilibre géométrique des pères de la Renaissance⁴, la construction des fonds urbains de Masaccio — que Fontana apprécie beaucoup —, voire la composition mathématique d'un Piero della Francesca.

Figure 25

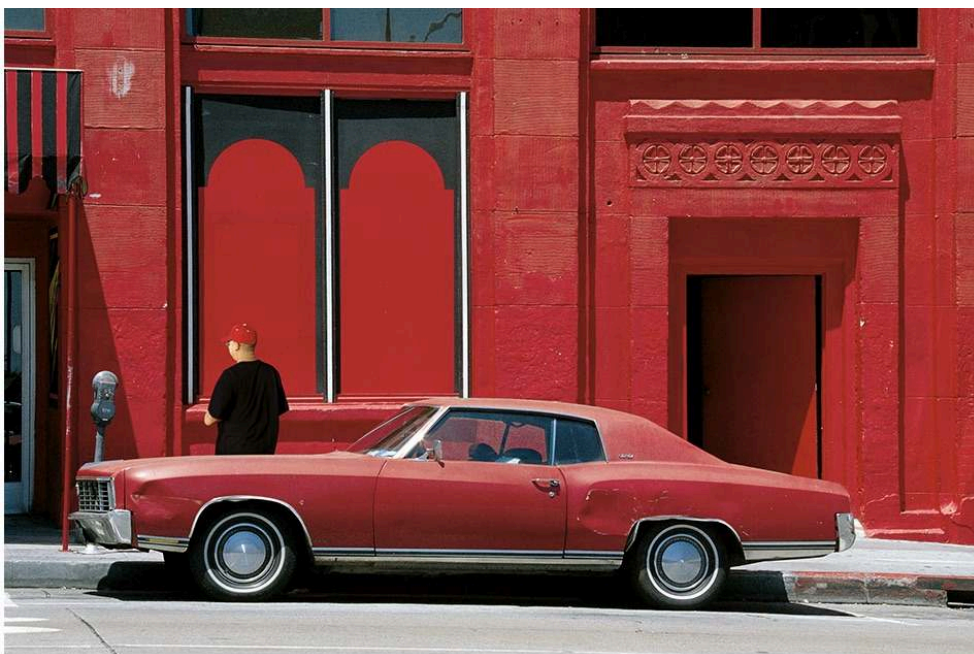


Los Angeles 1999 (n°3)

© Franco Fontana

- 33 Dans *Houston 1999* ou encore *Los Angeles 1999*, le découpage de la scène par les différents axes forme des rectangles qui pourraient obéir au nombre d'or.

Figure 26

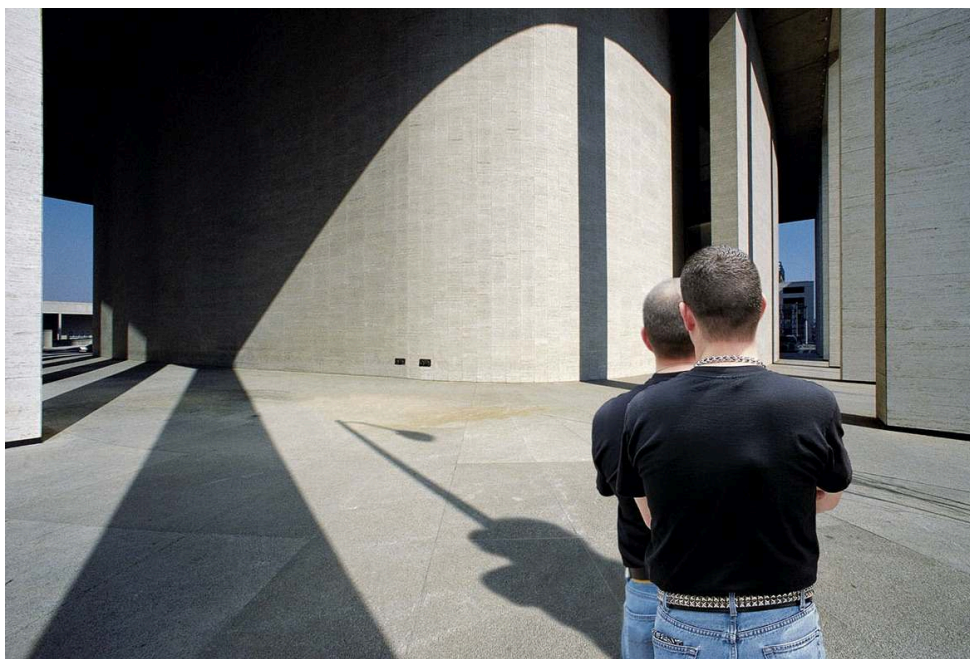


Los Angeles 1999 (n°4)

