

*I'm always looking outside,
trying to look inside. Trying to say something that's true.
But maybe nothing is really true.
Except what's out there.
And what's out there is always changing.*

Je regarde sans cesse au-dehors,
cherchant à voir dedans.
J'essaie de dire quelque chose de vrai.
Mais peut-être rien n'est vraiment vrai.
Sauf ce qui est là-bas.
Et ce qui est là-bas ne cesse de changer.

FOREWORD

Avant-propos

In 1957 Robert Frank, nearing the end of his work on his seminal body of photo graphs The Americans, traveled to Washington, D.C., to record the inauguration of Dwight D. Eisenhower and Richard M. Nixon. Fascinated with symbols of power, he photo graphed national monuments such as the Capitol as well as politicians, bureaucrats, and others who populated this city's streets and corridors. And like so many other visitors, he went to the National Gallery of Art, possibly to see whether the an of this country rivaled its political, economic, and military strength. He photographed visitors seated in the galleries and a friend relaxing at the base of the fountain in the rotunda.

En 1957, alors qu'il achevait son travail sur *The Americans*, son œuvre photographique majeure, Robert Frank se rendit à Washington, D.C., pour couvrir l'investiture de Dwight D. Eisenhower et Richard M. Nixon. Fasciné par les symboles du pouvoir, il photographia les monuments nationaux comme le Capitole, ainsi que les politiciens, les fonctionnaires et les autres figures qui peuplaient les rues et les couloirs de cette ville. À l'instar de tant d'autres visiteurs, il se rendit à la National Gallery of Art, peut-être pour évaluer si l'art de ce pays égalait sa puissance politique, économique et militaire. Il y immortalisa des visiteurs assis dans les galeries et un ami se reposant au pied de la fontaine du dôme central.

In the years after 1957 Frank established himself as one of the most important and influential photographers of all time. His photographs made in the United States in the 1950s cut through the clichés and sentimentality that had characterized most photography of the postwar era. With these prescient images Frank redefined the icons of America, noting that cars, juke boxes, diners, gas stations, even the road itself formed a far more truthful index of contemporary life than the majestic landscape that had once symbolized the nation. Moreover, he created an eloquent and compelling portrait of America. His intense and innovative photographs and films made in the last few decades continue to break accepted rules, expanding the expressive potential of his art. These highly autobiographical works address the artist's personal journey, his relationships with family and friends, and his connections to his physical environment.

Dans les années qui suivirent 1957, Frank s'imposa comme l'un des photographes les plus importants et influents de tous les temps. Ses clichés réalisés aux États-Unis dans les années 1950 tranchaient avec les stéréotypes et la mièvrerie qui dominaient alors la photographie de l'après-guerre. À travers ces images visionnaires, il réinventa les icônes américaines, révélant que les voitures, les juke-boxes, les diners, les stations-service, voire la route elle-même, constituaient un reflet bien plus fidèle de la vie contemporaine que les paysages grandioses qui avaient autrefois symbolisé la nation. Plus encore, il dressa un portrait éloquent et saisissant de l'Amérique. Ses photographies et films intenses et novateurs, produits au cours des dernières décennies, n'ont cessé de briser les conventions, élargissant sans relâche les possibilités expressives de son art. Ces œuvres résolument autobiographiques explorent le parcours personnel de l'artiste, ses liens avec sa famille et ses proches, ainsi que sa relation à son environnement physique.

In 1990, thirty-three years after his earlier visit, Frank returned to the National Gallery and presented it with a large gift of his work, including an important group of exhibition prints, a bound volume of original photographs titled Black White and Things, and a substantial archival collection of all of his negatives and accompanying contact sheets made before 1970 and more than a thousand work prints. To augment Frank's generous donation, the Gallery determined to acquire all of the photographs reproduced in the 1989 edition of his book The Lines of My Hand, a survey of his art from his earliest work in Switzerland during the 1940s to his work of the 1980s. In May 1994 Frank made an additional donation of exhibition prints and archival material. These gifts, along with the photographs from The Lines of My Hand, offer remarkable insights into his working methods and his intent and together constitute the Robert Frank Collection at the National Gallery of Art.

En 1990, trente-trois ans après sa première visite, Robert Frank revint à la National Gallery et lui offrit un don majeur de son œuvre, comprenant : un ensemble imposant de tirages d'exposition, un volume relié de photographies originales intitulé Black White and Things, ainsi qu'un fonds d'archives substantiel rassemblant l'intégralité de ses négatifs et planches-contacts réalisés avant 1970, accompagnés de plus d'un millier de tirages de travail. Pour compléter ce don généreux, la National Gallery décida d'acquérir l'ensemble des photographies reproduites dans l'édition de 1989 de son livre The Lines of My Hand, une rétrospective couvrant sa création, des premières œuvres réalisées en Suisse dans les années 1940 jusqu'à ses travaux des années 1980. En mai 1994, Frank fit un nouveau don de tirages d'exposition et de documents d'archives. Ces dons, associés aux photographies de The Lines of My Hand, offrent un éclairage exceptionnel sur ses méthodes de travail et ses intentions artistiques. Ils forment aujourd'hui la Robert Frank Collection de la National Gallery of Art.

This exhibition Robert Frank: Moving Out and this book celebrate Robert Frank's magnificent donation and seek to explore the development of this American artist. The revolutionary nature of The Americans and the profound impact it has had on several generations of artists, historians, and others have tended to overshadow Frank's art made before and after. By examining the work within the context of his whole oeuvre, the exhibition and book consider ideas that have invigorated his art throughout his career.

L'exposition Robert Frank : Moving Out et ce livre célèbrent le don exceptionnel de Robert Frank et explorent l'évolution de cet artiste américain. Si The Americans et son influence révolutionnaire sur plusieurs générations d'artistes, d'historiens et d'autres publics ont souvent éclipsé le reste de son œuvre, l'exposition et l'ouvrage replacent sa création dans le cadre de son parcours complet. Ils mettent en lumière les idées qui ont nourri son art tout au long de sa carrière.

The formation of the Robert Frank Collection at the Gallery and the organization of the exhibition and publication have been complex undertakings. Both have been overseen by Sarah Greenough, curator of photographs at the National Gallery, working in close collaboration with Philip Brookman, curator of photography and media arts at the Corcoran Gallery of Art. They have selected the works in the exhibition and determined the nature, scope, and content of the essays, and they have been privileged to consult the artist himself on all aspects of the exhibition and publication. We are most grateful to Mr. Frank and to his wife, the artist June Leaf, for their willingness to devote time to this project and to lend so generously to the exhibition. Peter MacGill, of Pace/MacGill Gallery, New York, has greatly facilitated our work, and we wish to extend to him our sincere thanks.

La constitution de la Robert Frank Collection au sein de la National Gallery, ainsi que l'organisation de l'exposition et de la publication, ont représenté des entreprises d'envergure. Ces projets ont été supervisés par Sarah Greenough, conservatrice des photographies à la National Gallery, en étroite collaboration avec Philip Brookman, conservateur de la photographie et des arts médiatiques au Corcoran Gallery of Art. Ensemble, ils ont sélectionné les œuvres exposées et déterminé la nature, l'ampleur et le contenu des essais, tout en bénéficiant du privilège de consulter l'artiste lui-même sur tous les aspects de l'exposition et de la publication. Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à M. Frank et à son épouse, l'artiste June Leaf, pour leur disponibilité et leur généreux concours tout au long de ce projet. Peter MacGill, de la Pace/MacGill Gallery à New York, a grandement facilité notre travail, et nous lui adressons nos vifs remerciements.

The Gallery is extremely grateful to Lannan Foundation and its president J. Patrick Lannan and director Lisa Lyons and also to Polaroid Corporation and its vice president of corporate communications Sam Yanes for making this important exhibition possible. Their enthusiastic response and commitment to all aspects of this project have enabled us to realize fully our vision.

La National Gallery adresse ses plus vifs remerciements à la Lannan Foundation, et plus particulièrement à son président, J. Patrick Lannan, ainsi qu'à sa directrice, Lisa Lyons. Elle exprime également sa profonde gratitude à Polaroid Corporation, et à son vice-président des communications, Sam Yanes, pour avoir rendu possible cette exposition majeure. Leur soutien enthousiaste et leur engagement sans faille à toutes les étapes de ce projet nous ont permis de concrétiser pleinement notre vision.

We wish also to thank Michael Ward Stout, Marne Kennedy, and The Robert Mapplethorpe Foundation; Rosemarie Simmen, Urs Frauchiger, and Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland; and The Circle of the National Gallery of Art for additional support for the exhibition and this publication. We would also particularly like to thank the many individuals and foundations noted in the curators' acknowledgments who have donated funds to enable us to acquire the photographs from The Lines of My Hand.

Nous tenons également à remercier Michael Ward Stout, Marne Kennedy et The Robert Mapplethorpe Foundation ; Rosemarie Simmen, Urs Frauchiger et Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland ; ainsi que The Circle of the National Gallery of Art pour leur soutien complémentaire à l'exposition et à cette publication. Nous adressons nos remerciements particuliers aux nombreuses personnes et fondations mentionnées dans les remerciements des commissaires, dont les dons ont permis l'acquisition des photographies de The Lines of My Hand.

Finally, it is a sign of the high regard in which Frank is held that lenders have been so generous in parting with their works for the duration of this exhibition, and all of us involved in this endeavor wish to express our deep gratitude to them.

*Earl A. Powell III
Director*

Enfin, la considération exceptionnelle dont bénéficie Robert Frank se manifeste par la générosité des prêteurs, qui ont accepté de se séparer de leurs œuvres le temps de cette exposition. Tous ceux qui ont contribué à ce projet tiennent à leur exprimer leur profonde reconnaissance.

MOVING OUT : AN INTRODUCTION

EN PARTANCE : UNE INTRODUCTION

*In the last thirty years Robert Frank has become something of a hero to several generations of artists, for both his art and the events of his life are so compelling that they provide fertile ground for the growth of popular legend. In 1947, at the age of twenty-two, he emigrated from his native Switzerland to the United States, leaving behind a secure if constrained and predictable existence. Although he quickly achieved a certain degree of commercial success, he was never comfortable working for others and conforming to the expectations of society, and so he wandered from New York to South America to Paris, Spain, London, and Wales, in search of something more. A man of great, if quiet ambition, Frank returned to the United States in 1953 and embarked upon a project with epic proportions and far-ranging consequences: he sought no less than to document a civilization. The resulting publication, *The Americans*, was and continues to be a startling revelation. At a time when this country promoted a wholesome and unambiguous image of itself, Frank looked beneath the surface, scrutinizing the culture with an honest but passionate vision to reveal a profound sense of alienation, angst, and loneliness.*

Au cours des trente dernières années, Robert Frank est devenu une figure héroïque pour plusieurs générations d'artistes. Son œuvre comme les événements de sa vie, si captivants, ont nourri une légende tenace. En 1947, à vingt-deux ans, il quitte sa Suisse natale pour les États-Unis, tournant le dos à une existence certes stable, mais étouffante et prévisible. Bien qu'il connaisse rapidement un certain succès commercial, il ne s'épanouit jamais dans le travail pour autrui ni dans la conformité aux attentes sociales. Il erre alors de New York à l'Amérique du Sud, puis de Paris à l'Espagne, Londres et le Pays de Galles, à la recherche de quelque chose de plus profond. Homme ambitieux, bien que discret, Frank reviendra aux États-Unis en 1953 pour se lancer dans un projet aux dimensions épiques et aux conséquences durables : rien de moins que documenter une civilisation. Le résultat, *The Americans*, fut – et reste encore – une révélation bouleversante. À une époque où le pays cultivait une image saine et sans ambiguïté de lui-même, Frank a regardé au-delà des apparences, scrutant la culture avec un regard à la fois honnête et passionné, pour en dévoiler une alienation, une angoisse et une solitude profondes.

*While *The Americans* was a clarion call to many who saw it as an affirmation of their sense that all was not well with American cultural, social, and political values, it was a mantle of fame the photographer himself did not wear easily, and he soon abandoned still photography for what he found to be the more challenging medium of filmmaking. His first film, *Pull My Daisy*, made with and about many celebrated members of the beat generation, also was highly influential. As Frank's reputation burgeoned in the late 1960s, his reluctance to be involved in the cult of celebrity and his desire to change his life radically propelled him to a remote corner of Nova Scotia, Canada. There he not only experienced the solitude of nature, but also endured a series of personal tragedies. Yet he continued to work, making some of the most innovative art of his career. These photographs and films speak less about American culture and politics and more about his own internal state; they express feelings for his family and friends, his past and present, and they address the issues of time, memory, change, and continuity.*

Si *The Americans* fut un manifeste pour ceux qui y voyaient une confirmation de leurs doutes sur les valeurs culturelles, sociales et politiques de l'Amérique, cette célébrité soudaine pesa lourdement au photographe, qui ne la porta jamais avec aisance. Il abandonna bientôt la photographie fixe pour se tourner vers un médium qu'il jugeait plus exigeant : le cinéma. Son premier film, *Pull My Daisy*, réalisé avec et sur les figures emblématiques de la Beat Generation, marqua lui aussi les esprits. Alors que sa renommée grandissait à la fin des années 1960, son refus de se prêter au culte de la célébrité et son besoin de changer radicalement de vie le poussèrent à s'installer dans un coin reculé de la Nouvelle-Écosse, au Canada. Là-bas, il trouva la solitude de la nature, mais affronta aussi une série de tragédies personnelles. Pourtant, il poursuivit son travail, produisant certaines de ses œuvres les plus innovantes. Ces photographies et films, moins centrés sur la culture et la politique américaines, explorent davantage son monde intérieur : ils expriment ses sentiments pour sa famille et ses amis, son passé et son présent, et interrogent le temps, la mémoire, le changement et la permanence.

It would be appropriate, even meritorious, to erect a monument to these accomplishments, this determination and conviction, but ultimately it would not be enough, for it would not be in keeping with the man, nor would it elucidate his art. As Frank himself has said, «Monuments are passionate statements of hope-heroes and heaven. Life is more.» This book and the exhibition it accompanies strive not simply to aggrandize the celebrated feats but to present the evolution of his art from its early manifestations in Switzerland during World War II to its mature expressions of the 1990s. The five essays in this book on Frank's, early years in Switzerland, his exploration of photographic sequences, the autobiographical nature of his art, his films and videos, and the recent work explore not only the ideas that unite and enrich this long career, but also the innovative leaps as well as the radical and often disturbing breaks that fracture his journey.

Il serait légitime, voire méritoire, d'ériger un monument à ces accomplissements, à cette détermination et à cette conviction sans faille. Pourtant, cela ne suffirait pas : une telle démarche ne correspondrait ni à l'homme, ni à son art. Comme Frank l'a lui-même dit : « Les monuments sont des déclarations passionnées d'espoir – des héros et un paradis. La vie est bien plus que cela. » Ce livre et l'exposition qui l'accompagne ne cherchent pas simplement à célébrer les exploits reconnus, mais à retracer l'évolution de son art, depuis ses premières expressions en Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à ses œuvres abouties des années 1990. Les cinq essais qui composent cet ouvrage – sur ses années suisses, son exploration des séquences photographiques, la dimension autobiographique de son œuvre, ses films et vidéos, ainsi que ses travaux récents – analysent non seulement les idées qui unissent et enrichissent cette longue carrière, mais aussi les bonds innovants, les ruptures radicales et souvent dérangeantes qui jalonnent son parcours.

P24

As both the book and exhibition demonstrate, nothing about Frank's development is safe or predictable, nor is his art precise or polished. For more than fifty years he has, at times with ruthless abandon, absorbed, exploited, and rejected not only different subject matter, styles, and media, but also different objectives and ideas. The restlessness that pervades both the man and his art has consistently forced him to rebel against repetition and stasis, as well as all that threatens to confine, define, or pull him backward. Struggling to stretch the boundaries of expression, he has always actively courted tension, chaos, and a lack of control, pushing himself, both literally and metaphorically, to the edge, moving out and on. Particularly in recent years, his films and photographs have been characterized by a questioning and agitated spirit, and a need to challenge even to destroy as much as to create. This restless will has continually propelled him toward greater clarity and greater honesty. As he would say, he is always moving toward «less taste and more spirit... less art and more truth.»

Sarah Greenough and Philip Brookman

Comme le démontrent ce livre et cette exposition, rien dans le parcours de Frank n'est sécurisant ou prévisible, et son art n'est ni précis ni poli. Depuis plus de cinquante ans, il a absorbé, exploité et rejeté – parfois avec une audace impitoyable – non seulement des sujets, des styles et des médias différents, mais aussi des objectifs et des idées variés. L'agitation qui l'anime, lui et son art, l'a constamment poussé à se rebeller contre la répétition, l'immobilité, et tout ce qui menace de l'enfermer, de le définir ou de le ramener en arrière. Cherchant sans relâche à repousser les limites de l'expression, il a toujours cultivé activement la tension, le chaos et le manque

de maîtrise, se poussant littéralement et métaphoriquement jusqu'à la limite, en mouvement perpétuel. Ces dernières années, ses films et photographies se distinguent par un esprit interrogateur et tourmenté, et un besoin de défier – voire de détruire – autant que de créer. Cette volonté inlassable l'a sans cesse propulsé vers une plus grande clarté et une plus grande honnêteté. Comme il le dit lui-même, il tend toujours vers « moins de goût et plus d'esprit... moins d'art et plus de vérité ».

Sarah Greenough et Philip Brookman

NEW YORK 1947-1953

Dear Parents,

Never have I experienced so much in one week as here.

I feel as if I'm in a film. Life here is very different than in Europe.

Only the moment counts, nobody seems to care about what he'll do tomorrow.

Chers parents,

Je n'ai jamais vécu autant de choses en une seule semaine qu'ici. J'ai l'impression d'être dans un film. La vie ici est très différente de celle en Europe : seul l'instant présent compte, et personne ne semble se soucier de ce qu'il fera demain.

Martin Gasser Zurich to New York «Robert Frank, Swiss, unobtrusive, nice...»

Martin Gasser, de Zurich à New York :
Robert Frank, Suisse, discret, sympathique...

In 1990 Robert Frank sent a friend in Switzerland five photographs that he had made almost fifty years ago: four of a May Day parade in Zurich and one of a Swiss flag on a mountain top. Beneath the images, Frank wrote: «I am a Swiss boy and love my home land.» The irony of this remark is unmistakable: in 1990 Frank was not a boy, nor did he appear to take particular pride in being born in Switzerland. He had spent most of his adult life far beyond what he more than once referred to as the smallness of his homeland. Since 1946 he has photographed in France, Italy, Belgium, Peru, Bolivia, Spain, England, Wales, and Canada, as well as throughout the United States, but only occasionally has he made Switzerland the subject of his art. Moreover, like many artists and intellectuals before and after him, he had left the «Enge» (narrowness) of Switzerland, with its oppressive moral values and concerns for prosperity and social position. And yet, in several respects his statement is true. Without doubt, when he made these photographs in the early 1940s, Frank had wanted to be a good Swiss boy who loved his homeland. As a youth, he was a member of the boy scouts, and, like many of his peers, an avid mountain climber and skier. He also served in the military and

joined the mountain infantry. In addition, many of his photographs celebrate symbols, such as the flag and the mountains, of Swiss national pride, unity, and strength. Moreover, Frank's remark, which was written in 1990 in the present tense, indicates his own continuing awareness of the importance of his Swiss heri tage. His past has indelibly shaped his vision of the world, his understanding of his posi tion within chat world, and of course, the nature of his art.

En 1990, Robert Frank envoya à un ami en Suisse cinq photographies prises près de cinquante ans plus tôt : quatre d'une fête du 1er Mai à Zurich, et une d'un drapeau suisse au sommet d'une montagne. Sous ces images, il écrivit : « Je suis un garçon suisse et j'aime mon pays. » L'ironie de cette remarque est évidente : en 1990, Frank n'était plus un enfant, et il ne semblait pas particulièrement fier d'être né en Suisse. Il avait passé la majeure partie de sa vie adulte loin de ce qu'il qualifiait plus d'une fois d'étroitesse de son pays natal. Depuis 1946, il avait photographié en France, en Italie, en Belgique, au Pérou, en Bolivie, en Espagne, en Angleterre, au Pays de Galles et au Canada, ainsi que partout aux États-Unis, mais la Suisse n'avait que rarement été le sujet de son art.

Pourtant, comme beaucoup d'artistes et d'intellectuels avant et après lui, il avait fui l'Enge (l'étroitesse) de la Suisse, avec ses valeurs morales oppressantes et son obsession pour la prospérité et la position sociale. Et pourtant, à bien des égards, sa déclaration est vraie. Sans aucun doute, quand il prit ces photographies au début des années 1940, Frank voulait être un bon garçon suisse aimant son pays. Jeune, il fut scout, et, comme beaucoup de ses camarades, un passionné d'escalade et de ski. Il servit aussi dans l'armée et rejoignit l'infanterie de montagne. De plus, nombre de ses photographies célèbrent des symboles

Frank grew up during the economic and political chaos of the 1930s and 1940s, but his childhood, at least on one level, was relatively calm and secure. Born on 9 November 1924 in Zurich, Robert Louis Frank was the second son of Hermann and Regina Frank. His father, an interior designer from a Jewish family in Frankfurt-am-Main, emigrated to Switzerland after the end of World War I. In Basci he married Regina Zucker, the daughter of a wealthy factory owner. A successful businessman, Hermann Frank established the APCO company in Zurich to import Luxor radios from Sweden. His acumen enabled the family to live comfortably, in a well-appointed apartment with a maid, in the Enge district near the lake.s The Franks were close to many of their relatives, especially the family of Robert's cousins Claude and Roger Brunschwig whose father owned a hat factory in Zurich. The two families often vacationed together in the Alps or in Italy or France. Hermann Frank also had some talent as an artist and collected a few oil paintings moscly realistic landscapes-as well as drawings and miniatures painted on ivory. Frank's mother also drew well but, for as long as Frank could recall, she suffered from serious eye problems. Despite intensive treatment, her vision gradually deteriorated until she was practically blind.

Frank a grandi pendant le chaos économique et politique des années 1930 et 1940, mais son enfance, du moins en apparence, fut relativement paisible et sécurisée. Né le 9 novembre 1924 à Zurich, Robert Louis Frank était le deuxième fils d'Hermann et Regina Frank. Son père, designer d'intérieur issu d'une famille juive de Francfort-sur-le-Main, avait émigré en Suisse après la Première Guerre mondiale. À Bâle, il épousa Regina Zucker, fille d'un riche industriel. Homme d'affaires avisé, Hermann Frank fonda à Zurich la société APCO, spécialisée dans l'importation de radios Luxor en provenance de Suède. Grâce à son sens des affaires, la famille vécut dans un confort certain, dans un appartement bien aménagé avec une domestique, situé dans le quartier d'Enge, près du lac. Les Frank entretenaient des liens étroits avec de nombreux membres de leur famille, notamment les cousins de Robert, Claude et Roger Brunschwig, dont le père possédait une fabrique de chapeaux à Zurich. Les deux familles passaient souvent leurs vacances ensemble dans les Alpes, en Italie ou en France. Hermann Frank avait aussi un certain talent artistique : il collectionnait quelques peintures à l'huile – principalement des paysages réalistes – ainsi que des dessins et des miniatures sur ivoire. La mère de Frank dessinait également avec habileté, mais, aussi loin que Frank s'en souvienne, elle souffrait de graves problèmes oculaires. Malgré des soins intensifs, sa vue ne cessa de décliner jusqu'à la rendre presque aveugle.

Frank grew up during the economic and political chaos of the 1930s and 1940s, but his childhood, at least on one level, was relatively calm and secure. Born on 9 November 1924 in Zurich, Robert Louis Frank was the second son of Hermann and Regina Frank. His father, an interior designer from a Jewish family

in Frankfurt-am-Main, emigrated to Switzerland after the end of World War I. In Basci he married Regina Zucker, the daughter of a wealthy factory owner. A successful businessman, Hermann Frank established the APCO company in Zurich to import Luxor radios from Sweden. His acumen enabled the family to live comfortably, in a well-appointed apartment with a maid, in the Enge district near the lake.s The Franks were close to many of their relatives, especially the family of Robert's cousins Claude and Roger Brunschwig whose father owned a hat factory in Zurich. The two families often vacationed together in the Alps or in Italy or France. Hermann Frank also had some talent as an artist and collected a few oil paintings- mostly realistic landscapes-as well as drawings and miniatures painted on ivory. Frank's mother also drew well but, for as long as Frank could recall, she suffered from serious eye problems. Despite intensive treatment, her vision gradually deteriorated until she was practically blind.

