



Robert Frank

Philippe
De Jonckheere

Avant-Propos à la version de 2001.

Je reprends ici mon mémoire de fin d'études à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, soutenu en juin 1990 et dont le directeur de mémoire était René Lesné. Parce que j'y ai volontairement apporté très peu de corrections, certaines affirmations d'alors se sont trouvées contredites depuis, tandis que d'autres se sont vues vérifiées. Notoirement, depuis 1990, a eu lieu la grande rétrospective de la National Gallery de Washington en 1994 (exposition qui enterinait la donation de son fond par Robert Frank à la National Gallery), rétrospective très fouillée, et dont certaines images m'étaient encore inconnues au moment de la rédaction du présent mémoire, et qui a par ailleurs donné lieu à la parution du livre intitulé *Moving out*.

Avant-propos de 1990.

A propos de Robert Frank, de nombreux articles et essais sont parus. Certains figurent dans la bibliographie de ce mémoire. Ce projet ne veut pas en être la synthèse, il n'ambitionne pas davantage d'être une recherche clinique et objective, mais bien plutôt la critique des études précédentes et surtout une proposition de libre lecture du travail de Robert Frank.

“Ce qui suit est basé sur des connaissances actuelles. Bien que beaucoup de ces connaissances aient été modifiées pour des besoins de rhétorique, le contenu de ce livre doit être considéré dans son essence comme factuel. Cependant, en aucun cas, ceci ne doit être associé au corps de travaux d'informations liés à la pratique Zen bouddhiste orthodoxe. Le livre n'est pas très précis non plus pour ce qui concerne les motocycles.”

Avant-propos de *Zen and the art of motorcycle maintenance* (la pensée Zen et l'art de la maintenance des motocycles) de Robert M. Pirsig.

"Ce n'est pas la modernité de Robert Frank qui m'impressionnait mais la subjectivité de sa démarche. Jusqu'à lui, les photographies étaient les miroirs d'une réalité qui était perçue dans sa vérité, plus ou moins exacte, plus ou moins distanciée. Les reporters, par définition rapportent des faits. Ils témoignent. Frank, lui, ne montre pas. Il se montre. Toutes ses images sont des auto-portraits. Et par delà une composition qui frôle souvent le point de déséquilibre, on peut y lire l'espoir ou l'angoisse, la tendresse ou la hargne, La modernité de Robert Frank, elle est toute entière là, dans cette façon sincère, désarmante ou irritante qu'il a de s'exposer, tel qu'il est, où qu'il soit, quoi qu'il voit, et quoi qu'on puisse en penser," (Robert Delpire in Robert Frank, la photographie, enfin. Les cahiers de la photographie.)

Robert Frank n'a pas inventé l'autobiographie photographique. Bien avant lui, d'autres avaient déjà rendu la pratique courante, comme Jacques-Henri Lartigue et ses instantanés familiaux, ou encore moins connus, les *Carnets* d'Edward Weston. A vrai dire, il est probable que toute volonté de réunir une autobiographie n'ait été consciente chez Robert Frank, qu'en 1972 avec la première édition de *In lines of my hands* (Dans les lignes de ma main). Cependant avant même que le souci de Robert Frank pour regrouper son travail autour d'un concept de compilation ou de rétrospective, ne se manifeste sous la forme d'une édition, ou même d'un film, il apparaît clairement que dès ses débuts, chacune de ses images porte indéniablement le sceau de sa propre existence, de ce qu'il entend en montrer, de ce qu'il entend en enregistrer, parfois ne serait-ce que pour lui-même.

Bien que Robert Frank s'attaque à son projet qu'il intitule *Les Américains*, dans lequel il veut photographier les *Américains* avec leur vie quotidienne pour écran, il saisit déjà le médium un peu à la manière d'un miroir, pour se regarder lui-même, mais aussi pour donner aux autres le loisir de s'y voir également. Le symbole du miroir est un élément extrêmement fréquent du vocabulaire iconographique de Robert Frank. Philip Brookman (*in New-York to Nova Scotia* Tucker/Brookman, The Museum of Fine Arts, Houston, Texas) raconte comment Robert Frank lui tendit un jour une glace en lui demandant : "*Est-ce que vous aimez ce que vous voyez ?*" Cette confrontation du spectateur avec sa propre image, en simplifiant, est, en filigrane, la démarche des *Américains*, une confrontation qu'il veut crue — à ce point crue que le livre paru la première fois aux Etats-Unis à la fin des années cinquante sera méjugé tant il brosse une image très défaitiste et abattue d'une Amérique moins opulente qu'il n'y paraît. De cet accueil maussade du livre, Robert Frank dira qu'en Amérique, on peut tout dire, sauf dire du mal de l'Amérique. Lorsque Robert Frank se sert du miroir à des fins personnelles, pour y voir son image à lui, celle de son existence, la démarche de la plus grande partie de son travail lorsqu'il abandonne, un temps, la photographie en 1959, et qu'il la reprend en 1970, c'est toujours avec le même espoir de sincérité, d'honnêteté pour essayer de dire quelque chose qui s'approche de la vérité. Dans un essai au titre de *Mirrors and windows american photography since 1960* (Miroirs et fenêtres : la photographie américaine depuis 1960), John Szarkowski, conservateur du département Photographie du Museum of Modern Art de New York, échafaudé une classification des photographes, en fonction de leurs objectifs réels : il y a les photographes qui donnent à voir le monde comme au travers d'une fenêtre, un groupe auquel appartiendraient de nombreux photographes de la *Farm Security Administration*, et ceux qui au contraire regardent le monde pour s'y voir eux-mêmes : une définition qui convient indiscutablement à Robert Frank. Le thème même du miroir et de son reflet

confine à l'obsession dans le travail de Robert Frank ; il y voit l'occasion d'une sorte de jeu de langage lumineux. A Mabou, en Nouvelle-Ecosse, au Canada, Robert Frank filme des éléments de son existence, celle de son fils Pablo et de sa deuxième femme, June Leaf, Il utilise pour ce faire une caméra vidéo et achève ainsi la bande *Home improvements*, en filmant sa propre image, elle-même filmant sa propre image, dans le reflet d'une vitre ; il dit alors, enregistré par le micro de sa caméra : "*je fais toujours la même image, je regarde à l'intérieur, de l'extérieur et je regarde à l'extérieur de l'intérieur*", Le champ de la caméra allant en s'élargissant, le spectateur comprend que Robert Frank filme une fenêtre de l'extérieur vers l'intérieur, l'image produite en raison de la forte différence de luminosité, est en fait une image de l'extérieur, où se trouve Robert Frank, filmant. Il pousse alors la métaphore: "*J'essaye de dire quelque chose qui s'approcherait de la vérité, mais ceci n'est probablement pas vrai*". Il faut comprendre alors que quand bien même Robert Frank se trouve à l'extérieur, il entend, en fait, filmer une image intérieure de lui-même. Il ne s'agit pas là simplement d'un jeu sur le langage (dans ce cas précis plus éloquent en anglais, avec les locutions *inside out* et *outside in*, qu'en français) mais bien davantage d'une sorte d'aveu de la part de Robert Frank, de son impuissance à résoudre par le langage, ou par l'image, une préoccupation obsédante : lui-même au milieu de son travail — un des noyaux de son oeuvre.

Garry Winogrand disait : "*je fais des photographies pour savoir de quoi auront l'air les choses une fois photographiées.*" Dans *Alice dans les villes* de Wim Wenders, Alice, une fillette de dix ans, allemande, qui a perdu sa mère à New York au moment où elles s'apprêtaient à repartir vers l'Europe, l'Allemagne, est accompagnée par un écrivain-photographe, allemand lui aussi, qui retrouve l'Europe après un long séjour aux Etats-Unis. Tandis que Phil Winter, l'écrivain-photographe, arbore sa mine fatiguée habituelle, la lassitude d'être un peu perdu, Alice, la petite fille, se saisit de son appareil-photo Polaroid et s'apprête à lui tirer le portrait, en ajoutant "*comme ça, tu sauras de quoi tu as l'air.*" A

cette différence près de Garry Winogrand, Robert Frank utilise l'appareil photographique ou cinématographique comme le *medium* de la reconnaissance de sa propre existence, un peu comme pour savoir de quoi il a l'air, une fois son image enregistrée. Dans sa déclaration d'intention, préfigurant le projet des *Américains*, Robert Frank met en exergue sa subjectivité comme le moteur et la motivation essentiels de son projet. Paradoxalement, ce dernier doit cependant être un document contemporain authentique.

La plupart de ses chroniqueurs, comme Stuart Alexander, s'accordent à dire qu'avant son arrivée à New-York, Robert Frank faisait preuve d'une facture photographique honnête et très conventionnelle. Son arrivée à New-York en 1947 et son voyage au Pérou - qui donnera lieu à la parution du livre *Indiens pas morts*, aux côtés de Werner Bischof et de Pierre Verger, font germer en lui le goût de la recherche et un grand attachement pour l'expérimentation : cette curiosité expérimentale sera désormais la constante de son travail. C'est au nom de cette avidité intellectuelle que l'on peut expliquer l'abandon de la photographie par Robert Frank en 1958 : *"Il me paraissait logique d'arrêter la photographie au moment où le succès venait. J'allais me répéter. J'avais trouvé mon style et je m'y étais installé, et je n'aurais pas pu aller au-delà. En revanche, je n'ai jamais parfaitement réussi dans le cinéma, ça n'a jamais parfaitement marché. Et ça, c'est merveilleux. Il y a toujours du bon dans l'échec : ça vous pousse en avant."*

Cet esprit de recherche le rapproche des peintres expressionnistes abstraits, des écrivains *beatniks*, ou encore des cinéastes comme Jean-Luc Godard dont il admire tant le travail. Commentaire significatif, Robert Frank parle d'une expérience, cette dernière consisterait à lancer son appareil en l'air, le retardateur armé laissant la photographie se prendre seule, et ne découvrir le résultat qu'une fois le film développé. En soi cette recherche avoisine celle de John Baldessari, plus tard, qui jettera des balles de couleur rouges dans un ciel bleu, les photogra-

phiant à leur apogée, et retenant ensuite de ces photographies celles où les balles décrivent le mieux — le moins mal — des figures géométriques arbitrairement escomptées par lui. Dans ce cas c'est le sujet (le photographié) et non plus l'appareil (le photographiant) qui est jeté en l'air et hypothétiquement confié au hasard. Cette méthode pour ce qu'elle contient d'inconnu n'est pas sans rappeler les partitions de John Cage nées de l'aléatoire, ou encore pour sa grande liberté de geste, des peintres comme Willem De Kooning, Franz Kline et bien sur Jackson Pollock. Comme l'exemple de cette méthode le montre, une grande liberté de pensée, et une immense confiance dans l'inconnu (confiance décidément partagée avec John Cage) comme frange incontrôlable de son acte de création permettent à Robert Frank de sonder chaque fois un peu plus outre dans les possibilités de chaque *medium*. A ajouter au chapitre de sa liberté, une insouciance méprisante de la technique du *medium* : certains films de Robert Frank, comme *Life-Raft-Earth*, sont parfois assez pénibles à regarder, tant les mouvements de la caméra allant d'un protagoniste à l'autre sont brusques et sans transition, occasionnant de ce fait, des images floues, la perte de la mise au point, et des déformations du son. Cependant au hasard de ces mouvements parfaitement incontrôlés, des images s'entrechoquent fortuitement, et engendrent des connections tout à fait inattendues et d'autant plus surprenantes. Allen Ginsberg dans son portrait, *Robert Frank to 1985 , A Man (in New York to Nora Scotia)* mentionne que Robert Frank a toujours utilisé un boîtier Leitz sur lequel il avait monté une optique Zeiss, pas exactement ajustée. Au regard des planches contact de Robert Frank, de ses débuts jusqu'à sa série *Bus photographs*, New York City en 1958, on s'aperçoit que Robert Frank aura gardé tout au long de cette période ce léger dérèglement, occasionnant l'apparition des perforations de la pellicule dans le bas de chaque image ; exemple représentatif de l'état d'esprit de Robert Frank, une négligence souvent désarmante, dont, non seulement, il s'accommode des imperfections en résultant, mais surtout, dont il tire le plus souvent parti.

Robert Frank est donc un homme libre, une liberté qu'il entend saisir en même temps que le *medium*, et ce, dans la volonté de tourner ce dernier vers lui-même pour y voir une image qu'il espère la plus proche possible de la vérité; bien qu'il ne s'illusionne assez peu quant à cette notion de vérité, l'honnêteté est le but, quel que pourra être le résultat, même éloigné de cette honnêteté: cette recherche très humaine dure depuis 1947 (arrivée de Robert Frank à New-York) jusqu'à nos jours (partagé entre sa retraite de Mabou en nouvelle Ecosse et son appartement vide de New-York dans le quartier de Bowery). Une carrière en trois parties ; de 1947 à 1958, Robert Frank photographe ; de 1959 à 1972, Robert Frank cinéaste ; de 1972 à nos jours, le retour à une photographie radicale dans sa volonté d'expérimenter et de sortir le *medium* photographique de son périmètre habituel de représentation servile.

PREMIERE PARTIE

*"Mars 1947, j'arrive à New York. Une nouvelle vie commence.
Je pensais : J'ai de la chance."*

Robert Frank est Suisse. De ses débuts photographiques et de sa vie en Suisse, avant son départ pour l'Amérique, il faut retenir qu'il a appris la photographie aux côtés d'un retoucheur du nom de Sesseger ; de cet apprentissage, il gardera surtout sa passion pour les cartes postales. Robert Frank ironise aussi beaucoup à propos de son éducation suisse. Lorsqu'il est arrêté en Arkansas par une patrouille de police, alors qu'il photographie pour son projet les *Américains*, ou lorsque plus récemment, découragé par son manque d'entrain pour une commande de photographies reçue de la ville de Birmingham, Géorgie, il est à la limite dans les deux cas, d'abandonner ces projets en cours, il dira de ces deux situations *"C'est là que je me suis rendu compte que j'étais plus Suisse que je ne le croyais : le travail que l'on a commencé, tout Suisse sait cela, il faut le terminer,"* Ce trait ironique est cependant la dernière chose qui unit encore Robert Frank avec la Suisse : lorsqu'il arrive à New York en 1947, c'est bel et bien pour fuir une Suisse trop étriquée, trop allemande.

Son arrivée à New York occasionne trois rencontres : la première, celle d'Alexy Brodovitch, directeur artistique de la revue *Harper's Bazaar* pour lequel il travaillera à la commande jusqu'à ce qu'il réalise assez promptement que le caractère soumis de la photographie de commande n'était pas à proprement parler la liberté qu'il était venu chercher dans le Nouveau Monde. Il part d'ailleurs en 1948 pour le Pérou et la Colombie, un temps, voyage dont les photographies seront d'abord publiées chez *Life*, puis pour le livre *Indiens pas morts* édité par Robert Delpire, plus tard en 1956. Lorsqu'il revient à New-York, il rencontre Mary

Lockpeiser et se marie ; les deux époux vont habiter dans le quartier de la dixième rue, la troisième rencontre new-yorkaise de Robert Frank : le monde agité de la dixième rue. De fait, c'est dans cette lumineuse vie de quartier que Robert Frank va rencontrer Franz Kline, Willem De Kooning, Alfred Leslie, Larry Rivers, Claes Oldenburg, Allen Kaprow, Allen Ginsberg, Jack Kerouac et d'autres moins connus. Cette rencontre concorde avec la lassitude que Robert Frank éprouve maintenant à l'égard des travaux de commande qui pourtant le font vivre. De ses amis peintres et de son admiration pour le mouvement expressionniste abstrait, Robert Frank va beaucoup hériter ; il est d'abord fasciné par l'immense conviction qui anime ces artistes, pour la plupart boudant la renommée faite de concessions, ils vivent un peu dans l'absence de tout souci matériel. *"Ce qui m'influença fortement, c'était la façon dont vivaient ces peintres dans les années 50 - un combat. Ce n'était pas tant ce qu'ils faisaient, mais c'étaient des gens qui croyaient vraiment en ce qu'ils faisaient et recevaient assez peu en retour, Cela m'impressionnait beaucoup de voir combien ils croyaient en ce qu'ils faisaient."* Robert Frank suit l'exemple, ses rapports avec les magazines qui l'emploient se faisant de plus en plus houleux. C'est déjà l'époque des célèbres joutes entre Eugene Smith et *Life*. Eugene Smith se battait pour préserver à ses images __ telles qu'il les avait sélectionnées, tirées et assemblées __ leur identité dans leur forme imprimée, c'est à dire qu'il entendait que les choix du photographe prévalent sur ceux de l'éditeur: vaste besogne, surtout dans les années cinquante, qui plus est au sein d'un magazine comme *Life!* Robert Frank ne refuse pas simplement cet avatar de destruction des images, ce qu'il remet en question pour lui-même, c'est l'intérêt qu'il porte à son propre travail à l'intérieur des périmètres imposés par les magazines ; en d'autres termes, il entend maintenant travailler sans contrainte, la motivation essentielle de sa demande de bourse à la Fondation Guggenheim. Cette liberté, dégagée des limites de la commande, qu'il revendique maintenant, est un de ses premiers engagements hérités de la communauté de la dixième rue. C'est une prise de position de fond elle conditionnera dorénavant son travail.