© Franco Fontana

- 34 Il partage aussi avec le surréaliste Chirico⁵ le sens de l'arrangement et de la proportion, un attrait pour l'aseptisation graphique des espaces urbains et les jeux de perspective des lignées d'arcades. Dans *Houston 1985 (n°6)*, deux personnages de dos, vêtus de manière identique, se superposent dans un décor minéral de béton, et leurs ombres confondues et étirées guident le regard vers le fond de la scène où s'échelonnent des ombres en forme d'arcades.

Figure 27



Houston 1985 (n°6)

© Franco Fontana

- 35 Fontana aime la belle image bien construite, à la cohérence aboutie. En toute logique, il est porté sur le design épuré, italien donc. Certes, il a réalisé des calendriers artistiques, des campagnes publicitaires, notamment pour la haute couture, et une collection s'est en retour inspirée de son art. Mais surtout il a été décorateur intérieur, et son penchant pour la composition n'est certainement pas étranger à ce métier qu'il a cultivé quinze années durant.

Américanité

- 36 Ses images sont compénétrées d'influences forcément hybrides, italiennes *et* américaines. Ses photographies puisent simultanément à la source graphique de la *Straight photography* et à la source coloriste du *Color Field painting*. L'on retrouve dans les paysages italiens de Fontana les galbes plissés et les courbes anthropomorphiques d'Edward Weston, et ses images des métropoles américaines portent en elles le rythme géométrique de Paul Strand. Et il y a du Rothko, voire du Barnett Newman, dans les champs chromatiques et dans la constance de forme.
- 37 Néanmoins Fontana n'essaie pas de véhiculer une quelconque *zeitgeist* américaine. Hormis peut-être, de manière anachronique, quelques souvenirs résiduels de Hopper : distribution similaire de personnages isolés, même distance aux personnages (ils sont en pied, ou alors derrière une vitre comme dans *Houston 1985 (n°7)*, même mise en ordre d'une scène urbaine).

Figure 28

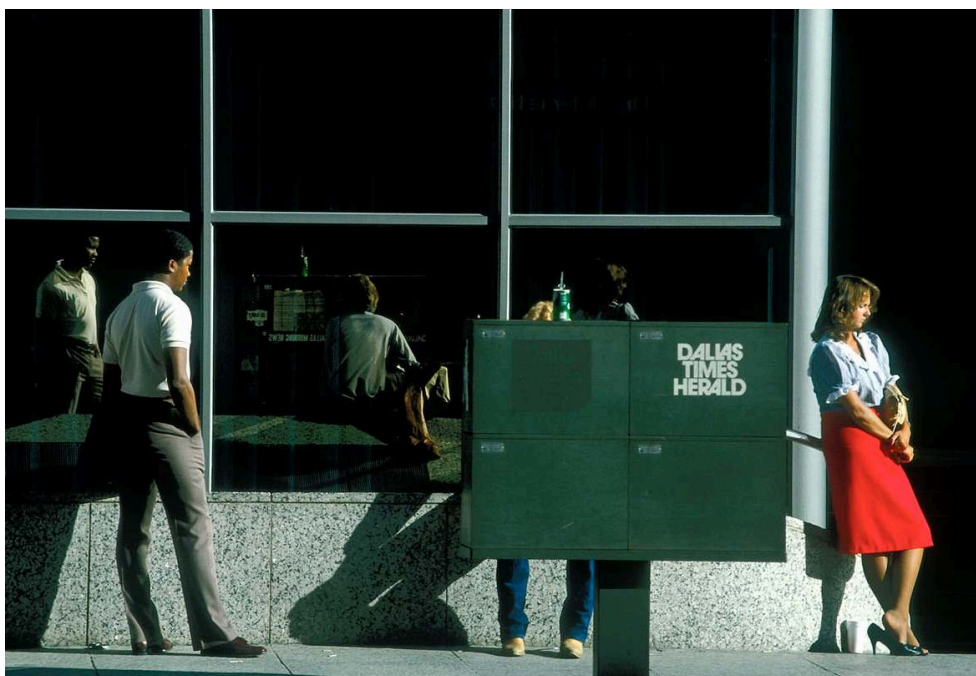


Houston 1985 (n°7)

© Franco Fontana

- 38 Les images de Fontana pourraient effleurer la narrativité par leurs références à Hopper, mais elles n'en retiennent que les cadres, les postures. Les personnages dans *Dallas 1983* sont réduits à des figurants calibrés et échelonnés suivant les lignes d'échiquier du bâtiment.