Robert Frank a grandi dans le contexte tourmenté des crises économiques et politiques des années 1930 et 1940, mais son enfance, du moins en surface, fut marquée par une relative stabilité et sécurité. Né le 9 novembre 1924 à Zurich, Robert Louis Frank était le second fils d'Hermann et Regina Frank. Son père, designer d'intérieur issu d'une famille juive de Francfort-sur-le-Main, avait quitté l'Allemagne pour s'installer en Suisse après la Première Guerre mondiale. À Bâle, il épousa Regina Zucker, fille d'un industriel aisé. Entrepreneur prospère, Hermann Frank fonda à Zurich l'entreprise APCO, dédiée à l'importation de postes radio Luxor en provenance de Suède. Son flair commercial permit à la famille de mener une vie aisée, dans un appartement élégant pourvu d'une domestique, situé dans le quartier résidentiel d'Enge, en bordure du lac. Les Frank cultivaient des liens étroits avec leur famille élargie, en particulier avec les Brunschwig, dont les fils Claude et Roger – cousins de Robert – étaient les enfants d'un fabricant de chapeaux zurichois. Les deux familles partageaient régulièrement des séjours dans les Alpes, en Italie ou en France, renforçant leur proximité. Hermann Frank nourrissait par ailleurs une sensibilité artistique : il collectionnait quelques toiles – principalement des paysages réalistes – ainsi que des dessins et des miniatures peintes sur ivoire. Regina Frank, quant à elle, dessinait avec talent, mais dès que Robert en garda le souvenir, elle lutta contre une grave maladie oculaire. En dépit de traitements intensifs, sa vue ne cessa de se dégrader, la rendant quasi aveugle à la fin de sa vie.

P41

While Frank was in secondary school, he, like his elder brother Manfred, joined a boy scout troop where he was given the nickname «Brush» because of his wild hair. Although it was a strenuous, almost military organization, Frank enjoyed the boy scouts, for he liked being away from home and on his own.⁶ He made many friends, eagerly indulged his interests in athletics, including swimming, hiking, skating, and skiing, and was introduced to mountain climbing. He soon became a passionate climber and after completing several high mountain tours, including one to the Dent Blanche, a «Viertausender» (a mountain higher than 4,000 meters), he joined the Swiss Alpine Club.

Lors de ses années de collège, Frank, à l'instar de son frère aîné Manfred, intégra une troupe de scouts, où il se vit attribuer le surnom de «Brush» (litt. « Brosse »), en raison de ses cheveux indomptables. Bien que l'organisation fût exigeante, presque militaire, il s'y épanouit, appréciant particulièrement les moments loin de chez lui et l'autonomie qu'elle lui offrait. Il s'y fit de nombreux amis, se passionna pour le sport (natation, randonnée, patinage et ski) et découvrit l'escalade. Rapidement, il devint un alpiniste fervent et, après avoir réalisé plusieurs ascensions difficiles, dont celle de la Dent Blanche – un « Viertausender » (sommet dépassant les 4 000 mètres) –, il rejoignit le Club alpin suisse.

Yet, while Frank's activities would seem to epitomize those of any middle-class Swiss youth of the time, he was different from many of his peers. Frank recalls that his father, who was exceptionally well-educated, spoke English and French fluently, and could recite whole pages of Goethe's Faust from memory, refused to learn Swiss German. «He considered it an inhuman language. I was very embarrassed at my father; he couldn't speak the way we did.» Although Frank himself did speak Swiss German perfectly, he too was an outsider both because he was Jewish, in a culture that had at least some latent anti semitism and because, even though his mother was Swiss, Frank, like his father, was a German citizen. Hitler's decree of 25 November 1941, denying citizenship to all German Jews, rendered the Frank family stateless and forced Hermann Frank to deposit 10,000 Swiss francs as a bond, permitting him to retain his Zurich residence and

continue his business. He also immediately applied for citizenship for himself and his two sons. In the application it was required that the «Fremdenpolizei» (aliens branch of the police) be offered evidence that the «two upright youths were well able to cope with life,» were «fully assimilated,» and had «absolutely nothing Jewish about them anymore.» Robert and his brother Manfred Frank were not granted Swiss citizenship until 24 April 1945, just days before the end of the war.

Pourtant, si les activités de Frank semblaient incarner celles d'un jeune Suisse issu de la classe moyenne de l'époque, il se distinguait de nombreux camarades. Frank se souvient que son père, homme exceptionnellement cultivé, parlant couramment l'anglais et le français et capable de réciter par cœur des pages entières du Faust de Goethe, refusait d'apprendre le suisse allemand. « Il le considérait comme une langue inhumaine, raconte-t-il. J'avais honte de mon père : il ne parlait pas comme nous. » Bien que Frank lui-même maîtrisât parfaitement le suisse allemand, il resta un marginal : juif dans une société où l'antisémitisme latent persistait, et, comme son père, citoyen allemand malgré les origines suisses de sa mère. Le décret d'Hitler du 25 novembre 1941, privant de leur nationalité tous les Juifs allemands, rendit la famille Frank apatride. Hermann Frank dut verser une caution de 10 000 francs suisses pour conserver son droit de résidence à Zurich et poursuivre ses affaires. Il déposa immédiatement une demande de naturalisation pour lui-même et ses deux fils. La police des étrangers (Fremdenpolizei) exigeait alors des preuves attestant que ces « deux jeunes gens droits » étaient « parfaitement assimilés », « capables de s'intégrer pleinement », et « n'avaient plus rien de juif ». Robert et son frère Manfred ne furent naturalisés suisses que le 24 avril 1945, quelques jours à peine avant la fin de la guerre.

During this time, Frank, like most people in Switzerland, was well aware of the persecution of Jews in Germany. Shorly before the outbreak of the war, a German cousin came to Switzerland to attend school and live with the Frank family. She was allowed to stay in Zurich, but the Swiss borders remained closed to her parents, who ultimately were victims of the Holocaust. Although nominally secure, the Frank family lived with a very real sense of imminent danger. Frank vividly recalls the fear in his parents' faces as they listened to Hitler condemning the Jews in the speeches that were broadcast over the radio: «... if Hitler had invaded Switzerland and there was very little to stop him that would have been the end of them. It was an unforgettable situation. I watched the grownups decide what to do when to change your name, whatever. It's on the radio every day. You hear that guy talking-threatening cursing the Jews. It's forever in your mind like a smell, the voice of that man.

À cette époque, comme la plupart des Suisses, Frank était parfaitement conscient des persécutions subies par les Juifs en Allemagne. Peu avant le déclenchement de la guerre, une cousine allemande vint en Suisse pour y poursuivre sa scolarité et vécut chez les Frank. Elle put rester à Zurich, mais les frontières suisses demeurèrent fermées à ses parents, qui firent finalement partie des victimes de la Shoah. Bien que relativement en sécurité, la famille Frank vivait dans la hantise d'un danger imminent. Frank se souvient avec une vivacité douloureuse de la peur qui se lisait sur le visage de ses parents tandis qu'ils écoutaient, à la radio, Hitler proférer ses diatribes contre les Juifs : « Si Hitler avait envahi la Suisse – et rien ne l'en empêchait vraiment –, cela aurait été la fin pour nous. C'était une situation inoubliable. Je voyais les adultes décider quoi faire... quand changer de nom, et le reste. Chaque jour, à la radio, on entendait cet homme parler, menacer, maudire les Juifs. Sa voix vous reste en tête, comme une odeur... cette voix. »

P42

During his last year in secondary school, Frank was indecisive about what profession to pursue. He became infatuated with the Landi 39 (the Swiss National Exhibition) being held just a few blocks away from his parents' home. Taking place on the eve of World War II, this exhibition was a powerful manifestation of the «Geistige Landesverteidigung,» a movement that asserted the people's spiritual, cultural, and military will for self-defense and independence. This demonstration of Swiss identity, unity, and strength profoundly impressed Frank. He probably saw the photography exhibitions in the photo pavilion on popular themes of the time: portraits of the different types of Swiss people (to demonstrate unity), studies of the daily bread (to stress the simple life and self-sufficiency), and photographs of the Swiss landscape (celebrating the

symbols of both Switzerland's origin and final refuge in case of war). Ali of these were themes that Frank himself would soon explore.

Durante sa dernière année de collège, Frank hésitait sur la voie professionnelle à emprunter. Il fut fasciné par la Landi 39 (l'Exposition nationale suisse), organisée à quelques rues seulement du domicile de ses parents. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, cet événement incarnait puissamment l'Esprit de défense nationale (« Geistige Landesverteidigung »), un mouvement affirmant la volonté spirituelle, culturelle et militaire du peuple suisse de préserver son indépendance et sa souveraineté. Cette célébration de l'identité, de l'unité et de la force helvétiques le marqua profondément. Il dû y découvrir les expositions photographiques du pavillon dédié, où étaient mis en avant des thèmes populaires de l'époque : des portraits des différents visages de la Suisse (pour illustrer l'unité nationale), des études sur le pain quotidien (symbole d'une vie simple et autarcique), des paysages suisses (célébrant à la fois les origines du pays et son potentiel de refuge en cas de guerre). Autant de motifs qu'il explorerait lui-même peu après dans son propre travail.

After Frank graduated from secondary school in 1940, his parents sent him to the Institut Jomini in Payerne, in the French-speaking part of Switzerland, to improve his French. It was only after his return to Zurich in late 1940, when he needed a profession, that he thought of becoming a photographer. To be sure, as a twelve-year-old he had experienced the «magic» of photography at a carnival in Viareggio, Italy, while vacationing there with his family. He had seen his father photograph the family with either a Leica or a stereo camera, and he had been fascinated by looking at the stereo pictures in his special viewer. However, it was not a profession that either he or his parents would have envisioned. As a tolerated foreigner, he could only perform volunteer work; he could not enter a formal training program in photography, or earn a salary. Therefore, it may have seemed logical to him to volunteer for Hermann Segesser who operated a «Fotografik» studio in the attic apartment in the same building where the Frank family lived. Initially, Frank's father was not impressed with his son's chosen profession: for him photography was a hobby, not a means to earn a living. As no alternative materialized, though, he acquiesced, and Frank began an unsalaried apprenticeship with Segesser in January 1941.

Après avoir obtenu son diplôme de collège en 1940, les parents de Frank l'envoyèrent à l'Institut Jomini, à Payerne (dans la partie francophone de la Suisse), afin qu'il améliore son français. Ce n'est qu'à son retour à Zurich, à la fin de l'année 1940, alors qu'il devait choisir un métier, qu'il envisagea de devenir photographe. Certes, dès l'âge de douze ans, il avait découvert la « magie » de la photographie lors d'un séjour familial à Viareggio, en Italie : il avait vu son père immortaliser la famille avec un Leica ou un appareil stéréoscopique, et avait été fasciné par les images en relief observées dans un visionneur spécial. Pourtant, ni lui ni ses parents n'auraient imaginé en faire une profession. Étranger toléré (et non citoyen suisse à l'époque), il ne pouvait ni suivre de formation officielle en photographie, ni percevoir de salaire – il lui était seulement possible d'effectuer du travail bénévole. Dans ces conditions, il lui parut logique de se proposer comme volontaire auprès d'Hermann Segesser, qui tenait un studio de photographie (« Fotografik ») dans l'appartement mansardé du même immeuble que les Frank. Au début, son père ne prit pas cette vocation au sérieux : pour lui, la photographie n'était qu'un passe-temps, pas un moyen de gagner sa vie. Faute d'autre option, il finit par accepter, et Frank commença un apprentissage non rémunéré chez Segesser en janvier 1941.

P43

The apprenticeship, which lasted a little more than a year, taught Frank such basic tasks as mixing chemicals, developing, exposure techniques, and retouching, as well as more complicated aspects of graphic design such as photo- and typographical montage. Segesser also introduced him to modern art, especially the work of Paul Klee, which in spirit and intent was radically different from the more conventional art collected by Frank's father. It was during this time that Frank increasingly came to understand that the most creative artists broke rules, took risks, and «that art permitted you to be absolutely free.» As a parting gift, Segesser, who also painted, gave Frank a small oil painting of the open sea.

Cet apprentissage, qui dura un peu plus d'un an, lui apprit les bases du métier : préparer les produits chimiques, développer les clichés, maîtriser les techniques d'exposition et de retouche, ainsi que des aspects plus complexes du design graphique, comme le photomontage et la typographie. Segesser l'initia également

à l'art moderne, en particulier à l'œuvre de Paul Klee, dont l'esprit et les intentions tranchaient radicalement avec l'art conventionnel collectionné par son père. C'est durant cette période que Frank comprit peu à peu que les artistes les plus créatifs brisaient les règles, prenaient des risques, et que « l'art permettait une liberté absolue ». En guise d'adieu, Segesser – qui était aussi peintre – lui offrit une petite huile représentant la mer ouverte, symbole peut-être de l'horizon artistique qui s'offrait à lui.

This expansion of Frank's vision continued with his brief work as a still photographer for the films Landammann Stauffacher and Steibruch, both dealing with issues of political freedom and personal liberty. More significantly, he continued his training at Michael Wolgensinger's studio in Zurich from 1942 to 1944.¹⁴ Wolgensinger had audited classes taught by the influential Swiss photographer Hans Finsler and served as his assistant at the Kunstgewerbeschule (School of Arts and Crafts) in Zurich before opening a commercial photography studio in 1937.¹⁵ Finsler, a member of the «Werkbund», was one of the first Swiss photographers to espouse the style of the New Photography group which, like the f-64 group in the United States, stressed clarity of vision, the «straight» use of photographic technique, sharp focus, and truthfulness to the form and material qualities of the objects before the camera.¹⁶

Cette ouverture d'esprit se poursuivait lors de son brève collaboration comme photographe de plateau pour les films Landammann Stauffacher et Steibruch, deux œuvres abordant les thèmes de la liberté politique et de l'émancipation individuelle. Plus décisive encore fut sa formation auprès de Michael Wolgensinger, dans son studio zurichois, de 1942 à 1944. Wolgensinger avait suivi les cours du photographe suisse influent Hans Finsler à la Kunstgewerbeschule (École des arts appliqués) de Zurich, avant d'en devenir l'assistant. En 1937, il avait fondé son propre studio de photographie commerciale. Finsler, membre du « Werkbund », était l'un des premiers photographes suisses à adopter le style du mouvement Neue Fotografie (Nouvelle Photographie), qui – à l'instar du groupe f/64 aux États-Unis – prônait une vision claire et directe, l'utilisation « pure » des techniques photographiques, une netteté absolue et une fidélité aux formes et aux qualités matérielles des sujets cadrés.

Frank's early photographs clearly indicate that Wolgensinger passed the aesthetic ideals of the New Photography on to his pupils. Frank quickly became adept not only at arranging his subjects to emphasize their formal structure and physical properties but also – perhaps influenced by the early work of Werner Bischof, another of Finsler's students – at effective lighting. A clever technician, Frank appears to have adopted Wolgensinger's credo: «Photography is the representation of reality – its mission is to convey essence, form and atmosphere. When these elements are appropriately balanced, the charm and authenticity of an object emerge.» According to Friedrich Engesser, another apprentice who along with Ditty van der Poe! worked in Wolgensinger's studio at the time, one or more of them helped Wolgensinger either as assistants or lighting aides. Thus, the students learned a great deal about the profession through practical, hands-on experience. Despite rationing, Wolgensinger sometimes gave his pupils photographic materials for their own use, and when he was away, they experimented with his cameras and lights, or they photographed one another.

Les premières photographies de Frank témoignent clairement de la transmission des idéaux esthétiques de la Neue Fotografie par Wolgensinger. Il maîtrisa rapidement non seulement l'art de disposer ses sujets pour en révéler la structure formelle et les propriétés physiques, mais aussi – peut-être inspiré par les premiers travaux de Werner Bischof, un autre élève de Finsler – la maîtrise de l'éclairage. Technicien habile, Frank semble avoir adopté la devise de Wolgensinger : « La photographie est une représentation de la réalité ; sa mission est de restituer l'essence, la forme et l'atmosphère. Quand ces éléments sont équilibrés, le charme et l'authenticité d'un objet émergent. » D'après Friedrich Engesser, un autre apprenti qui travaillait alors dans le studio aux côtés de Ditty van der Poe, Frank et ses camarades aidaient Wolgensinger en tant qu'assistants ou éclairagistes. Ainsi, ils apprirent énormément sur le métier grâce à une formation pratique et immersive. Malgré les restrictions dues à la guerre, Wolgensinger leur fournissait parfois du matériel photographique pour leurs projets personnels. En son absence, ils expérimentaient avec ses appareils et ses éclairages, ou se prenaient mutuellement en photo.

Wolgensinger taught Frank to contact-print his own 2 1/4 inch negatives; to cut, number, and order them by topic; and to glue them onto cardboard filing sheets.²⁰ Among his early images are many sport and landscape views, scenes of Zurich-especially of his home district, the Enge, and the adjacent lake-and journalistic shots of national holiday celebrations and local festivals such as the «Knabenschiessen» and the «Sechseläuten.» One sheet of photographs shows billboards and advertisement pillars throughout the city with posters for Luxor radios.

Wolgensinger initia Frank à des méthodes rigoureuses : tirer ses propres négatifs 6 × 6 cm (format 2 1/4 pouces), les découper, les numéroté et les classer par thèmes, avant de les coller sur des feuilles de carton archivistes. Parmi ses premières images, on trouve : des scènes sportives et des paysages, des vues de Zurich, en particulier son quartier de l'Enge et le lac voisin, des reportages sur les fêtes nationales et les traditions locales, comme le « Knabenschiessen » (concours de tir pour jeunes) et le « Sechseläuten » (fête printanière zurichoise). Une planche rassemble même des panneaux publicitaires et des colonnes d'affichage à travers la ville, ornés de posters pour les radios Luxor – l'entreprise de son père.

Despite the strong formal emphasis of his training, Frank made several extended documentary studies of subjects that were especially important to the Swiss people and were popular in illustrated journals of the time, such as the Zürcher Illustrierte. Beginning in 1929, Arnold Kübler had turned this weekly into an illustrated magazine of international reputation, which increasingly addressed problems of everyday life and later, as the political situation in Europe worsened, themes related to the «Geistige Landesverteidigung.» Kübler put great emphasis on photographs that at once communicated information and embodied strong aesthetic qualities, but since few journalistic photographers followed his precepts, he educated and cultivated his own team of photographers. Foremost among those whose pictures appeared in the pages of the Zürcher Illustrierte were Hans Staub, Paul Senn, Gotthard Schuh, Ernst Mettler, Jakob Tuggener, Walter Lliubli, and Werner Bischof.²¹ After the magazine folded in 1941, Kübler became editor of its successor, the cultural monthly du. Its first issue was devoted to the so-called «Anbauschlacht» (cultivation battle), the wartime plan to use all arable land in Switzerland, including parks and sports fields, for agricultural purposes.²² It is not surprising that one of Frank's first attempts at reportage deals with this same topic. Like Wolgensinger, he photographed the wheat field on the «Bellevue» in the center of Zurich well as farmers harvesting the grain, against the backdrop of the city.²³ Frank's first documentary study also has to be seen in the context of the Swiss efforts at self-sufficiency from the years 1942 to 1944. In thirty-four pictures, Frank documented the arrival, unloading, and sale at market stands of Swiss grapes, which were offered under the slogan «Fruchtzucker erhöht die Gesundheit» (fruitose improves health).

Malgré la forte emphase formelle de sa formation, Frank réalisa plusieurs reportages approfondis sur des sujets chers aux Suisses et populaires dans les magazines illustrés de l'époque, comme le « Zürcher Illustrierte ». Fondé en 1929 par Arnold Kübler, ce hebdomadaire était devenu une revue illustrée de renommée internationale, abordant de plus en plus les problèmes de la vie quotidienne, puis, avec la dégradation de la situation politique en Europe, des thèmes liés à l'Esprit de défense nationale (« Geistige Landesverteidigung »). Kübler exigeait des photographies qui alliaient information et qualité esthétique, mais comme peu de photojournalistes répondaient à ses critères, il forma sa propre équipe. Parmi les plus éminents collaborateurs figuraient Hans Staub, Paul Senn, Gotthard Schuh, Ernst Mettler, Jakob Tuggener, Walter Läubli et Werner Bischof. Après la disparition du magazine en 1941, Kübler prit la direction de son successeur, le mensuel culturel du. Le premier numéro fut consacré à l'« Anbauschlacht » (« bataille des cultures ») : un plan de guerre visant à mobiliser toutes les terres arables de Suisse, y compris parcs et terrains de sport, pour assurer l'autosuffisance alimentaire. Il n'est donc pas surprenant que l'un des premiers reportages de Frank porte précisément sur ce thème. À l'instar de Wolgensinger, il photographia le champ de blé de la place Bellevue, en plein centre de Zurich, ainsi que les paysans moissonnant le grain, avec la ville en arrière-plan. Son premier grand reportage documentaire s'inscrit aussi dans le contexte des efforts suisses pour l'autosuffisance entre 1942 et 1944. En trente-quatre

images, Frank documente l'arrivée, le déchargement et la vente sur les étals des raisins suisses, commercialisés sous le slogan « Fruchtzucker erhöht die Gesundheit » (« le fructose améliore la santé »).

In his final evaluation of Frank, Wolgensinger wrote, «He approaches every task assigned to him efficiently and with enthusiasm. In everything he undertakes he is aided by his intelligence, his good education, and his farsightedness even for things outside the pur view of his job.»Luzzi Wolgensinger, who helped run her husband's business, recalls that Frank was well-spoken and argued convincingly. From the beginning she realized he would not stay very long, because his opinions were not compatible with either the commercial orientation of the studio, or with the dominant Swiss bourgeois mentality. She remembers Frank as someone with an «expansive» outlook who was unclear on exactly what he was searching for and was an «unsettled» and «driven» young man. Recalling these years, Frank later said, «I didn't know exactly what I wanted but I sure knew what I didn't want.»

Dans son évaluation finale de Frank, Wolgensinger écrit : « Il aborde chaque tâche qui lui est confiée avec efficacité et enthousiasme. Dans tout ce qu'il entreprend, il est soutenu par son intelligence, sa bonne éducation et une vision qui dépasse largement le cadre de son travail. » Luzzi Wolgensinger, qui gérait le studio aux côtés de son mari, se souvient que Frank s'exprimait avec éloquence et savait défendre ses idées avec conviction. Dès le début, elle comprit qu'il ne resterait pas longtemps : ses opinions ne cadraient ni avec l'orientation commerciale du studio, ni avec la mentalité bourgeoise dominante en Suisse. Elle le décrivait comme un jeune homme à l'horizon « expansif », incertain de ce qu'il cherchait exactement, mais agité et poussé par une force intérieure. Évoquant ces années, Frank déclara plus tard : « Je ne savais pas exactement ce que je voulais, mais je savais très bien ce que je ne voulais pas. »

P45

Frank left Wolgensinger's studio in September 1944 and over the next year worked briefly first for Victor Bouverat, a photographer in Geneva, and later for the well-known Basel studio of Hermann, Reinhold, and Willi Eidenbenz. Founded in 1933, it was the largest graphic and photographic studio in Switzerland at the time and also one of the most prestigious. As his employment certificate makes clear, Frank «was responsible for all dark room work; oversaw the activities of one assistant and three apprentices; and assisted them in the completion of all assignments.» Frank's friend Werner Zryd, then a graphic designer at the same firm, remembers that Frank had his hands full coordinating the darkroom work during the day, but that the laboratory was entirely at his disposal after business hours and at night.

Frank quitta le studio de Wolgensinger en septembre 1944. Au cours de l'année suivante, il travailla d'abord brièvement pour Victor Bouverat, photographe à Genève, puis pour le célèbre studio bâlois Eidenbenz, dirigé par Hermann, Reinhold et Willi Eidenbenz. Fondé en 1933, ce studio était le plus grand et l'un des plus prestigieux de Suisse en matière de design graphique et de photographie. Son certificat de travail précise qu'il y était chargé de tout le travail en chambre noire, supervisait un assistant et trois apprentis, et les aidait à finaliser leurs missions. Werner Zryd, un ami de Frank qui était alors designer graphique dans la même entreprise, se souvient que Frank avait les mains pleines avec la coordination du laboratoire en journée, mais que la chambre noire lui était entièrement à disposition après les heures de travail et la nuit.

At the end of his apprenticeship to Wolgensinger, Frank-like the other apprentices-had been required to produce a final portfolio. It followed the format and style of 12 Fotos, one of the books that Wolgensinger prepared as New Year's gifts for his clients.²⁶ In the preface for his book, Wolgensinger wrote that it was designed to show «the diversity of work we can perform.» In 1946, Frank made 40 Fotos, a spiral-bound volume of images taken between 1941 and 1945.²⁷ Frank's 40 Fotos included architectural, natural, and industrial subjects, landscapes, and street scenes. Some of the photographs clearly are demonstrations of Frank's technical skills, while others celebrate mountains, the landscape, and peasant life in a spirit related to the «Geistige Landesverteidigung.»²⁸ Emphasizing the prevalent feelings of Swiss patriotism, Frank shows the Swiss flag at the top of a mountain marking the very center of the Swiss identity with its defense strategy of the «réduit.» Countless photographs of the flag were published at the time, and Frank's preoccupation with the Swiss flag was certainly related to the «Zeitgeist,» but simultaneously it expressed his Michael Wolgensinger, Winter and Variété from 12 Fotos, 1942 own search for his Swiss identity. Also in-

cluded in 40 Fotos are dynamic Street photographs taken at public events such as the Zurich spring festival or the May Day parade, showing Frank's early fascination with traditional and political gatherings. While the typical low angle Rolleiflex perspective is still prevalent in many of these photographs, others clearly point to his future style (pages 16-18). At the end of the book Frank himself is shown climbing to the peak of a mountain, set against a bright cloud.