Du point de vue des formes, l'interrelation entre les artistes de la dixième rue et Robert Frank est plus intéressante encore. Influencé par les peintres expressionnistes abstraits, Robert Frank va se débarrasser définitivement des asservissements de la technique. Ce premier geste libertaire se fait au détriment du lourd instrument photographique; plus tard utilisant le *medium* cinématographique, Robert Frank adoptera la même attitude désinvolte résolument tournée vers le dénuement. Clement Greenberg, historien d'art, fait observer que la peinture expressionniste abstraite est caractérisée par une facture décontractée, hâtive, ou du moins qui en a l'apparence, des masses empâtées qui s'amalgament au lieu de rester distinctes, des rythmes larges et bien marqués, des saturations irrégulières ou des épaisseurs de peinture, des traces visibles de brosse, de couteau, de doigt ou de chiffon. Cette définition pourrait s'étendre à Robert Frank ; comme le fait remarquer Stuart Alexander dans le N° 12/13 des *Cahiers de la photographie* (*Robert Frank, la photographie, enfin*), du fait de ses méthodes insouciantes, il est fréquent qu'un tirage de Robert Frank montre toutes les imperfections et erreurs possibles gravées dans un négatif. Ainsi rayures et bulles d'air, poussières et perforations des films décalés ne sont pas gommées ou retouchées, laissant apparaître une ligne irrégulière à la surface de l'image, établissant un plan frontal. De fait, si tout dans une toile de Franz Kline, de Jackson Pollock ou de Willem De Kooning, donne à voir l'acte même de la peinture, il en va de même pour Robert Frank qui rend clairement visible - à cette époque, par le traité propre aux émulsions rapides du 24 x 36, plus tard grâce aux imperfections de traitement au sulfite de sodium des négatifs Polaroid — la nature même du matériau photographique.

Le grain. Véritable signature des films rapides de petit format, Robert Frank l'utilise au-delà de ce qu'il était courant de faire à l'époque. De fait les photographes dans les années cinquante n'avaient recours à des films rapides (tels que la *TriX* de Kodak, le film utilisé par Robert Frank pour *les Américains*) que lorsqu'ils

faisaient face à des situations à l'éclairage exécration. Le grain, associé par sa grosseur à la densité d'un tirage aux accents sombres, présente un grand potentiel expressif, expressionniste. Mais là n'est pas aux yeux de Robert Frank, sa seule force ; cette diffraction des cristaux d'argent de l'émulsion — le grain — lui permet de réussir parmi ses plus belles images de lumière. Son cliché de la porte de Clignancourt à Paris en 1949, est un exemple de cette utilisation exacerbée du grain. Peu de photographes se seraient risqués à une prise de vue dans les mêmes circonstances. Beaucoup auraient sans aucun doute trouvé franchement antipathiques les conditions lumineuses et le paysage en lui-même déprimant et ennuyeux. Ce jour-là, il convient de dire que Robert Frank est à la limite du possible techniquement. Il doit fixer une scène, avec un léger mouvement dans des concrétions de lumière qui l'obligent vraisemblablement à une obturation lente aux environs du 1/15 ème ou du 1/8ème de seconde, et à l'utilisation d'un film rapide, donc assez granuleux. La probabilité de réussir techniquement ce défi est alors proche de zéro mais Robert Frank n'en a cure. Bien au contraire, c'est en amplifiant les paramètres adverses de cette prise de vue qu'il tire le meilleur parti d'une lumière difficile. L'obturation lente permet à Robert Frank de fondre les trois personnages de gauche dans la grisaille du paysage. Quant au cheval et à l'enfant qui se tient en face de ce dernier, leur immobilité seule les rend maintenant plus clairement identifiables en comparaison du reste de l'image. Le temps gris, au ciel bas et son effet de halo ont tôt fait de donner aux bâtiments à l'arrière-plan, à l'aspect pourtant si commun — la typique architecture des boulevards de la petite ceinture à Paris — des allures inquiétantes comme fantasmées. Enfin, la très faible profondeur de champ, le léger effet de vignettage dû à la pleine ouverture du diaphragme, et surtout le grain éclaté de cette image rendent le premier plan particulièrement expressif et boueux, une partie de l'image, qu'il serait par ailleurs facile de qualifier d'expressionniste abstraite.

Toutes les données techniques de cette image ressemblent en fait à une véritable accumulation d'erreurs. Autant d'erreurs, cepen-

dant qui font de cette photographie une image très émouvante ; or autant d'erreurs n'ont été possibles qu'avec une assez grande liberté de Robert Frank envers les plus connus des rudiments de la photographie.

Cette négligence, cette liberté et cette intuition sont également à la source d'une nouvelle manière de prendre des photos que Robert Frank va construire peu à peu. En effet, le rendu final d'une image ne sera plus l'unique lien de proximité entre Robert Frank et les peintres expressionnistes abstraits, communion par la forme de *media* pourtant éloignés. Comme de jeter son appareil en l'air, le retardateur armé, Robert Frank va aussi se jeter dans ses images, faire corps avec ses captations, par le biais d'une apparente négligence : il va jusqu'à se moquer d'un dernier rempart non encore franchi, la visée. Il était encore concevable de faire des photos à la va vite, ne se préoccupant que de manière approximative du réglage, de la mise au point et du couple ouverture / vitesse d'obturation, une visée rapide et puis Robert Frank déclenchait, advenne que pourra. Il restait donc la visée : river au viseur son oeil et juger aussi vite que possible de la composition du cadre, de la mise en place des éléments composant l'image. Cette dernière, enfin, va être éludée. Pendant son voyage dans les quarante huit Etats continentaux, Robert Frank rencontrera souvent des situations où la fonction même de photographe est un péril, l'acte de photographier, une course délibérée aux ennuis. C'est ainsi qu'il apprendra à se servir de son appareil d'une seule main, à la hanche. Cette technique de prise de vue apporte plusieurs nouveaux éléments :

L'appareil tenu à la hanche se situe dorénavant bien en dessous du niveau habituel, ayant pour résultat de montrer personnages et décors d'un point de vue abaissé, ce qui généralement les grandit, effet attendu de la contre-plongée.

Le plus souvent, l'appareil, d'une seule main, est tenu de manière verticale. Cet effet conjugué au précédent donne souvent aux personnages debout, une présence imposante. Fréquemment Robert Frank s'est servi

de cet effet de manière très formelle, jouant des effets de silhouettes agrandies pour statufier ses personnages et tout particulièrement ceux situés à l'avant-plan.

Sans visée, le photographe ne peut déterminer avec précision, d'une part, la composition générale de son cadre, d'autre part, les limites de ce dernier.

De cette technique de prise de vue très incontrôlée vont naître de nombreux éléments du vocabulaire plastique de Robert Frank: des compositions à la limite du déséquilibre, des horizons penchés, des sous- ou des sur-expositions notoires, des hors-champs audacieux, mais aussi la présence d'images de situations délicates à photographier, enterrements, bars peu fréquentables dans le Nouveau Mexique, ou scène de jeu à Las Vegas au Névéda. En effet, c'est là que le point de vue des expressionnistes abstraits et celui de Robert Frank diffèrent. Jamais Robert Frank ne se départira du sujet photographié, véritable point de rupture d'avec ses amis peintres. Du même coup, c'est de la génération des écrivains tels que Jack Kerouac et Allen Ginsberg qu'il se rapproche, Jack Kerouac donnant au style d'image de Robert Frank le nom de *moody picture* (image d'humeur). A *moody picture* succédera bientôt l'appellation de *in between* (entre deux, ce qui est en marge) pour ce qui caractérise désormais le travail de Robert Frank.

Le *in between* est une nouvelle étape dans ce parcours qui consistait à se permettre chaque fois un peu plus de liberté. D'une certaine manière, *Les Américains* représente enfin la maîtrise d'un genre nouveau, inventé de toutes pièces. On peut cependant prêter des antécédents à cette méthode: les Surréalistes. Robert Frank reconnaît avoir toujours été fasciné par les Surréalistes. De fait, on peut raisonnablement interpréter la *moody picture* comme une tentative d'écriture photographique automatique, adaptation des principes d'André Breton, certainement plus pertinente que nombreuses de celles réalisées en matière de peinture (Salvador Dali, Max Ernst, René Magritte) qui relèvent, elles,

davantage du domaine de la représentation préméditée. Le *medium* photographique y est pour beaucoup. En effet, dans le Manifeste du surréalisme, André Breton souligne la nécessité d'automatisme. De cette absence voulue de préméditation, il faut retenir la volonté d'immédiateté du processus. La méthode de l'écriture automatique consiste en une écriture très rapide, la plus débridée possible, pouvant, si le cas se présente, faire l'économie de la grammaire. Rien ne saurait être fait pour l'embellir, la canaliser, la modifier et tout concourrait au contraire pour lui garantir la fluidité dans le sens du laisser-aller, l'abrupteté faite de surprises et une complète relâche y sont vivement encouragées. Les poètes surréalistes se servent à ce propos des récentes découvertes de Sigmund Freud pour justifier tous leurs écarts à la bonne conduite littéraire, Freud en retour méjugera ce petit monde d'excités et l'apparentera à un groupe de guignols dangereux, tant ces derniers encourageaient des comportements pathologiques que lui s'efforçait par ailleurs de guérir, et donc d'en libérer les individus qui en souffraient. L'écriture, de laquelle est née le Surréalisme, se prête remarquablement au principe automatique surréaliste qui suppose la rapidité d'exécution, si tant est que son auteur voudrait faire preuve d'honnêteté à l'égard dudit principe. L'écriture automatique présuppose également que la grammaire et la syntaxe étant des données suffisamment acquises et automatiques par leur pratique courante, ne peuvent constituer, en principe, d'obstacle majeur au flot automatique. Bien entendu, si l'on prête à la photographie les vertus que lui trouvaient Anseln Adams et ses suiveurs adeptes de prévisualisation et de *zone-système*, photographie et principes d'écriture automatique ne sont pas compatibles. Cependant, Robert Frank, par sa manière intuitive et délibérément débarrassée de toute préoccupation technique, mais aussi par cette obligation qu'il se fait de se jeter dans son sujet - de s'en rapprocher beaucoup à cause de l'usage du grand angulaire - objectif ayant, entre autres, la propriété d'éloigner les objets photographiés - et la rapidité avec laquelle il opère, tend vers une forme d'écriture automatique photographique. Quand les poètes surréalistes se retranchaient derrière les premières théories de la psychanalyse et de son jar-

gon le plus immédiat, faisant de l'acte manqué un potentiel de trouvailles, comment qualifier la collection impressionnante des imperfections des images de Robert Frank ?

Dans la photographie intitulée *Bar à Gallup, New Mexico (in Les Américains)*, le sujet principal de l'image est à moitié masqué de part et d'autre par les grandes figures d'ombres qui l'enserrent. Robert Frank pensait peut-être sincèrement en montrant davantage dans son cadre. Mais cette image, il l'accepte telle qu'elle est, chaloupée, aux contours mal définis, à la lumière affreuse : c'est une image ratée en ce qu'elle ne satisfait pas complètement toutes les exigences et les espoirs du photographe au moment de la prise de vue - mais terriblement réussie, pour ce qu'elle montre de peur et de crainte, l'angoisse d'être photographe en pareille situation et de fantasmer une prise de vue, tout en mesurant les dangers et la probabilité d'une rixe qui s'en suivrait si les hommes photographiés venaient à s'apercevoir de la supercherie.

De l'idée d'écriture automatique photographique, ou plus exactement de celles de *moody picture* et de *in between*, découle le problème de la subjectivité, le noeud des *Américains*.

Tout d'abord, dans sa déclaration d'intention en 1955, dans laquelle il fait sa demande de bourse à la Fondation Guggenheim, puis en 1957 dans le numéro *U.S. Camera Annual 1958*, Robert Frank entend régir son projet se fiant à son intuition, en toute liberté et ayant pleine conscience que sa vision est subjective. Cette déclaration à l'époque est d'autant plus surprenante qu'il lui fait suivre : "*Je désire réaliser un document contemporain authentique, dont l'impact visuel soit tel qu'il se passe d'un quelconque commentaire.*" Lorsqu'il décrit ses intentions de la sorte, Robert Frank met côte à côte les notions de document et de subjectivité, apparemment contradictoires, ce qui lui vaudra une pléthore de critiques qui trouveront là le signe latent de sa malhonnêteté. Il serait plus juste de dire que ces mêmes critiques ulcérés de sa vision pessimiste des Etats-Unis au milieu des années 50, trouvaient dans cette gaucherie d'écri-

ture une brèche confortable. De même, parmi ses sources d'inspiration, il cite Bill Brandt et Walker Evans, deux photographes aux antipodes l'un de l'autre, ce qui ne va pas pour éclaircir sa conception de document authentique contemporain.

Robert Frank ne croit pas à la possibilité d'une quelconque objectivité en matière de photographie, quand bien même cette photographie se voudrait documentaire. En cela il s'oppose violemment à la tradition documentariste ambiante, ayant pourtant pour père Walker Evans, qu'il cite comme source d'inspiration. Ce que Robert Frank trouve comparable entre Walker Evans et lui-même, c'est leur égale non-attente que le spectateur épouse le point de vue du photographe. Il reconnaît à Walker Evans le pouvoir de faire prendre conscience. Plus modestement, pour lui-même, il déclare : "*que le spectateur garde en lui le souvenir d'une de mes images et j'ai le sentiment d'avoir réussi quelque chose.*"

Robert Frank va se battre pour que l'édition des *Américains* sorte selon son impérieux désir, que les photographies soient publiées seules à l'exclusion d'aucun texte les accompagnant ou les légendant : c'est pour lui un véritable enjeu. Bien qu'il ait acquis de Robert Delpire, avant même l'existence des images, la publication de son projet, Robert Frank se débat pour obtenir les images seules. En 1958, la première édition contient des passages de textes d'Alain Bosquet. En 1959, seulement, Robert Frank réussit à convaincre son éditeur américain de publier les images seules, transigeant pour une courte introduction dont il laisse le soin à son ami Jack Kerouac : il obtient gain de cause. Robert Frank a tant insisté, car pour lui, le tout que forme sa séquence des quatre-vingt trois images, est inaltérable. C'est une séquence non narrative, non démonstrative mais qu'il entend faire s'écouler. L'absence de narration ou de fil conducteur logique est une grande nouveauté en matière de photographie ; elle résulte pour Robert Frank d'une préoccupation déjà ancienne, notamment manifestée dans le livre *Indiens pas morts*. La séquence des *Américains* ne fait pas l'effet d'une démonstration, bien au

contraire, les images se succèdent dans un flot poétique, Dans son introduction, Jack Kerouac écrit : “*Robert Frank, Suisse, discret, avec ce petit appareil qu’il manie d’une seule main, a tiré de l’Amérique un poème triste qu’il a coulé dans la pellicule.*” De fait, l’agencement des images dans la page est le plus simple possible et leur cheminement voulu sans accroc notoire à quelques exceptions près, lesquelles sont en général pour Robert Frank, l’occasion de dénoncer des inégalités sociales - une photo de réception mondaine est immédiatement suivie d’une photo d’un vraisemblable camionneur attablé devant son médiocre dîner dans un restaurant de routiers. La plupart des associations ou successions se font par transitions de formes ou d’éléments similaires : ces transitions peuvent occasionner tour à tour le sourire - une photographie de Noirs lors d’une cérémonie funéraire, un homme au premier plan se gratte la joue, page suivante, le même geste reproduit par un véritable cow-boy du *Sud profond*, humour typique de Robert Frank; il est en effet peu probable que les deux personnages, le cow-boy du *Sud profond*, *red neck*, et le noir en costume sombre de deuil, eussent aimé se voir ainsi rapprochés - ou encore l’émotion une voiture est recouverte d’une bâche qui la protège du soleil californien, page suivante, sur le bord d’une route quatre personnages sont prostrés devant des formes humaines allongées recouvertes d’une ample couverture.