Figure 29

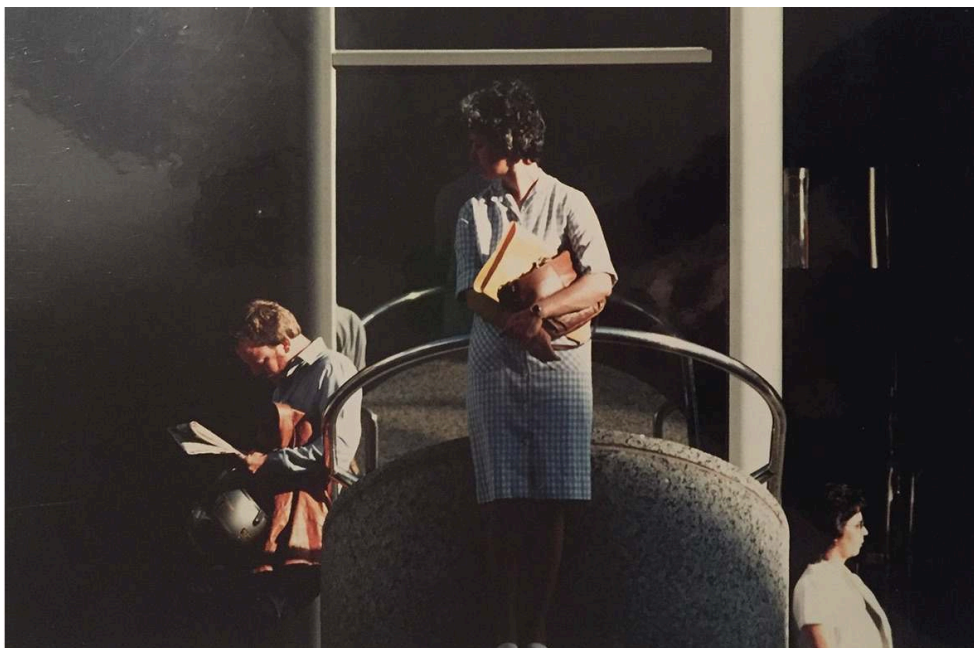


Dallas 1983 (n°4)

© Franco Fontana

- 39 L'image suivante (Figure 30), avec ses modulations minimales en raison d'un contraste très marqué, semble vouloir ressembler à une peinture hyperréaliste, là où les peintures hyperréalistes cherchent à ressembler à des photographies. Les trois personnages sont disposés de manière si symétrique et figée qu'ils font penser à des atlantes.

Figure 30



© Franco Fontana

- 40 Comme chez Hopper, il n'y a pour ainsi dire pas d'interaction, pas d'échange entre les personnages. Leur présence semble absente (expression inspirée d'une série de Fontana) et ils sont pris dans leur solitude et aliénation. Cela dit, des images hopperiennes, Fontana ne conserve pas l'atmosphère assourdie, le grain de la mélancolie, la solitude feutrée et comme suspendue. Une fois de plus, il reste en surface, délibérément.
- * * *
- 41 Pour achever d'illustrer son italianité mâtinée d'américanismes (ou vice-versa), une photographie : *Chicago 1988*.