À la fin de son apprentissage chez Wolgensinger, Frank – comme les autres apprentis – dut réaliser un portfolio final. Celui-ci reprenait le format et le style de 12 Fotos, un des livres que Wolgensinger offrait à ses clients en cadeau de Nouvel An. Dans la préface de son ouvrage, Wolgensinger précisait qu'il était conçu pour illustrer « la diversité des travaux que nous pouvons réaliser ». En 1946, Frank produisit 40 Fotos, un volume à reliure spirale rassemblant des images prises entre 1941 et 1945. Ce portfolio comprend des clichés d'architecture, de nature et d'objets industriels, ainsi que des paysages et des scènes de rue. Certaines photographies y démontrent sa maîtrise technique, tandis que d'autres célèbrent les montagnes, les paysages et la vie paysanne, dans un esprit proche de l'Esprit de défense nationale (« Geistige Landesverteidigung »). Reflet des sentiments patriotiques ambiants, Frank y montre le drapeau suisse planté au sommet d'une montagne, symbole même de l'identité helvétique et de sa stratégie de défense du « Réduit » (retrait dans les Alpes en cas d'invasion). Des centaines de photos de ce drapeau furent publiées à l'époque, et l'obsession de Frank pour ce motif s'inscrivait dans l'air du temps (« Zeitgeist »), mais reflétait aussi sa propre quête d'identité suisse. «Fotos» inclut également des images dynamiques de rues, capturées lors d'événements publics comme la fête printanière de Zurich ou le défilé du 1er Mai, révélant son fascination précoce pour les rassemblements traditionnels et politiques. Si la perspective caractéristique du Rolleiflex (angle bas) domine encore nombre de ces clichés, d'autres annoncent clairement son style futur (voir pages 16-18). En dernière image, Frank apparaît lui-même, grimpaient vers un sommet, silhouetté sur un fond de nuages lumineux.

P46

Frank most likely made 40 Fotos as a portfolio to be used on his search for a job. Although the position at the Eidenbenz studio was one that tested his technical skills and although Wolgensinger already had praised his «clean working habits» a trait highly valued by his employers in particular but also by Swiss culture in general-Frank was clearly unchallenged and restless. These work habits, so deeply rooted in the Swiss mentality, corresponded strongly with the rationality and sobriety of the New Photography style. Finsler, Wolgensinger, and Eidenbenz continued to work in this idiom, even after the war, despite increasing criticism that it was in conflict with life itself. Aware of what was happening outside Switzerland, Frank was less and less able to identify with these «clean» attitudes toward work and life. Further, Frank had outgrown his parents' focus on «money and respectability»,²⁹ his father's authoritarian personality, and the way his mother treated his cousin and the maid. He recalls that «the family was not good, the atmosphere was not good,» the result of «too much money, not enough challenge, too much comfort, and too many lies.»³⁰ Rebelling against his parents, he joined the May Day parades and, together with a friend, intended to join the French «résistance.»

Frank a probablement réalisé 40 Fotos comme un portfolio destinées à sa recherche d'emploi. Bien que son poste au studio Eidenbenz ait mis à l'épreuve ses compétences techniques et que Wolgensinger ait déjà salué ses « méthodes de travail rigoureuses » – une qualité très prisée par ses employeurs, mais aussi valeur centrale de la culture suisse –, il était clairement sous-stimulé et agité. Ces habitudes de travail, si enracinées dans la mentalité suisse, correspondaient parfaitement à la rationalité et à la sobriété du style de la Neue Fotografie. Finsler, Wolgensinger et Eidenbenz continuèrent d'ailleurs à travailler dans cette veine, même après la guerre, malgré les critiques croissantes selon lesquelles ce style était en décalage avec la vie elle-même. Conscient de ce qui se passait hors de Suisse, Frank avait de plus en plus de mal à s'identifier à ces attitudes « aseptisées », tant dans le travail que dans la vie. Par ailleurs, il avait dépassé les priorités de ses parents – « l'argent et le respectabilité » –, l'autoritarisme de son père, ainsi que la manière dont sa mère traitait sa cousine et la domestique. Il se souvient que « la famille n'était pas saine, l'atmosphère n'était pas saine », le résultat « d'un excès d'argent, d'un manque de défis, de trop de confort et de trop de mensonges ». En rupture avec ses parents, il participa aux défilés du 1er Mai et, avec un ami, envisagea même de rejoindre la Résistance française.

With the war over, the borders open again, and his military service completed at the end of summer 1945, Frank, like many others, traveled through Europe. In 1946 he went with his father to Paris, where he looked unsuccessfully for work, and to Milan. Although he knew about the death, deprivation, and destruction of the war, the direct experience of its aftermath inspired him to depict its victims.³¹ Although Frank remembers having been greatly impressed by the photographs Paul Senn took of refugees-particularly children-during the Spanish Civil War, he followed the lead of Werner Bischof, whose first photographs of the destruction of Europe were published in the beginning in 1945. Frank's few excellent photographs from his trips to Paris, Milan, and later Brussels depict people struggling to survive among destroyed houses or walking on desolate streets. As with the earlier street photographs made in Switzerland, Frank, like many other photo journalists then working with the Rolleiflex, was still a somewhat uninvolved spectator. These photographs also mark his movement toward the kind of social observation that he would pursue further with his small Leica in South America, England, and Wales.

Avec la fin de la guerre, la réouverture des frontières et l'achèvement de son service militaire à l'été 1945, Frank, comme beaucoup d'autres, voyagea à travers l'Europe. En 1946, il se rendit à Paris avec son père, où il chercha en vain du travail, puis à Milan. Bien qu'il fût conscient des morts, des privations et des destructions causées par la guerre, l'expérience directe de ses conséquences l'inspira à en représenter les victimes. Bien qu'il ait été profondément marqué par les photographies de Paul Senn sur les réfugiés – notamment les enfants – pendant la guerre d'Espagne, il s'inspira plutôt de Werner Bischof, dont les premières images de l'Europe dévastée furent publiées dans du dès 1945. Les rares clichés conservés de ses voyages à Paris, Milan et plus tard Bruxelles montrent des personnes luttant pour survivre parmi les ruines ou errant dans des rues désertes. Comme dans ses précédentes photos de rue en Suisse, Frank, à l'instar de nombreux photojournalistes utilisant alors le Rolleiflex, restait un observateur quelque peu détaché. Ces images marquent cependant une transition vers le type d'observation sociale qu'il développera plus tard avec son Leica en Amérique du Sud, en Angleterre et au Pays de Galles.

*Frank decided to travel to America to pursue further training, as his two cousins had already done in November 1946.³² For Frank and many other Swiss people of his generation, America was the «land of the free.» In his case, these words were associated with the fictitious world of adventure described in the novels of Karl May, and the free dom and democracy promised by the New Deal policies of Franklin D. Roosevelt, as well as safety for some Jews who had escaped the Holocaust. During this time, enthusiasm for America and American culture was very strong within Swiss society, encouraged by books, magazines, movies, and plays, such as Thornton Wilder's *The Skin of Our Teeth*, performed at the Schauspielhaus in Zurich.³³ Frank remembers being particularly impressed with this tragic parody, in which a New Jersey family survives a series of natural disasters, including extreme cold and a flood. The popularity of Wilder's play seemed to reflect the hope held by many Swiss citizens «of a new, America-oriented horizon.» Frank also read Jean-Paul Sartre's *Roads to Freedom* novels. The first volume, published in 1945, tells the story of the young Parisian Mathieu, who realizes that by leaving his pregnant girl friend, instead of marrying her, he lost both his love and his freedom. While avoiding political propagandizing, Sartre's novel embodies his existentialist philosophy, which strengthened Frank's resolve to make his own decisions, and to pursue his own road to freedom. As he later recalled, «The war was over and I wanted to get out of Switzerland. I didn't want to build my future there. The country was too closed, too small for me.»*

Frank décida de partir pour l'Amérique afin d'y poursuivre sa formation, comme l'avaient déjà fait ses deux cousins en novembre 1946. Pour lui, comme pour beaucoup de Suisses de sa génération, l'Amérique était la «terre de la liberté». Dans son cas, ces mots évoquaient l'univers aventureux et fictif des romans de Karl May, mais aussi la liberté et la démocratie promises par le New Deal de Franklin D. Roosevelt, ainsi que la sécurité offerte à certains Juifs ayant échappé à la Shoah. À cette époque, l'enthousiasme pour l'Amérique et sa culture était très vif en Suisse, alimenté par les livres, magazines, films et pièces de théâtre, comme *The Skin of Our Teeth* (La Peau de nos dents) de Thornton Wilder, jouée au Schauspielhaus de Zurich. Frank se souvient d'avoir été particulièrement marqué par cette parodie tragique, où une famille du New Jersey survit à une série de catastrophes naturelles, du froid extrême à un déluge. Le succès de cette pièce semblait refléter l'espoir de nombreux Suisses «d'un nouvel horizon tourné vers l'Amérique». Frank lisait aussi les romans de Jean-Paul

Sartre, Les Chemins de la liberté. Le premier volume, publié en 1945, raconte l'histoire de Mathieu, un jeune Parisien qui, en abandonnant sa compagne enceinte plutôt que de l'épouser, perd à la fois son amour et sa liberté. Sans tomber dans la propagande politique, le roman de Sartre incarne sa philosophie existentialiste, qui renforça la détermination de Frank à prendre ses propres décisions et à tracer son propre chemin vers la liberté. Comme il l'a rappelé plus tard : « La guerre était finie, et je voulais quitter la Suisse. Je ne voulais pas y construire mon avenir. Le pays était trop fermé, trop petit pour moi. »

P47

After some difficulties Frank obtained passage to New York on the freighter S. S. James Bennett Moore on 20 February 1947. His first extended exposure to an American occurred on this trip. As he wrote to his parents, he was entertained by two fellow passengers, a bishop and a boorish American: «The American, a wild fellow, a gangster hat perched rakishly on his head, unshaven, the sauerkraut he eats with his fingers etc. Next to him, the bishop, red sash, huge crucifix on his chest, some rosaries, prays before he begins to eat etc. The waiter places the full plates on the table; the bishop crosses himself and mumbles a prayer while the American flicks off his cigarette and exclaims, Oh damned I'm hungry! How I laughed about this guy today.»

Après quelques difficultés, Frank obtint enfin une place à bord du cargo S.S. James Bennett Moore, qui quitta l'Europe pour New York le 20 février 1947. Ce voyage marqua sa première rencontre prolongée avec des Américains – une expérience qu'il raconta à ses parents avec ironie : « À table, je suis assis entre deux passagers bien différents : un Américain débraillé, un vrai sauvage, un chapeau de gangster posé de travers sur la tête, la barbe de trois jours, qui mange la choucroute avec les doigts... et à côté de lui, un évêque, ceinture écarlate, énorme crucifix sur la poitrine, chapelet en bandoulière, qui récite une prière avant de toucher à son assiette, etc. Le serveur dépose les plats fumants devant nous ; l'évêque se signe et murmure ses grâces, tandis que l'Américain écrase sa cigarette d'un geste brusque et s'exclame : « Oh damn it, j'ai la dalle ! » Comme j'ai ri aujourd'hui en regardant ce type ! »

When Frank landed in New York in March 1947 he did not intend to abandon his Swiss homeland and take up permanent residence in the United States. However, he was overjoyed by the freedom he found, writing to his parents, «this country is really a free country. A person can do what he wants. Nobody asks to see your identification papers.» He was awed by New York. Soon after his arrival, he began regularly asking his parents to send such Swiss items as chocolate, cherry brandy, as well as Zurich newspapers and journals—he even asked for his ski equipment. He told them, «I would not want to live here forever.» A few months later he reiterated this statement, writing, «I do not think I will remain here for very long. Everything goes so exceptionally fast and I am only one out of eight million people living here. The only thing that counts is MONEY. I now understand people who, after the war, despite the success they had in this country, returned to Switzerland to live.»

Quand Frank débarqua à New York en mars 1947, il n'avait pas l'intention d'abandonner sa Suisse natale pour s'installer définitivement aux États-Unis. Pourtant, il fut émerveillé par la liberté qu'il y découvrit, écrivant à ses parents : « Ce pays est vraiment un pays libre. On peut y faire ce qu'on veut. Personne ne vous demande vos papiers. » La ville le laissa sans voix. Dès son arrivée, il se mit à réclamer régulièrement à ses parents qu'ils lui envoient des produits suisses : du chocolat, de l'eau-de-vie de cerise, ainsi que les journaux et revues zurichois – il alla même jusqu'à demander son équipement de ski. « Je ne voudrais pas vivre ici pour toujours », leur confia-t-il. Quelques mois plus tard, il répéta cette déclaration : « Je ne pense pas rester ici très longtemps. Tout va trop vite, et je ne suis qu'un parmi huit millions d'habitants. La seule chose qui compte ici, c'est l'ARGENT. Je comprends maintenant ceux qui, après la guerre, malgré leur réussite en Amérique, sont rentrés vivre en Suisse. »

P48

Unlike many other immigrants, Frank found work, but not without some difficulty. Through his contact with the Swiss graphic designer and photographer Herben Matter, he showed his work to Alexey Brodovitch, art director at Harper's Bazaar, who hired him to take photographs both for Harper's and junior Bazaar. His tho-

roughtraining undoubtedly helped him persevere in a tough environment. He wanted to be successful both for himself and his parents but he was increasingly bothered by American business practices, particularly by the concept that «time is money.» Harper's closed its in-house photography studio in January 1948 due to economic difficulties, and Frank left New York soon after.

Contrairement à beaucoup d'autres immigrants, Frank trouva du travail, mais non sans difficulté. Grâce à ses relations avec le designer et photographe suisse Herbert Matter, il put présenter son portfolio à Alexey Brodovitch, alors directeur artistique d'Harper's Bazaar. Ce dernier l'engagea pour réaliser des photographies à la fois pour Harper's et Junior Bazaar. Sa formation rigoureuse lui permit de persévérer dans ce milieu impitoyable. Il voulait réussir, pour lui-même comme pour ses parents, mais les pratiques commerciales américaines le dérangeaient de plus en plus, en particulier l'idée que « le temps, c'est de l'argent ».

En janvier 1948, Harper's Bazaar ferma son studio photo interne pour des raisons économiques, et Frank quitta New York peu après.

P48

Initially he traveled to Peru and Bolivia, and then in 1949 he returned to Europe, traveling in France, Spain, Italy, and Switzerland. There he photographed the «Landsge meinde,» the annual communal voting at the village of Hundwil in the Canton of Appenzell Ausserrhoden. It is significant that Frank chose to record this event, in which citizens gathered to discuss and vote on pending laws and to elect their government. Especially during the time of the «Geistige Landesverteidigung,» this was one of Switzerland's most overtly symbolic manifestations of its direct democratic rule. Frank's aim was not so much to document the event-not to show how it worked or what it was all about-but rather to suggest how it felt to participate (as a person with the right to vote) in this spectacle. As his contact sheets clearly demonstrate, he eschewed the more traditional and privileged position of the news photographers who pushed their way to the center of the action. Instead he remained at some distance from the authorities, observing the action as a member of the crowd. He mingled with the citizens, recording their view of the proceedings, noting the spotless shine on the helmet of a fireman, the display of the traditional «Appenzeller» pipes, or the swords carried by the citizens to prove their right to vote. Through these vignettes Frank signaled that the ultimate political authority rested with the voters. More significantly, these photographs prefigure his future scrutiny of many social, political, and cultural events from a highly personal, outsider's perspective.

Dans un premier temps, Frank voyagea au Pérou et en Bolivie, puis, en 1949, il revient en Europe, parcourant la France, l'Espagne, l'Italie et la Suisse. Là-bas, il photographia la « Landsgemeinde », l'assemblée annuelle où les citoyens du village de Hundwil (canton d'Appenzell Rhodes-Extérieures) se réunissent pour débattre, voter les lois et élire leur gouvernement. Le choix de ce sujet n'est pas anodin : la Landsgemeinde était, surtout à l'époque de l'Esprit de défense nationale (« Geistige Landesverteidigung »), l'une des manifestations les plus emblématiques de la démocratie directe suisse. Frank ne cherchait pas à en faire un reportage documentaire – expliquer son fonctionnement ou ses enjeux – mais plutôt à transmettre ce qu'on ressentait en y participant, en tant que citoyen ayant le droit de vote, au cœur de ce spectacle civique. Ses planches-contact le prouvent : il évita délibérément la position traditionnelle et privilégiée des photojournalistes, qui se frayent un chemin jusqu'au centre de l'action. Lui, au contraire, resta en retrait, observant la scène depuis la foule, comme un citoyen parmi d'autres. Il se mêla aux habitants, capturant leur point de vue : l'éclat immaculé du casque d'un pompier, les pipes traditionnelles des Appenzellois, ou les épées que brandissaient les électeurs pour prouver leur droit de vote. À travers ces détails, Frank soulignait que le vrai pouvoir politique appartenait aux citoyens. Plus encore, ces photographies annoncent sa future manière d'aborder les événements sociaux, politiques et culturels : un regard à la fois profondément personnel et résolument extérieur.

Also in 1949, Walter Laubli published in Camera magazine the first overview of Frank's early work, including his first photographs from New York and one from the «Landsgemeinde» in Hundwil. Laubli seems to have intended this publication to censure the charges leveled by Georg Schmidt in Photo 49 that the most objective methods of the New Photography had become «a shield with which to hide the truth.» Schmidt argued for «an eminently photographic desire to unearth hidden beauties and unpleasantnesses, to reveal forbidden truths, a photographic hankering after the anxiety as much as after the poetry of twilight,» desires that

usually «arouse the very strongest antipathy in the average Swiss mentality.» Frank's photographs seemed to accomplish exactly this. Lli. ubli explained that Frank was someone who «out of a desire to experience life has gone out into the world and jumped into life with his camera,» and concluded, «We believe Robert Frank can teach us how to see

En 1949, Walter Läubli publia dans le magazine Camera la première rétrospective des premiers travaux de Frank, y incluant ses premières photographies de New York et une image de la Landsgemeinde de Hundwil. Läubli semblait vouloir répondre aux critiques formulées par Georg Schmidt dans Photo 49, où ce dernier accusait les méthodes objectives de la Neue Fotografie d'être devenues «un bouclier pour dissimuler la vérité». Schmidt défendait au contraire «un désir éminemment photographique de déterrer les beautés cachées et les laideurs, de révéler des vérités interdites, une soif photographique d'anxiété autant que de poésie crépusculaire» – des aspirations qui, selon lui, «suscitent généralement la plus vive antipathie dans la mentalité suisse moyenne». Or, les photographies de Frank semblaient accomplir précisément cela. Läubli expliqua que Frank était un photographe «qui, par désir d'éprouver la vie, était parti dans le monde et s'était jeté dans la réalité, appareil photo en main». Il conclut son article en déclarant : «Nous croyons que Robert Frank peut nous apprendre à voir.»

P49

Between 1949 and 1953 Frank made several trips between Europe and the United States. Despite the fact that he married in 1950 and had a child in 1951, he was unwilling, or unable, to settle in one place for long. During these years he maintained close ties to Switzerland and stayed in Zurich for some time. In cooperation with Werner Zryd, he produced three copies of a hand-bound book, Black White and Things, and gave one to Edward Steichen, director of the department of photography at the Museum of Modern Art in New York. In 1952, Frank also took Steichen, who was looking for work to include in the forthcoming exhibitions Postwar European Photography and Family of Man, to the studios of several Swiss photographers, including Gotthard Schuh, Kurt Blum, and Jakob Tuggener. Mainly through his friendship with Schuh, Frank came to the attention of the Kollegium Schweizerischer Photographen (Academy of Swiss Photographers). Founded in 1950 as another reaction to the outdated aesthetics of the New Photography, this group, including Bischof, Schuh, Senn, Tuggener, and Läubli, tried to make its work «more wholesome, concentrating again more on the poetry of real things.» Frank was included as a member in the second major exhibition of the academy entitled Photography as Expression at the Helmhaus in Zurich, in 1955. His work was highly praised. «Frank belongs to the very personal,» Edwin Arnet wrote. «Eschewing the officially sanctioned, he searches for intimate secrets like a hunter stalking a deer.» Noting with relief that the New Photography style of the immediate postwar years finally seemed to have waned, Arnet continued that Frank, along with other members of the academy, represented a specifically Swiss outlook, which united the «unarranged, the discreet, and the completely un-theatrical» with an «unmistakable human touch.» In his first exhibition in Switzerland, Frank was hailed for his distinctly Swiss style. Despite the fact that he had spent much of the last eight years beyond the Swiss borders, none of the critics considered him to be an outsider and none reviewed his American photographs in the exhibition.

Entre 1949 et 1953, Frank effectua plusieurs voyages entre l'Europe et les États-Unis. Bien qu'il se soit marié en 1950 et qu'un enfant soit né en 1951, il était incapable – ou peut-être réticent – à s'installer durablement en un seul endroit. Pendant ces années, il maintint des liens étroits avec la Suisse et séjourna longtemps à Zurich. En collaboration avec Werner Zryd, il réalisa trois exemplaires d'un livre artisanal, Black White and Things, reliés à la main, et en offrit un à Edward Steichen, alors directeur du département photographie du Museum of Modern Art (MoMA) de New York. En 1952, Frank accompagna Steichen, qui recherchait des œuvres pour les expositions à venir (Postwar European Photography et The Family of Man), dans les studios de plusieurs photographes suisses, dont Gotthard Schuh, Kurt Blum et Jakob Tuggener. Grâce à son amitié avec Schuh, Frank attira l'attention du Kollegium Schweizerischer Photographen (Académie des photographes suisses). Fondée en 1950 en réaction contre l'esthétique dépassée de la Neue Fotografie, ce groupe – qui comptait Bischof, Schuh, Senn, Tuggener et Läubli – cherchait à donner à son travail un caractère plus authentique, en se recentrant sur la poésie des choses réelles. Frank fut invité à participer à la deuxième grande exposition de l'Académie, intitulée «La Photographie comme expression» (1955), au Helmhaus de Zurich. Son travail y

fut très salué. « Frank appartient à la catégorie des très personnels », écrivit Edwin Arnet. « Rejetant l'officiel, il traque les secrets intimes comme un chasseur à l'affût d'un cerf. » Soulignant avec soulagement que le style de la Neue Fotografie semblait enfin s'estomper, Arnet poursuivit en affirmant que Frank, comme les autres membres de l'Académie, incarnait une sensibilité spécifiquement suisse, alliant « l'inorganisé, le discret et le totalement non théâtral » à « une touche humaine indéniable ». Lors de cette première exposition en Suisse, Frank fut célébré pour son style résolument suisse. Bien qu'il ait passé une grande partie des huit dernières années hors des frontières helvétiques, aucun critique ne le considéra comme un outsider, et aucune de ses photographies américaines ne fut présentée.

*By the time of this exhibition, though, Frank was far removed from Switzerland. In 1953 he had returned to America, «not with a great deal of enthusiasm,» as he wrote to his parents. «This is the last time that I go back to New York,» he continued, «and cry to reach the top through my personal work.» Like other Swiss photographers such as Annemarie Schwarzenbach, Paul Senn, Walter Lliubli, and Emil Schulthess, Frank decided to crave! across the United States to document with fresh European eyes «the kind of civilization born here and spreading elsewhere.» Although in his application for a Guggenheim Foundation grant he referred to himself as «a naturalized American,» he had shortly before admitted to Schuh that notwithstanding his rather «funny» sounding German, he «had not yet become much of an American.» During the next four years Frank would immerse himself in American culture. Even though Jack Kerouac described Frank as «Swiss, unobtrusive, nice»⁴ in the introduction to the American edition of *The Americans*, published in 1959, Frank would forever be associated with the American spirit and culture.*

Pourtant, au moment de cette exposition, Frank était déjà bien loin de la Suisse. En 1953, il était retourné en Amérique, « sans un enthousiasme débordant », comme il l'écrivait à ses parents. « C'est la dernière fois que je retourne à New York », ajoutait-il, « et je me battrai pour atteindre le sommet à travers mon travail personnel. » Comme d'autres photographes suisses – Annemarie Schwarzenbach, Paul Senn, Walter Läubli ou Emil Schulthess – Frank décida de sillonner les États-Unis pour en documenter la civilisation, « avec un regard européen neuf », « ce type de civilisation née ici et qui s'étend ailleurs ». Bien que, dans sa demande de bourse à la Fondation Guggenheim, il se présente comme « un Américain naturalisé », il avait avoué peu avant à Gotthard Schuh, malgré son allemand « plutôt drôle » aux oreilles américaines, « qu'il ne s'était pas encore vraiment senti devenir Américain ». Pendant les quatre années qui suivirent, Frank s'immergerait pourtant dans la culture américaine. Même si Jack Kerouac le décrit en 1959, dans l'introduction à l'édition américaine de *The Americans*, comme « Suisse, discret et sympathique », il resterait à jamais associé à l'esprit et à la culture américains.