Que les rapprochements soient de type formel ou associatif d’idées - elles-mêmes pouvant être politiques, sociales, économiques, sentimentales ou philosophiques - derrière chaque saut de page, préside Robert Frank, usant de sa très grande subjectivité pour tendre vers son but : rassembler ses quatre-vingt trois images en un tout, disparate dans ce qu’il offre de regards et de perspectives différentes, cohérent dans ce qu’il énonce son opinion, sa vision, et pour finir, pour ce qu’il expose sa propre existence.

DEUXIEME PARTIE

"Pull my daisy, tip my cup all my doors are open ..."

"1958 : *Delpire publie Les Américains.*

Les critiques sont mauvaises. "Sinistre", ce livre, "pervers, anti-américain". Je ne suis pas blessé, plutôt déçu mais heureux que le travail soit préservé. C'était ce que je pouvais espérer de mieux, que le livre sorte.

1960 : Une décision : Je mets mon Leica dans un placard. Assez de guetter, de chasser, d'attraper parfois l'essence de ce qui est noir, de ce qui est blanc, de savoir où est le Bon Dieu. Je fais des films. Maintenant je parle aux gens qui bougent dans mon viseur. Pas simple et pas spécialement réussi."

C'est ainsi que, dans son autobiographie (*in Robert Frank par Robert Frank*, Centre National de la Photographie, Collection Photo Poche) Robert Frank explique comment, juste après la parution des *Américains*, devenu, malgré tout, l'ouvrage de référence de nombreux jeunes photographes, il décide d'abandonner la photographie pour le cinéma, après un dernier projet, *Bus Photographs*. Cet abandon de la photographie fut une véritable polémique en son temps - la sortie des *Américains* aux Etats-Unis avait valu à Robert Frank, son lot d'impopularité, tant l'image qu'il donnait du pays était peu conforme à celle de la productivité et de la combativité d'une nation entière, ressassée et relayée par une presse servile et patriote, la presse américaine des années 50. Plus étrange encore, parut son comportement quand le livre commença à être un peu reconnu, en particulier par les jeunes générations. Ce début de reconnaissance aurait peut-être valu à Robert Frank un plus grand confort de manoeuvre par la suite, pour le prolongement d'un travail photogra-

phique, et l'on comprenait mal qu'il s'obstine à bouder pareille opportunité, quand on savait le combat mené pour le triomphe de ses idées jusqu'alors.

Dans *les Cahiers de la photographie* n° 12/13 Robert Frank, *la photographie, enfin* - Stuart Alexander cite Frank O'Hara, historien d'art américain à propos de Franz Kline : "*Les efforts de Kline concernaient toujours plus des problèmes picturaux que la recherche d'un style poussé à la perfection. Que les problèmes cessent d'exister, il en créait de nouveaux.*" De manière comparable, dans sa critique de l'exposition de Jackson Pollock à Beaubourg en 1979 (*in L'oeuvre et son accrochage*, N°17/18 *Cahiers du musée*, Ed. du Centre Pompidou), Daniel Buren explique combien l'oeuvre de Pollock était marquée par de nombreuses tentatives infructueuses, lesquelles étaient de véritables passages obligatoires sur le chemin du peintre vers la réussite de quelques toiles. Les deux remarques pourraient parfaitement s'appliquer à l'esprit qui anime Robert Frank à cette époque. Il reconnaît avoir créé un style, une conception et une vision photographiques, tels qu'il lui paraît maintenant difficile de continuer à photographier sans proposer d'éternelles variations autour des découvertes déjà acquises, une confortable répétition qu'il refuse. Nombreux sont les photographes dont l'oeuvre est univoque: Henri Cartier-Bresson, William Klein, sans parler bien sûr d'Ansel Adams, véritable champion du genre. Pour ces photographes, leurs développements récents ressemblent le plus souvent à des réactualisations, soit de formes, soit de techniques, de géniales trouvailles ou de regards innovateurs qui caractérisaient leurs débuts. Ainsi William Klein, dans la fin des années 80, continue-t-il de photographier des foules au grand-angle avec un appoint de flash : on est loin de son livre novateur sur New-York, de la fin des années 50, où mise en page, cadrages déséquilibrés et exacerbation de la "*typographie ambiante*" concordait vers un regard boulimique, dense, et extrêmement énergique sur la métropole américaine. Comme Robert Frank, à la même époque, William Klein a conditionné le regard de la génération suivante de photographes, il a aussi conditionné son propre regard. Robert

Frank est plus de la veine de Bill Brandt et de Walker Evans, dont il se réclame : imprédictibles sont les trois photographes. Après de nombreuses années de reportage réaliste dans l'Angleterre de l'entre-guerres, Bill Brandt changera du tout au tout vers la fin de sa vie, pour des séries de recherches formelles ; une inquiétante association du corps de la femme, et de visions typiques de distorsions obtenues par le grand-angulaire, des recherches de matières et un travail de lumière, très surprenants ce sont ses nus sur des plages de galets ou dans les intérieurs de Londres. Plus surprenant encore est Walker Evans bâtissant projets sur projets, parmi ses dernières entreprises, loin du paysage social, auquel il a donné grammaire et vocabulaire, une série de photographies extrêmement descriptives d'outils, tels une paire de pinces coupantes pour aluminium ou une clef, images où la forme générale de chaque outil se superposerait idéalement à son épure descriptive. Ces photographies sont réalisées sur fond uni, sur lequel se découpe par leur tonalité foncée, toute la banalité de ces outils.

Telle est la préoccupation de Robert Frank en 1958. Au terme de plusieurs années de recherches, il vient enfin de compléter la série des *Américains*, une réussite ; il entend repartir à la découverte de terrains encore inconnus de lui : il choisit le cinéma. Le choix du film s'explique de plusieurs manières. D'abord il y a chez Robert Frank une fascination lointaine pour le cinéma, notamment le cinéma français de Bresson, de Duvivier et de Pagnol. Et puis il y a aussi le cinéma américain dont il dit : *"C'était plus une affaire de sentiment, d'identification. On avait envie d'aller là-bas, en Amérique. De vivre au milieu de ces gens-là. Alors qu'aucun film français ne m'a jamais donné envie de vivre à Paris. Dans un film américain, vous rêvez d'être dans la bagnole, sur l'écran, de remonter la rue, de croiser ces gens avec leurs drôles de chapeaux, de vous plonger dans la vulgarité ambiante."* De cet émerveillement pour ses auteurs préférés de cinéma, parmi lesquels Rossellini, il s'inspire d'abord des qualités d'images pour son travail photographique, il est de ce fait facile de comparer la grisaille des films italiens de l'après-guerre et

notamment ceux de Rossellini et cette même qualité grise propre aux tirages de Robert Frank. Les deux cinéastes se jouent pareillement de la grisaille jusqu'à en bâtir un système formel de perception de la lumière. Tous les deux usent du mouvement pour fondre les gris les uns dans les autres, Robert Frank en ralentissant son obturateur, Rossellini en balayant de larges panoramiques des paysages désolés de l'Allemagne et de l'Italie de l'après-guerre. L'uniformité des tons, le gris granuleux de Robert Frank, ou les gris de la désolation de l'après-guerre pour Rossellini parlent chacun de malaises différents : l'ennui, la monotonie et la tristesse du deuil de l'après-guerre et de ses misères sociales priment chez Rossellini, quand les lumières entre chiens et loups de Robert Frank prennent des tournures symboliques et induisent chez le spectateur une peur indicible, sa peur. La fascination de Robert Frank pour ses pères de cinéma le conduira ensuite tout naturellement à saisir le *medium* lui-même.

Une autre motivation importante intervient, particulièrement visible dans la naissance de son désir de filmer, à la fin des *Américains* : Robert Frank aimerait maintenant tourner de 180 degrés le champ de ses investigations, en d'autres termes, il ne veut plus être l'observateur du monde triste des *Américains*, mais faire participer davantage son travail à la compréhension de sa propre existence, qu'il avait menée jusque là de manière débridée et décousue. Deux citations de Robert Frank sont à ce point de vue significatives du changement qu'il entend maintenant conduire en passant de la photographie au cinéma *"je pense souvent à la façon dont mon père prenait des photos, il aimait beaucoup ça, Avec l'âge, cette activité a changé de nature, Il prenait des clichés pour se souvenir, pour se rappeler qu'il avait été là à tel ou tel moment. Mais c'est surtout comme outil qu'il s'est mis à utiliser l'appareil photo, Un truc qui lui permettait de communiquer avec les gens, de leur parler plus facilement. Plus tard, après sa mort, en retrouvant des rouleaux entiers de pellicule qu'il n'avait même pas développés, j'ai compris que la seule chose qui l'intéressait véritablement, à cette époque, c'était l'acte photographique comme pur prétexte, pour entamer une*

conversation avec quelqu'un. Regarder les photos qu'il avait prises n'avait plus aucun intérêt pour lui". Une attitude que Robert Frank compare volontiers avec la sienne et son intention est maintenant clairement de s'en départir. S'il sait déjà assez bien ce qu'il veut fuir, il ne sait pas encore précisément vers quel type d'images il entend se diriger: "J'ai commencé à filmer juste après les Américains. Ce type (Ben Schultz) m'a dit : "Allons en Floride, avec une caméra et tu feras un petit film là-bas, comme tes photographies." J'y suis donc allé et j'y ai filmé à peu près 15 rouleaux ... Je pensais : "J'ai fait la même chose que j'avais faite avec les photographies, j'ai photographié les mêmes scènes et les mêmes gens". Je n'ai jamais développé tout ce matériel. J'y ai juste beaucoup pensé. C'était une leçon extraordinaire : cela m'a appris que je ne voulais pas faire de films qui ressembleraient à mes photos - cela n'aurait aucune connexion avec elles."

Sa rencontre avec Jack Kerouac, une année auparavant, et la richesse de son voisinage de la dixième Rue, ont décidé de beaucoup de choses. A en croire Jonas Mekas, cinéaste américain d'avant-garde et critique de la revue *Movie Journal*, un étrange concours de circonstances va aboutir à la réalisation de *Pull my daisy*. D'une part l'exportation de la nouvelle vague française va faire prendre conscience aux jeunes réalisateurs américains de cette fin des années 50, de leur unique point commun : la volonté d'agir indépendamment des instances habituelles de production, mais aussi de toute contrainte financière, ce qui étant donné le coût habituellement rédhibitoire d'une réalisation cinématographique, paraissait impensable à l'époque.

D'autre part, Robert Frank et, derrière lui, ses illustres voisins (les peintres Alfred Leslie et Larry Rivers, les auteurs Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Cassady et le compositeur Amran) sont mûrs pour un projet commun. Nul ne sait encore quoi. La combinaison d'une pièce, laissée pour compte, de Jack Kerouac, et d'une anecdote survenue à Cassady, leur fournira le script ou son allure générale, car de script il est délicat de parler pour ce film. En effet, Cassady, auteur *beatnik*,

reçoit un jour chez lui, en Californie, la visite d'un vicaire accompagné de sa mère et de sa fille. On imagine le choc des deux habitudes de vie, la confrontation des deux mondes, l'art de vivre du mouvement *beatnik* naissant étant le plus éloigné qu'il soit de la rigueur morale protestante. L'histoire fait le tour du pays, colportée par la communauté *beatnik*, pour arriver naturellement aux oreilles réjouies de Jack Kerouac à New York. Quand Cassidy arrive à New York, son histoire est devenue légende, Kerouac et Ginsberg ont collecté des fonds auprès de deux de leurs amis, financiers (*sic*) encore incroyables: 25.000 dollars sont désormais disponibles pour la réalisation du film — Robert Frank est surexcité par le script de Kerouac et son adaptation : le film sera tourné dans le *loft* d'Alfred Leslie sur la troisième Avenue.

Le film a en commun avec *les Américains* qu'il n'y a pas de structure narrative à proprement parler, car si le script ne devait pas contenir de solide base narrative, il fut en outre passé au laminoir par l'ensemble des participants tout au long de la réalisation du film. C'est d'ailleurs le seul véritable point de ressemblance, et c'est là une surprise. En effet, guettant la sortie du film, de nombreux critiques anticipaient vraisemblablement de Robert Frank, une signature et une facture reconnaissables. Ces mêmes critiques purent se raccrocher vainement à une certaine similitude de qualité de noir et blanc, c'est-à-dire, une assez mauvaise qualité, pleine de surprises et de trouvailles et un rendu très granuleux. A ce titre, on peut citer une nouvelle motivation de Robert Frank pour le cinéma, qui le rapproche encore des peintres expressionnistes abstraits. En effet, Robert Frank était très séduit par le format de la projection de ses films. Sans doute avait-il longtemps regretté combien mal se prête la photographie — à partir de négatifs 24X36 — à de grands formats, si chers à ses amis peintres pour leur faculté suggestive, par le fait que les grands formats englobent aussi la vision périphérique du spectateur et l'incluent ainsi complètement dans la toile. Le rendu de gros grain, déjà existant dans les photographies de Robert Frank, de plus petite échelle, se trouve soudain, du fait de l'effet d'a-

grandissement par la projection, véritablement éclaté, pour le plus grand bonheur de son auteur.

Quasi absence de suite narrative donc, dans *Pull my daisy*, qui confère au film une qualité poétique proche des *Américains*. La magie opère cependant différemment. En effet, *Pull my daisy* est une fiction, elle est certes filmée comme l'exact contraire d'une fiction, l'objet même du tournage étant davantage de montrer décor, mise en scène et jeu des acteurs, comme si la caméra filmait une sorte de reportage de plateau d'un autre film, alors que tout montre dans l'attitude des acteurs résolument tournée vers la caméra, et le commentaire en voix *off*, qui lie les actions, que le film ainsi montré est bien le film pour lequel cette mise en scène fut construite. Cet effet de distanciation théâtrale et le jeu de la réalité mêlée de fiction et inversement, deviendront les thèmes récurrents du cinéma de Robert Frank.

Parmi les nombreuses audaces de ce film, la réalisation comprend une formidable astuce : le film est réalisé avec peu de moyens (constante de beaucoup d'autres films de Robert Frank par la suite) et avec l'absence de synchronisation du son et de l'image. Aussi, Robert Frank et Alfred Leslie, son co-réalisateur, vont recourir à un doublage. Sur un fond musical, mis en musique par Amram à partir d'un poème de Jack Kerouac et d'Allen Ginsberg, qui donne son titre au film, Jack Kerouac va commenter et dialoguer le film dans une cabine d'enregistrement en même temps qu'il visionne le film, jusque-là muet. C'est lui qui préside au sens du film, par ailleurs déjà tourné et monté. Ainsi peut-il prêter aux acteurs des dialogues intérieurs ou les répliques attendues d'un autre personnage, ou bien encore de donner sa voix, la même voix, à tous les acteurs du film. De toutes ces possibilités, Kerouac ne se prive d'aucune, avec la plus grande démente, jouant tous les rôles y compris le sien interprété à l'écran par Gregory Corso, mais aussi se servant de son rôle de narrateur pour les moments rares de silence de ces acteurs étranges à la voix qui n'est pas la leur.