Figure 31



Chicago 1988

© Franco Fontana

- 42 La partie inférieure est occupée par la chaussée, avec ses rangées horizontales de bandes blanches, et l'horizontalité de cette partie est vectorialisée par la direction prise par une voiture qui se déplace dans le sens inverse de la lecture⁶. Une trace sur l'asphalte (préfigurant une série ultérieure⁷) oriente le regard vers cette voiture en plan médian, seul élément chromatique rouge dans cette image aux tonalités de gris perlé et de beige discret. L'arrière-plan plutôt compact est composé d'une frise de plusieurs gratte-ciel de hauteur variable, telle une dentition curieusement garnie. La composition est d'une symétrie étudiée, comme en témoignent les deux réverbères à équidistance des bords. Au centre de l'image, la voiture rouge est le point focal entre la partie inférieure où dominent les horizontales et la partie supérieure où dominent les verticales. Un soldat fait le lien entre les deux parties, et sa raideur attendue pourrait être emblématique du graphisme compositionnel. Mais sa posture n'a rien de raide : il est campé en *contrapposto*, pose presque féminine pour ce représentant de l'armée. Sa courbe serpentine est soulignée par le pli de sa veste et épouse la forme de la trace sur l'asphalte. Avec ce *contrapposto*, on assiste tout d'un coup comme à une irruption de l'italianité, et ce, par le truchement d'un représentant du patriotisme américain.

Muriel Adrien remercie Claude Nori pour son aimable autorisation à publier ce texte, sachant qu'une version en compose la préface du catalogue America Franco Fontana (Biarritz : Contrejour, 2020). Elle le remercie aussi pour son autorisation à montrer les photographies : leur reproduction dans le catalogue imprimé est de grande qualité.

NOTES

1. Échange électronique entre Franco Fontana et l'auteur le 8 février 2019.
 2. Non sans humour parfois, notamment dans une autre image de la série *Las Vegas 1999*, où, par le truchement de la perspective, la grosse main de King-Kong semble vouloir s'abattre sur les passants indifférents, alors que la main rouge du feu tricolore interdit de traverser. Cette image tourne en dérision le réflexe interprétatif ou narrativisant du spectateur. Fontana se moque de la propension du spectateur à y voir une ironie dramatique. Pareillement dans une troisième image de la série *Las Vegas 1999* : devant l'architecture très léchée de l'entrée rose et beige des toilettes, la nature reprenant ses droits semble former de gigantesques mains de verdure indiquant la direction à prendre. Même type de clin d'œil dans une autre image de la série *Los Angeles 1990*.
 3. De même dans *Bus stop* dans *Dallas 1983 (n°1 - voir plus haut)*, il est parlant que les personnages soient stationnés devant Brooks Brothers, magasin de chemises connues pour être impeccables même sans repassage.
 4. Voir, par exemple, *Houston 1999(n°2) ci-dessus*.
 5. C'est de concert avec De Chirico, Schifano et Ceroli, que Fontana a représenté l'Italie, au Museo d'Arte de Buenos Aires en 2001. Il rejoint le sculpteur Ceroli dans son intérêt pour les ombres.
 6. La direction de l'image est également imprimée par une voiture rouge accentuée par une poussette, sur fond gris strié coupé par une bande horizontale dans une photographie de la série *Houston 1999*.
 7. La volonté de Fontana de mettre de l'ordre dans les choses se retrouve dans son étude sur le microcosme des signes et des fragments de pavage sur la rue en milieu urbain (*Asfalti*) menée depuis 2000.
-

RÉSUMÉS

Ce texte est une présentation du travail photographique des villes américaines par le photographe italien Franco Fontana. Une version abrégée de ce texte, avec sa traduction par Susan Pickford, a été publiée dans le catalogue *America Franco Fontana* (Biarritz : Contrejour, 2020), 91 pp. ISBN 979-10-90294-40-0.

This text is a presentation of the photographic series of American cities by the Italian photographer Franco Fontana. A shorter version of this text, accompanied by Susan Pickford's English translation, was published in the catalog *America Franco Fontana* (Biarritz: Contrejour, 2020), 91 pp. ISBN 979-10-90294-40-0.

INDEX

Mots-clés : photographie américaine, villes américaines, New York, Venice, Dallas, Houston, Los Angeles, Las Vegas, Franco Fontana, Kertész, Lee Friedlander, Street photography, Edward Hopper, Piero della Francesca, Chirico, cinéma expressionniste allemand

Keywords : American photography, American cities, New York, Venice, Dallas, Houston, Los Angeles, Las Vegas, Franco Fontana, Kertész, Lee Friedlander, Street photography, Edward Hopper, Piero della Francesca, Chirico, German expressionist cinema

Thèmes : American art

AUTEUR

MURIEL ADRIEN

Maître de conférences

Université de Toulouse Jean Jaurès

muriel.adrien@univ-tlse2.fr