P50

Were Frank's photographs of America an expression of the freedom he dreamed about before leaving Switzerland? After all, when he left the «Enge,» he took with him Segesser's painting of the open sea, and kept it with him throughout his career, even taking it with him to his retreat on the Nova Scotia coast. Following his journey across America during the 1950s, he sent some of the pictures back to Schuh in Switzerland, who was shocked, and wrote to Frank, «Your disturbing package has arrived and does not let us sleep anymore. A long time will have to pass before we can separate the impression of this world conveyed by your images from our respect for your exceptional achievement.» Overcome, Schuh continued, «Never before have I seen such an overpowering depiction of mankind who became a mass of people hardly distinguishable one from another, seemingly moving in a vacuum without direction at all. A dense mass of insidious aggressiveness⁴⁹¹ do not know America, but your photographs scare me. How little one finds of what we knew and of what we loved in your earlier work.»⁵ Frank had photographed a side of America unknown to the Swiss, an America that had perhaps made Frank into a different person. In a 1993 lecture, he described the Segesser painting, «It is... just the water (the sea) it is peaceful it is alive & moving with the wind and currents from below. It seems to have a prophetic quality feeling this man in the little attic room below the roof in the Schulhausstrasse 73 gives this boy-going away from home-his understanding or longing »: for freedom for space for mystery for nature. All this I would begin to understand much later... and cry to express in my work.

Les photographies que Frank a prises en Amérique étaient-elles l'expression de la liberté dont il rêvait avant de quitter la Suisse ? Après tout, lorsqu'il avait quitté l'Enge (son quartier zurichois), il avait emporté avec lui

le tableau de Segesser représentant la mer ouverte, et l'avait gardé toute sa vie, même jusqu'à sa retraite sur les côtes de Nouvelle-Écosse. Après son voyage à travers l'Amérique dans les années 1950, il envoya certaines de ces images à Schuh en Suisse, qui, bouleversé, lui écrivit : « Ton colis dérangeant est arrivé, et nous ne dormons plus. Il faudra longtemps avant que nous puissions dissocier l'impression de ce monde, transmise par tes images, du respect que nous avons pour ton accomplissement exceptionnel. » Submergé par l'émotion, Schuh poursuivit : « Je n'avais encore jamais vu une représentation aussi accablante de l'humanité, devenue une masse d'individus à peine distinguables les uns des autres, comme perdus dans le vide, sans aucune direction. Une masse sombre, porteuse d'une agressivité insidieuse... Je ne connais pas l'Amérique, mais tes photographies me font peur. Si peu de ce que nous connaissions et aimions dans ton travail antérieur s'y retrouve. » Frank avait photographié une Amérique inconnue des Suisses, une Amérique qui, peut-être, l'avait transformé en un autre homme. Dans une lettre de 1993, il décrit le tableau de Segesser en ces termes : « C'est... simplement l'eau (la mer). Elle est paisible, elle est vivante, mue par le vent et les courants venants des profondeurs. Il semble avoir une qualité prophétique – cet homme, dans la mansarde de la Schulhausstrasse 73, offre à ce garçon qui quitte sa maison sa compréhension, ou son désir : de liberté, d'espace, de mystère, de nature. Tout cela, je ne commencerais à le comprendre que bien plus tard... et à m'efforcer de l'exprimer dans mon travail. »

1948-1953

1948-1953

Black and white is the vision of hope and despair. This is what I want in my photographs

« Le noir et blanc est la vision de l'espoir et du désespoir.
C'est cela que je veux dans mes photographies. »

BLACK WHITE AND THINGS 1952

NOIR BLANC ET CHOSES

It is only with the heart that one can see rightly What is essential is invisible to the eye.

« On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. »

SARAH GREENOUGH

Fragments that Make a Whole Meaning in Photographie Sequences

Sarah Greenough

« Fragments qui composent un tout : Le sens dans les séquences photographiques »

*"A masterpiece is not the result of a sudden inspiration but the product of a life time of thought."
Virginia Woolf*

« Un chef-d'œuvre n'est pas le fruit d'une inspiration soudaine, mais le résultat d'une vie entière de réflexion. »
Virginia Woolf

In December 1955, while traveling through the United States on a grant from the Guggenheim Foundation, Robert Frank went to the Hoover Dam near Boulder City, Nevada. Earlier that year he had received funding for a highly ambitious project to make, as he wrote, «a broad, voluminous picture record of things American, past and present,» and create «a visual study of a civilization.» Until then he had avoided such obvious tourist locations, preferring instead to photograph more mundane sights such as cafes, gas stations, or even the road itself. Perhaps he went to the dam because he thought this manmade wonder of the American west would amuse his young son and daughter, relieving the tedium of their long drives through the vast desert. Or perhaps, recalling the great dams and tunnels of his native Switzerland, he was intrigued by this feat of engineering.

En décembre 1955, alors qu'il traversait les États-Unis grâce à une bourse de la Fondation Guggenheim, Robert Frank se rendit au barrage Hoover, près de Boulder City, dans le Nevada. Quelques mois plus tôt, il avait obtenu un financement pour un projet ambitieux : réaliser, comme il l'écrivait, « un vaste et détaillé inventaire visuel des choses américaines, passées et présentes », et créer « une étude visuelle d'une civilisation ». Jusqu'alors, il avait évité les sites touristiques évidents, préférant photographier des scènes plus ordinaires : cafés, stations-service, ou même la route elle-même. Peut-être s'est-il arrêté au barrage parce qu'il pensait que ce prodige de l'ingénierie américaine, en plein Ouest des États-Unis, amuserait ses jeunes enfants, Pablo et Andrea, et romprait la monotonie des longs trajets à travers le désert. Ou peut-être, en repensant aux grands barrages et tunnels de sa Suisse natale, était-il intrigué par cet exploit technique.

Whatever the reason, before visiting the dam Frank stopped at a small souvenir store where his attention was first drawn to a woman wearing a turban and a fur coat. Behind her, standing next to a magazine rack and postcard stand, was a life-sized mannequin of a young boy in a striped shirt and hat, sporting a holster and guns. Frank made three exposures as the woman completed her purchase, then he went outside, only to be confronted with yet another display of postcards. Although he had frequently been assaulted with examples of American commercialism on his trip and had photographed quite a few postcard stands, this one was surely different (Hoover Dam, page 168). There in the brilliant, unforgiving Nevada sun on a small rack, next to a sign that promised tourists a «pictorial tour of the dam» for 35 cents, were three postcards that together comprised a succinct allegory of modern man.² Reading from top to bottom, the first view presents a majestic vista of vast, pristine canyons stretching as far as the eye can see, while the middle image is of the Hoover Dam itself. Depicting the remarkable formal beauty of this manmade form, the image

also boasts an American flag proudly displayed in the center of the composition. The bottom postcard shows the detonation of a nuclear bomb in the empty desert. Separately, each of the postcards is highly celebratory—the untamed wilderness is just as awe-inspiring as the technological strength of the dam or the destructive force of the mushroom cloud—but because of their shared subject matter—man and nature—and because they are stacked one on top of another and isolated within the center of the image, we are forced to see them in succession and understand them as a group. With eloquence, clarity, and brevity, the three postcards tell a multilayered story. Most obviously they speak of the desecration and destruction of a once pure land; more fundamentally, they allude to the megalomania of modern man, to his compulsion to conquer and control his environment, and to his new-found ability to harness nature both as a powerful force for positive change and as an agent of utter annihilation. Not only does this sequence have a clear narrative quality, but it also has an obvious linear progression through time: the un sullied landscape is the Edenic American past, while the dam is its present, and the bomb its future. In addition, it has an emphatic moral lesson: left unchecked, this is the future not just of mankind but all life on earth. As a group, the series assumes an entirely different meaning and tone from that of the individual postcards: no longer a celebration of either man or nature, the three images together are at once a poignant requiem to the past and a profoundly disturbing omen.

Quelle qu'en soit la raison, avant de visiter le barrage, Frank s'arrêta dans une petite boutique de souvenirs. Son attention fut d'abord attirée par une femme portant un turban et une fourrure. Derrière elle, à côté d'un présentoir à magazines et d'un stand de cartes postales, se dressait un mannequin grandeur nature représentant un jeune garçon en chemise rayée et chapeau, armé d'un holster et de revolvers. Frank prit trois clichés tandis que la femme finalisait son achat, puis sortit à l'extérieur, où il tomba sur un autre présentoir de cartes postales. Bien qu'il ait été confronté à maintes reprises, au cours de son voyage, à des exemples flagrants du commercialisme américain et qu'il ait photographié plusieurs stands de cartes postales, celui-ci était différent (Hoover Dam, page 168). Exposées en plein soleil du Nevada, cruel et implacable, sur un petit présentoir, à côté d'une enseigne promettant aux touristes un « voyage pictural du barrage » pour 35 cents, trois cartes postales formaient ensemble une allégorie concise de l'homme moderne. Lues de haut en bas, la première carte offre une vue majestueuse de canyons vastes et intacts, s'étendant à perte de vue ; la deuxième représente le barrage Hoover lui-même, métamorphosant la beauté formelle de cette prouesse humaine, avec un drapeau américain fièrement affiché au centre de la composition. La troisième montre l'explosion d'une bombe nucléaire dans le désert vide. Prises séparément, chacune de ces cartes célèbre un aspect glorieux : la nature sauvage, intacte, inspire autant d'admiration que la puissance technologique du barrage ou la force destructrice du champignon atomique. Mais parce qu'elles partagent un même sujet – l'homme et la nature – et qu'elles sont empilées les unes sur les autres, isolées au centre de l'image, nous sommes contraints de les voir en succession et de les comprendre comme un ensemble. Avec éloquence, clarté et concision, ces trois cartes postales racontent une histoire à multiples niveaux. De manière évidente, elles évoquent la profanation et la destruction d'une terre autrefois pure ; plus profondément, elles font allusion à la mégalomanie de l'homme moderne, à son obsession de conquérir et de dominer son environnement, et à sa capacité nouvellement acquise à exploiter la nature, à la fois comme force puissante de changement positif et comme agent d'anéantissement total. Cette séquence ne se contente pas d'avoir une qualité narrative claire ; elle suit aussi une progression linéaire dans le temps : le paysage vierge représente le passé édénique de l'Amérique, le barrage en est le présent, et la bombe incarne l'avenir. En outre, elle véhicule une leçon morale sans équivoque : si rien ne l'arrête, tel est l'avenir non seulement de l'humanité, mais de toute vie sur Terre. Considérées comme un tout, ces trois images prennent un sens et une tonalité radicalement différents de ceux des cartes postales individuelles : elles ne célèbrent plus ni l'homme ni la nature. Ensemble, elles deviennent à la fois un requiem poignant pour le passé et un présage profondément troublant.

P97

*Recognizing that the scene was too good to lose, Frank made five negatives from slightly different angles.³ He did not, however, include Hoover Dam in his seminal publication *The Americans*, 1958 and 1959, perhaps because he felt its meaning was too emphatic and didactic or its tone too strident. It was not until*

many years later that he resurrected the photograph in his 1972 autobiographical survey *The Lines of My Hand*. Having spent more than a decade working on films, he was now fascinated with the problem of how to combine several images and words in a single still photograph, and Hoover Dam clearly resonated with his current work. But that earlier image also demonstrated a solution to a problem that has preoccupied Frank throughout his entire career, from his first photographs made in Switzerland in the 1940s to his most recent work of the 1990s: how to create, as he has said, «a more sustained form of expression.» To a great extent, over the last fifty years he has achieved that goal by constructing sequences of photographs. He explained, «there had to be more pictures that would sustain an idea or a vision or something. I couldn't just depend on that one singular photograph any more. You have to develop; you have to go through different rooms.»⁴ As a youth he had worked extensively in both a commercial tradition and the then-fashionable style of photojournalism, and thus he was conditioned to see the photographic series not just as a logical and viable method of presentation, but as the highest accomplishment of a photographer and his most effective means of communication. However, while he had many precedents, what he constructed was radically different. Frank's understanding of the potential of a tightly orchestrated sequence of photographs to collapse or even to subvert time, to present multiple and layered meanings, to elicit numerous and often conflicting emotional responses, and to recreate experience rather than merely describe it has resulted in some of the most passionate and universal expressions the medium has ever produced. Frank has used the photographic sequence as a means to reveal the dense mysteries of everyday reality with a rare intensity and vision that few other photographers have been able to equal.

Reconnaissant que cette scène était trop précieuse pour être perdue, Frank prit cinq négatifs sous des angles légèrement différents. Cependant, il n'inclut pas le barrage Hoover dans son œuvre majeure *The Americans* (1958–1959), peut-être parce qu'il trouvait son sens trop explicite, trop didactique, ou son ton trop strident. Ce n'est que beaucoup plus tard, dans son recueil autobiographique *The Lines of My Hand* (1972), qu'il ressuscita cette photographie. Après avoir passé plus d'une décennie à travailler sur des films, il s'intéressait désormais au défi de combiner plusieurs images et mots en une seule photographie fixe. Le barrage Hoover résonnait clairement avec son travail actuel. Mais cette image antérieure illustrait aussi une solution à un problème qui l'avait préoccupé tout au long de sa carrière, depuis ses premières photographies prises en Suisse dans les années 1940 jusqu'à ses œuvres les plus récentes des années 1990 : comment créer, comme il l'a dit, «une forme d'expression plus soutenue». Dans une large mesure, au cours des cinquante dernières années, il a atteint cet objectif en construisant des séquences de photographies. Il expliquait : « Il fallait qu'il y ait plus d'images pour soutenir une idée, une vision ou quelque chose. Je ne pouvais plus me contenter d'une seule photographie. Il faut évoluer, il faut traverser différentes pièces. » Jeune, il avait travaillé extensivement dans la tradition commerciale et dans le style alors à la mode du photojournalisme. Il était donc conditionné à voir la série photographique non seulement comme une méthode logique et viable de présentation, mais comme le plus haut accomplissement d'un photographe et son moyen de communication le plus efficace. Cependant, bien qu'il ait eu de nombreux prédécesseurs, ce qu'il a construit était radicalement différent. La compréhension qu'avait Frank du potentiel d'une séquence de photographies soigneusement orchestrée – capable de compresser, voire de subvertir le temps, de présenter des significations multiples et superposées, de susciter des réponses émotionnelles nombreuses et souvent contradictoires, et de recréer une expérience plutôt que de simplement la décrire – a abouti à certaines des expressions les plus passionnées et universelles que le médium ait jamais produites. Frank a utilisé la séquence photographique comme un moyen de révéler les denses mystères de la réalité quotidienne avec une intensité et une vision rares, que peu de photographes ont pu égaler.

«When people look at my pictures I want them to feel the way they do when they want to read a line of a poem twice.»

ROBERT FRANK, 19515

« Quand les gens regardent mes photos, je veux qu'ils ressentent ce qu'ils éprouvent lorsqu'ils ont envie de relire un vers de poésie. »

– Robert Frank, 1951

On 20 February 1947 Frank sailed from Antwerp on the S. S. James Bennett Moore bound for the United States. Like many young people who had been confined within the boundaries of neutral Switzerland during World War II, Frank was eager to look beyond the limited horizons of his homeland. The «smallness» of Switzerland had frustrated him, as did its traditions, its restrictions, and, as he has said, its «concerns about money and re spectability.» Twenty-two years old, with five years of photographic experience behind him and solid letters of recommendation in his pocket, he left a world of predictable security for an uncertain future. With him on his journey to the New World were a missionary, a cabinetmaker, a mechanic, a printer, a student, and a bishop.

Le 20 février 1947, Frank embarqua à Anvers à bord du S.S. James Bennett Moore, en direction des États-Unis. Comme beaucoup de jeunes Suisses, enfermés dans la neutralité de leur pays pendant la Seconde Guerre mondiale, il brûlait d'envie de découvrir ce qui se trouvait au-delà des horizons limités de son pays natal. L'étroitesse de la Suisse l'étouffait, tout comme ses traditions, ses restrictions, et, comme il l'a dit plus tard, ses « préoccupations pour l'argent et le respect des conventions ». Âgé de 22 ans, avec cinq années d'expérience en photographie derrière lui et des lettres de recommandation solides dans sa poche, il quitta un monde de sécurité prévisible pour un avenir incertain. À bord de ce navire en route vers le Nouveau Monde, il voyageait aux côtés d'un missionnaire, d'un fabricant de cabinets, d'un mécanicien, d'un imprimeur, d'un étudiant et d'un évêque.

Upon his arrival in New York, Frank showed Alexey Brodovitch, the renowned designer and art director of Harper's Bazaar, a carefully constructed, bound volume of images titled 40 Fotos. Approximately 9 by 7 inches, the book was a compact and safe way to bring his photographs across the Atlantic. The photographs in the volume are studies of such diverse subjects as lace and the Swiss landscape, portraits and public gatherings, radio tubes and sporting events. The photographs are not linked by a narrative or linear progression, nor is there a shared theme among the images. Instead the book is an eclectic compendium, a portfolio designed to demonstrate to prospective clients or employers Frank's ability to record a wide variety of subjects. It proved effective: Brodovitch hired Frank to take photographs for Harper's Bazaar and its companion magazine Junior Bazaar.

Dès son arrivée à New York, Frank présenta à Alexey Brodovitch – le célèbre designer et directeur artistique de Harper's Bazaar – un volume soigneusement conçu et relié, intitulé 40 Fotos. D'une taille d'environ 23 x 18 cm, ce livre représentait une manière compacte et sûre de transporter ses photographies à travers l'Atlantique. Les images qu'il contient explorent une grande diversité de sujets : de la dentelle aux paysages suisses, en passant par des portraits, des rassemblements publics, des tubes radio et des événements sportifs. Les photographies ne sont pas liées par une narration ou une progression linéaire, et il n'y a pas de thème commun entre les images. Plutôt, ce livre est un recueil éclectique, un portfolio conçu pour démontrer à d'éventuels clients ou employeurs la capacité de Frank à capturer une grande variété de sujets. La stratégie fut efficace : Brodovitch engagea Frank pour réaliser des photographies destinées à Harper's Bazaar et à son magazine compagnon, Junior Bazaar.

The idea for 40 Fotos and its method of construction are the direct result of his early years in Switzerland. Although isolated by World War II, Switzerland had an active photographic community. Zurich in particular was dominated by two strong but by no means mutually exclusive movements, each headed by energetic proponents. Hans Finsler taught a course in photography at the School of Arts and Crafts where he indoctrinated pupils with the lessons of the Bauhaus, with an emphasis on formal experimentation, while Arnold Kübler encouraged the style of photojournalism, first as editor of the weekly Zürcher Illustrierte and later as publisher of du. As much as Frank would later rebel against Swiss moral, social, and aesthetic values, in the 1940s he absorbed all that he could from students of Finsler, Kübler, and others. He mastered the craft of photography in Zurich- that is, he learned how to process film, light objects, and make technically perfect prints-but he also began to intuit his own approach to the medium. Through looking and reading, teachers and friends, trial and error, he began to understand how he wanted to construct his photographs, how he wanted to create compositions, and even, to a certain extent, what he wanted to photograph. Many of the subjects he would later explore in the United States-for example, parades or flags-first appeared in his work in Switzerland and were included in 40 Fotos. Also present were many of the stylistic attributes that he

would later exploit—for example, low-angle or over-the-shoulder studies of people in the streets, which gave a sense of immediacy and emphasized the point of view of the photographer.

L'idée derrière 40 Fotos et sa méthode de construction sont le résultat direct de ses premières années en Suisse. Bien qu'isolée par la Seconde Guerre mondiale, la Suisse abritait une communauté photographique dynamique. Zurich, en particulier, était dominée par deux mouvements forts, mais nullement exclusifs l'un de l'autre, chacun dirigé par des figures énergiques. Hans Finsler enseignait un cours de photographie à l'École des arts et métiers, où il initiait ses élèves aux principes du Bauhaus, en insistant sur l'expérimentation formelle. Arnold Kübler, quant à lui, encourageait le style du photojournalisme, d'abord en tant que rédacteur en chef de l'hebdomadaire Zürcher Illustrierte, puis en tant qu'éditeur du magazine du. Bien que Frank finirait plus tard par se rebeller contre les valeurs morales, sociales et esthétiques suisses, dans les années 1940, il absorba tout ce qu'il pouvait des élèves de Finsler, Kübler et d'autres. Il maîtrisa l'artisanat de la photographie à Zurich – c'est-à-dire qu'il apprit à développer des films, à éclairer des objets et à réaliser des tirages techniquement parfaits – mais il commença aussi à développer sa propre approche du médium. À travers l'observation, la lecture, les enseignements de ses professeurs et amis, ainsi que par essais et erreurs, il commença à comprendre comment il voulait construire ses photographies, comment créer des compositions, et même, dans une certaine mesure, ce qu'il voulait photographier. Beaucoup des sujets qu'il explorerait plus tard aux États-Unis – comme les défilés ou les drapeaux – apparaissent d'abord dans son travail en Suisse et furent inclus dans 40 Fotos. On y trouve également plusieurs des attributs stylistiques qu'il exploiterait plus tard, comme les prises de vue en contre-plongée ou par-dessus l'épaule, qui donnaient un sentiment d'immédiateté et mettaient en avant le point de vue du photographe.

P99

Frank also began to learn how to order and present his photographs. It was his teacher, Michael Wolgensinger, a student of Finsler, who showed Frank how to construct a presentation volume of his photographs. 40 Fotos is very similar to a 1942 book of photographs Wolgensinger had made to send to potential clients as a New Year's gift. Titled an identical comb binding.⁷ Displaying the range of his talents, Wolgensinger had also included a variety of photographs from close-up details of hands, lace, and machine parts to studies of industrial buildings, street scenes, and landscapes. In addition, like other Swiss photographers of the time, and particularly photojournalists, Frank meticulously organized his work by subject matter.⁸ He carefully trimmed and numbered his 2 ¼ inch contact prints and mounted them onto boards, usually twelve to a page, which he labeled, for example, «Ar» for Arbeiter, workmen, «T» for Tier, animals, «Vk» for Verkehr, transportation, or «Là» for Landschaft, landscape, his largest grouping with 148 prints. These subject categories afforded Frank's potential clients a simple and efficient way to examine his studies of any one topic, but of far greater importance, they provided an easy framework within which Frank himself could review and edit his work. The act of cataloging his photographs by subject matter also conditioned Frank to look for recurring motifs and to recognize, and perhaps further pursue, those scenes or objects that had captured his attention.

Frank commença également à apprendre comment organiser et présenter ses photographies. Ce fut son professeur, Michael Wolgensinger – un élève de Finsler – qui lui montra comment construire un volume de présentation pour ses images. 40 Fotos ressemble beaucoup à un livre de photographies que Wolgensinger avait réalisé en 1942 pour l'envoyer à des clients potentiels en guise de cadeau du Nouvel An. Relié de la même manière, ce livre montrait toute l'étendue de ses talents : Wolgensinger y avait inclus une variété de photographies, allant de détails en gros plan de mains, de dentelle et de pièces mécaniques à des études d'immeubles industriels, de scènes de rue et de paysages. De plus, comme d'autres photographes suisses de l'époque, et en particulier les photojournalistes, Frank organisait méticuleusement son travail par thèmes. Il découpait et numérotait soigneusement ses tirages contact de 2 ¼ pouces et les montait sur des planches, généralement douze par page, qu'il étiquetait, par exemple, «Ar» pour Arbeiter (travailleurs), «T» pour Tier (animaux), «Vk» pour Verkehr (transport), ou «L» pour Landschaft (paysages), sa catégorie la plus fournie avec 148 tirages. Ces classifications thématiques offraient à ses clients potentiels un moyen simple et efficace d'examiner ses études sur un sujet donné. Mais, bien plus important encore, elles lui fournissaient un cadre pratique au sein duquel

il pouvait lui-même revoir et éditer son travail. Le fait de cataloguer ses photographies par sujets l'a également habitué à rechercher des motifs récurrents et à reconnaître – et peut-être approfondir – ces scènes ou objets qui avaient retenu son attention.

In 40 Fotos Frank occasionally juxtaposed similar subjects, such as two howling, caged animals, but more often he chose pairs of opposites. He contrasted a scene of a cluttered flea market table with a highly simplified study of a wheel, and he compared a flag in a crowded demonstration with a flag on the top of an empty snow-covered mountain. Revealing his strong formal training, most of the pairs – and particularly the most disparate comparisons – are united through a repetition of form: for example, in the pairing of a study of three radio tubes with a view of a band, the baton and upraised arm of the conductor, as well as the hats and clarinets of the orchestra, echo the shapes of the radio tubes. Emphasizing the relationships between images, Frank contrasted not only ideas – nature and culture, man and technology, simplicity and chaos – but also sensations – warm and cold, quiet and noisy. Although a youthful production, 40 Fotos displays Frank's growing recognition that, when placed side-by-side, two photographs could not only affect each other in subtle and complex ways, but also could assume entirely new and often unexpected meanings.