Le film est une véritable pile électrique, une bombe désamorcée qui menace, à tout moment, de sauter à la figure de ses auteurs et du spectateur ; caractère explosif, simple reflet du climat d'asile qu'était devenu l'appartement d'Alfred Leslie lors du tournage. En effet, le film est la réunion des esprits les plus excités de la *Beat generation* — aussi en deviendra-t-il leur véritable manifeste. D'après Amram, compositeur de la musique du film, également acteur, *"l'appartement était devenu une maison de fous. Si les choses se calmaient, Allen (Ginsberg) et Gregory (Corso) voulaient briser ce calme, ils se déshabillaient et menaçaient de sauter par les fenêtres ou de renverser de l'eau sur n'importe qui n'aurait pas paru intéressé... Pour la plupart, nous buvions du vin et essayions de penser quelle sorte de blagues outrageuses, nous pourrions dire à Robert Frank de manière à ce qu'il soit réellement pris de rire, qu'il ne puisse plus nous filmer... Pauvre Delphine (Seyrig), elle devenait littéralement folle, après avoir répété de nombreuses fois une tirade ou je ne sais quoi, et qu'elle était sur le point de jouer, Gregory disait alors "allez, allez, arrête donc ce cinéma, c'est supposé être vrai et poétique, beau, venir de l'âme. Pas ce petit jeu débile. C'est la vie et la vérité et Dieu nous touche tous avec ses doigts divins de réalité. Assez de tout ce jeu. C'est la R-E-A-L-I-T-E, capturée par la boîte sacrée de l'ange FRANK, "*

Avec son opportunisme coutumier, Robert Frank se laisse entraîner dans cette danse triste et enregistre toute cette folie furieuse, dans laquelle il est lui-même acteur et partie intégrante : ainsi il est fréquent que l'image trébuche, comme Robert Frank, tout en filmant, devait trébucher contre quelque objet encombrant de cet appartement saturé, et qu'elle tremble pour ce qu'on pourrait imaginer être un éclat de rire légitime de Robert Frank. L'authenticité de la matière brute de ce film va ravir ses auteurs. Pour Allen Ginsberg, ce film contient toutes les libertés qu'il entend désormais s'octroyer pour lui-même et dans son écriture. Pour Robert Frank, c'est aussi une réussite, en effet il vient d'achever une oeuvre qui se démarque de la précédente sans doute un peu trop célèbre à son goût. De fait la critique est unanime et

Jonas Mekas salue, en ce film, *le panneau indicateur d'une nouvelle génération de films*; le film est adopté par les jeunes réalisateurs de la nouvelle vague américaine, parmi eux John Cassavettes, qui avait déjà commis *Shadows* qui le disputait beaucoup dans les critiques à *Pull my daisy* , à la même époque (là où Kerouac avait improvisé la bande sonore de *Pull my Daisy* , John Cassavettes avait, lui, confié comparable tâche à Charles Mingus qui improvisa avec ses musiciens, toute la musique du film *Shadows* , en regardant le film à l'écran.)

Après avoir révolutionné le monde de la photographie avec *Les Américains* , Robert Frank vient de donner un nouveau souffle au cinéma américain indépendant. Curieusement *Pull my daisy* est le seul de ses films qui connaîtra un peu de succès. Il est probable que le film ne satisfait pas pleinement encore les exigences de son auteur qui certainement ne considère toujours pas avoir résolu le questionnement qui le préoccupe principalement: son travail et sa vie; une synthèse qu'il ambitionne toujours. Un texte qu'il écrit beaucoup plus tard résume cette préoccupation: *"J'aimerais faire un film qui mêlerait ma vie, dans ce qu'elle a de privé, et mon travail qui est public par définition, un film qui montrerait comment les deux pôles de cette dichotomie se joignent, s'entrecroisent, luttent l'un contre l'autre autant qu'ils se complètent, selon les moments. Je n'ai pas l'intention de donner une interprétation de mes photographies, de leur attribuer un sens particulier, un sens historique. Ce genre d'information ne m'intéresse pas. Si j'accepte la mélancolie et les difficultés liées au fait d'utiliser mon travail passé, je préférerais que ces photographies anciennes apparaissent dans le film comme elles m'apparaissent aujourd'hui, de la même façon bizarre et décousue, mais parties intégrantes de mon quotidien. Je veux utiliser ces souvenirs du passé comme des objets étranges, à moitié ensevelis, venus d'un autre temps, des objets doués d'une curieuse résonance, porteurs d'informations, de messages souhaités ou non, réels ou non. Des objets qui dérangent, qui racontent, qui font le mort et qui souvent justifient l'intérêt qu'on leur porte. J'aimerais faire un photo-film, établir un dialogue entre le mouvement de la*

caméra et le gel de l'image fixe, entre le présent et le passé, l'intérieur et l'extérieur, le devant et le derrière. Un film à tourner dans le contexte fangeux de la vie au Cap Breton, à Nova Scotia et à New York... Deux maisons. Deux pays. Deux points de vue. L'un hors la culture, l'autre en plein dedans. L'un comme refuge de l'autre. Tous les deux nécessaires et inutiles. L'un rural, si fortement naturel qu'il fait reculer les images qu'on a dans la tête et les rend anonymes, l'autre qui n'est qu'une cachette précaire au milieu de la place du marché où regarder ce qui passe dans la rue est aussi intéressant que n'importe quoi d'autre même - et précisément parce que mes photographies flottent dans le courant de ma vie normale - dans le film que je propose de faire, ces photos deviendront pauses dans le flux de la pellicule, brèches pour souffler un peu, fenêtres sur un autre temps, sur d'autres lieux. Et bien sur, il y aura l'habituel défilé des personnages : voisins, marchands d'art, avocats, concierges, voleurs, ceux qui roulent et ceux qui sont roulés, quelques amis aussi et nécessairement l'invité qu'on n'attendait pas. Tout cela en 30 minutes. J'aimerais faire ce film-là." (Robert Frank)

S'en suivent deux films assez médiocres, que seul Jonas Mekas semble disposé à défendre, Robert Frank lui-même émettant ses propres réserves. En 1965, Robert Frank tourne *Me and my brother*. La genèse du film date de 1963 : Robert Frank propose à Allen Ginsberg d'écrire un sujet pour un film, basé sur *Kaddish*, un poème que Ginsberg avait précédemment écrit à propos des troubles psychiques de sa mère. Ginsberg s'attelle avec enthousiasme à la tâche. Par malheur, le script, une fois prêt, Robert Frank n'a pas les fonds voulus pour la réalisation du film, aussi change-t-il de sujet et filme sur le vif Allen Ginsberg et son cothurne Peter Orlofsky dont le frère Julius souffre de graves troubles psychiques, lui aussi. Le film est un montage assez complexe d'après de nombreux rushes accumulés sur 3 ans de tournage. Toutes sortes de changements de situation sont repris en compte par Robert Frank, notamment la disparition inexplicable de Julius Orlofsky en plein tournage. Robert Frank demande alors à Joe Chaiken, comédien, de jouer à la place de Julius,

La situation rebondit une nouvelle fois quand les quatre participants du film découvrent que Julius Orlovsky est interné dans un hôpital psychiatrique, Robert Frank va alors rendre visite à Julius et le filme. La dernière scène du film est assez désarmante, on y voit Julius que Robert Frank filme en lui proposant de donner son avis sur l'idée du film, Julius étant resté jusqu'à ce point muet, où l'on aperçoit Robert Frank laissant la chose naturellement s'enregistrer, que Julius désapprouve l'idée du film et justifie avec une relative cohérence le pourquoi de son propos. C'est un passage important dans le cinéma de Robert Frank, car c'est pour lui une première occasion, indirecte, de pointer la caméra sur lui-même.

En effet, la déception dont parle Julius peut aisément être comparée à celle de Robert Frank de voir cette idée du film *Kaddish* ne pas avoir lieu, de même que sa douleur vraisemblable de constater la nouvelle condition d'interné de Julius, et sa désapprobation des événements antérieurs. Le dialogue qui clôt le film donnera à Robert Frank, matière à la bande vidéo d'*Home improvements* dont la fin est assez comparable

Robert : *Comment trouves-tu de jouer un rôle ?*

Julius : *C'est au-delà de ma collaboration.*

Robert : *Dis-le à la caméra.*

Julius : *Jouer est au-delà du processus de ma pensée de temps en temps. Des fois, cela pourrait être un gâchis de temps.*

Robert : *C'est bien, dis quelque chose à la caméra.*

Julius : *Eh bien, la caméra semble être la réflexion de la désapprobation ou du dégoût, de la démobilisation ou du manque d'aide, inexplicablement pour n'ouvrir aucune vérité qui pourrait exister.*

Robert: *Où la vérité existe-t-elle ?*

Julius: *A l'intérieur et à l'extérieur du monde réel. A l'extérieur du monde, c'est ... Peut être n'est-ce qu'une théorie, une théorie ou une explication du propos quelle que soit la chose pour laquelle on est concerné.*

Dans *Me and my brother*, Robert Frank continue de s'interroger sur ce qui doit constituer un film, la réalité ou la fiction, ou les deux. Il fait dans chaque film, une proposition de réponse, jamais de réponse définitive, si ce n'est son impuissance à en donner une. C'est en tout cas une des questions qui le poussent à d'autres films. Dans *Me and my brother*, il utilise un élément de son vocabulaire cinématographique qu'il avait déjà éprouvé dans *Pull my daisy*: la notion d'enregistrement réduite à sa plus simple expression. Quand Robert Frank filme, il veut laisser les choses se filmer le plus possible d'elles-mêmes, non qu'il refuse la subjectivité dont il faisait son moteur lorsqu'il photographiait *Les Américains*, mais il laisse de manière délibérée aux événements le soin de se produire d'eux-mêmes, ou de le faire attendre indéfiniment. Par son choix, soit lorsqu'il filme des événements potentiels, soit lorsqu'il montre ceux véritablement arrivés, il entend donner sa marque et régir la direction de son film. Cette démarche provoque fréquemment longueurs et faux rythmes mais par l'exclusivité de son principe, donne aux films une portée supplémentaire, celle de l'authenticité. Tel est le cas de *Life-Raft-Earth*.

Life-Raft-Earth. En Californie, des manifestants mènent une grève de la faim dans le but d'attirer l'attention de l'opinion publique sur les problèmes de sous-alimentation dans le monde, selon eux causés par une répartition injuste des richesses de la planète, nous sommes en 1969. Un des dirigeants de la manifestation, ami de Robert Frank, lui demande d'en réaliser le reportage filmé, Robert Frank choisit de partager le sort des manifestants et de vivre dans leur camp. Sincérité. Voir. Trois jours après le début de la manifestation, des pluies diluviennes et une popu-

lation locale hostile font tourner la manifestation au désastre. Robert Frank juge la situation désespérée et quitte le camp. Dans un montage ultra-rapide, Robert Frank se filme allant de restaurant en restaurant pour calmer une faim déchaînée par trois jours de jeûne. Il apprend alors que le reste des manifestants s'est réfugié dans une propriété de l'Est de Los Angeles. Il décide de les rejoindre, proposant, un peu honteux, de justifier son départ par un plan raté, où, voulant se filmer lui-même en train de donner des explications en face de la caméra il ne se rend pas compte qu'il sort des limites du cadre de sa caméra posée à même le sol. Il rejoint donc les participants et de nouveau filme le reportage de ces grévistes de la faim, et principalement d'interminables discussions-débats à propos des inégalités entre pays industrialisés et Tiers Monde. Le film est d'une longueur accablante, la qualité de l'image honteuse: problèmes de contraste qui rendent illisible une bonne partie des images, mouvements de caméra terriblement brusques, manque total de stabilité de cette dernière pour les plans fixes, effets de zoom avant et arrière ultra rapides avec perte de la mise au point : une projection passablement ennuyeuse mais aussi désagréable.

Les grévistes exténués décident d'interrompre leur grève le septième jour. Robert Frank va alors de l'un à l'autre et leur pose la même question : *"Es-tu toujours vivant ? "* La caméra se fait alors plus précise, elle scrute des visages débordés de fatigue, affamés, à cran, et guette toutes les réponses, des plus sobres : *"Oui, je suis toujours vivant"* au plus alambiquées et ivres de faim *"Mon frère, j'ai adoré avaler mes mots pendant sept jours, c'était une sensation très agréable et très nourrissante."* Cette scène très longue qui va de l'un à l'autre des participants est également interminable, mais elle reprend en compte toute la médiocrité des innombrables vues précédentes, et s'appuie dessus : ce final devient un véritable plaidoyer de la misère humaine, la vraie misère, celle des esprits, et celle de l'impuissance des hommes à résoudre les problèmes de leur existence. Ces interviews extrêmement rapides ne sont en aucun cas spectaculaires et il est probable qu'elles finiraient dans n'importe quelle poubelle d'une

salle de montage, (au même titre que tout le reste du film en y pensant bien!) mais nées de toute la lassitude de cette situation ratée, sur laquelle Robert Frank s'est appesanti depuis le début du film, elles prennent une force qui les sublime étrangement. Le film n'a évidemment pas plu aux organisateurs de la manifestation, pas plus qu'à la critique qui l'a ignoré. Ce film est pourtant intéressant pour ce qu'il montre cette nouvelle et irréversible incapacité de Robert Frank à résoudre le problème d'un document sans y mêler une manière d'autoportrait ou du moins une citation personnelle forte : l'autobiographie devient clairement le centre de son travail.

Son film précédent *Conversation in Vermont* est assez éloquent de ce point de vue. Le film s'ouvre ainsi: "*peut-être ce film est à propos de vieillir, du passé, du présent, une sorte d'album de famille, peut-être, je ne suis pas sûr*". Robert Frank part à la rencontre de ses enfants, dans une sorte de colonie de vacances ; filmé par Ralph Gibson, il y confronte donc Andréa et Pablo avec des photographies d'eux plus jeunes ou encore des photographies plus personnelles. Robert Frank dira de cette expérience qu'elle était *tendue et douloureuse pour tous les trois*. Là encore Robert Frank joue d'une dualité maintenant typique : ce film a vocation de prise de recul sur lui-même, aussi construit-il deux parties distinctes, celle des dialogues avec ses enfants et celle où Ralph Gibson filme un "déballage" des photos des *Américains* et d'autres images encore, d'une manière très lointaine de l'habituel banc-titre pour ce type d'images.

C'est pour Robert Frank la première occasion de ré-enregistrer son travail passé, ici en le filmant. Plus tard lorsqu'il reviendra à la photographie, Robert Frank, en plusieurs occasions, re-photographiera certaines de ses anciennes images ainsi mises en scène dans le paysage de sa retraite de Nouvelle-Ecosse. John Szarkowski, conservateur du département photographie du Museum of Modern Art de New York, dira de Robert Frank après l'avoir rencontré pour la première fois en 1962 : "*Frank était de cette sorte de légende vivante trop jeune, cherchant partout de*

l'argent pour ses films." Cette phrase résume assez bien les raisons pour lesquelles Robert Frank s'obsède pour son travail antérieur : un besoin de recul pour une meilleure compréhension. Plus tard, nous le verrons dans la troisième partie, Robert Frank tirera de magnifiques métaphores de la ré-utilisation de ses clichés anciens. On note au passage la récurrence des thèmes de son travail, véritables objets d'obsession sur lesquels il retravaille sans cesse, tentant chaque fois de nouvelles propositions plastiques.

En 1971, Robert Frank sort un film curieux, hautement autobiographique : *About Me - a musical*. Il demande dans ce film à une actrice de jouer son rôle, laquelle actrice doit appuyer son jeu sur des notes du journal de Robert Frank. Il y a ensuite un long passage d'improvisation musicale, et enfin une image de ses parents, auxquels il rend visite en Suisse : une scène poignante où l'on voit son père plongé dans une visionneuse d'images stéréophoniques. Robert Frank réalise là une suite d'images irréelles avec l'oeilleton de l'étrange appareil stéréophonique. Il s'agit là d'un film assez décousu et difficile à comprendre et on entrevoit qu'à force de références autobiographiques, Robert Frank éloigne progressivement nombre de spectateurs de son travail.

Comparable à *Life-Raft-Earth*, le film *The Cocksucker blues* est un documentaire que le groupe des *Rolling Stones* lui avait commandé. Ce film est interdit de diffusion par les *Rolling Stones* qui se répandent dans le film dans toutes sortes de conduites exhibitionnistes et voulues choquantes. Robert Frank ayant adopté son habituel parti de laisser les événements se filmer d'eux-mêmes, rien n'y est vraiment caché. Aussi mesurant le probable impact exécrable sur les ventes de leurs disques et entrées de concert, les *Rolling Stones* ont saisi le film dont ils étaient les commanditaires. Ce mémoire ne peut donc que mentionner son existence et les raisons de son manque d'information.

Keep Busy en 1975 est un retour à la fiction avec une esthétique comparable à celle de *Pull my daisy*. Voulue fiction, le film se

trouve agencé et tourné davantage comme un reportage. Le récit est l'histoire d'une communauté vivant sur une île, ses membres principalement obsédés de se trouver toutes sortes d'occupations, parmi elles, un rite surprenant consistant à construire pour les détruire ensuite, des cabanes de bois. Par le ton de ses images, Robert Frank nous laisse accroire qu'il s'agit d'un reportage, mais rapidement le caractère surréaliste des pratiques de la communauté nous fait pencher pour une mise en scène, Le film oscille ainsi de la fiction à la réalité sans jamais définitivement prendre parti, Il est probable que Robert Frank lui-même, ne sachant que véritablement choisir, a fait preuve de son opportunisme habituel, décidant de léguer son incapacité de choisir au spectateur. Le film est cependant proposé comme une fiction, à l'opposé de *Energy and how to get it*, voulu reportage mais présentant les caractéristiques identiques d'impossibilité à choisir entre fiction et réalité.

Après *Keep Busy*, en 1979, Robert Frank filme *Life dances on*. C'est un film divisé en trois parties dans lequel il serait assez juste de dire que Robert Frank y est Robert Frank, complètement. Dans sa première partie, Robert Frank propose d'anciennes images de sa fille Andréa, dont on apprend à la fin du film, qu'elle est décédée dans un accident d'avion : ces images apparaissent terriblement émotives, encerclées au centre de l'écran, par un jeu d'incrustations en forme de médaillon, le fond de l'écran est à peine plus mobile que ces images gelées, puisqu'il s'agit de longs panoramiques du paysage de Mabou en Nouvelle Ecosse. Le film se poursuit avec la même émotion quand Robert Frank entreprend un portrait de son fils Pablo, lequel paraît souffrir de troubles psychiques et d'occasionnelles pertes de raison. Le film est assez typique de Robert Frank dans ce qu'il s'y expose aussi frontalement, parlant de la douleur de la perte d'Andrea et des difficultés nombreuses rencontrées avec Pablo, mais aussi dans ce qu'il y mêle le privé et le public dans son troisième panneau. Il y filme, en un long travelling la marche d'un homme qui a la manie de toucher de nombreux objets, ceux qu'il trouve sur son chemin. Quittant ce dernier dans l'espace public de la rue, Robert

Frank le retrouve dans l'espace privé où l'homme est filmé à son insu chez lui, assis torse-nu sur son lit vidant ses poches de multiples objets hétéroclites, qu'il dispose sur le lit. Lorsque l'homme, s'apercevant qu'il est filmé, sort de chez lui, il va droit sur Robert Frank et lui dit *"Vous ne devriez pas pointer ainsi la caméra. Mes pensées intérieures sont mon secret, j'aimerais que vous ne me filmiez pas. C'est envahir mon espace privé, vous comprenez ? Sinon j'en viens à parler extérieurement quand je devrais penser de l'intérieur, et vous ne devriez pas filmer ainsi."*

Life dances on est très représentatif de l'écriture cinématographique enfin un peu maîtrisée de Robert Frank: c'est une écriture libre où la caméra souvent mobile sait se calmer pour y traquer un enregistrement qu'il entend provoquer par la simple présence de sa caméra. Pour décrire sa nouvelle carrière de réalisateur, Robert Frank dit: *"Faire des films. En faisant des films, je continue à regarder autour de moi mais je ne suis plus cet observateur solitaire qui se détourne juste après le déclic de l'obturateur. Au contraire, j'essaie de capturer à nouveau ce que j'ai vu, ce que j'ai entendu, ce que je ressens, ce que je sais ! Il n'y a pas d'instant décisif. Il faut le créer. J'ai à faire ce qu'il faut pour le voir apparaître dans mon viseur. Chercher... Expliquer ... Fouiller ...*

Regarder...

Juger... effacer ...

Faire semblant ... déformer ...

mentir... juger ... Enregistrer...

Pleurer ... Chanter...

exhorter ... couper ...

chuchoter ... espérer ...

parler ... espérer ... Diriger...

crier ... espérer ... aider ...

essayer ... essayer... essayer...

courir ... dire la vérité...

courir ... ramper ... tendre à la vérité

Quel gâchis jusqu'à ce que ce soit fait!"

Dans *Life dances on* Robert Frank se montre aussi de cette manière un peu irritante, mais tellement désarmante. Il entend se montrer tel qu'en lui-même, un homme qui essaye de mieux vivre, dans une existence, la sienne, souvent bouleversée. Il y a aussi dans cette attitude une grande volonté de respect pour ceux qu'il photographie ou filme. En effet dans ses films, maintenant, il se montre en train de montrer, dans sa position de voyeur, souvent reprochée mais aussi pour lui inévitable. Cette attitude quant à s'exposer est l'expression du respect profond qu'il veut exprimer à ceux dont il vole fréquemment l'image. Parlant de son enfance pendant la guerre, Robert Frank dit: *"Si Hitler envahissait la Suisse et peu de choses pouvaient l'arrêter, c'eut été notre fin. C'était une situation inoubliable. Je regardais les adultes décider de ce qu'il fallait faire, quand changer de nom. C'était la radio tous les jours. Vous pouviez entendre Hitler pourchassant les Juifs partout : vous n'oubliez pas ces choses-là. Parce que j'ai vécu avec cette peur, j'ai eu moins peur plus tard et cela m'a rendu plus apte à endurer des situations difficiles. Etre Juif et vivre sous la menace d'Hitler a dû être une grande part de ma compréhension pour les personnes qu'on écrase et qui sont rejetées. Et je pense que cela ne m'a jamais quitté. J'ai une immense sympathie pour les gens pauvres."*

C'est aussi de cette expérience que viennent des associations d'images des *Américains* ou fréquemment une image au caractère social proche du misérable succède à une autre représentant la classe des nantis dans ses loisirs. Ces effets de séquences sont comparables aux convictions de Marguerite Duras telles qu'elle les expose, préfaçant La vie matérielle, affirmant n'avoir aucune certitude en général, si ce n'est celle de l'injustice sociale. C'est une certitude qui prend sa racine dans un champ immense d'incertitudes.

Le manque de conviction et le doute sont pareillement l'apanage de Robert Frank. Son travail le dit, son travail montre aussi combien il essaye de pousser les limites de cette impuissance : un combat. Pour la vie.

"Les films que j'ai faits, sont les cartes du voyage que je fais au travers de toute cette ... existence. Cela commence comme une accumulation de notes, de croquis, d'esquisses, de rushes. Il n'y a pas de script, mais beaucoup d'intuition. Cela devient confus de rassembler et de montrer tous ces moments de banalité enregistrés, de documents embarrassants, peur de dire la vérité et quelque part cette vérité peureuse semble se montrer malgré tout.

Je veux que vous voyiez l'ombre de la vie et de la mort trembler sur cet écran. June me demande. "Pourquoi fais-tu toutes ces images. Parce que je suis vivant."

TROISIEME PARTIE

"In lines of my hand"

Depuis 1972, dans les temps morts que me laissent mes films ou mes projets de film, je photographie.

En noir ou en couleurs. Quelquefois j'assemble plusieurs images en une seule. Je dis mes espoirs, mon peu d'espoir, mes joies. Quand je peux, j'y mets un peu d'humour. Je détruis ce qu'il y a de descriptif dans les photos pour montrer comment je vais, moi. Quand les négatifs ne sont pas encore fixés, je gratte des mots soupe, force, confiance aveugle ...

J'essaie d'être honnête. Parfois, c'est trop triste. Maintenant c'est lundi dans le monde. Le début de l'après-midi. June construit une forge.

Il faut toujours garder un fer au feu, mon frère

En 1970, l'éditeur japonais Kazahiko Motomura propose à Robert Frank, l'édition d'une rétrospective de son travail, Robert Frank n'a plus fait de photographie depuis onze ans, à peine a-t-il supervisé de loin l'emploi de ses photographies passées, pour des expositions comme celle de John Szarkowski au Museum of Modern Art de New York, *Mirrors and Windows*. Il se laisse ten-

ter par le projet et réunit une sélection d'images des *Américains*, incluant quelques tirages exhumés du lot des nombreux 500 ou 800, selon les sources — films exposés pendant son voyage de deux ans de par les Etats-Unis, et qui jusqu'alors n'avaient jamais vu le jour. Découpant des négatifs de ses films, probablement récupérés des poubelles des salles de montage, il les assemble sous forme de collages. Jugeant probablement opportun et important que le livre contienne des développements récents, et c'est là la surprise du livre, Robert Frank recommence à travailler en photographie : le livre aura pour titre, *In lines of my hand* (dans les lignes de ma main).

Le livre publié sous le même titre, connaîtra deux éditions, la première en 1972, la seconde en 1989, les deux ayant le même voeu autobiographique, la deuxième présentant cependant un choix plus important de photographies, surtout celles réalisées après 1970 et dont cette troisième partie fait l'objet.

Avant la parution de *In lines of my hand*, la dernière image photographique connue de Robert Frank est celle qui clôt *Les Américains*, celle de Mary, sa première femme, et de Pablo et Andréa, leurs enfants, tous les trois emmitouflés à l'arrière d'une voiture, sur le bord d'une route. C'est l'image qui termine *Les Américains*, celle que Robert Frank a choisi probablement pour donner à voir où il en est et aussi peut-être ce qu'il désire faire maintenant : une image autobiographique en marge du reste du livre. Cette image pourrait tout aussi bien être la première de *In lines of my hand*.

C'est aussi à partir de 1969, une nouvelle vie qui commence pour Robert Frank, et qu'il partage entre deux lieux chers : New York et le petit hameau de Mabou, en Nouvelle-Ecosse, au Canada. Ces années de cette retraite et d'une existence au milieu de l'excitation new yorkaise, mêlées, vont faire germer chez Robert Frank, dans son silence, de nouvelles idées et un réapprentissage littéral de l'appareil photographique. Dès 1970, une lignée de nouveaux travaux et de recherches voit le jour, avec une volonté

appuyée de faire définitivement oublier la contingence sociale si fortement inhérente à l'outil photographique. Si dans *les Américains*, il était encore possible de trouver des traces de *social comment* (commentaire social), dans les travaux réalisés pour la plupart à Mabou, Robert Frank expurge tout élément historique ou circonstancié — à l'exception de ceux qui marquent sa vie privée.

En s'attachant manifestement à un univers désormais nettement autobiographique, Robert Frank entend réaffirmer les principes de recherches plastiques qui déjà motivaient son travail antérieur. Il n'est plus question pour Robert Frank de parler de la grande histoire, en y impliquant la petite histoire de sa vie, mais bien plutôt de laisser pour compte l'Histoire des Hommes et de ne plus se consacrer qu'à la vie, sa vie.

Comme cela est visible dans ses livres précédents — *Les Américains*, *Indiens pas morts*, ou dans son portfolio *Bus photographs*, Robert Frank montre avoir beaucoup de goût et de talent dans le domaine des associations ou des séquences d'images. Cette pratique va devenir courante et l'objet de toute son attention : le collage. Par collage, il faut surtout entendre rapprochement d'images de sources différentes, en soi ce qui procède du collage sans colle. Pour préciser cette notion de *collage sans colle*, chère aux Surréalistes, on peut aussi citer le dessinateur Saül Steinberg qui, par le mélange audacieux et souvent très humoristique de ses graphismes et des techniques (outils) qu'il employait, parvenait à recréer toute la démesure et le baroque des décors qu'il empruntait le plus souvent à la ville de New York. Dans le cas de Saül Steinberg, c'est la juxtaposition dans le même "dessin" de différents graphismes, de différents éléments picturaux qui fait le collage. Les carnets du journal de Paul Gauguin donnent aussi une assez juste idée de collage, pour ses aquarelles, écritures et gravures mêlées, parfois même ajoutées au collage, à proprement parler, de photographies. Ce que Robert Frank entreprend donc dès le début des années 70, en est assez proche. Outre la juxtaposition ou la superposition partielle d'élé-

ments photographiques, il utilise l'écriture de mots qu'il incruste à ses images ou encore intervient-il, plus rarement, par d'amples gestes colorés d'acrylique sur ses tirages.

Il est à noter que Robert Frank utilise désormais des supports polaroid : *"Il y a eu un changement radical dans le monde de la photographie au moment de l'invention du Polaroid. On voit tout de suite ce qu'on fait. Ça change tout, c'est ... autre chose."*

En plus de son instantanéité, le support Polaroid permet à Robert Frank, certes de contrôler l'idée générale d'une image, ce qui est fort utile en matière de collage, mais aussi de récupérer le négatif de chaque prise de vue. En effet pour les films Polaroid Noir et Blanc (de type 600, format utilisé par Robert Frank — comme pour les films de type 55, de format 4 x 5) chaque pochette renferme un support positif mais aussi un support négatif, lequel peut être rendu translucide par traitement au sulfite de sodium, et offrir de ce fait les mêmes facultés que celles d'un film conventionnel. Ce traitement est par ailleurs délicat, le support négatif étant assez fragile. De cette fragilité Robert Frank abuse de plusieurs façons. Tout d'abord, tandis que le film est en voie d'être fixé au sulfite, il gratte à même l'émulsion, des inscriptions telles que *soupe, force, confiance aveugle...* En évitant de cette manière la gélatine du négatif fragilisé par le bain de sulfite, il rend le négatif transparent aux endroits grattés, ce qui lui donne des inscriptions noires sur le tirage positif de ses images. Par ailleurs, il semblerait que Robert Frank ne ménage en rien lesdits négatifs, et de la rudesse du traitement déjà mentionné ou d'une séparation trop brutale des supports positif et négatif après développement, naissent toutes sortes d'accidents, tels que l'arrachage de la gélatine sur les bords de l'image, rayures et autres copieuses poussières. De ces manipulations peu soigneuses, ressort un tirage positif où toutes ces différentes erreurs donnent clairement à voir le procédé photographique en lui-même, et confère à l'épreuve une identification immédiate en tant qu'objet. De même que Robert Frank se jouait, dans ses premières photographies de New York, des imperfections, ce qui le rapprochait un peu plus

par sa facture désinvolte des peintres expressionnistes abstraits, ou qu'il soit fréquent dans ses films, quand bien même ceux-ci sont de prétendues fictions, d'y voir l'image même du tournage, il pousse, maintenant, dans ses photographies, un peu plus loin l'effet de la distanciation.

Les mots. Les mots que Robert Frank inscrit désormais dans ses images peuvent l'être de plusieurs manières ils peuvent être gravés dans le négatif, inscrits de sa main sur le tirage, ou encore peints sur le tirage ; ils peuvent également avoir été inscrits sur un objet photographié, ou encore apparaître en tant que typographie, comme un slogan sur un poste de télévision; ils peuvent encore être isolés sur le tirage au moyen de filtres de lumière, ou grattés d'un à-plat de peinture. Plusieurs modes d'inscription peuvent être mélangés sur la même image : il semble à ce sujet que Robert Frank ait essayé à peu près toutes les combinaisons envisageables pour faire intervenir ses mots dans l'image. Lorsque peints ou inscrits à même le tirage, ils jouent davantage encore comme effet de distanciation et rappel de l'image en tant qu'objet, lorsqu'ils sont gravés dans le négatif, ils interviennent comme expression d'un sentiment *a posteriori*, mais cependant étroitement liés à l'image puisque gravés en la matière même de l'enregistrement. Cette gravure peut alors signifier une volonté de souligner, de brouiller ou de parasiter l'enregistrement. Robert Frank re-photographie également des mots qu'il inscrit, déjà de plusieurs manières différentes, sur des objets — miroir, verre, neige, carte postale — ce qui donne à croire ces messages courts comme prémédités, auxquels sont parfois ensuite rajoutés d'autres mots qui eux peuvent être gravés dans le négatif ou inscrits sur le tirage.

Les mots en eux-mêmes. La nature de ces mots. De manière quasi-systématique, parmi les inscriptions qui apparaissent sur une image, il y aura une date et le lieu où l'image a été produite, très souvent également une signature. Il semblerait que le lieu et la date doivent servir de preuves d'existence à l'image. Ainsi parlant de sa passion des cartes postales, il dit : "*J'en envoie à des*

amis mais j'en achète toujours quelques unes pour moi. Une carte postale, c'est la preuve que vous avez été quelque part. C'est une forme d'art modeste, minutieuse, il faut absolument qu'on reconnaisse les lieux, qu'on puisse dire : "C'est bien là, oui, je suis effectivement passé par cet endroit, tel jour, à telle heure." Le malheur c'est que, peu à peu, les photographes, les professionnels comme les amateurs, se sont mis en tête de faire leurs propres cartes postales."

Les dates et le nom des lieux servent à authentifier les images. Pour la plupart ces images ont vocation autobiographique, elles sont des points de repère, comme Alice fait une photo de Phil Winter (*in Alice dans les villes* de Wim Wenders, *comme ça tu sauras de quoi tu as l'air*) ou comme Giacometti disait parfois s'arrêter et regarder où il en était. Les dates et les lieux sont annotés aux images, pour rappeler à leur auteur de quoi il avait l'air en cet endroit, ce jour-là. De même les photographies de presse comportent ce genre de légendes qui permettent de les raccrocher dans le fil de l'actualité, parfois aussi dans celui de l'Histoire. Dans le cas de ces photos de presse, les légendes rattachent les images à la notion de *l'Ici et Maintenant*, elles confèrent aux photographies la faculté d'arrêter le temps, d'où l'emploi fréquent d'un curieux jargon hérité d'Henri Cartier-Bresson, on parle en effet d'*instant décisif* ou de *moment parfait*. Le photographe devient alors un étrange individu doué de l'unique capacité de réagir et de réfléchir au courant de la vie, au déroulement du temps, en un instant très bref, un 1/125ème de seconde. On peut se demander ce que voient et à quoi pensent ces photographes pendant les 124 autres portions de cette fameuse seconde.