Dans 40 Fotos, Frank juxtapose parfois des sujets similaires, comme deux animaux hurlants enfermés en cage, mais plus souvent, il choisit des paires d'opposés. Il contraste une scène d'un étalage encombré d'un marché aux puces avec une étude épurée d'une roue, et il met en parallèle un drapeau au milieu d'une manifestation bondée avec un drapeau planté au sommet d'une montagne enneigée et déserte. Trahisant sa solide formation formelle, la plupart de ces paires – et particulièrement les comparaisons les plus disparates – sont unies par une répétition de formes : par exemple, dans l'association d'une étude de trois tubes radio avec une vue d'un orchestre, le bâton du chef d'orchestre et son bras levé, ainsi que les chapeaux et les clarinettes des musiciens, reprennent les formes des tubes radio. En mettant l'accent sur les relations entre les images, Frank ne contraste pas seulement des idées – nature et culture, homme et technologie, simplicité et chaos – mais aussi des sensations – chaud et froid, calme et bruyant. Bien que 40 Fotos soit une œuvre de jeunesse, ce travail révèle la prise de conscience croissante de Frank : quand deux photographies sont placées côte à côte, elles peuvent non seulement s'influencer mutuellement de manière subtile et complexe, mais aussi prendre des significations entièrement nouvelles et souvent inattendues.

In New York Frank was initially exhilarated by the freedom he found, and he quickly achieved a certain degree of success, securing a by-line with his photographs of purses, shoes, or other items published in both Harper's Bazaar and Junior Bazaar. However, he did not find either his work or the community around Brodovitch comfortable or conducive. «There was no spirit there,» he later remembered, «the only thing that mattered was to make more money.»⁹ Yet, while the fashion world held little appeal for Frank, he was greatly impressed with Brodovitch's knowledge of photography and his book Ballet. Published in 1945 and containing 104 photographs of the Ballets Russes taken by Brodovitch from 1935 to 1937, Ballet is an extraordinary accomplishment. In an era characterized by random compositions, unfocused studies, blurred movement, indistinct form, and extreme contrasts of brilliant whites and dense blacks, was a radical and innovative departure. Brodovitch sacrificed all the conventional rules of photography in order to capture not one particular ballet, but the experience of dance in general, its energy, movement, and passion. While Frank's training had encouraged experimentation, it was a controlled, ordered, formalist investigation, radically different in spirit from the wild abandonment of Ballet. Just as he was awed by the freedom of life in America, so too was Frank impressed with the freedom of expression he saw in this book.

À New York, Frank fut d'abord grisé par la liberté qu'il y découvrit, et il connut rapidement un certain succès, obtenant une signature pour ses photographies de sacs à main, chaussures et autres accessoires, publiées dans Harper's Bazaar et Junior Bazaar. Cependant, il ne se sentit ni à l'aise dans son travail ni dans l'environnement de Brodovitch. « Il n'y avait aucune âme là-bas », se souviendrait-il plus tard, « la seule chose qui comptait, c'était de gagner plus d'argent. » Pourtant, bien que le monde de la mode l'attire peu, il fut profondément impressionné par les connaissances photographiques de Brodovitch et par son livre Ballet. Publié en 1945, ce livre contient 104 photographies des Ballets Russes, prises par Brodovitch entre 1935 et 1937. Ballet représente une réalisation extraordinaire. À une époque où les compositions aléatoires, les études floues,

les mouvements estompés, les formes indistinctes et les contrastes extrêmes entre blancs éclatants et noirs profonds étaient une rupture radicale et innovante, Brodovitch avait sacrifié toutes les règles conventionnelles de la photographie pour capturer non pas un ballet en particulier, mais l'expérience même de la danse : son énergie, son mouvement et sa passion. Bien que la formation de Frank l'ait encouragé à l'expérimentation, celle-ci était contrôlée, ordonnée et formaliste, radicalement différente dans l'esprit de l'abandon sauvage de Ballet. Tout comme il était émerveillé par la liberté de la vie en Amérique, Frank fut également impressionné par la liberté d'expression qu'il découvrit dans ce livre.

P101

Brodovitch's success was due, in part, to his inclusion of studies not of the dramatic climaxes or highlights of a ballet, but, as Edwin Denby wrote in the introduction, «the un emphatic moments, the ones the audience does not applaud but which establish the spell of the evening.»¹¹ Further, he recreated the emotional impact of a ballet through his design and sequencing of photographs. Ballet is a long, thin horizontal book with all the photo graphs printed to the edge of the page. The soft, uncoated paper imparts an indiscinctness that evokes a trancelike reverie. This quality is further enhanced through the frequent juxtapositions of images of similar subjects that seem to merge into one panoramic illusion. Beyond a brief introduction, the sequence has no discernible narrative progression. It is not an intellectual or rational order, but an intuitive one that evolves as the images flow into one another in cinematic fashion; it is not a descriptive record, but a subjective interpretation composed of many separate scenes that together evoke an experience.

Le succès de Brodovitch s'explique en partie par le fait qu'il n'a pas inclus des études des moments dramatiques ou des points culminants d'un ballet, mais, comme l'a écrit Edwin Denby dans l'introduction, « les moments sans emphase, ceux que le public n'applaudit pas, mais qui établissent la magie de la soirée ». De plus, il a recréé l'impact émotionnel d'un ballet à travers la conception et l'enchaînement de ses photographies. Ballet est un livre long et horizontal, où toutes les photographies sont imprimées jusqu'au bord de la page. Le papier doux et non couché confère aux images une certaine indistinction, évoquant une rêverie proche de la transe. Cette qualité est encore renforcée par les juxtapositions fréquentes d'images de sujets similaires, qui semblent fusionner en une illusion panoramique. Hormis une brève introduction, la séquence ne suit aucune progression narrative discernable. Ce n'est pas un ordre intellectuel ou rationnel, mais une logique intuitive qui émerge à mesure que les images s'enchaînent de manière cinématographique ; ce n'est pas un compte rendu descriptif, mais une interprétation subjective composée de nombreuses scènes distinctes, qui ensemble, évoquent une expérience.

In the late 1940s Frank had a youthful, eclectic eye and a catholic approach, and he learned from a wide variety of sources. He remembers being impressed with André Kertész's 1945 book Day of Paris and with work by Bill Brandt, whom he met in the early 1950s.¹² Brandt's books, The English at Home, 1936, London at Night, 1938, and Camera in London, 1948, provided the younger photographer with a clear model of how dichotomy could be used to unify a group of photographs, imparting order as well as tension and rhythm. All three works contain not only dramatic contrasts between different economic, social, and political classes, but also less obvious comparisons between security and insecurity, loneliness and intimacy, light and dark, inside and outside, life and death. The sequencing in these books is not a simplistic, dialectical comparison, nor is it overly didactic or moralistic, for Brandt's aim was not social reform but social observation. He wanted to impart to his viewers not just the politics of his subject but also its poetry, and to share with them a sense of its moods and mysteries. But Brandt did much more than stimulate Frank to follow a particular method of structural organization. His fascination with atmosphere, his exploration of the symbolic qualities of light and dark, his insistence, as he wrote in 1948, that the photographer «must have and keep in him something of the receptiveness of the child who looks at the world for the first time or of the traveller who enters a strange country,» and above all his ability to make his subjects appear both very familiar and yet profoundly strange, deeply impressed Frank. Brandt's photographs went «right through my eyes into my heart and to my stomach,» Frank later explained. «I heard a sound, and a feeling inside me woke up. Reality became mystery.»

À la fin des années 1940, Frank avait un regard jeune et éclectique, ainsi qu'une approche ouverte et variée, et il apprit de sources très diverses. Il se souvient avoir été impressionné par le livre d'André Kertész, Day of Paris

(1945), ainsi que par les travaux de Bill Brandt, qu'il rencontra au début des années 1950. Les livres de Brandt – *The English at Home* (1936), *London at Night* (1938) et *Camera in London* (1948) – offrent au jeune photographe un modèle clair de la manière dont la dichotomie pouvait servir à unifier un ensemble de photographies, en leur apportant à la fois ordre, tension et rythme. Ces trois œuvres ne contiennent pas seulement des contrastes dramatiques entre différentes classes économiques, sociales et politiques, mais aussi des comparaisons plus subtiles entre sécurité et insécurité, solitude et intimité, lumière et obscurité, intérieur et extérieur, vie et mort. La séquence de ces livres n'est pas une comparaison dialectique simpliste, ni trop didactique ou moralisatrice, car le but de Brandt n'était pas la réforme sociale, mais l'observation sociale. Il voulait transmettre à ses spectateurs non seulement la dimension politique de ses sujets, mais aussi leur poésie, et partager avec eux le sentiment de leurs ambiances et de leurs mystères. Mais Brandt fit bien plus que stimuler Frank à suivre une méthode particulière d'organisation structurelle. Son fascination pour l'atmosphère, son exploration des qualités symboliques de la lumière et de l'obscurité, ainsi que son insistance – comme il l'écrivit en 1948 – sur le fait que le photographe « doit conserver en lui quelque chose de la réceptivité de l'enfant qui découvre le monde pour la première fois, ou du voyageur qui entre dans un pays étrange », et surtout sa capacité à rendre ses sujets à la fois très familiers et pourtant profondément étranges, impressionnèrent profondément Frank. « Les photographies de Brandt m'ont traversé les yeux pour atteindre mon cœur et mon estomac », expliqua plus tard Frank. « J'ai entendu un son, et un sentiment en moi s'est réveillé. La réalité est devenue mystère. »

P101

Day of Paris, with photographs by Kertész and designed by Brodovitch, is very different from any of the other books that influenced Frank at this time. Using both photographs and writings, it is a lyric poem that describes the passage of a typical day in Paris from dawn to late evening. Far more controlled and traditional in its plan than Brodovitch's Ballet, it is also more literary and narrative in its organization. The layout of Day of Paris is similar to that of other photographic books of the period: often two photographs are paired on a page opening; occasionally one image extends across both pages; while in other instances only one work appears on either the left- or right-hand side. The resulting syncopated rhythm echoes the way a person might travel through a city, at times meandering, at other moments moving quickly, and, every once in a while, stopping for a rest. This sense of cinematic flow through time is further enhanced by the sequencing of the images. When two photographs are juxtaposed on a page they often present similar subjects and compositions, making the viewer instinctively discern affinities. The sequencing from one opening to the next also frequently repeats formal or iconographic motifs in order to achieve a transition between such disparate elements as, for example, the Eiffel Tower and chimney pots.

Day of Paris, avec les photographies d'André Kertész et conçu par Alexey Brodovitch, se distingue radicalement des autres livres qui ont influencé Frank à cette époque. Mêlant photographies et textes, ce livre est un poème lyrique qui décrit le déroulement d'une journée typique à Paris, de l'aube jusqu'au soir avancé. Beaucoup plus contrôlé et traditionnel dans sa structure que *Ballet* de Brodovitch, il est également plus littéraire et narratif dans son organisation. La mise en page de *Day of Paris* ressemble à celle des autres livres photographiques de l'époque : souvent, deux photographies sont appariées sur une double page ; parfois, une seule image s'étend sur les deux pages ; et dans d'autres cas, une seule œuvre apparaît soit à gauche, soit à droite. Le rythme syncopé qui en résulte évoque la manière dont une personne pourrait traverser une ville : parfois en flânant, parfois en se déplaçant rapidement, et, de temps en temps, en s'arrêtant pour se reposer. Ce sentiment de flux cinématographique à travers le temps est encore renforcé par l'enchaînement des images. Lorsque deux photographies sont juxtaposées sur une page, elles présentent souvent des sujets et des compositions similaires, incitant le spectateur à discerner instinctivement des affinités. Le passage d'une double page à l'autre répète également fréquemment des motifs formels ou iconographiques, afin d'assurer une transition entre des éléments aussi disparates que, par exemple, la Tour Eiffel et des cheminées.

Day of Paris is also an early example of a post-war publishing phenomenon. Building on a growing sense of humanism and a profoundly felt need to promote harmony among nations, numerous books published from 1945 through the late 1950s depict countries around the world. Some, like Day of Paris, attempt to convey the distinctive qualities of life in a particular city or region; others, like Paul Strand's Un Paese from

1955, combine photographs with the inhabitants' own words to describe their homeland; while still others, like Werner Bischof's *Japan, 1954*, present detailed records in both words and images of a country's history, as well as its present social, religious, political, and economic conditions. 14 As more photographically illustrated books devoted to the study of countries around the globe were published, augmenting the extremely popular picture magazines, there emerged an understanding of the photographer as a fearless, righteous, globe-trotting journalist who documented war, famine, and revolution, as well as the mundane details of everyday life. Robert Capa and W Eugene Smith are but two of the photographers whose work, adventures, and personalities fueled this legend.

Day of Paris est également un exemple précoce d'un phénomène éditorial d'après-guerre. S'appuyant sur un sentiment croissant d'humanisme et un besoin profondément ressenti de promouvoir l'harmonie entre les nations, de nombreux livres publiés entre 1945 et la fin des années 1950 décrivent des pays à travers le monde. Certains, comme *Day of Paris*, cherchent à transmettre les qualités distinctives de la vie dans une ville ou une région particulière ; d'autres, comme *Un Paese* de Paul Strand (1955), combinent des photographies avec les paroles des habitants pour décrire leur terre natale ; d'autres encore, comme *Japan* de Werner Bischof (1954), présentent des comptes rendus détaillés, en mots et en images, de l'histoire d'un pays, ainsi que de ses conditions sociales, religieuses, politiques et économiques actuelles. Alors que de plus en plus de livres illustrés de photographies, consacrés à l'étude des pays du monde entier, étaient publiés – s'ajoutant aux magazines photographiques extrêmement populaires – une nouvelle image du photographe émergea : celle d'un journaliste intrépide, juste et globe-trotter, qui documentait la guerre, la famine et la révolution, ainsi que les détails banals de la vie quotidienne. Robert Capa et W. Eugene Smith ne sont que deux exemples de photographes dont le travail, les aventures et les personnalités ont alimenté cette légende.

P102

In 1948 Frank left New York to go to South America. Traveling by boat, plane, bus, jeep, and donkey, he roamed throughout Peru, and went briefly to Cuba, Panama, Brazil, and Bolivia. While he may have decided to go to South America because he recognized the growing market for photographic studies of foreign cultures, or because he too shared the romantic perception of the photojournalist as a rootless wanderer, it is more probable that he was propelled there in part by chance and in part by calculation. Unquestionably, he wanted to escape the New York commercial world of high-paid and high-fashion photography, but he may also have been intrigued by South America because it was, for him, a very foreign culture, one where he might be forced to see more intensely, more like the child Brandt described who looks at the world for the first time. Undoubtedly, too, Frank went to South America for the same reason he has made so many other bold, ostensibly rash, and often abrupt decisions throughout his career: because he abhors and seems to rebel instinctively against the secure, the safe, and the known. «I realized that security didn't matter,» he said many years later, «I could never have the security that I had in Switzerland, so there was no reason for me to attempt to get into the high-fashion world. I went to Peru to satisfy my own nature, to be free to work for myself.»

En 1948, Frank quitta New York pour se rendre en Amérique du Sud. Voyageant en bateau, en avion, en bus, en jeep et même à dos d'âne, il parcourut le Pérou de long en large, et fit de brèves escales à Cuba, au Panama, au Brésil et en Bolivie. S'il a peut-être décidé de se rendre en Amérique du Sud parce qu'il avait conscience du marché croissant pour les études photographiques sur les cultures étrangères, ou parce qu'il partageait, lui aussi, la perception romantique du photojournaliste comme un vagabond sans attaches, il est plus probable qu'il y ait été poussé en partie par le hasard et en partie par un calcul réfléchi. Sans aucun doute, il voulait échapper au monde commercial new-yorkais de la photographie de mode, bien rémunérée mais superficielle. Mais il a également pu être attiré par l'Amérique du Sud parce que cette région représentait pour lui une culture très étrangère, un endroit où il serait forcé de voir plus intensément, comme l'enfant décrit par Brandt qui découvre le monde pour la première fois. Il est indéniable, aussi, que Frank s'est rendu en Amérique du Sud pour la même raison qui l'a poussé à prendre tant d'autres décisions audacieuses, apparemment impulsives et souvent abruptes, tout au long de sa carrière : parce qu'il a en horreur – et semble se rebeller instinctivement contre – la sécurité, la sûreté et le connu. « J'ai réalisé que la sécurité n'avait pas d'importance »,

a-t-il déclaré des années plus tard, « Je ne pourrais jamais retrouver la sécurité que j'avais en Suisse, alors il n'y avait aucune raison pour que je tente de m'intégrer dans le monde de la haute couture. Je suis allé au Pérou pour satisfaire ma propre nature, pour être libre de travailler pour moi-même. »

In South America Frank shot black-and-white film as well as color transparencies, using both his 2 1/4 inch camera and a 35mm Leica that Brodovitch had encouraged him to try; the Leica proved to be an essential element of his developing style, while the color experiments were soon abandoned. With no assignments, except those he gave to himself, no deadlines, and no pressure to astonish Brodovitch, Frank wandered around the continent for several months, photographing mainly in rural areas. «I was very free with the camera,» he said of his work in South America, «I didn't think of what would be the correct thing to do; I did what I felt good doing. I was like an action painter I was making a kind of diary.» When he returned to New York later that year he assembled two copies of his «diary,» one for Brodovitch and one that he sent to his mother as a birthday present.

En Amérique du Sud, Frank photographia en noir et blanc, mais expérimenta aussi la couleur, utilisant à la fois son appareil 2 ¼ pouces et un Leica 35 mm que Brodovitch l'avait encouragé à essayer. Le Leica se révéla être un élément essentiel de son style en développement, tandis que les expériences en couleur furent rapidement abandonnées. Sans commandes à honorer, sans délais à respecter, et sans la pression de devoir impressionner Brodovitch, Frank erra sur le continent pendant plusieurs mois, photographiant principalement dans les zones rurales. « J'étais très libre avec l'appareil photo », a-t-il déclaré à propos de son travail en Amérique du Sud. « Je ne réfléchissais pas à ce qu'il fallait faire de correct ; je faisais ce qui me semblait bien. J'étais comme un peintre d'action. Je réalisais une sorte de journal intime. » À son retour à New York plus tard cette même année, il assembla deux exemplaires de ce « journal », l'un pour Brodovitch et l'autre qu'il envoya à sa mère en guise de cadeau d'anniversaire.

Although the two Peru books are identical in size and construction and contain the same thirty-nine images, the sequence of photographs is different. This indicates that while Frank may have described his images of South America as «a kind of diary»-that is, intuitive and unrehearsed-he did not conceive of the books themselves as travelogues of his journey. In neither book does the sequence depict either Frank's actual trip or that of a hypothetical tourist, nor does either progress in a linear manner through time or theme for example, the viewer is not first shown the big cities, followed by the more rural villages. Instead each book is a collection of Frank's impressions, showing how he came to know a country by wandering about «a bit like a detective [following] a man whose face or way of walking interests me.»¹⁸ Each shows how he began to intuit objects that reflected his understanding of a people, their land, and their culture. In South America, in general, and in Peru, in particular, Frank was drawn not to the obvious, dramatic, or exotic-he rarely photographed the majestic Andes or the ancient ruins-but to the unobtrusive and ubiquitous, «the most banal things,» as he has said.¹⁹ He was especially fascinated with the hats people wore. Practical and unpretentious, the hats seem to echo his perception of Peruvians as unpretentious, quiet people with a strong sense of integrity. The hats also created extreme contrasts of light and dark, at once protecting and concealing the individual. Making it difficult to see the face, a hat formed a physical as well as a psychological barrier between the individual and the world, imparting an aura of mystery and unfamiliarity.²⁰

Bien que les deux livres sur le Pérou soient identiques en taille et en construction et contiennent les mêmes trente-neuf images, la séquence des photographies est différente. Cela indique que, même si Frank a décrit ses images d'Amérique du Sud comme « une sorte de journal intime » – c'est-à-dire intuitif et non préparé –, il n'a pas conçu ces livres eux-mêmes comme des récits de voyage de son périple. Dans aucun des deux livres, la séquence ne décrit ni le voyage réel de Frank ni celui d'un touriste hypothétique, et aucune ne progresse de manière linéaire dans le temps ou selon un thème – par exemple, le spectateur ne voit pas d'abord les grandes villes, suivies des villages plus ruraux. Chaque livre est plutôt une collection d'impressions de Frank, montrant comment il a appris à connaître un pays en errant « un peu comme un détective [suivant] un homme dont le visage ou la manière de marcher m'intéresse ». Chaque livre montre comment il a commencé à pressentir des objets reflétant sa compréhension d'un peuple, de sa terre et de sa culture. En Amérique du Sud en général, et au Pérou en particulier, Frank n'a pas été attiré par ce qui était évident, dramatique ou exotique – il a rarement

photographié les majestueuses Andes ou les ruines anciennes – mais par ce qui était discret et omniprésent, « les choses les plus banales », comme il l'a dit. Il a été particulièrement fasciné par les chapeaux que portaient les gens. Pratiques et sans prétention, ces chapeaux semblent faire écho à sa perception des Péruviens comme des gens sans prétention, calmes, dotés d'un fort sens de l'intégrité. Les chapeaux créaient également des contrastes extrêmes de lumière et d'ombre, protégeant et dissimulant à la fois l'individu. Rendant difficile la lecture du visage, un chapeau formait une barrière à la fois physique et psychologique entre l'individu et le monde, conférant une aura de mystère et d'étrangeté.

P103

Yet, while the order of the photographs is different in the two versions of the Peru book, both copies contain the same pairings of images on each opening.²¹ By emphatically mating one image with another, Frank demonstrated that, as with 40 Fotos, he was still far more interested in exploring how two photographs worked together on a page-how they influenced what the viewer saw and understood as significant-than he was in constructing a sustained, tightly ordered sequence of images. As Brodovitch had done in his designs for Ballet and Day of Paris, Frank juxtaposed similar subjects, often depicted from different boys, while a group of people walking down a street in daylight is contrasted with a crowd of people at night. In this way he merged lessons learned from Brodovitch, on creating unity through iconographie and formal repetition, with his own investigations, first explored in 40 Fotos and later intensified by his study of Brandt, of contrast as a way to create tension and suggest layered meanings. By repeatedly pairing variations on a theme a group of people seen from above, a group seen from below-Frank also emphasized the fragmentary and personal nature of his photographs. These are not the authoritative, inclusive statements of a crusading photojournalist; the photographs do not strive to summarize the essence of South American life or culture, or even to document one small segment of Peruvian society. In their design and layout, the books have no sense of totality, wholeness, or completeness; without an introductory text or even titles, they are unrelated to a specific time, place, or issue. Instead the thirty-nine photographs are like entries from a diary-partial, fleeting, manifestly personal, and introspective-and seem to suggest that reality or any basic truth about a country or region cannot be discerned through an exercise of reason and logic, but only through the more intuitive process of perception.

Pourtant, bien que l'ordre des photographies diffère dans les deux versions du livre sur le Pérou, les deux exemplaires contiennent les mêmes paires d'images sur chaque double page. En associant avec insistance une image à une autre, Frank a démontré qu'il s'intéressait bien plus, comme dans 40 Fotos, à explorer comment deux photographies fonctionnaient ensemble sur une page – comment elles influençaient ce que le spectateur percevait et comprenait comme significatif – qu'à construire une séquence d'images serrée et rigoureusement ordonnée. Comme Brodovitch l'avait fait dans ses conceptions pour Ballet et Day of Paris, Frank a juxtaposé des sujets similaires, souvent représentés sous des angles différents, tandis qu'un groupe de personnes marchant dans une rue en plein jour est contrasté avec une foule de nuit. De cette manière, il a fusionné les leçons apprises de Brodovitch – créer une unité par la répétition iconographique et formelle – avec ses propres investigations, d'abord explorées dans 40 Fotos puis approfondies par son étude de Brandt, sur l'utilisation du contraste pour créer une tension et suggérer des significations superposées. En associant répétitivement des variations sur un thème – un groupe de personnes vu d'en haut, un autre vu d'en bas – Frank a également souligné le caractère fragmentaire et personnel de ses photographies. Ce ne sont pas des déclarations autoritaires et exhaustives d'un photojournaliste militant ; ces photographies ne cherchent pas à résumer l'essence de la vie ou de la culture sud-américaine, ni même à documenter un petit segment de la société péruvienne. Dans leur conception et leur mise en page, les livres n'ont aucun sens de la totalité, de l'intégralité ou de la complétude ; sans texte introductif ni même de titres, ils ne sont pas liés à un temps, un lieu ou un enjeu spécifique. Les trente-neuf photographies ressemblent plutôt à des entrées de journal – partielles, fugaces, manifestement personnelles et introspectives – et semblent suggérer que la réalité, ou toute vérité fondamentale sur un pays ou une région, ne peut être discernée par un exercice de raison et de logique, mais seulement par un processus plus intuitif de perception.