Les légendes que Robert Frank utilisent pour ses images ne sont pas à ce point circonstanciées. Contrairement aux photos de presse, elles ne sont liées à aucun événement notoire, aussi leurs dates et lieux sont anti-historiques. La date en elle-même est souvent imprécise, une légende peut par exemple s'intituler: *Mabou, Nouvel an 1981*. Les lieux sont pareillement indiqués, sur un tirage est inscrit *New York*, un autre négatif sera rayé marquant

Los Angeles, mais aucun élément de l'une de ces images ne permettra de reconnaître l'une des deux grandes villes, pas plus qu'elles ne suggéreront une ambiance reconnaissable à l'une ou l'autre des métropoles. Une photographie de presse sera, le plus souvent, attribuable à un lieu car son photographe aura pris soin d'inclure dans un des plans de son image, un monument, une banderole ou un élément de mobilier urbain immédiatement identifiable : son devoir est d'informer. Robert Frank n'informe pas. Quand plusieurs conservateurs de musée lui proposeront de réaliser un documentaire à propos de son travail, il dira ironiquement : "*La désinformation, c'est important*". Une photographie des *Américains* porte la légende *Saint Francis, Gas Station, City Hall, Los Angeles*, seules les indications de pompe à essence et de Los Angeles sont exactes ce n'est pas une statue de Saint Francis, pas plus que le monument dans l'arrière-plan de l'image n'est l'Hôtel de ville. Il est évident que si un photographe légende une image, aussi identifiable, d'une indication erronée, lorsque ce même photographe inscrit dans ses images les mots *confiance aveugle, soupe, force aveugle* le spectateur n'est pas obligé de croire que ce sont des mots qui l'aideront à décrypter les énigmes contenues dans des images au sens *a priori* complexe. Aussi arrive-t-il qu'une de ces inscriptions serve de clef à la compréhension d'une image ; rien n'est moins sûr que l'image suivante puisse être interprétée selon le même code. Dans le cas où une inscription ne concorde pas, ou n'aide pas à la compréhension de son image, la fonction des mots peut alors s'interpréter différemment, pudeur de son auteur, ou bien même proposition d'associations d'idées plus lointaines encore : richesse.

Le collage. Comme nous l'avons rappelé dans la première partie à propos du travail séquentiel des *Américains*, Robert Frank excelle dans l'art des associations d'images. C'est à vrai dire un domaine dans lequel il se montre très tôt prolifique. Ainsi Alexy Brodovitch, de qui il reçoit ses premières commandes, lorsqu'il arrive à New York en 1947, dira du portfolio que Robert Frank montrait à l'époque, ayant pour titre *40 Fotos*, que la seule chose qui laissait véritablement envisager la mesure du talent avenir de

Robert Frank, restait la séquence du portfolio, dans laquelle tout genre d'associations était envisagé. Dans son dernier projet photographique précédant sa carrière cinématographique commençante, intitulé *Bus Photographs*, toutes les images sont associées deux à deux. Chaque image est encerclée de son filet noir très souvent irrégulier (du fait de l'antique boîtier utilisé par Robert Frank), entre deux filets noirs de deux images, un mince espace gris (les photographies de cette série ont toutes été tirées sur un fond gris, sans doute obtenu par un voilage de la marge au tirage) dont Robert Frank se sert pour faire littéralement sauter des éléments de ses images d'un cadre à l'autre. Ainsi le hors-champ d'une image peut n'avoir aucune suite dans l'image juxtaposée, créant ainsi un vide laissé libre à l'imagination, ou au contraire deux hors-champs mis côte à côte peuvent donner lieu à une tierce forme. Par ailleurs, ces associations d'images deux à deux donnent souvent lieu à des versions différentes, une même image pouvant être associée à deux images différentes selon la version du tirage. Plus tard, Robert Frank ressortira d'archives catacombesques, d'anciens négatifs qu'il retirera en associant les images deux à deux, l'une au-dessus de l'autre, ou l'une à côté de l'autre.

Dans les images qu'il produit depuis 1972, ces associations d'images deviennent le centre de sa recherche. Le support Polaroid lui permet de construire ses assemblages avec beaucoup d'intuition, l'immédiat contrôle du Polaroid lui permettant d'ajuster les images les unes par rapport aux autres. Certaines images peuvent aussi apparaître seules, la notion de collage intervenant alors dans le mélange de l'outil photographique et d'éléments graphiques ou d'écriture apportés à la main. Ce type de collage autant que sa pratique consistant à assembler des objets en un théâtre, constitue une volonté de débordement de la photographie. Avant même que l'enregistrement n'intervienne pour sceller un tableau, Robert Frank travaille son décor, son théâtre, son image, les éléments qui se trouveront devant son objectif au moment de l'acte photographique. Il se conduit alors à la manière d'un peintre, peignant ses écritures sur des objets, ou encore tel

un sculpteur, il assemble rondins et billes de bois, manches d'outil et pierres qui deviennent d'éphémères sculptures dont l'image photographique sert de preuve d'existence. Bien que la chose ne soit jamais indiquée, il n'est pas exclu que ces constructions sans grand futur, puissent être le fait de June Leaf, la deuxième femme de Robert Frank, qui est sculpteur. Les Anglo-Saxons, en pareille occasion emploient le mot *installation*, lequel désigne, le plus souvent, une construction en trois dimensions ou une disposition dans l'espace, le propre de ces *installations* étant le caractère éphémère de l'intervention, la durée d'une exposition, par exemple. Ce terme peut désigner des constructions mobiles, telles les machines baroques de Jean Tiguely, ou encore des gestes sculpturaux réalisés dans des espaces de plein air, comme les travaux de Richard Long, Walter De Maria ou Hamish Fulton - entièrement conçus pour être photographiés. Dans le choix même des matériaux qu'il réunit dans ses *installations*, Robert Frank travaille manifestement à leur photogénie : le verre et les glaces sont utilisés pour leur contingence de transparence et de réflexion, la corde du fil à linge et les fils des poteaux télégraphiques, permettent connexions d'éléments, séparations graphiques de l'image, de mêmes toutes sortes de cadres en bois, qui font effet de fenêtres, lesquelles permettent à Robert Frank l'encadrement interne d'une partie de l'image, effet de cadre inclus dans un autre cadre, le bois, enfin, utilisé sous forme de rondins intervient alors comme forme récurrente mais jamais égale. Puis, vient la longue liste d'objets de toute provenance, comme la boîte aux lettres, choisie, soit comme symbole de communication, soit pour sa forme intrinsèquement sculpturale ou même encore pour sa connotation vernaculaire d'élément immédiatement identifiable dans sa banalité. Enfin, Robert Frank utilise aussi parfois d'anciennes images des *Américains* ou d'autres projets, qu'il intègre à ses *installations*, comme les signes temporels d'une époque passée de son existence, des objets auxquels il est étroitement lié, mais qui peuvent aussi être l'image d'une proximité de sentiments avec cette époque passée.

Les associations en elles-mêmes ont plusieurs visages. Les ima-

ges associées peuvent l'être en effet de diverses façons, de manière assez basique, deux images l'une sur l'autre ou encore trois images en colonnade. A un degré supérieur de complexité, arrivent les groupements par quatre, par six ou encore par huit. De ces associations, il est intéressant de constater que suivant les éditions ou les expositions, les mêmes images peuvent être constituées de différentes façons. Ceci est assez illustratif de l'esprit de recherche dans lequel travaille Robert Frank, En effet, c'est par de petites et simples variations qu'il construit une image, chaque possibilité méritant une tentative, si plusieurs variations de la même image lui semblent également justes, il les proposera toutes.

Les types d'associations déjà mentionnées comportent par l'irrégularité des bords de l'image une volonté de sortir l'image des limites rectangulaires du cadre, aussi un nouveau type d'assemblage est-il la réponse à cette proposition en augmentant le nombre des sous-images composant une image entière, en variant verticalité / horizontalité, et en utilisant des formats de sous-images différents, Robert Frank en vient à des compositions ne rentrant plus dans les limites rectangulaires conventionnelles de l'image photographique, et mieux que des faux-formats, il propose des formats quelconques, irréguliers. A ce titre, il est intéressant de rapprocher cette démarche de celle de peintres comme Jasper Johns et Robert Rauschenberg. En effet, utilisant le même procédé de juxtaposition de toiles ou de panneaux et d'éléments périphériques, les deux peintres ont su, d'une certaine manière, éclater les limites du cadre et les étendre au delà du format rectangulaire. Robert Rauschenberg, par sa technique de collage d'éléments picturaux sérigraphiés ou lithographiés, engendre des formes composites dont la silhouette ou le contour se sont déjà totalement départis du cadre rectangulaire, bien que ces mêmes formes existent comprises dans un support rectangulaire. Par la suite, l'utilisation d'éléments périphériques hors du cadre deviendra aussi courante dans l'oeuvre de Johns que dans celle de Rauschenberg, lesquels iront ensuite jusqu'à inclure dans leurs tableaux des éléments tridimensionnels. Les débordements du

cadre de Robert Frank sont en ceci comparables, que comme les travaux sérigraphiques de Rauschenberg, ils utilisent une simple image comme module qui par sa répétition peut engendrer des formes dépassant le rectangle. Robert Frank mêle ainsi des sources photographiques diverses, juxtaposition de tirages par contact de négatifs Polaroid, avec des images en couleur réalisées avec un appareil jetable ("*J'ai fait ça avec un petit appareil en plastique de 5 dollars. On ne pouvait pas sortir le film, il fallait envoyer l'appareil photo. Un mois plus tard, on recevait les tirages et un appareil tout neuf*", aucun réglage n'était possible, l'appareil a été retiré de la circulation, il est revenu en force cependant à la fin des années 80, et pareillement des photographes ont tout de suite vu dans cet appareil photographique rudimentaire l'occasion d'expérimenter). Ces deux types d'images sont en fait des objets photographiques différents et même s'ils ne sont pas tridimensionnels pas plus que ne l'est leur association, leur collage est cependant comparable à l'intervention d'une chaise et d'une prothèse dans une toile de Johns, et d'un pneu ou d'une ampoule dans un tableau de Rauschenberg. En effet si ces objets en trois dimensions dans la peinture de Johns et dans celle de Rauschenberg apparaissent avec le vœu d'une troisième dimension justement, ils interviennent surtout pour leur vulgarité leur banalité et leur immédiateté de sens tout comme les tirages obtenus de l'appareil jetable reconnaissables sans difficulté par leurs coins arrondis et leur facture granuleuse et absente de piqué immédiatement imputable à un laboratoire de supermarché disent assez leur origine vernaculaire.

Les mots, les *installations*, le collage le nouveau vocabulaire de Robert Frank. Un répertoire étendu par la richesse potentielle de ses possibilités d'amalgame, mais aussi un lexique simple. Ce nouvel alphabet plastique constitué depuis 1972 s'est élaboré par l'accumulation de petites trouvailles successives, lesquelles ont donné lieu à de nouvelles recherches. L'expérimentation caractérise décidément le travail de Robert Frank depuis 1972, c'est. Cette compréhension va au-delà de l'aspect négligé et de la facture désinvolte de ce type de travaux. Certes ce côté rustre et

brouillon lui ouvre sans cesse de nouvelles possibilités ; il laisse l'imperfection se produire par curiosité de l'enseignement qu'il peut en tirer. Ainsi les bords cornés d'un négatif polaroid mal arraché ou mal traité conduisent Robert Frank, par ce qu'ils dés-tabilisent la rectangularité du cadre, par la suite, à intensifier sa recherche en ce sens et bâtir de ce fait, comme nous l'avons vu, des images qui mettent définitivement à mal la rigueur du rectangle. Il est courant d'entendre parler d'esthétique de la mauvaise facture, il va sans dire que ce terme serait mal approprié à l'esprit de recherche et de curiosité porté par Robert Frank à propos des imperfections qu'il laisse se produire. Tout comme Joël-Peter Witkin mutilé ses négatifs pour y souligner la violence dans les existences des modèles qu'il photographie, la mauvaise facture participe alors du contenu des images et est là pour en catalyser le sens. Le comportement de Robert Frank, que beaucoup de photographes qualifieraient d'irrespectueux vis-à-vis de ses négatifs ou de ses tirages, est en fait un laisser-aller toujours très opportuniste. Rien ne rapproche Robert Frank des Starn Twins dont tout le travail consiste en une pratique décorative exploitant le côté brut de matériaux photographiques par ailleurs particulièrement éprouvés par leurs auteurs. Une différence majeure s'établit entre les Starn Twins qui provoquent et font des accidents et, Robert Frank qui laisse l'imperfection se produire: on ne produit pas un *accident*, il arrive, il se produit. La beauté de l'imperfection chez Robert Frank tient à ce qu'elle s'est produite d'elle-même, ce qui lui confère la même valeur d'interprétation que l'on peut faire d'un acte manqué, éloquente.

La récurrence. Elle est nombreuse dans le travail de Robert Frank, ne serait-ce que dans le choix des signes identifiables qui habitent ses images. Pour la plupart, les images produites par Robert Frank depuis 1972 l'ont été à Mabou, en Nouvelle Ecosse, chez lui, elles ont été le plus souvent réalisées dans le périmètre restreint qui va vraisemblablement des fenêtres de sa maison au bord de mer en contrebas. Aussi les mêmes objets reviennent-ils fréquemment: la corde à linge, le poteau télégraphique, les rebords de fenêtre, la boîte à lettres ou cette bille de

bois érigée en véritable sculpture qui apparaît souvent. Ici encore possible est la comparaison avec Jasper Johns. Ce dernier dit *"J'essaye juste de trouver une manière de faire des images."* Il utilise ainsi la cible, le drapeau américain, la carte des Etats-Unis, ou ses canettes de bière comme les éléments figuratifs de sa peinture, pour chaque élément, plusieurs propositions plastiques, comportant elles-mêmes plusieurs versions. L'objet représenté est alors choisi avec le plus grand souci de banalité, ainsi sa qualité d'objet tend à disparaître tant le regard du spectateur s'attache à des valeurs qui délaissent cette qualité, la banalité de l'objet étant là pour faciliter au spectateur ce dépassement de l'objet. Pour Robert Frank, la récurrence des objets de son travail est tout d'abord due à la proximité physique de ces objets, de son espace de travail. En un sens, l'espace délimité précédemment devient le véritable atelier de sa peinture. Telle est l'atmosphère du travail du peintre Giorgio Morandi qui laissait retomber, plusieurs semaines durant, la poussière de son atelier sur ses natures mortes, avant même d'entreprendre de les peindre. Tel est aussi l'univers des photographies de Sudek; tournées, pour la majeure partie de son travail, vers les objets hétéroclites peuplant son atelier, ou les infinies variations de lumière et de transparence produites par la fenêtre de son atelier. Cependant, de la même manière que Jasper Johns expurge le poids de l'objet, comptant sur son immédiate identification, Robert Frank s'attache davantage aux multiples variations qu'il travaille autour du même sujet. Il s'agit d'un point de vue expérimental comparable, d'une recherche qui tendrait à n'abandonner les ouvertures proposées par une forme, qu'après en avoir éprouver les faiblesses. La multiplicité des propositions chez Jasper Johns relève davantage d'une recherche picturale, quand elle est chez Robert Frank le fruit d'une longue contemplation, *"Je regarde par la fenêtre. Souvent. Longtemps."*

La récurrence est aussi le fait, chez Robert Frank, de nombreuses références, ou autoréférences, qui constituent par leur rassemblement un véritable microcosme de symboles et de métaphores qui lui sont propres. Les objets déjà cités constituent en

eux-mêmes des références, chacun plein d'une signification qui lui est attribuée librement par Robert Frank. Ainsi le poteau télégraphique est un symbole de communication avec le monde extérieur, de même que la boîte aux lettres pour ses qualités évidentes de transmission. Dans d'autres images, ces deux mêmes objets pourront se trouver totalement démunis de ces significations et n'entreront plus dans le décor qu'en tant que formes sculpturales.