*Frank has described the years from 1947 to 1950 as being like «a training camp.» Like any young person coming to maturity, he tried on many hats. «I tried out things,» he continued, «I learned about life. I learned how to live in New York.» After 1950, though, «because of getting married and because of where I lived, I entered into a much more conscious period where I knew more about what I was doing and what I wanted.» What he wanted, and ultimately achieved, was to be independent and to divorce himself from fashion photography. At the same time it was his ambition to make a living as a freelance photographer and reach a wide audience through selling his work to such publications as *Life*, and with this he was only moderately successful. He continued his peripatetic wanderings, making several trips between Europe and America, traveling to Paris, London, Spain, and Wales. In each place he sought out objects that embodied his feelings about that city or country. In Paris he made dozens of photographs of both flowers and chairs; in Spain he photographed bullfights and animals; in London he recorded bankers; while in Wales he depicted a miner named Ben James. He submitted many of these photographs to magazines and some were published, but only occasionally as photographic essays. Motivated in part by a significant cash prize, Frank also attempted to construct a conventional photojournalistic essay—that is, a sharply defined story with a clear beginning, middle, and end. He submitted the essay, titled *People You Don't See*, to a «Young Photographers' Contest» at *Life*. The sixteen photographs recorded the activities of six people who lived on his block on 10th Street in New York. The series as a whole, however, is merely descriptive, lacking flow, cohesiveness, and unity. Only the captions, which describe the daily activities of the neighborhood, bind the images together. While Frank did win an award for other photographs submitted, the series did not win a prize for the best picture story.*

Frank a décrit les années de 1947 à 1950 comme une sorte de «stage d'entraînement». Comme tout jeune adulte en devenir, il a exploré différentes voies. «J'ai essayé des choses, a-t-il poursuivi, j'ai appris la vie. J'ai appris à vivre à New York.» Après 1950, cependant, «à cause de mon mariage et de l'endroit où je vivais, j'ai entré dans une période bien plus consciente, où je savais mieux ce que je faisais et ce que je voulais». Ce qu'il voulait, et qu'il a finalement réalisé, c'était d'être indépendant et de se détacher de la photographie de mode. En même temps, il aspirait à gagner sa vie en tant que photographe indépendant et à toucher un large public en vendant ses travaux à des publications comme *Life*, mais il n'a connu qu'un succès modéré dans cette voie. Il a poursuivi ses pérégrinations, effectuant plusieurs allers-retours entre l'Europe et l'Amérique, voyageant à Paris, Londres, en Espagne et au pays de Galles. Dans chaque lieu, il cherchait des sujets qui incarnaient ses sentiments envers cette ville ou ce pays. À Paris, il a pris des dizaines de photos de fleurs et de chaises ; en Espagne, il a photographié des corridas et des animaux ; à Londres, il a capturé des banquiers ; et au pays de Galles, il a représenté un mineur nommé Ben James. Il a soumis beaucoup de ces clichés à des magazines, et certains ont été publiés, mais rarement sous forme d'essais photographiques. Motivé en partie par un prix en argent important, Frank a également tenté de réaliser un reportage photojournalistique conventionnel, c'est-à-dire une histoire bien définie, avec un début, un milieu et une fin. Il a soumis cet essai, intitulé *People You Don't See* (Des gens que l'on ne voit pas), à un «Concours des jeunes photographes» organisé par *Life*. Les seize photographies documentaient les activités de six personnes vivant dans son quartier de la 3e Rue à New York. Cependant, la série dans son ensemble reste purement descriptive, manquant de fluidité, de cohésion et d'unité. Seules les légendes, qui décrivent les activités quotidiennes du voisinage, relient les images entre elles. Bien que Frank ait remporté un prix pour d'autres photographies soumises, cette série n'a pas été récompensée comme meilleure histoire en images.

In December 1949 and the fall of 1952 Frank assembled two more handmade books. The first, a lyric, wistful, romantic love poem for Mary Lockspeiser, whom he married in 1950, consisted of seventy-four small photographs mounted on twelve sheets of paper, 9 by 14 inches, folded in half (pages 62-65). Each page, with an accompanying text written by Frank either in French or English, is devoted to one subject: photographs of signs-advertisements for horoscopes, tom posters, or scrawls requesting silence because «my wife is sleeping»-are mounted with a handwritten note that «the most simple things change when man comes in contact with them. Even a urinal.» Several studies of chairs are prefaced with a missive on the sadness of the solitary, empty chair one sees so often in Paris.²⁵ While the layout is reminiscent of other illustrated

books or picture magazines of the period, this book is not a traditional photographic essay because it has no chronological or narrative progression, as in Brandt's London at Night or Kertész's Day of Paris, nor does it treat social or economic issues, as in The English at Home. Instead, through images, words, and layout, Mary's Book recreates an intensely personal experience or emotional state, establishing an atmosphere and a point of view. «I promised you a little story,» Frank wrote in his inscription to Mary, but, «maybe this is not a story.» Maybe it was, as he continued, quoting Antoine de Saint-Exupéry, merely evidence that «it is only with the heart that one can see rightly; what is essential is invisible to the eye.»

En décembre 1949 et à l'automne 1952, Frank a assemblé deux autres livres artisanaux. Le premier, un poème lyrique, mélancolique et romantique dédié à Mary Lockspeiser, qu'il a épousée en 1950, se composait de soixante-quatorze petites photographies montées sur douze feuilles de papier de 23 par 36 centimètres, pliées en deux (pages 62-65). Chaque page, accompagnée d'un texte écrit par Frank en français ou en anglais, est consacrée à un seul sujet : des photographies d'enseignes – publicités pour des horoscopes, affiches de films ou graffitis demandant le silence parce que « ma femme dort » – sont associées à une note manuscrite affirmant que « les choses les plus simples changent quand l'homme entre en contact avec elles. Même un urinoir. » Plusieurs études de chaises sont introduites par une réflexion sur la tristesse de ces chaises solitaires et vides, si fréquentes à Paris. Bien que la mise en page rappelle celle d'autres livres illustrés ou magazines photographiques de l'époque, Mary's Book n'est pas un essai photographique traditionnel, car il ne suit ni une progression chronologique ni un récit, comme dans London at Night de Brandt ou Un jour à Paris de Kertész, et n'aborde pas non plus de questions sociales ou économiques, comme dans The English at Home. Au lieu de cela, à travers les images, les mots et la mise en page, ce livre recrée une expérience ou un état émotionnel profondément personnel, établissant une atmosphère et un point de vue. « Je t'avais promis une petite histoire », écrit Frank dans sa dédicace à Mary, mais « peut-être que ce n'en est pas une ». Peut-être n'était-ce, comme il le poursuit en citant Antoine de Saint-Exupéry, que la preuve que « l'essentiel est invisible pour les yeux, on ne voit bien qu'avec le cœur ».

In 1952 Frank again used this quote from Saint-Exupéry's The Little Prince to begin Black White and Things (pages 87-95), a bound volume of thirty-four original photographs, and in so doing established the challenge that would dominate his work for many years. 27 Rebelling against his pragmatic and ordered upbringing, Frank had come to believe that truth, or a fundamental understanding of the nature of things, could not be obtained through the deductive and rational methods of the mind or «eye,» but only through intuition or the «heart.» Like Saint-Exupéry, as well as European existentialists and American beats of the postwar period, Frank felt that reason was inadequate to explain the enigmas of life; intuition was the only way to address these baffling mysteries. And like Saint-Exupéry, he sought a means to transpose what had been perceived or grasped through the heart to the level of the eye, so that what was seen and felt could, in some manner, also be known and understood. He wanted to convey that knowledge directly, without overt reasoning or sentimental descriptions, but in such a way and with such force that he would engender similar intuitions in his viewers. 28 In Black White and Things Frank discovered that he could recreate those feelings of the heart through a carefully sequenced series of photographs.

En 1952, Frank utilisa à nouveau cette citation du Petit Prince de Saint-Exupéry pour introduire Black White and Things (pages 87-95), un volume relié de trente-quatre photographies originales. Ce faisant, il posa le défi qui dominerait son travail pendant de nombreuses années. En rébellion contre son éducation pragmatique et ordonnée, Frank en était venu à croire que la vérité, ou une compréhension fondamentale de la nature des choses, ne pouvait être atteinte par les méthodes déductives et rationnelles de l'esprit ou de « l'œil », mais seulement par l'intuition ou le « cœur ». Comme Saint-Exupéry, ainsi que les existentialistes européens et les beatniks américains de l'après-guerre, Frank estimait que la raison était insuffisante pour expliquer les énigmes de la vie : l'intuition était le seul moyen d'aborder ces mystères déconcertants. Et, à l'instar de Saint-Exupéry, il cherchait un moyen de transposer ce qui avait été perçu ou saisi par le cœur au niveau de l'œil, afin que ce qui était vu et ressenti puisse, d'une certaine manière, être aussi connu et compris. Il voulait transmettre cette connaissance directement, sans raisonnement apparent ni descriptions sentimentales, mais avec une telle force et une telle intensité qu'il susciterait des intuitions similaires chez ceux qui regardaient ses

images. Dans *Black White and Things*, Frank découvrit qu'il pouvait recréer ces sentiments du cœur à travers une série de photographies soigneusement ordonnées.

Black White and Things differs from all of Frank's previous books because it was the result of a specific conceptual challenge, motivated at least in part by anger and rejection. As he explained several years later, «I wanted to sell my pictures to Life magazine and they never did buy them. So I developed a tremendous contempt for them, which helped me. You have to be enraged. I also wanted to follow my own intuition and do it my own way, and not make concessions-not make a Life story. That was another thing I hated. Those god-damned stories with a beginning and an end.» And he continued, «If I hate all those stories with a beginning, a middle, and an end then obviously I will make an effort to produce something that will stand up to all those stories but not be like them.»

Black White and Things se distingue de tous les livres précédents de Frank, car il est né d'un défi conceptuel précis, motivé en partie par la colère et le rejet. Comme il l'a expliqué plusieurs années plus tard : « Je voulais vendre mes photos à Life, mais ils ne les ont jamais achetées. Alors j'ai développé un mépris énorme pour eux, ce qui m'a aidé. Il faut être enragé. Je voulais aussi suivre mon intuition et faire les choses à ma manière, sans compromis – ne pas faire une histoire façon Life. C'est une autre chose que je détestais. Ces satanées histoires avec un début, un milieu et une fin. » Et il a ajouté : « Si je déteste toutes ces histoires avec un début, un milieu et une fin, alors évidemment, je vais faire un effort pour produire quelque chose qui tiendra face à elles, mais qui ne leur ressemblera pas. »

P107

You have to be enraged. I also wanted to follow my own intuition and do it my own way, and not make concessions-not make a Life story. That was another thing I hated. Those god-damned stories with a beginning and an end.» And he continued, «If I hate all those stories with a beginning, a middle, and an end then obviously I will make an effort to produce something that will stand up to all those stories but not be like them.»

« Il faut être en colère. Je voulais aussi suivre mon intuition et faire les choses à ma façon, sans faire de concessions – ne pas fabriquer une de ces histoires à la Life. C'était une autre chose que je détestais. Ces maudites histoires avec un début, un milieu et une fin. » Et il poursuivit : « Si je déteste toutes ces histoires avec un début, un milieu et une fin, alors évidemment, je vais m'efforcer de créer quelque chose qui puisse leur tenir tête, mais sans leur ressembler. » Cette déclaration illustre bien sa volonté de rupture avec les conventions narratives de l'époque. Si vous souhaitez approfondir l'analyse ou le contexte, je suis à votre disposition !

Including thirty-four photographs made on three continents between 1948 and 1952, Black White and Things was Frank's most ambitious and public statement to date. Rebelling against the accepted practice of the picture magazines as well as most photo graphic books, Frank did not include extensive captions or an explanatory text, for he clearly agreed with the fox in The Little Prince who cautioned that «words,» the agent of the mind, «are the source of misunderstandings.» Black White and Things is prefaced with only a very brief introductory statement: «somber people and black events / quiet people and peaceful places/ and things people come in contact with / this, I try to show in my photographs.» Organized conceptually, the book is divided into three sections, one each on «Black,» «White,» and «Things.» It is about black and white, the colors of despair and hope, and about «things,» the range of emotions that fall in between those two extremes.³¹ The «black» photographs depict funerals, bankers, an elegantly dressed woman, children alone on a beach, a desolate landscape; they allude to death, money, materialism, loneliness, suspicion, anonymity, and emptiness. The «white» photographs are of families, river banks, misty landscapes, communions, and couples; they refer to home, love, religion, companionship, and serenity. The «things» photographs are the most complex and troubling: on one level they are pictures of parades, religious festivals, couples, children, dolls, chairs, and animals, but they are about courtship and cruelty, attachment and loneliness, devotion and inhumanity, as well as idolization, capitalism, and pervasive sadness. Many of the photographs, particularly those in the «things» section, are arresting because the subjects are depicted in a manner that defies our expectations: a group of young boys throws rocks at an old horse, taunting it cruelly; a doll, which should evoke the warmth and creative vitality of childhood, suffocates inside a plastic bag and seems to be praying for its life.

Black White and Things, qui rassemble trente-quatre photographies prises sur trois continents entre 1948 et 1952, constituait la déclaration la plus ambitieuse et la plus publique de Frank à ce jour. En rupture avec les pratiques admises des magazines illustrés et de la plupart des livres de photographie, Frank n'y inclut ni légendes détaillées ni texte explicatif, car il partageait clairement l'avis du renard dans *Le Petit Prince*, qui mettait en garde : les « mots », instruments de l'esprit, « sont source de malentendus ». *Black White and Things* ne s'ouvre que sur une brève déclaration introductive : « des gens sombres et des événements noirs / des gens calmes et des lieux paisibles / et les choses avec lesquelles les gens entrent en contact / c'est cela que j'essaie de montrer dans mes photographies. » Organisé de manière conceptuelle, le livre est divisé en trois sections : « Black » (« Noir »), « White » (« Blanc ») et « Things » (« Choses »). Il traite du noir et du blanc, couleurs du désespoir et de l'espoir, et des « choses », cette gamme d'émotions qui se situent entre ces deux extrêmes. Les photographies de la section « Noir » représentent des enterrements, des banquiers, une femme élégamment vêtue, des enfants seuls sur une plage, un paysage désolé ; elles évoquent la mort, l'argent, le matérialisme, la solitude, la méfiance, l'anonymat et le vide. Celles de la section « Blanc » montrent des familles, des berges de rivière, des paysages brumeux, des communions et des couples ; elles renvoient au foyer, à l'amour, à la religion, à la camaraderie et à la sérénité. Les photographies de la section « Choses » sont les plus complexes et les plus troublantes : en apparence, ce sont des images de défilés, de fêtes religieuses, de couples, d'enfants, de poupées, de chaises et d'animaux, mais elles abordent en réalité la cour, la cruauté, l'attachement et la solitude, la dévotion et l'inhumanité, ainsi que l'idolâtrie, le capitalisme et une tristesse omniprésente. Nombre de ces clichés, en particulier ceux de la section « Choses », frappent parce que les sujets y sont représentés d'une manière qui défie nos attentes : un groupe de jeunes garçons lance des pierres à un vieux cheval, le torturant avec cruauté ; une poupée, qui devrait évoquer la chaleur et la vitalité créatrice de l'enfance, étouffe dans un sac en plastique et semble supplier pour sa vie.

Of all Frank's early books, Black White and Things is the most sophisticated in its pacing. In only four instances are two photographs paired on an opening, and in those few juxtapositions Frank began to use wit and irony, as well as ambiguity. He matched a photograph of tickertape dancing in the air with a study of the back of a woman in a tight evening dress and fur stole, and he compared a photograph of a statue of Christ on the cross with a balloon in the Thanksgiving Day Macy's parade. While this latter pairing is an emphatic contrast between the sacred and the secular, Frank added an ironic note by calling them respectively Men of Wood and Men of Air.

De tous les premiers livres de Frank, *Black White and Things* est le plus sophistiqué dans son rythme. Dans seulement quatre cas, deux photographies sont appariées sur une double page, et dans ces rares juxtapositions, Frank commence à utiliser l'esprit, l'ironie, ainsi que l'ambiguïté. Il associe une photographie de confettis dansant dans l'air à une étude du dos d'une femme en robe du soir moulante et volée de fourrure, et il rapproche une image d'une statue du Christ en croix d'un ballon du défilé de Thanksgiving de Macy's. Si cette dernière paire oppose clairement le sacré et le profane, Frank ajoute une touche d'ironie en les intitulant respectivement *Men of Wood* (Hommes de bois) et *Men of Air* (Hommes d'air).

Most of the photographs in Black White and Things, however, appear opposite blank pages, and for the first time in Frank's career, the sequence established the tone, imparted meaning, and transmitted emotion. As the viewer turns from page to page, quietly studying one photograph at a time, the images, no matter how seemingly dissimilar on first glance, begin to relate to each other. They repeat subtle formal and compositional arrangements, echoing iconographic motifs and enriching the mood of each section. In this way Frank connects such disparate subjects as, for example, a parade, a funeral procession, and a group of bankers (pages 87-88). These three images, the first in the book, are all studies of groups of people walking from right to left in a shallow space in front of a wall; most of the people are carrying something—a musical instrument, a candle, or an umbrella. It is the fourth photograph, though, that clarifies Frank's intent (page 89). Taken in an amusement park in Paris, it is a study of a couple driving a bumper car. The woman, who faces the camera, is nearly hysterical with laughter, while the man seems almost transposed to a state of ecstasy. At first glance this photograph appears out-of-place in the sequence: while it is also set in a shallow space, the giddy, out-of-control couple seems to have little to do with the stately processions before them.

Yet, with this image Frank clearly announces that he is not just describing people, places, and things, nor is he only alluding to ideas, such as spirituality and materialism or rich and poor. By contrasting the private grief of the single file funeral procession with the bankers' absence-even denial-of emotion, and the young couple's wild abandonment, he is also alluding to emotional states.

Cependant, dans *Black White and Things*, la plupart des photographies apparaissent en face de pages blanches, et pour la première fois dans la carrière de Frank, c'est la séquence qui établit le ton, confère un sens et transmet l'émotion. À mesure que le spectateur tourne les pages, étudiant une photographie à la fois, les images, aussi dissemblables qu'elles puissent paraître au premier abord, commencent à entrer en résonance les unes avec les autres. Elles répètent des arrangements formels et compositionnels subtils, reprennent des motifs iconographiques et enrichissent l'atmosphère de chaque section. Ainsi, Frank relie des sujets aussi disparates qu'un défilé, un cortège funèbre et un groupe de banquiers (pages 87-88). Ces trois premières images du livre sont toutes des études de groupes de personnes marchant de droite à gauche dans un espace peu profond, devant un mur ; la plupart portent quelque chose – un instrument de musique, un chapeau ou un parapluie. C'est la quatrième photographie (page 89) qui éclaire l'intention de Frank. Prise dans un parc d'attractions à Paris, elle montre un couple dans une auto-tamponneuse : la femme, tournée vers l'objectif, rit aux éclats, presque hystérique, tandis que l'homme semble transporté dans un état d'extase. À première vue, cette image peut sembler décalée dans la séquence : bien qu'elle soit elle aussi composée dans un espace restreint, le couple enivré et hors de contrôle paraît n'avoir aucun lien avec les processions solennelles qui précèdent. Pourtant, avec ce cliché, Frank annonce clairement qu'il ne se contente pas de décrire des personnes, des lieux ou des objets, ni même d'évoquer simplement des idées comme la spiritualité et le matérialisme, ou les riches et les pauvres. En opposant le chagrin intime du cortège funèbre, l'absence – voire le déni – d'émotion des banquiers, et l'abandon débridé du jeune couple, il fait aussi référence à des états émotionnels.

P109

In Black White and Things Frank began to create something that would, as he said, «stand up to all those scories but not be like them.» It was unlike a typical photographic essay of the period, with a strict linear progression and a clear moral lesson.³² Without an extensive text or explanatory captions, and without thematic or chronological organization, the photographs, and therefore the meaning of the series, could not be read or understood in a traditional manner. Black White and Things revolted against the popular notion of the 1950s that photography was a universal language, «understood by all-even children,» as Frank disdainfully noted in 1958.³³ Clues are presented, symbols, such as hats, chairs, flowers, and animals, are used, but their meaning is not entirely clear. They are but a set of codes to be intuitively comprehended. «Something must be left for the onlooker,» Frank explained, «He must have something to see. It is not all said for him.»³⁴ The viewer must move backward and forward through the sequence, remembering what has been seen before and knowing what will come next, in order to begin to make sense out of the book as a whole. Like a poem, the series must be read several times; like a poem, it can be appreciated on many different levels; and like a poem, it has multiple, even contradictory meanings that can only be inferred by each individual viewer. It is a sequence that, like real life, is disjointed, circular, ambiguous, and tentative. It demonstrates that there are no decisive moments, no instances when the truth is clarified through the perfect combination of form, gesture, and expression. It is a sequence that reveals the equivocal way we know reality, that creates a place for memory, and ultimately does not clarify its nominal subjects-somber people, peaceful places, and things people come in contact with-but compounds their mystery.

Dans *Black White and Things*, Frank a commencé à créer quelque chose qui, comme il l'a dit, « puisse rivaliser avec toutes ces histoires sans leur ressembler ». Contrairement aux essais photographiques typiques de l'époque, marqués par une progression linéaire stricte et une leçon morale claire, ce livre se distinguait par l'absence de texte explicatif ou de légendes détaillées, ainsi que par une organisation ni thématique ni chronologique. Les photographies – et donc le sens de la série – ne pouvaient pas être lues ou comprises de manière traditionnelle. *Black White and Things* s'opposait à l'idée populaire des années 1950 selon laquelle la photographie était un langage universel, « compris par tous, même les enfants », comme Frank l'a noté avec mépris en 1958. Des indices sont présentés, des symboles – chapeaux, chaises, fleurs, animaux – sont

utilisés, mais leur signification n'est pas entièrement évidente. Ils forment un ensemble de codes à décrypter intuitivement. « Il faut laisser quelque chose au spectateur, » expliquait Frank, « il doit avoir quelque chose à voir. Tout ne lui est pas dit. » Le spectateur doit avancer et revenir en arrière dans la séquence, se souvenir de ce qu'il a vu précédemment et anticiper ce qui va suivre, pour commencer à saisir le sens de l'ensemble. Comme un poème, la série doit être lue plusieurs fois ; comme un poème, elle peut être appréciée à différents niveaux ; et comme un poème, elle recèle des significations multiples, voire contradictoires, que chaque spectateur doit inférer par lui-même. C'est une séquence qui, à l'image de la vie réelle, est disjointée, circulaire, ambiguë et hésitante. Elle montre qu'il n'existe pas de « moments décisifs », pas d'instant où la vérité se révélerait par la combinaison parfaite de la forme, du geste et de l'expression. C'est une séquence qui révèle la manière équivoque dont nous percevons la réalité, qui fait une place à la mémoire, et qui, en définitive, n'éclaircit pas ses sujets nominaux – « des gens sombres, des lieux paisibles et les choses avec lesquelles les gens entrent en contact » – mais en approfondit plutôt le mystère.

P109

On 17 March 1953 Frank, his wife Mary, and son Pablo sailed from Southampton, England, back to New York. It was not just one more trip in his global wanderings, but the end of his youthful travels. With a second child expected in 1954, Frank, albeit somewhat equivocally, adopted New York as his home and America as his country. (As he wrote in a book published in English, «Ich bin ein Amerikaner.»³⁵) In retrospect, he, as well as others, saw his return to New York as a signal of his break with his past work. «Even though I liked them a lot and got very attached to them,» Frank explained in the 1980s, «I went away from my early lyrical images because it wasn't enough anymore.» The rejection of an old world style for a new world style makes for a tidy story, and while it is true that Frank did give up some of the romanticism and ail of the sentimentality of his earlier work, his approach, his methods of working, and indeed his intention remained largely the same. Much as he had done in Peru, France, Spain, and England, he set out to understand his newly adopted home through his photographs. As in the past, he wanted to identify those objects that seemed to encapsulate what he saw and felt about America and he wanted to explore their symbolic potential. And, as before, he wanted to publish the results of his exploration in a book.

« Je les aimais beaucoup et je m'y suis beaucoup attaché, » expliquait Frank dans les années 1980, « mais j'ai abandonné mes premières images lyriques parce que ce n'était plus suffisant. » Le rejet d'un style ancien pour un style nouveau fait une histoire bien nette, et bien qu'il soit vrai que Frank ait abandonné une partie du romantisme et toute la sentimentalité de ses travaux antérieurs, son approche, ses méthodes de travail et, en réalité, son intention sont restées largement les mêmes. Comme il l'avait fait au Pérou, en France, en Espagne et en Angleterre, il s'est attaché à comprendre sa nouvelle patrie d'adoption à travers ses photographies. Comme par le passé, il cherchait à identifier ces objets qui semblaient incarner ce qu'il voyait et ressentait de l'Amérique, et il voulait en explorer le potentiel symbolique. Et, comme auparavant, il souhaitait publier les résultats de cette exploration dans un livre.