Trois types de vue, également, reviennent en permanence, avec des sens très liés : photographies prises au travers de la fenêtre de l'intérieur, photographies prises dans un miroir, ou encore rephotographies d'anciennes photographies. Ces trois types de vue correspondent à de véritables images intérieures. Elles sont la marque d'un positionnement dans l'espace; quand Robert Frank photographie au travers d'une fenêtre, il regarde l'extérieur, de l'intérieur, lorsqu'il photographie l'image virtuelle d'une réflexion dans une glace, son positionnement est alors plus flou. De ce fait, sa propre image n'y apparaissant pas forcément - par le jeu d'un regard oblique par exemple - on peut néanmoins dire qu'il entend photographe, de cette façon, la partie de l'espace dans laquelle il se trouve. En d'autres termes, c'est une tentative de retourner de 180 degrés l'axe de son appareil, retournement de situation dans lequel, par la suite, il se sent libre d'y inclure ou non sa présence visible. De manière inverse, fréquemment, Robert Frank photographie son ombre : il photographie de cette manière l'espace qui est devant lui et non celui auquel il appartient ; cependant son image vient à apparaître dans la partie de l'espace dans laquelle il n'est pas. Robert Frank aime à rendre ces développements plus complexes encore en associant des images où ces deux différents points de vue se côtoient par collage. Dans l'image *sick of good-byes*, il réalise par cette imbrication d'espaces, une efficace métaphore.

L'image se trouve donc séparée en deux sous-images, intrinsèquement rapprochées par les mots en suspens dans la première image, et qui trouvent leur suite dans la deuxième. Puis inter-

vient l'utilisation de miroirs qui eux-mêmes renvoient à la notion d'espace double : le monde plan et le monde reflété. Pour parachever la métaphore des deux mondes, un petit miroir est adossé au grand, créant ainsi une image radicalement différente de celle du premier reflet. Par ailleurs, la grande glace crée elle aussi une nouvelle image d'ombre sur un nouvel espace-plan. Bien sûr, l'image elle-même du fait de ses nombreuses altérations, implique l'existence de son propre plan; cet enchevêtrement d'espaces ayant pour effet immédiat d'égarer le spectateur qui est amené à questionner dans quel espace lui-même se trouve, l'espace du photographe ? Certes non, puisque ce dernier se reflète dans l'image du haut, qui elle-même n'est pas représentée en tant que miroir, les bords du miroir ne figurant pas sur l'image, tout en indiquant par l'écriture, qui est portée en avant sur cette partie de l'image, qu'il s'agit bien d'une glace, ce qui en fait permet de déterminer que le bras est celui du photographe. Le corps du photographe, ainsi présent dans l'image, nous laisse penser que la poupée squelettique tenue du bout des doigts ne le représente pas, ce petit objet fait vaciller l'image ; il est tenu du bout des doigts ; la tête semble humaine mais le torse est squelettique et les membres sont atrophiés. L'objet est tenu par la tête, comme s'il se trouvait en instance : l'image bascule vraiment.

Le spectre de la mort est maintenant présent dans cette image, toutes les imbrications des espaces deux à deux créent le passage. De nouveau les communications entre le visible, le reflété et le spectateur opèrent. Des inscriptions ont été gravées dans le négatif ; elles sont là pour rappeler le filtrage de la lumière, et dernier élément de signification, la date de Novembre 78 (*Nov. 78*) a été inscrite à l'endroit dans la gélatine du film, elle s'imprime de ce fait à l'envers sur le tirage. L'image est donc un reflet depuis le début, une vision fugitive. Cet espace tellement indéterminé est en fait celui de la mort, de l'au-delà. Les perceptions se faussent, l'horizon est penché, la peinture a dégouliné sur les miroirs, le négatif de la photo du haut est partiellement arraché tout concoure au malaise dans cette image. *Sick of good bys*, (marre de dire au revoir), assez des mauvaises nouvelles, celles

peut-être reçues des fils du téléphone qui passent sur les poteaux aperçus dans le fond de l'image. Une image toute d'émotions.

De cette époque trouble de son travail et de son existence, Robert Frank dit : *"je crois que quelque chose s'est passé dans ma vie, ce n'est pas un simple changement d'appareil photo. Je ne suis pas passé d'une grosse caméra à une petite, ce n'est pas du tout ça. En 1969, mon mariage a cassé, j'ai eu envie de montrer ça, les changements qui s'opéraient en moi. Je ne voulais pas être un détective, mais il fallait que je comprenne - et le cinéma m'a aussi servi à ça - comment communiquer avec les autres... Quand j'ai recommencé à prendre des photos, j'étais devenu un autre. Les voyages ne m'intéressaient plus, je n'avais pas envie de continuer à photographier de jolies choses (pretty stuff). Qu'est-ce que je pouvais faire avec l'extraordinaire violence qui règne dans ce pays ? Et la mort ? Et le sexe ? C'est le moment où on a découvert, avec le Polaroid, comment faire instantanément des photos. Et moi j'ai décidé d'exprimer dans ces photos instantanées, un sentiment tout simple, celui d'être au monde. Exister, être là, et rien d'autre."*

Robert Frank n'est pas un photographe, du moins ne le fut-il que jusqu'à la finalisation des *Américains*.

Dans cette première partie de sa carrière, tandis que Robert Frank manie le *medium* photographique dans l'intention d'un document, le spectateur perçoit cependant une volonté très nette de déborder les caractéristiques habituellement connues de l'appareil photographique : il veut exprimer, avec des photographies. Il va de ce fait à l'encontre du courant documentariste de l'époque, première déviation qui le départit de la photographie, cette dernière à qui l'on fait à l'époque, davantage prévaloir des facultés d'enregistrement. Peut-être, parce que le combat de la photographie fut long et sinueux dans son processus de reconnaissance parmi les autres *media* artistiques, il est courant que ses pratiquants, les photographes, soient très attachés à respecter, d'une part le *medium*, d'autre part ses prétendues limites. Lorsque Robert Frank publie les images des *Américains*, il s'agit là d'un premier affront. A la même époque, en effet, les lois du genre sont régies par le groupe de ses célèbres contemporains — Minor White, Ansel Adams et Edward Weston — davantage versés dans une grandiloquente démonstration de leur savoir-faire technique. Les quatre-vingt trois photos des *Américains* font alors

l'effet d'anti-photos, tant elles semblent mettre en exergue toutes les erreurs à ne pas faire, au profit, certes, de ce qui fait par ailleurs grandement défaut dans l'oeuvre d'Ansel Adams : le caractère. Avec la parution des *Américains*, le monde de la photographie connaît sans doute sa première oeuvre expérimentale, celle qui sort enfin des effets artisanaux ou de la recherche d'une écriture documentaire; cette nouvelle démarche engendra par la suite de nouveaux concepts et la naissance de la photographie contemporaine.

A la même époque, le début des années soixante, de nombreuses nouvelles démarches photographiques naissent aux Etats-Unis, parmi elles, la photographie conceptuelle avec Kenneth Josephson, derrière lui, d'autres étudiants de Moholy-Nagy, exilé du Bauhaus pour fonder son Ecole de *design* à Chicago, travailleront à faire de cette ville un étonnant centre de la photographie contemporaine, citons Barbara Crane et Aaron Siskin. Sur la côte ouest aussi, de nouvelles images photographiques voient le jour: Robert Heineken se fait alors connaître pour une production particulière d'images, ces dernières ayant, pour nombreuses d'entre elles, comme point en commun, la non-utilisation d'un appareil photographique optique. Le travail de Robert Heineken consiste, en effet, à imaginer tout procédé s'appuyant sur l'utilisation de la lumière et de matériaux photosensibles. Ces deux ingrédients sont utilisés, édulcorant tout à fait l'emploi de la camera, mais visant à des déclinaisons variées autour de l'étymologie du mot photographie, écriture avec la lumière. Le rayogramme, du nom de Man Ray, côtoie, modernisé, des procédés plus contemporains comme le Cibachrome que Robert Heineken expose couché contre un téléviseur qu'il allume et éteint pour une courte seconde. De son côté, sur le côté Est, Harry Callahan travaille à de nouveaux élargissements, notamment en matière de formes. Par l'utilisation, par exemple, de la surimpression au moment de la prise de vue et de surdéveloppements sur mesure pour des sujets très graphiques, il entend également chambouler les velléités de cantonner la photographie dans sa soit-disante vocation documentaire. Dans les pas de Robert Frank, en revan-

che, s'engagent d'autres photographes comme Diane Arbus, Garry Winogrand, Lee Friedlander. Des *Américains*, ils retiennent principalement la notion de projet photographique ou encore d'essai, et l'envie de développer leur propre langage où la subjectivité n'est plus condamnée, mais le véritable moteur de leurs images. Quand Robert Frank abandonne la photographie pour le cinéma, la photographie contemporaine est en marche, et ses écoles vont se faire de plus en plus nombreuses.

Le cinéma de Robert Frank ne répond pas davantage que sa photographie, aux pratiques coutumières de l'époque durant laquelle il se tourne vers ce nouveau *medium*. En effet, son cinéma, s'il est né d'inspirations très diverses (de Rossellini à Godard), ne ressemble pas à celui de ses prédécesseurs. Quand il se veut documentaire (*Life-Raft-Earth*, *The Cocksucker blues*), il est à l'opposé, par exemple, du cinéma ethnologique quasi-scientifique de Jean Rouch du début des années soixante. Lorsque le cinéma de Robert Frank est fictionnel (*Pull my daisy*, *Keep Busy*), alors il ne ressemble en rien - à cause de ses nombreux effets de distanciation - aux films de la nouvelle vague française récemment exportée à New York, et tandis qu'il travaille à des effets de formes et d'images non narratives ni documentaires (*Life dances on*, *About Me-A Musical*), il est aussi éloigné du cinéma d'avant-garde américain, bien qu'il reconnaisse avoir beaucoup d'admiration pour le travail de Michael Snow. En fait son travail cinématographique de documentaire autobiographique ne déclenche à proprement parler, aucun mouvement. Avec la naissance de la vidéo (au milieu des années soixante-dix), cependant, apparaissent quelques tentatives comparables, la sienne entre autres - *Home Improvements*. Le caractère autobiographique de ce genre de travaux cantonne, malgré tout, ces tentatives à un public très confidentiel. *"J'ai fait une seule fois de la vidéo, il y a quatre ans (1985), ça s'appelait Home Improvements, c'était une histoire très intime, des choses sur mon fils, sur ma femme, sur moi, aussi. Regarder cette vidéo, c'est une souffrance pour moi, mais dans les écoles, elle est très utile. En fait, ils peuvent voir ce qu'il ne faut pas faire de sa vie,*

ils comprennent qu'on peut montrer ses défauts, se filmer comme un exemple à ne pas suivre. Ça les encourage à projeter leurs propres vidéos, des choses qu'ils ne vous auraient jamais montrées, simplement parce que vous avez eu le courage - ou la générosité - de vous montrer tel que vous étiez."

Plus difficile à apprécier, est la résonance des fruits du retour à la photographie de Robert Frank. Ce travail a d'abord été longtemps méconnu et probablement mésestimé. Des préoccupations de cette partie de sa carrière, assez peu ont l'universalité des *Américains*, sans doute parce que tel n'était pas le voeu de son auteur. Il s'agit aussi d'un travail fangeux dans ce qu'il a d'auto-biographique et dont il est difficile d'apprécier combien Robert Frank lui prévoyait d'audience. Sa problématique, si elle est comparable à celle de contemporains, ou d'autres artistes, souffrirait assez mal d'une tentative de rapprochement ou d'insertion dans un courant ou dans une démarche de groupe : Robert Frank n'est pas un auteur de manifeste ; il est un artiste autonome, en marge de ses contemporains. Tant de raisons rendent difficile l'appréciation de ce travail : il semble en effet qu'au moment où elles étaient réalisées, ces images n'avaient pas forcément l'ambition d'un public. *"Je voulais simplement exprimer la douleur, la passion et aussi la perte de la passion. D'ailleurs quand les gens voient ces photos, ils le sentent bien : j'ai été loin. Trop loin. Mais ces photos là, celles que personne ne peut comprendre, j'ai quand même tenu à les mettre dans ce livre, The lines of my hand. Tout simplement parce que la perfection, ça ne m'intéresse pas."*

L'exposition *Deep South* des rencontres d'Arles de 1989, proposait un choix d'une douzaine de panneaux réalisés par Robert Frank, commandées par la ville de Birmingham, Georgia : *"L'idée, c'était d'aller là-bas juste avant Noël. Retourner au Leica. Etre reporter. Et là, ça n'allait pas, j'ai tout de suite vu que les reportages photos, c'était bien fini pour moi. Je crois que je suis arrivé au bout de mon voyage dans la photographie. J'étais découragé à l'idée de refaire des photos, je trouvais ça*

dégoûtant faire des clichés par besoin d'argent." Quand Robert Frank dit être arrivé au bout de son voyage dans la photographie, il parle des *Américains*, il parle aussi de ses plus récents développements, il pense sans doute avoir acquis une respectable maîtrise de ces images, aussi, n'est-il plus intéressé de poursuivre en ce sens. Robert Frank semble fatigué, aussi passablement ennuyé de devoir réaliser quelques commandes alimentaires (photos de mode en hiver 89, commande d'un film sur la Ruhr, commande de Birmingham, Georgia, déjà mentionnée), et sans doute résolu de laisser son travail de côté, un temps, il dit, la photographie. Il ne faut pas considérer sa récente apparition aux rencontres d'Arles de 89 comme le signe d'un retour : de tels espoirs sont les vœux pieux des organisateurs des Rencontres. Il n'est pas non plus sûr que la réédition de *In lines of my hand* et les mêmes expositions d'Arles 89 marquent la compréhension définitive du travail de Robert Frank depuis 1972.

En effet, de cette dernière période, il est commun de parler de retour à la photographie, désignation commode, Robert Frank utilisant lui aussi le mot de photographie pour parler de ses récentes activités. Dès le début des années 60, une nouvelle forme d'expression apparaît et finit par entrer dans les musées, caractéristique par son éphémérité ou sa théâtralité : la performance, viendront ensuite les *installations*. Des premiers *happenings* d'Allen Kaprow, des *performances* de Chris Burden et des chorégraphies de Merce Cunningham, et de tous leurs suiveurs, l'archivage devient un musée bien étrange : la photographie. Tous ces précurseurs manifestent un enthousiasme réel pour le caractère éphémère de cette nouvelle forme d'art qu'ils se sont inventée, et se soucient assez peu de leur enregistrement ; le marché de l'art et tout particulièrement celui de New York, se charge de le leur faire réaliser : la photographie devient alors leur instrument de travail privilégié avant l'apparition de la vidéo. Cette préoccupation acquise, une nouvelle race de performers voit alors le jour : désormais leur travail est étudié avec le souci omniprésent de sa photogénie, c'est en particulier vrai du mouvement de *Land art*. Des parcours de Richard Long en plein

désert, le spectateur retient une photographie du site de la performance, et l'énonciation de son principe — par exemple : *20 fois l'aller-retour entre les points A et B* arbitrairement choisis sur une carte topographique — Ainsi le spectateur regarde une photographie sans véritablement la regarder, puisque ce qui est porté à sa connaissance, ce sont des éléments intellectuels qui lui permettent de retracer mentalement la performance. Dans le cas de Richard Long, les photographies-témoins de ses parcours ou tracés, sont d'une facture traditionnelle, suffisamment banale pour ne pas retenir l'attention du spectateur.

A un pas de plus vers la photographie, se trouve la démarche d'Hamish Fulton. Ce dernier s'impose non seulement des parcours et des marches dont il photographie les décors, mais, à l'inverse de Richard Long, il s'abstient de toute intervention sur le site - à l'exception de la trace de ses pas : il sculpte cependant. Sa sculpture consiste dans la photographie des éléments naturels dont il se plaît à décrire la beauté de l'agencement ou encore en usant d'effets photographiques et en s'appuyant sur le réel, il propose des formes sculpturales. En effet, avec force cadrages contenant des hors-champs ou usant des lignes déjà existantes, de faux formats de tirage et d'un choix étudié de points de vue - effet de sol par exemple - la sculpture d'Hamish Fulton n'est plus simplement photogénique, elle est photographique. Robert Frank, du décor qui s'offre de ses fenêtres à Mabou, en Nouvelle Ecosse, ou de l'intérieur de son appartement à New York, aménage un théâtre, fait de sculptures, d'objets trouvés et des événements qui font sa vie. Cette scénographie et ces *installations* sommaires, il les photographie, avec ces photographies, il construit des images, par assemblages, manipulations et écritures : un acte de peinture dont ses photographies sont le support. Robert Frank est un artiste pluridisciplinaire. Plus un photographe.