Two things did change, however. First, Frank abandoned all hope of creating an individual photographic masterpiece. Although he had constructed four books, through 1952 he had always tried to come up with a picture that really said it all, that was a master piece.»³⁷ By 1953 Frank no longer believed this was possible: people, relationships, human understanding, even nature were too complex, too ambiguous, too fluid to be summarized in one photograph. But, in addition, the intensity of both his vision and his ambition also changed. Beginning in 1954 he formulated and embarked upon a mission that was certainly bold, even audacious in its scope and intent: he wanted to produce no less than a «visual study of a civilization.» Admitting that «the photographing of America is a large order-read at all literally, the phrase would be an absurdity,» he clarified his thoughts in his proposal to the Guggenheim Foundation in 1955: «What I have in mind, then, is observation and record of what one naturalized American finds to see in the United States that signifies the kind of civilization born here and spreading elsewhere I speak of the things that are there, anywhere and everywhere-easily found, not easily selected and interpreted. A small catalogue comes to the mind's eye: a town at night, a parking lot, a supermarket, a highway, the man who owns three cars and the man who owns none, the farmer and his children, a new house and a warped clapboard house,

the dictation of taste, the dream of grandeur, advertising, neon lights, the faces of the leaders and the faces of the followers, gas tanks and post offices and backyards.»

Deux choses ont cependant changé. D'abord, Frank a abandonné tout espoir de créer un chef-d'œuvre photographique individuel. Bien qu'il ait réalisé quatre livres, jusqu'en 1952, il avait « toujours essayé de produire une image qui dise tout, qui soit un chef-d'œuvre ». Dès 1953, il ne croyait plus que cela fût possible : les gens, les relations, la compréhension humaine, voire la nature, étaient trop complexes, trop ambigus, trop mouvants pour être résumés en une seule photographie. Mais surtout, l'intensité de sa vision et de son ambition a également évolué. À partir de 1954, il a formulé et entrepris une mission audacieuse, voire ambitieuse dans son ampleur et son intention : il voulait réaliser « une étude visuelle d'une civilisation ». Reconnaisant que « photographier l'Amérique est une tâche immense – prise au pied de la lettre, la phrase serait absurde », il a précisé sa pensée dans sa proposition à la Fondation Guggenheim en 1955 : « Ce que j'ai en tête, c'est l'observation et l'enregistrement de ce qu'un Américain naturalisé voit aux États-Unis et qui caractérise le type de civilisation née ici et s'étendant ailleurs. Je parle des choses qui sont là, partout et nulle part – faciles à trouver, mais difficiles à sélectionner et à interpréter. Une petite liste me vient à l'esprit : une ville la nuit, un parking, un supermarché, une autoroute, l'homme qui possède trois voitures et celui qui n'en a aucune, l'agriculteur et ses enfants, une maison neuve et une maison de bois déformée, la dictature du goût, le rêve de grandeur, la publicité, les néons, les visages des dirigeants et ceux des suiveurs, les citernes à essence, les bureaux de poste et les cours arrière. »

P110

It is, perhaps, not coincidental that Frank's list of possible subjects recalls Walker Evans' descriptions of his own photographs or his intended projects, for the two met in 1953, and Evans, in addition to offering counsel, employment, and friendship to his younger colleague, also reviewed a draft of Frank's Guggenheim application. As with the abstract expressionist painters, many of whom he befriended at this time, Frank has said that he was more impressed and influenced by Evans' personality, particularly his integrity and commitment, than with his art. But, he admitted «I learned a lot from the way that he looked at things; he wanted to look at one thing and look at it very clearly and in a final way.» Evans' cool, dispassionate, and seemingly objective and rational style helped Frank to reject the lyricism of some of his earlier work, and his refusal to compromise his standards to conform to the needs and desires of magazine editors undoubtedly impressed the rebellious and often rejected younger photographer. In addition, American Photographs, Evans' 1938 publication on the «physiognomy of a nation», as Lincoln Kirstein phrased it, may also have given Frank confidence that his project, though ambitious, was not too foolhardy nor his mission unattainable. Most immediately, Evans' support of Frank's Guggenheim application, along with that of Meyer Schapiro, Edward Steichen, Alexey Brodovitch, and Alexander Liberman, was critical to Frank's securing a fellowship in 1955, as well as a renewal in 1956.

Il n'est peut-être pas anodin que la liste des sujets potentiels de Frank rappelle les descriptions que Walker Evans faisait de ses propres photographies ou de ses projets. Les deux hommes se sont rencontrés en 1953, et Evans, en plus d'offrir conseils, emploi et amitié à son jeune confrère, a également relu une ébauche de la candidature de Frank pour la bourse Guggenheim. Comme avec les peintres expressionnistes abstraits, dont beaucoup sont devenus ses amis à cette époque, Frank a déclaré avoir été davantage impressionné et influencé par la personnalité d'Evans – notamment son intégrité et son engagement – que par son art. « J'ai beaucoup appris de sa manière de regarder les choses, » a-t-il reconnu, « il voulait observer une chose et la voir très clairement, de manière définitive. » Le style froid, détaché, apparemment objectif et rationnel d'Evans a aidé Frank à rejeter le lyrisme de certains de ses travaux antérieurs. Le refus d'Evans de transiger avec ses principes pour s'adapter aux besoins et aux désirs des rédacteurs de magazines a sans doute marqué le jeune photographe, rebelle et souvent rejeté. Par ailleurs, *American Photographs* (1938), que Lincoln Kirstein avait décrit comme une étude de « la physiognomie d'une nation », a pu donner à Frank la confiance que son projet, bien qu'ambitieux, n'était ni présomptueux ni irréalisable. Surtout, le soutien d'Evans à la candidature de Frank pour la bourse Guggenheim, aux côtés de Meyer Schapiro, Edward Steichen, Alexey Brodovitch et Alexander Liberman, a été déterminant pour l'obtention de cette bourse en 1955, ainsi que son renouvellement en 1956.

In his application Frank was quite clear that his would not «be a carefully planned trip, but a spontaneous record of a man seeing this country for the first time. The project I have in mind is one that will shape itself as it proceeds, and is essentially elastic.» His meandering route confirms his desire to pursue an intuitive quest. 42 Between April 1955, when he was awarded a Guggenheim fellowship, and June 1956, he made several short trips out of New York and one long nine-month journey to the west coast. Using his Leica cameras, often with a wide-angle lens, he shot 687 rolls of film. He developed about a quarter of the film in Los Angeles and Orinda, California, made contact sheets, and reviewed his results; he developed and proofed the remainder when he returned to New York in June 1956.

Dans sa candidature, Frank était très clair : son projet « ne serait pas un voyage méticuleusement planifié, mais le témoignage spontané d'un homme découvrant ce pays pour la première fois. L'idée que j'ai en tête est un projet qui se façonnera au fur et à mesure, et qui est essentiellement flexible ». Son itinéraire sinueux confirme son désir de mener une quête intuitive. Entre avril 1955, date à laquelle il a obtenu la bourse Guggenheim, et juin 1956, il a effectué plusieurs courts voyages depuis New York, ainsi qu'un long périple de neuf mois jusqu'à la côte ouest. Armé de ses appareils photo Leica, souvent équipés d'un objectif grand angle, il a exposé 687 rouleaux de film. Il en a développé environ un quart à Los Angeles et Orinda, en Californie, réalisant des planches-contacts et examinant ses résultats ; le reste a été développé et tiré à son retour à New York en juin 1956.

Although Frank's close friendship with some beat authors, including Allen Ginsberg and Jack Kerouac, did not begin until after he made the photographs for The Americans, he shared much in common with them as he embarked on his journey in 1955. His style was as free, loose, and innovative as Kerouac's brilliant linguistic leaps and as direct, spontaneous, and intense as Ginsberg's impassioned cries. Describing his trip as «pure intuition,» Frank noted, «I just kept on photographing. Kept on looking.» Placing primary importance not on thought but experience, Frank insisted that «a photographer cannot be inspired in such a large project. Everything has to come by and out of experience while working.» He had to, as Kerouac wrote, «tap from yourself the song of yourself, blow!-now!-your way is your only way-'good'-or 'bad'-always honest, ('ludicrous'), spontaneous, 'confessional,' interesting because not 'crafted.'» This looking, these experiences, resulted in photographs that appear uncrafted, like glimpses from a passing car. Seen out of the corner of the eye, they sometimes have no central subject. People are frequently photographed with their backs to the camera or their faces turned and partially obscured, their expressions unclear. Figures occasionally loom in the extreme foreground, abruptly cropped by the edge of the print. The photographs are often under-lit and underexposed; the images are frequently off balance with tilted, out-of-kilter planes that are vague and ill-defined; and the subjects are occasionally out-of-focus. These photographs are not merely casual in their composition or relaxed in their framing, like snapshots, but aggressive, haunting, and deeply disturbing. Ginsberg explained that «Robert had invented a new way of lonely solitary chance conscious seeing, in the little Leica format (formerly not considered true photo art?). Spontaneous glance-accident truth.»

Bien que l'amitié étroite de Frank avec certains auteurs de la Beat Generation, comme Allen Ginsberg et Jack Kerouac, ne se soit vraiment développée qu'après la réalisation des photographies pour *The Americans*, il partageait déjà beaucoup de points communs avec eux lorsqu'il a entamé son voyage en 1955. Son style était aussi libre, délié et novateur que les fulgurances linguistiques de Kerouac, aussi direct, spontané et intense que les cris passionnés de Ginsberg. Décirant son périple comme « de la pure intuition », Frank notait : « Je n'ai fait que continuer à photographier. Continuer à regarder. » Accordant la primauté non pas à la réflexion, mais à l'expérience, il affirmait qu'« un photographe ne peut pas être inspiré dans un projet d'une telle envergure. Tout doit venir de l'expérience, pendant le travail ». Il fallait, comme l'écrivait Kerouac, « puiser en toi la chanson de toi-même, souffle ! – maintenant ! – ta voie est ta seule voie – 'bonne' ou 'mauvaise' – toujours honnête, ('ridicule'), spontanée, 'confessionnelle', intéressante parce que non 'travaillée' ». Ce regard, ces expériences, ont donné naissance à des photographies qui semblent brutes, comme des aperçus saisis depuis une voiture en mouvement. Prises du coin de l'œil, elles n'ont parfois pas de sujet central. Les personnes sont souvent photographiées de dos ou le visage tourné, partiellement caché, leurs expressions indéchiffrables. Des figures surgissent parfois au premier plan, brutalement coupées par le bord de l'image. Les clichés sont souvent sous-exposés, mal éclairés ; les compositions déséquilibrées, avec des plans inclinés, vagues et mal définis ;

les sujets, parfois flous. Ces images ne sont pas simplement informelles dans leur composition ou relâchées dans leur cadrage, comme des instantanés, mais agressives, hantées et profondément dérangeantes. Ginsberg expliquait que « Robert avait inventé une nouvelle manière de voir, solitaire, consciente et hasardeuse, dans le petit format Leica (autrefois considéré comme impropre à la vraie photographie d'art ?). Une vérité accidentelle, saisie dans un regard spontané ».

111

Frank's contact sheets reveal that he was extremely free in his seeing and spontaneous in his reactions, much more so than he had been in the past (pages 172-173). Whereas in Europe he had often labored to find his photographs, shooting several frames, even whole coils of film to make one image, on his Guggenheim trip, time after time he got the image he was after in his first shot, confirming Ginsberg's dictum, «first thought, best thought.»⁴⁶ Like a boxer in a ring, Frank seems to have responded immediately and intuitively to the changing scene in front of his eyes. Awed both by the way Frank looked at the world—his quick, seemingly cursory but devastatingly concise seeing—and by his actual physical movement, Kerouac later described him «prowling like a cat, or an angry bear, in the grass and roads, shooting whatever he wants to see.» He continued, «It's pretty amazing to see a guy, while steering at the wheel, suddenly raise his little 300-dollar German camera with one hand and snap something that's on the move in front of him, and through an unwashed windshield at that.» Recounting a trip they took to Florida in 1958, Kerouac said where he saw nothing unusual, «Robert suddenly stopped and took a picture of a solitary pole with a cluster of silver bulbs way up on top, and behind it a lone American landscape so unspeakably indescribable, to make Marcel Proust shudder.

Les planches-contacts de Frank révèlent qu'il était extrêmement libre dans sa manière de voir et spontané dans ses réactions, bien plus qu'il ne l'avait été par le passé (pages 172-173). Alors qu'en Europe, il avait souvent peiné pour obtenir une image, prenant plusieurs vues, voire des rouleaux entiers pour un seul cliché, lors de son voyage Guggenheim, il a souvent saisi l'image qu'il cherchait dès le premier déclin, confirmant ainsi la maxime de Ginsberg : « première pensée, meilleure pensée ». Comme un boxeur sur le ring, Frank semblait réagir immédiatement et intuitivement à la scène changeante devant ses yeux. Émerveillé à la fois par la façon dont Frank observait le monde – un regard rapide, en apparence superficiel mais d'une concision dévastatrice – et par ses mouvements physiques, Kerouac l'a décrit « rôdant comme une voiture, ou un ours en colère, dans l'herbe et sur les routes, photographiant tout ce qu'il voulait voir ». Il ajoutait : « C'est assez incroyable de voir un type, tout en conduisant, soulever soudain son petit appareil photo allemand de 300 dollars d'une main et capturer quelque chose en mouvement devant lui, et cela à travers un pare-brise sale ». En racontant un voyage qu'ils firent ensemble en Floride en 1958, Kerouac confiait que là où il ne voyait rien d'extraordinaire, « Robert s'est soudain arrêté pour photographier un poteau solitaire surmonté d'une grappe d'ampoules argentées, avec en arrière-plan un paysage américain désolé, d'une tristesse si indicible qu'elle aurait fait frémir Marcel Proust ».

P112

White it is tempting to view Frank as one of Kerouac's «madroad driving men... the crazed voyager of the lone automobile,» his work on this project was much more methodical than the legend generally admits.⁴⁸ Although he sought to experience the vast stretches of the United States with the fresh eyes of a European, he did not embark upon his journey without preparation and preconceptions. Before he received his Guggenheim fellowship he had identified and systematically begun to explore some of the subjects, such as flags, diners, and juke boxes, that he would relentlessly pursue on his cross country travels. In his application he announced his plans to «classify and annotate my work on the spot, as I proceed.» Although this proved impossible to accomplish while on the road, during his extended stays in California he not only developed and made contact sheets of his negatives, but also, as he reported to the Guggenheim Foundation, «edited» his work.⁴⁹ Besides selecting potential photographs from his contact sheets, he also noted what subjects had caught his attention, determining which ones had symbolic potential and warranted further attention, and which ones had been sufficiently explored.⁵⁰ He even returned to the Fourth of July celebration in Jay, New York, on two different occasions to photograph a transparent American flag (page 183). Traces of his Swiss training also surfaced in his organization of his negatives. Although he did not

meticulously trim and mount his contact prints onto subject cards as he had done in Switzerland, he did establish a large file that included all the negatives made on the Guggenheim trip. In addition, he put in this file film from other projects shot before and after his fellowship that he thought he might use in his final photographic essay. With some exceptions, he numbered the rolls of film in approximate chronological order and created negative and contact sheet files, which he labeled most often by location—Santa Fe, New Mexico, or Butte, Montana, for example—but also by event—the Democratic convention or the Motorama—and by subject matter: juke boxes, motorcycles, or cowboys.

Bien qu'il soit tentant de voir Frank comme l'un de ces « hommes fous de la route... voyageurs enragés de l'automobile solitaire » chers à Kerouac, son travail sur ce projet était en réalité bien plus méthodique que ne le laisse supposer la légende. Même s'il cherchait à découvrir les vastes étendues des États-Unis avec le regard neuf d'un Européen, il n'a pas entrepris son voyage sans préparation ni idées préconçues. Avant même d'obtenir sa bourse Guggenheim, il avait identifié et commencé à explorer systématiquement certains sujets – drapeaux, diners, juke-boxes – qu'il allait traquer sans relâche lors de ses traversées du pays. Dans sa candidature, il annonçait son intention de « classer et annoter [son] travail sur le vif, au fil de [son] avancée ». Bien que cela se soit avéré impossible à réaliser en déplacement, lors de ses longs séjours en Californie, il n'a pas seulement développé ses négatifs et tiré des planches-contacts, mais il a aussi, comme il l'a rapporté à la Fondation Guggenheim, « édité » son travail. En plus de sélectionner des photographies potentielles sur ses planches-contacts, il a noté les sujets qui avaient retenu son attention, déterminant ceux qui présentaient un potentiel symbolique et méritaient d'être approfondis, et ceux qui avaient été suffisamment explorés. Il est même retourné à deux reprises à la célébration du 4 Juillet à Jay, dans l'État de New York, pour photographier un drapeau américain transparent (page 183). Des traces de sa formation suisse sont également apparues dans l'organisation de ses négatifs. Bien qu'il n'ait pas découpé et monté ses tirages-contacts sur des fiches thématiques comme il le faisait en Suisse, il a constitué un vaste fichier incluant tous les négatifs réalisés pendant son voyage Guggenheim. Il y a également intégré des pellicules d'autres projets, réalisés avant et après sa bourse, qu'il pensait pouvoir utiliser dans son essai photographique final. Avec quelques exceptions, il a numéroté les rouleaux de film dans un ordre approximativement chronologique et créé des dossiers de négatifs et de planches-contacts, qu'il a le plus souvent étiquetés par lieu – Santa Fe, Nouveau-Mexique, ou Butte, Montana, par exemple –, mais aussi par événement – la convention démocrate ou le Motorama – et par sujet – juke-boxes, motos ou cow-boys.

The product of this intuitive quest, The Americans, was published in 1958, only after many months of intensive editing. With more than 20,000 frames from which to choose, Frank could have told many different stories. «The biggest job, I think, on that book,» Frank told a group of students, «was the selection and elimination of prints.» When he returned to New York in the summer of 1956 he finished developing his film. By October 1956, he may have made a preliminary selection, as he wrote to an editor at Random House asking if he could show William Faulkner «his finished project,» in the hope that the eminent author would write an introduction. He spent most of the fall and winter of 1956 and 1957 making 8 by 10 inch proof prints of approximately 1,000 images that interested him. He stapled and thumbtacked these to the walls of his apartment, or spread them out on the floor, gradually eliminating the ones he did not like and methodically arranging and rearranging those he did. By April 1957 he was quite certain the French publisher Robert Delpire would, as promised, print his book, and Evans had agreed to write an introduction. By June 1957, when he arrived in Paris to meet with Delpire, Frank had selected and sequenced about ninety prints and made a maquette.

Fruit de cette quête intuitive, *The Americans* a été publié en 1958, après plusieurs mois d'un travail d'édition intensif. Avec plus de 20 000 images à sa disposition, Frank aurait pu raconter de nombreuses histoires différentes. « Le plus gros du travail sur ce livre, » confia-t-il à un groupe d'étudiants, « a été la sélection et l'élimination des tirages. » De retour à New York à l'été 1956, il acheva le développement de ses films. Dès octobre 1956, il avait probablement effectué une première sélection, comme en témoigne une lettre envoyée à un éditeur chez Random House, dans laquelle il demandait s'il pouvait présenter « son projet terminé » à William Faulkner, dans l'espoir que l'écrivain renommé en écrive l'introduction. Il passa une grande partie de l'automne

et de l'hiver 1956-1957 à tirer des épreuves de format 20x25 cm d'environ 1 000 images qui l'intéressaient. Il agrafait ou épinglait ces tirages aux murs de son appartement, ou les étalait sur le sol, éliminant progressivement ceux qui ne lui plaisaient pas et réorganisant méthodiquement ceux qu'il conservait. En avril 1957, il était presque certain que l'éditeur français Robert Delpire publierait son livre, comme promis, et Walker Evans avait accepté d'en écrire l'introduction. En juin 1957, lorsqu'il arriva à Paris pour rencontrer Delpire, Frank avait sélectionné et ordonné environ quatre-vingt-dix tirages et réalisé une maquette du livre.

P113

In several respects, the maquette reveals Frank's original intention. Approximately the same size as the first and second editions published in France by Delpire in 1958 and in the United States by Grove Press in 1959, the sequence of pictures is also nearly identical. The maquette and the Grove Press version have the same design with all of the photographs on the right-hand pages facing blank pages on the left. (In the French edition Delpire added texts criticizing the United States to the left-hand pages.) In an era that favored elaborate, seductive but superficial layouts, staccato rhythms of images, and the integration of type and photographs, Frank's design was radical for its seeming lack of style and its old-fashioned presentation. Sedate, methodical, and intensely serious, the lay out of his maquette was more like Evans' American Photographs than other photographie books of the period, even those published by Delpire.⁵⁶ Moreover, in all of his previous books Frank had juxtaposed at least a few photographs. Here he established a much more subtle and complex sequence that was devoid of obvious, side-by-side comparisons and therefore did not immediately make its point. Here he created a quiet procession where both recollection and anticipation play an active role, allowing for a far wider range of expression.

À plusieurs égards, la maquette révèle l'intention originale de Frank. De taille similaire aux première et deuxième éditions publiées en France par Delpire en 1958 et aux États-Unis par Grove Press en 1959, la séquence des images y est également presque identique. La maquette et la version de Grove Press partagent le même design : toutes les photographies sont placées sur les pages de droite, face à des pages blanches à gauche. (Dans l'édition française, Delpire avait ajouté des textes critiques envers les États-Unis sur les pages de gauche.) À une époque où les mises en page élaborées, séductrices mais superficielles, les rythmes saccadés d'images et l'intégration de texte et de photographies étaient privilégiés, le design de Frank était radical par son apparente absence de style et sa présentation à l'ancienne. Sobre, méthodique et profondément sérieux, la mise en page de sa maquettes rappelait davantage American Photographs de Walker Evans que les autres livres de photographie de l'époque, y compris ceux publiés par Delpire. De plus, dans tous ses livres précédents, Frank avait au moins juxtaposé quelques photographies. Ici, il a établi une séquence bien plus subtile et complexe, dépourvue de comparaisons évidentes côte à côte, et qui ne livrait donc pas son message de manière immédiate. Il a ainsi créé une procession silencieuse où la mémoire et l'anticipation jouent un rôle actif, permettant une gamme d'expression bien plus large.

The maquette is also divided into four clearly labeled sections, each beginning with a photograph of a flag. Even though Frank eliminated the divisions in the published version, the «chapters» are extremely important because they are the organizing structure of the book. As in Black White and Things, each of the four sections addresses different aspects of Frank's understanding of America and expresses a different feeling. Like a musical score, the first chapter establishes the themes the book will explore: the role of patriotism and politics, business and the military, African-American culture and racism, rich and poor, youth and religion in American society. The second, as Frank wrote to his parents, depicts, «how Americans live, have fun, eat, drive cars, work.»⁵⁷ The third presents those few areas of deviance and non-conformity, as well as the strength and vitality that Frank saw in African-American society, motorcycle gangs, alternative religious sects, young people, and music. (Frank clearly allied himself with these outsiders by placing a photograph of his shadow falling on the exterior of a barber shop's screen door as the second image in this chapter [page 182].) The fourth section speaks of the alienation of the American people and their lack of physical and spiritual connection to either their cities and towns or to nature.

La maquette est également divisée en quatre sections clairement étiquetées, chacune commençant par une photographie d'un drapeau. Bien que Frank ait supprimé ces divisions dans la version publiée, ces « chapitres

» restent extrêmement importants, car ils constituent la structure organisatrice du livre. Comme dans *Black White and Things*, chacune des quatre sections aborde différents aspects de la compréhension de l'Amérique par Frank et exprime un sentiment distinct. À l'image d'une partition musicale, le premier chapitre établit les thèmes que le livre explorera : le rôle du patriotisme et de la politique, des affaires et de l'armée, de la culture afro-américaine et du racisme, des riches et des pauvres, de la jeunesse et de la religion dans la société américaine. Le deuxième chapitre, comme Frank l'écrivait à ses parents, montre « comment les Américains vivent, s'amuse, mangent, conduisent, travaillent ». Le troisième présente les rares domaines de déviance et de non-conformité, ainsi que la force et la vitalité que Frank voyait dans la société afro-américaine, les gangs de motards, les sectes religieuses alternatives, les jeunes et la musique. (Frank s'identifie clairement à ces marginaux en plaçant une photographie de son ombre projetée sur la porte-moustiquaire d'un salon de coiffure comme deuxième image de ce chapitre [page 182].) Le quatrième chapitre évoque l'aliénation du peuple américain et son manque de connexion physique et spirituelle, que ce soit avec leurs villes, leurs villages ou avec la nature.