Robert Frank avait dix ans quand il accompagnait son père, un importateur de radios, suisse, de Zurich, pour un voyage en Italie. Ils allèrent à une fête foraine. Robert Frank était particulièrement attiré par un stand de tir: *"Vous deviez tirer à la carabine sur une cible dans le fond du stand, et quand votre tir atteignait le centre de la cible, un incroyable flash explosait. Il y avait un appareil-photo qui prenait votre image quand votre visée était bonne. Je me rappelle encore de l'odeur de la poudre du flash à la fête.*

Si vous gagniez, alors il vous fallait attendre, et vous receviez la photographie comme prix. J'ai gardé l'image de mon père au stand de tir. Je suis à peine visible, me haussant sur la pointe de mes pieds pour le regarder tirer."



Paris, 14ème, 1951

Paris 1951

La petite fille a dix ans; il a l'air de faire froid. Elle porte, une paire de collants, un manteau clair et un bonnet tricoté. Elle regarde en direction d'un étalage de masques de Mardi Gras, dont un qui représente Charlot, à un coin de rue. Robert Frank fait une photo.

Arles 1989

L'exposition de Robert Frank, juste en face des arènes. Je suis avec mes parents. Ce sont eux qui m'ont conduit à Arles. Dans un groupement des images réalisées en Europe de 1949 à 1951, la photo de la petite fille. Ma mère regarde cette photo. Elle se reconnaît. A peine croyable. Robert Frank s'est arrêté devant la petite fille de dix ans et a fait cette photo. La petite fille, ce sera ma mère.

Chicago, le premier octobre 1989

Dans une fontaine, de nombreuses bouteilles de vin californien et de bière américaine. Le petit homme a la main posée sur le rebord de la fontaine. Il a l'air de se retenir de tomber. Derrière lui, chacun échange des politesses et évite tant bien que mal de parler de photographie. Ken Josephson montre l'exemple en racontant de sa petite voix douce et de ses yeux de poisson endormi, des blagues polonaises — des blagues belges américaines. Ce sont des plaisanteries très méchantes qu'il laisse tomber comme par mégarde, malgré son incroyable gentillesse.

Le petit homme a l'air de se retenir.

A ses pieds, il y a un nombre conséquent de mégots pas tous très bien écrasés. On ne voit pas ses yeux, cachés par des lunettes de soleil. Il a une incroyable marque rouge sur le front. Ses cheveux sont brossés en arrière en une queue de cheval, la couleur est indéfinissable, huileuse. Ses mains jaunies tremblent dangereusement lorsqu' il se saisit d'une bouteille pour remplir son verre qui a beaucoup de mal à rester plein. Personne n'a l'air de faire attention à lui, il est comme un intrus au milieu d'une soirée. Je vais à la cuisine et croise Joyce. Elle me demande si j'ai vu Robert. Elle veut parler de Robert Heineken, auprès de qui elle m'a eu ce petit boulot de tirage. Je dis à Joyce. Tu sais j'ai vu beaucoup d'images de son travail mais je ne sais absolument pas à quoi il ressemble. Elle me montre du doigt. C'est le petit homme à la fontaine. Personne ne faisait attention. C'est comme ça que j'ai rencontré Robert Heineken. Il était très vague. Il a dit que pour le tirage, je faisais l'affaire.

Quelques jours plus tard, je commence à travailler pour lui. Nous allons manger en face du studio sur Wabensia Avenue. Nous parlons de choses et d'autres mais surtout d'autres. Où j'apprends que Robert Heineken a commencé sa carrière comme pilote de chasse aéroportée — un jour étrange, mon père et Robert se sont rencontrés et à ma plus grande surprise ils avaient de nombreuses choses à partager, une discussion à battons rompus entre anciens pilotes, avec pour tous les deux un faible pour le *North American T-6* dont Robert disait qu'il était particulièrement délicat de le poser sur la plate-forme d'un porte-avions — pendant la guerre de Corée. Le petit homme qui se retenait à la fontaine. Je lui raconte l'histoire de Robert Frank qui a pris une photo de ma mère dans la rue quand elle avait dix ans.

Il tousse et dit qu'il devrait essayer de lui téléphoner. Il me dit qu'il le connaît bien, qu'ils sont bons amis. Cette photo, *Curb that lust, for Robert Heineken* (domine cette envie, pour Robert Heineken). Je réalise qu'elle était adressée au petit homme de la fontaine.

A Noël, j'écris à Robert Frank, je lui raconte l'histoire de la petite fille à Paris en 1951. Il ne répond pas.

New-York, février 1990

Hanno m'a donné le numéro de téléphone et l'adresse. Robert Frank, X, Bleeker st NY, NY 10003 (212) XXX XXXX. C. est venue me chercher à l'aéroport. Le taxi usait davantage du Klaxon que du frein pour ma plus grande frayeur. Nous avons longé le cimetière du Queens, j'ai dit à C., *tu sais, s'il n'y avait pas tant de brouillard, nous aurions une vue superbe sur Manhattan sur l'autre rive*. C. m'a regardé avec un peu d'étonnement. Le chauffeur de taxi m'a donné raison. Je me rappelais de cette photo de Daphna et puis de celles que j'avais faites dans la voiture, en descendant à Coney Island. Deux ans et demi auparavant. Le taxi s'est égaré, comme prévu, sous le pont de

Manhattan, pour le plus grand énervement de C. J'étais trop fatigué pour lutter.

Water Street à Brooklyn. Le *loft* est immense, il colle à toutes les descriptions qu'on peut se faire des *lofts* d'artistes new yorkais. Plus tard, je découvrirai que *Kurt and Bart* collent eux aussi à l'image, jusqu'à la caricature, qu'on peut se faire de deux jeunes artistes de New-York. C. sait que je brûle de le faire. Elle me demande si j'ai le numéro. Je farfouille dans ma valise et je compose le fameux numéro. Personne. Et je dis à C., *et évidemment, il ne serait pas du genre à avoir un répondeur.*

Le lendemain, du théâtre où travaille C., j'essaie encore. Une voix de femme répond. Je suis très nerveux. Je demande si Robert Frank est là. C'est la voix de June Leaf, j'en suis sûr. Qu'est ce que j'en sais? *"I'm sorry, Robert Frank is out of the country, he'll be back in two weeks."* (1) Elle est désolée, *so am I.* (2) Je lui ai presque demandé s'il était au Canada, sans doute, pour, dans ma naïveté habituelle, me faire une image du vieux Robert Frank affairé à mille choses inutiles à Mabou. Mais est-ce que ça me regarde vraiment? Je suis déçu. Je dis à C..

J'ai beaucoup de temps. Je marche dans Manhattan. Au hasard me dis-je au début, puis je réalise à plusieurs reprises que je passe beaucoup de temps dans Lower East Side, le Bowery et le Village. En revenant de Chinatown, vers l'hôtel où nous avons pris nos quartiers maintenant, le temps du spectacle de C., et qui donne sur Washington Square, je marche au Nord, sur Bowery Avenue. *Juste en face de CBGB — LE CBGB*, celui de Television et de Patti Smith — avait dit Hanno. J'y suis. C'est là que commence la Bleeker Street. Le quartier ressemble à tant d'autres dévastés de New-York ou de Chicago, ou d'autres grandes villes américaines, où je ne suis jamais allé. Une étonnante ordure jonche le trottoir, et des corps errants, ivres de fatigue et d'alcool déambulent sur les trottoirs crevassés. Les murs et les grilles contre les fenêtres dénoncent la violence et la misère. Toujours la vision en contraste des interminables limousines

blanches ou noires ou argentées (sous tous les sens du terme) qui traversent comme des flèches des quartiers défoncés, pour aller à Soho au *Village*, maintenant quartiers chics. Les quartiers pauvres du Sud de Manhattan ont tous la même histoire. Ils sont d'abord pris d'assaut par les artistes avides de loyers modérés, et puis le quartier enfin notoirement reconnu pour être celui des artistes, devient très couru, les loyers grimpent, et les dernières traces de la vie d'artistes ne sont plus que les luxuriantes et lucratives galeries, aux noms prestigieux qui font maintenant partie de l'histoire de l'art. Le *Village* n'est plus qu'une pâle et donc infâme copie du *Village* des années cinquante. Bien sur il est toujours possible d'y écouter Max Roach jouer, mais Max Roach lui-même a vieilli et ceux qui l'entourent désormais ne sont plus Charlie Parker, Charles Mingus, Thelonious Monk.

Je me suis arrêté devant le numéro X. Devant la porte noire. Dans la Bleeker Street. Il n'y a personne l'endroit est vraiment vide. J'ai beau savoir que c'est là qu'habite Robert Frank, que c'est son quartier, que si son réfrigérateur est vide du jus de carottes dont il vante les mérites — j'y ai goûté une fois, c'est un vrai médicament, c'est infect - c'est dans la petite épicerie végétarienne au coin qu'il ira se réalimenter. Rien. Vraiment rien ne se passe. Sans doute encore aurais-je été trop naïf de croire. De croire en la romantique idée que si je venais à me trouver en face du numéro 7 de la Bleeker Street à New-York, il y aurait, je ne sais pas moi, un frisson. Je suis donc prostré et frigide. Rien.

Je marche toujours. C'est la partie de Manhattan où les rues ont des noms. Crosby Street. Une allée à l'allure habituelle, pour ses vieilles carcasses de voitures en forme de rêve américain mal terminés. Au loin je distingue nettement le sans-abri qui vacille de poubelle en poubelle, à la recherche d'un passager réconfort, inespéré, un morceau de *trash* à se mettre sous la dent, calmer la salope de faim, ou des canettes à recycler. Crosby Street, je distingue très nettement la photo des deux godillots noirs et de la plante verte, fatiguée. Peu de choses ressemblent à l'arrivée de Robert Frank à New-York en 1947. Et pourtant. Oui, c'est dans

ce quartier qu'un immeuble a manqué de s'écrouler de rire, Robert Frank filmait *Pull my daisy*. C'est dans la troisième Avenue que Robert Frank a fait cette étonnante image de Willem De Kooning, au coeur de la nuit. Dans la dixième rue, Jack Kerouac et Allen Ginsberg tenaient leur interminable et célèbre conciliabule. Un vent très froid souffle et me rappelle que je suis au milieu de l'hiver 1990. Que cette furie des années 50 était bien vaine. Que je n'ai aucune raison d'en être nostalgique. Qu'elle ne m'a jamais attiré. Que je suis après un fantôme quand je ne crois pas aux fantômes.

Astor place. Des Noirs devant des étalages. Pour la plupart, de vieux livres, des livres récents mais sans intérêt qui auraient aussi bien pu finir au pilon et de vieux magazines. D'anciens numéros de *Playboy* ou de *Penthouse* se vendent encore cinquante cents. Pour certaines de ces publications, on pourrait jurer que c'est leur septième ou huitième revente. Je marche toujours amusé par l'argot des Noirs, langage difficile à saisir mais très rythmé, donc charmant malgré son caractère ordurier. Deux étalagistes s'engueulent, un flot intarissable d'insultes que je n'ai encore jamais entendues, le capitaine Haddock avec l'accent de Brooklyn, j'essaie d'en mémoriser quelques-unes (*shit for brain*). Je regarde leur étalages. Ma main brûle sur mon appareil, dans le fond de ma poche. J'hésite, je dois être le seul Blanc de toute la place. J'hésite trop longtemps: ils se sont calmés, quelques *motherfuckers* et *assholes* tombent encore en pluie fine, mais le plus gros de l'orage est passé. Un gamin de cinq ou six ans profite de la situation, et essaie de dérober la septième revente du *Playboy* de septembre 71 - les *Stones* sortaient *Sticky fingers* - , le vendeur encore chaud se saisit d'un gros livre, *hard cover*, et lui écrase la main. Le gamin hurle de douleur et déguerpit. Le livre. *In lines of my hand*. Curieuse vision que celle de la grande main blanche imprimée sur la couverture du livre, et qui écrase la minuscule main noire du petit voleur, une mouche écrasée par une masse (*it's like killing flies with a sledgehammer*). Je discute avec le vendeur. Le livre porte encore l'étiquette du magasin duquel il a été volé. *Cinquante dollars*. Il veut bien me le vend-

re pour dix. Il en a toute une pile dans son dos. Je descends jusqu'à sept dollars cinquante.

Sur Broadway, j'achète aussi des cartes postales.

Le lendemain, je retourne sur Bleeker street. Je veux faire une photo. Il commence à se faire tard et le jour tombe. Au premier étage, la lumière est allumée. Une peintre travaille dans son studio. Je la reconnais, c'est June Leaf, la femme de Robert Frank. Je sors enfin mon appareil et la carte postale. J'écris: "*New York, 2/20/90, Robert, it was said that our lines would not meet now*" (3). Je tiens la carte postale à bout de bras. Je la photographie recto-verso, en face de la porte noire du X, Bleeker Street. La photographie que je tiens du bout des doigts n'est pas de Robert Frank, elle est de Brassai, ce n'est pas la main de Robert Frank qui y est représentée mais celle de Picasso, un moulage de la main de Picasso, une fausse main. Faux. Ce que j'écris sur l'envers de la carte postale pourrait faire croire que Robert Frank est un ami de moi. Tout aussi faux.

Je suis en train d'imiter une photo de Robert Frank, lui même imitant une photo de Ken Josephson. Faux encore.

June Leaf est maintenant à sa fenêtre, elle s'inquiète de me voir comme ça depuis cinq minutes. Une image fausse. Vraiment fausse. Devant sa porte.

(1) Je suis désolée mais Robert Frank est à l'étranger, il sera de retour dans deux semaines.

(2) Je le suis aussi.

(3) Robert, il était écrit que nos lignes ne se rencontreraient pas cette fois.

BIBLIOGRAPHIE

Les Américains, Robert Frank, Robert Delpire

In Lines of my hand, Robert Frank, Lustrum Press, édition de 1972

In lines of my hand, Robert Frank, Parkett/ Der Alltag Publishers, édition de 1989

From Incas to Indios, Robert Frank / Werner Bischof / Alain Verger, Robert Delpire

Robert Frank, New York to Nova Scotia, Brookman/ Tucker, The Museum of Fine Arts, Houston, TX

A flower is..., Robert Frank, Ygensha

Robert Frank, *Le Nouvel Observateur* / Robert Delpire, introduction de Rudy Wurlitzer

Robert Frank, Robert Frank, Centre National de la Photographie, collection Photo-Poche

The legacy of light, Editions Knopf, Collection Polaroid

N°12/13 des *Cahiers de la photographie: Robert Frank, la photographie, enfin.*

Mirrors and Windows: American photographe since 1960, John Szarkoswsky, The Museum of Modern Art, New York, NY

Libération du premier juillet 1989, à propos des rencontres d'Arles; un encart spécial sur Robert Frank, article de Louis Skorecki.

A close brush with reality, Bart Parker, Visual Studies Workshop, Rochester, NY

Let us now pray the great men, Walker Evans/James Agee

Sur la route, Jack Kerouac, Folio

Collected poems 1947-1980, Allen Ginsberg, Harper and Row

Manifeste du Surréalisme, 1924, André Breton, Edition Gallimard

Zen and the art of motorcycle maintenance, Robert M. Pirsig, Morrow, Bantam

N° 400 des *Cahiers du cinéma*, Wim Wenders rédacteur en chef.

N° 287, premier mai 1981, *L'avant-scène*, *Alice dans les villes* de Wim Wenders

La vie matérielle, Marguerite Duras, Ed POL

EXPOSITIONS

Rétrospective de Robert Frank au centre national de la photographie, Paris, mai 86.

Robert Frank, *The Americans*, Columbia College, Chicago, IL, Janvier 89

Deep South, XXèmes rencontres d'Arles, juillet 89

Robert Frank, *In lines of my hand*, XXèmes rencontres d'Arles, juillet 89.

FILMOGRAPHIE ET VIDEOGRAPHIE

Films de Robert Frank:

Pull My Daisy

Me and my brother

Conversation in Vermont

Life-Raft-Earth

About me--A musical

Keep busy

Life dances on

There ain't no candy mountain

Films d'autres réalisateurs:

Shadows de John Cassavettes

Alice dans les villes de Wim Wenders

Allemagne année zéro de Roberto Rossellini

Vidéographie:

Home improvements de Robert Frank

Tu sais de Daphna Blancherie

About Robert Frank, reportage vidéo réalisé pour l'exposition Robert Frank, New York to Nova Scotia, The Museum of Fine Arts, Houston, TX.

REMERCIEMENTS

Halley Smith

Robert Heineken

Joyce Neimanas

Barbara Crane

Dominique Anginot

Mes parents

Alain De Jonckheere.