P114

Written in Frank's hand on the back cover of the maquette are the words "America, America," and this too is indicative of the photographer's intent. When the book was first titled in France as Les Américains and translated into English as The Americans, it was strongly criticized because of the specificity of its title, because it did not fully describe all Americans, only some Americans. «Chicago has more valid facets to its personality than haranguing politicians,» critics argued, «New York more than candy stores and homosexuals.»⁵⁸ But as his preliminary title clearly indicates, Frank had no intention of describing all Americans. Like Whitman, Kerouac, or Ginsberg, he wanted to create an ode; he wanted to sing his song, expressing his reactions to America. His aim was not a didactic exposition: unlike the authors of photographic travel books of the 1950s, Frank was not attempting to tell his audience all about this country, nor was he striving to create a list or recitation of the component parts of American civilization, as Evans had done before him.

Sur la couverture arrière de la maquette, de la main de Frank, sont écrits les mots « America, America », ce qui est révélateur de son intention. Lorsque le livre a d'abord été intitulé *Les Américains* en France, puis traduit en anglais sous le titre *The Americans*, il a été vivement critiqué en raison de la spécificité de son titre, car il ne décrivait pas tous les Américains, mais seulement certains aspects de l'Amérique. « Chicago a bien plus de facettes que des politiciens harangueurs, » argumentaient les critiques, « New York plus que des bonbonnières et des homosexuels. » Mais, comme l'indique clairement son titre provisoire, Frank n'avait aucune intention de décrire tous les Américains. À l'instar de Whitman, Kerouac ou Ginsberg, il voulait créer une ode, chanter sa propre chanson, exprimer ses réactions face à l'Amérique. Son but n'était pas une exposition didactique : contrairement aux auteurs des livres de voyage photographiques des années 1950, Frank ne cherchait pas à tout dire sur ce pays, ni à dresser une liste ou un inventaire des éléments de la civilisation américaine, comme l'avait fait Walker Evans avant lui. Son ambition était poétique, subjective, et profondément personnelle.

*The Americans is a «vision, not an idea,» as John Clellon Holmes described the beat movement. It is an attempt to chronicle, as Frank wrote, «the kind of civilization born here and spreading elsewhere.»⁵⁹ With a regular, emphatic cadence that grows louder and stronger as the sequence progresses, this book of eighty-three photographs speaks of the profound malaise of the American people during the 1950s. It reveals the deep-seated violence and racism, and the mind-numbing roteness, conformity, and similarity of the ways Americans live, work, and relate to one another. It describes our symbols of patriotism as transparent and meaningless, our public celebrations as hollow, our religion as commercialized, and our politicians as famous or distant at best, and egomaniacal or corrupt at worst. It shows a country that despite vast wealth and a seemingly endless array of consumer products, admitted little real freedom of choice, expression, or thought. It shows a country that plastered smiling faces on its walls and seemed to demand a universal optimism from its people, but was, in reality, joyless and depressed. But, as in *Black White and Things*, Frank not only described the «somber places and black events,» but also those people, places, and things that seemed true and genuine, with a spiritual integrity or moral order. In *The Americans* he saw those sources of strength in the subcultures of music, symbolized most evocatively in the glowing juke boxes, which often*

seem more alive than the people who feed them coins; in African-American culture and alternative religious groups, neither of which seemed choked by puritan values; and in the integrity of the family unit. Frank concluded his highly persona! record with a photograph of his wife and children in his car.

The Americans est « une vision, non une idée », comme John Clellon Holmes décrivait le mouvement beat. C'est une tentative de chroniquer, comme l'écrivait Frank, « le type de civilisation né ici et s'étendant ailleurs ». Avec un rythme régulier et emphatique qui s'amplifie au fil de la séquence, ce livre de quatre-vingt-trois photographies parle du profond malaise du peuple américain dans les années 1950. Il révèle la violence et le racisme enracinés, ainsi que l'engourdissement mental, la conformité et la similitude des modes de vie, de travail et de relations des Américains. Il dépeint les symboles du patriotisme comme transparents et vides de sens, les célébrations publiques comme creuses, la religion comme commercialisée, et les politiciens comme célèbres ou lointains au mieux, égoïstes ou corrompus au pire. Il montre un pays qui, malgré une immense richesse et une abondance apparente de produits de consommation, offrait peu de réelle liberté de choix, d'expression ou de pensée. Il dépeint une nation qui affichait des visages souriants sur ses murs et semblait exiger un optimisme universel de ses citoyens, mais qui était en réalité sans joie et dépressive. Pourtant, comme dans *Black White and Things*, Frank ne se contente pas de décrire « les lieux sombres et les événements noirs » : il met aussi en lumière les personnes, les lieux et les choses qui paraissaient vrais et authentiques, dotés d'une intégrité spirituelle ou d'un ordre moral. Dans *The Americans*, il voit ces sources de force dans les sous-cultures musicales, symbolisées de manière frappante par les juke-boxes lumineux, souvent plus vivants que ceux qui y glissent des pièces ; dans la culture afro-américaine et les groupes religieux alternatifs, qui ne semblaient pas étouffés par les valeurs puritaines ; et dans l'intégrité de la cellule familiale. Frank conclut son récit éminemment personnel par une photographie de sa femme et de ses enfants dans sa voiture, comme un ultime symbole d'espoir et de résilience.

The Americans does not easily or readily admit dissection, though it can be analyzed on many different levels. We can applaud the intensity of the individual photographs with their tough subject matter and radical style, and we can analyze their social and political implications, interpreting them as statements on American life in the 1950s. We can recognize the structural use of the four chapters and begin to chart the format, iconography, social, and political connections between the photographs. We can note, for example, how the first four photographs seem to introduce the cast of characters: the powerful politicians and the powerless poor and the dominant symbol of the American flag, and we can marvel at the way Frank used facial expressions and gestures to create a flow and unity from one photograph to the next. Inevitably, though, we come upon one photograph, such as the fifth one in the book, of a military man escorting a woman across a street, whose meaning is less than clear, and all of our interpretations, assumptions, and expectations are called into question (pages 175-178). We can even appreciate the sophistication of the sequencing, noting how Frank, like Brodovitch and Evans before him, recognized that his book needed not only emphatic images with obvious symbolism, but also unemphatic and ambiguous notes to function as transitions, pauses, or even merely to add mystery. Ultimately, though, none of these approaches, either separately or collectively, fully elucidates the book. Too cerebral, analytical, and rational, such analyses are like dissecting a poem word by word: when finished, we may understand the words, we may even understand the connection between the words, but not the poetry.

The Americans ne se laisse pas facilement disséquer, bien qu'il puisse être analysé à plusieurs niveaux. On peut admirer l'intensité des photographies individuelles, avec leurs sujets difficiles et leur style radical, et en analyser les implications sociales et politiques, les interprétant comme des déclarations sur la vie américaine dans les années 1950. On peut reconnaître l'utilisation structurelle des quatre chapitres et commencer à décrypter les liens formels, iconographiques, sociaux et politiques entre les images. Par exemple, on peut observer comment les quatre premières photographies semblent introduire les personnages – les politiciens puissants et les pauvres impuissants – et le symbole dominant du drapeau américain, ou encore s'émerveiller de la manière dont Frank utilise les expressions faciales et les gestes pour créer une fluidité et une unité d'une image à l'autre. Pourtant, inévitablement, on tombe sur une photographie, comme la cinquième du livre – un militaire accompagnant une femme de l'autre côté de la rue – dont le sens reste ambigu, remettant en ques-

tion toutes nos interprétations, nos hypothèses et nos attentes. On peut même apprécier la sophistication du séquençage, notant comment Frank, à l'instar de Brodovitch et Evans avant lui, savait que son livre avait besoin non seulement d'images marquantes au symbolisme évident, mais aussi de notes plus discrètes et ambiguës pour servir de transitions, de pauses, ou simplement pour ajouter du mystère. Cependant, aucune de ces approches, prise séparément ou collectivement, ne parvient à éclairer pleinement l'ouvrage. Trop cérébrales, analytiques et rationnelles, ces analyses ressemblent à la dissection d'un poème mot à mot : une fois terminées, on peut comprendre les mots, voire les liens entre eux, mais pas la poésie elle-même. *The Americans* échappe à une explication purement logique – son essence réside dans l'émotion, l'intuition et l'expérience qu'il suscite.

P115

In The Americans Frank was not constructing a story with a logical progression from one idea to another, nor was he formulating a conscious, rational polemic, for he was not working on the level of the literal, specific, or didactic. The integrity and wholeness of the sequence were his primary objectives.⁶¹ He did not want the photographs dissected as discrete, precious objects, but rather, meaning was to be garnered from the concatenation of the whole. In this larger whole of the book he wanted to create something close to what Kerouac sought to achieve in his prose. In one long breath filled with literary allusions, in words rich with onomatopoeia and nonsense which seem to tumble over one another, throwing the reader both forward and backward, and with sentences so impossibly long that when they end it is difficult to remember where they began, Kerouac sought to encapsulate and engender an experience. He wanted to convey the rush and energy, as well as the multiplicity, complexity, and ambiguity of a keenly felt perception; he wanted to describe what it felt like to drive into «the sad American night» with such intensity and immediacy that his reader would also participate in his quest. Frank also knew that only a sequence, made up of one long rambling sentence, could catalyze and sustain the experience he wished to convey, and only a sequence would allow him to address the multiple, occasionally contradictory, and often allusive feelings that formed his perception of America. In one long breath Frank constructed a sequence, united by form, iconography, and symbolic repetitions and mutations, that speaks about his journey into the «sad American night.» It is a sequence that does not cleanly and logically progress from beginning to end, but, like our perception of reality, at times doubles back on itself and at other points makes perplexing leaps forward. It is sometimes strangely silent, like a dream or a memory: while juke boxes and television sets glow, politicians cajole, and wide-mouthed tubas confront us, we hear no sound, but instead undefinable feelings and vague associations are evoked. It is a sequence with an emphatic voice and tone, but whose specific meaning is intentionally slippery and open to numerous interpretations. Finally, it is a sequence with a distinct, intense order that nullifies explanation. All discourse is rendered useless and irrelevant, for Frank succeeded in evoking not a metaphor for his experience of the United States, but the experience itself. Not dependent on words, this sequence speaks to the heart, not the mind. It does not record, depict, display, or present, but rather it catalyzes and engenders experience; it simply is.

Dans *The Americans*, Frank ne construisait pas une histoire avec une progression logique d'une idée à l'autre, ni ne formulait une polémique consciente et rationnelle, car il ne travaillait pas au niveau du littéral, du spécifique ou du didactique. L'intégrité et la globalité de la séquence étaient ses objectifs premiers. Il ne voulait pas que ses photographies soient disséquées comme des objets précieux et isolés : c'est dans l'enchaînement de l'ensemble que le sens devait émerger. À l'instar de Kerouac, qui cherchait à capturer et à faire vivre une expérience dans sa prose – avec des phrases interminables, des jeux de mots, des onomatopées et des allusions qui s'entremêlent, projetant le lecteur tantôt en avant, tantôt en arrière –, Frank savait qu'une séquence, comme une longue phrase sinueuse, pouvait catalyser et soutenir l'expérience qu'il souhaitait transmettre. Seule une séquence lui permettait d'aborder la multiplicité, la complexité et l'ambiguïté des sentiments parfois contradictoires qui formaient sa perception de l'Amérique. D'un seul souffle, Frank a construit une séquence unie par des répétitions et des mutations formelles, iconographiques et symboliques, qui parle de son voyage dans «la triste nuit américaine». Cette séquence ne progresse pas de manière linéaire et logique, mais, à l'image de notre perception de la réalité, elle revient parfois sur elle-même ou fait des bonds déconcertants. Elle est parfois étrangement silencieuse, comme un rêve ou un souvenir : bien que les juke-boxes et les téléviseurs

brillent, que les politiciens harangent et que les tubas nous interpellent, aucun son ne nous parvient. Ce sont des sentiments indéfinissables et des associations vagues qui sont évoqués. C'est une séquence à la voix et au ton affirmés, mais dont le sens précis reste intentionnellement insaisissable et ouvert à de multiples interprétations. Enfin, c'est une séquence dotée d'un ordre intense et distinct qui rend toute explication superflue et irrelevante. Frank a réussi à évoquer non pas une métaphore de son expérience des États-Unis, mais l'expérience elle-même. Indépendante des mots, cette séquence s'adresse au cœur, non à l'esprit. Elle ne se contente pas d'enregistrer, de dépendre ou de présenter : elle catalyse et engendre l'expérience. Elle est, tout simplement.

P116

In the years since its publication, The Americans has gone through a peculiar transformation and assumed a life of its own well beyond that originally intended by its creator. Initially scorned as anti-American, it was fervently embraced in the 1960s by a generation of painters, photographers, filmmakers, writers, and others who saw in it an affirmation of their own values. During the 1970s as Frank's reputation soared, curators, critics, and historians singled out a few images from The Americans and conferred iconic status on these works. (Frank himself also contributed to the creation of these «masterpieces» by exhibiting and selling single prints from The Americans.) Removed from the context of the sequence, these separate images began to represent the entire book. Many viewers have come to read these photographs more as masterpieces, singular and complete unto themselves, than as integral and related elements in the larger whole of the book. In addition, when The Americans was first printed in 1958 and 1959, rich photogravure reproductions were made of the original photographs. Beginning with the 1969 edition, however, the reproductions have markedly more contrast and less subtlety: the images became harsh, gritty, and bleak, as did Frank's own prints of works in The Americans from the late 1960s and 1970s. However, prints made in the late 1950s and early 1960s, like the earlier photogravures, are lush, poignant, and evocative with a luxurious use of rich dense blacks. The mood they created is not harsh or bitter, but romantic, sad, and elegiac. They show that The Americans was not born out of hatred or disgust, not out of a desire to destroy, but rather it was a passionate cry. As Frank wrote in its defense in 1958, «criticism can come out of love.»⁶³

Depuis sa publication, *The Americans* a connu une transformation singulière et pris une vie propre, bien au-delà de ce qu'avait imaginé son créateur. Initialement rejeté comme anti-américain, l'ouvrage a été ardemment adopté dans les années 1960 par une génération de peintres, photographes, cinéastes, écrivains et autres, qui y voyaient une affirmation de leurs propres valeurs. Dans les années 1970, alors que la réputation de Frank s'envolait, commissaires d'exposition, critiques et historiens ont extrait quelques images de *The Americans*, leur conférant un statut d'icônes. (Frank lui-même a contribué à la création de ces « chefs-d'œuvre » en exposant et vendant des tirages individuels issus du livre.) Détachées du contexte de la séquence, ces photographies ont commencé à représenter l'ensemble de l'ouvrage à elles seules. Beaucoup de spectateurs les ont alors lues comme des œuvres autonomes et abouties, plutôt que comme des éléments intégrés et liés à un tout plus large. Par ailleurs, lors des premières impressions en 1958 et 1959, les reproductions en photogravure étaient riches et nuancées, fidèles aux tirages originaux. Mais à partir de l'édition de 1969, les reproductions ont gagné en contraste et perdu en subtilité : les images sont devenues plus rudes, granuleuses et sombres, à l'image des tirages que Frank lui-même réalisait à la fin des années 1960 et dans les années 1970. Pourtant, les tirages des années 1950 et du début des années 1960, comme les premières photogravures, étaient luxuriants, poignants et évocateurs, avec des noirs profonds et denses. L'ambiance qu'ils créaient n'était pas dure ou amère, mais romantique, triste et élégiaque. Ils montrent que *The Americans* n'est pas né de la haine ou du dégoût, ni d'un désir de destruction, mais bien d'un cri passionné. Comme Frank l'écrivait en 1958 pour le défendre : « La critique peut naître de l'amour. »

«I am making souvenirs. I am making memory because that is what I know, that is what I learned to know about, that is hopefully an expression of my true feeling. To tell my story. How I know the weakness of these concepts.»

ROBERT FRANK, 198564

« Je fabrique des souvenirs. Je crée de la mémoire, parce que c'est ce que je connais, c'est ce que j'ai appris à connaître, et c'est, je l'espère, l'expression de mes vrais sentiments. Raconter mon histoire. Et je connais la

faiblesse de ces concepts. »

– Robert Frank, 1985

Frank's persona! and professional story changed dramatically after the publication of The Americans. In the summer of 1958 he borrowed an 8mm movie camera from a friend and made a whimsical, short film about a woman who was pursued by numerous suitors. It proved to be the first of more than twenty-five films and videos that he would direct, write, or photograph. Having spent more than a decade trying to achieve that «more sustained form of expression» through sequences of still photographs, it was logical for him to venture into filmmaking. Yet in many ways was a curious choice. Frank was very much one of those «characters of a special spirituality,» as Kerouac described the beat writers, «who didn't gang up but were solitary Bartlebies staring out the dead wall window of our civilization.»⁶⁵ As a non-conformist and an outsider, naturally skeptical of organized activities, he had spent much of his adult life avoiding group endeavors. Filmmaking, though, is unquestionably a collaborative art form, and Frank soon discovered that editing films and working with actors, producers, directors, and cameramen could be much more difficult than sequencing still photographs. Yet the restlessness that pervades his character, his abhorrence of repetition, his deep suspicion of success, and his desire not only to push himself. Jack Kerouac, 1959 but to court actively both risk and failure made it impossible for him to continue to work as he had. By 1958, Frank knew, as he later explained, that «film was first choice. Nothing comes easy, but I love difficulties, and difficulties love me.»

La vie personnelle et professionnelle de Frank a radicalement changé après la publication de *The Americans*. À l'été 1958, il emprunta une caméra 8 mm à un ami et réalisa un court-métrage fantaisiste sur une femme poursuivie par de nombreux prétendants. Ce fut le premier d'une série de plus de vingt-cinq films et vidéos qu'il allait réaliser, écrire ou photographier. Après avoir passé plus d'une décennie à chercher « une forme d'expression plus durable » à travers des séquences de photographies, il était logique qu'il se tourne vers le cinéma. Pourtant, ce choix pouvait sembler surprenant. Frank était en effet l'un de ces « êtres d'une spiritualité particulière », comme Kerouac décrivait les écrivains de la Beat Generation, « qui ne se regroupent pas mais restent des Bartleby solitaires, fixant la fenêtre aveugle de notre civilisation ». Non-conformiste et marginal, méfiant envers les activités organisées, il avait passé une grande partie de sa vie adulte à éviter les entreprises collectives. Or, le cinéma est indéniablement un art collaboratif, et Frank découvrit rapidement que monter des films et travailler avec des acteurs, producteurs, réalisateurs et directeurs de la photographie pouvait s'avérer bien plus difficile que d'ordonner des photographies. Pourtant, l'agitation qui le caractérisait, son horreur de la répétition, sa méfiance envers le succès, et son désir non seulement de se dépasser, mais aussi de courir activement les risques et les échecs, l'empêchaient de continuer à travailler comme avant. Dès 1958, il savait, comme il l'expliqua plus tard : « Le cinéma était mon premier choix. Rien ne vient facilement, mais j'aime les difficultés, et les difficultés m'aiment. » Ce virage vers le cinéma marque une nouvelle étape dans sa quête artistique, où l'expérimentation et la remise en question deviennent des moteurs essentiels. Souhaitez-vous explorer un film en particulier ou son approche du cinéma ?

P117

Frank did not abandon still photography altogether, but the few photographic projects he worked on in the late 1950s and early 1960s indicate a deep sense of frustration with the limitations of the medium. In late 1957 and 1958 he made what he later called his «last project in photography,» a group of photographs taken from a moving bus.⁶⁷ Just as Evans in his photographs made on the New York subways twenty years before had only photographed those people who happened to sit opposite him, Frank only recorded what could be seen from the windows of the bus. After the unparalleled freedom of the Guggenheim trip, it was as if Frank was challenging himself to see if he could extract something of significance from an extremely restricted environment. Because he was in motion when the photographs were made and because many of the people depicted were also moving, the images often appear to be still frames from a film, as if the bus were a dolly and the window a viewfinder. Yet, while he often referred to them as the «bus series,» Frank never ordered them into a specific sequence. In addition, through 1963 he worked with Louis Silverstein, art director of the promotional department of The New York Times, on a series of dynamic advertisements titled «New York Is»⁶⁸ Initially these consisted of single images celebrating the sophistication of The New York

Times' readers. However, by 1961 Frank began to submit photographs that were composed of two identical images, and by November 1962, indicating his complete rejection of the single still photograph, he made prints from filmstrips.

Frank n'a pas totalement abandonné la photographie fixe, mais les rares projets qu'il a menés à la fin des années 1950 et au début des années 1960 trahissent une profonde frustration face aux limites du médium. En 1957 et 1958, il réalisa ce qu'il appela plus tard son « dernier projet en photographie » : une série de photographies prises depuis un bus en mouvement. Comme Evans, qui avait photographié les passagers du métro new-yorkais vingt ans plus tôt en ne capturant que ceux assis en face de lui, Frank ne fixa que ce qui était visible depuis les fenêtres du bus. Après la liberté totale de son voyage Guggenheim, il semblait se lancer un défi : parvenir à tirer quelque chose de significatif d'un environnement extrêmement restreint. En raison du mouvement du bus et de celui des sujets, les images donnent souvent l'impression d'être des photogrammes extraits d'un film, comme si le bus était une dolly et la vitre un viseur. Pourtant, bien qu'il les ait souvent désignées comme la « série du bus », Frank ne les organisa jamais en une séquence précise. Parallèlement, jusqu'en 1963, il collabora avec Louis Silverstein, directeur artistique du service promotionnel du New York Times, sur une série d'annonces dynamiques intitulées « New York Is ». Au départ, ces publicités consistaient en des images uniques célébrant le raffinement des lecteurs du New York Times. Mais dès 1961, Frank commença à soumettre des photographies composées de deux images identiques, et en novembre 1962, marquant son rejet total de la photographie fixe unique, il réalisa des tirages à partir de bandes de film. Ce passage illustre son besoin croissant de dépasser les contraintes de la photographie traditionnelle, en explorant des formes plus fragmentées et cinématiques. Une évolution qui reflète son désir constant de renouvellement et d'expérimentation.

P118

*After ten years of intensive work in filmmaking, Frank returned to still photography in the early 1970s. He fell back on his earlier method of expression for a variety of reasons. In 1972, at the instigation of Kazuhiko Motomura and Toshio Hataya, he published a very personal, retrospective examination of his life titled *The Lines of My Hand*. (It was first printed as a limited edition in Japan and subsequently a condensed and slightly altered version was printed by Lustrum Press in the United States.) This book undoubtedly rekindled his interest in both his past work and the process of photography in general. In addition, in 1970 Frank and June Leaf, a painter whom he would marry in 1975, bought land in Mabou, Nova Scotia, and that more isolated existence also encouraged a more solitary method of making art. But more than anything else it was the sudden death in 1974 of his twenty-year-old daughter Andrea, coupled with the earlier disappearance and presumed death of his good friend and fellow filmmaker Danny Seymour, that propelled his return to still photography. In order to continue to work, Frank needed to express and vent the pain of these tragedies. Although he did make films that embodied his grief, still photographs became his most immediate and direct means to try «to show how it feels to be alive.»*

Après dix ans d'immersion dans le cinéma, Frank revint à la photographie fixe au début des années 1970, pour plusieurs raisons. En 1972, à l'initiative de Kazuhiko Motomura et Toshio Hataya, il publia *The Lines of My Hand*, un livre très personnel et rétrospectif sur sa vie (d'abord édité en édition limitée au Japon, puis en version condensée et légèrement modifiée par Lustrum Press aux États-Unis). Cet ouvrage raviva sans doute son intérêt pour son travail passé et pour la photographie en général. De plus, en 1970, Frank et June Leaf, une peintre qu'il épousera en 1975, achetèrent un terrain à Mabou, en Nouvelle-Écosse ; cette vie plus isolée favorisa une pratique artistique plus solitaire. Mais c'est surtout la mort soudaine de sa fille Andrea, âgée de vingt ans, en 1974, ainsi que la disparition et la présumée mort de son ami et collègue cinéaste Danny Seymour, qui le poussèrent à revenir à la photographie fixe. Pour continuer à créer, Frank avait besoin d'exprimer et d'évacuer la douleur de ces tragédies. Bien qu'il ait réalisé des films pour incarner son deuil, la photographie fixe devint son moyen le plus immédiat et direct pour « montrer ce que c'est que d'être vivant ».

*The 1972 publication of *The Lines of My Hand* was, of course, one more manifestation of his desire to use the book format as a way to create a more sustained form of expression with still photographs. Including*

work from the early 1940s to 1971 and punctuated with brief, candid remarks by Frank himself, the book is an extremely eloquent and moving account of the artist's struggle to know himself and his world. Unlike his previous books where the sequences were structured by formal, iconographic, social, and political relationships, the photographs in The Lines of My Hand are arranged chronologically to tell Frank's story. Moreover, the images were selected not so much for their historical or aesthetic significance as for their personal meanings to Frank. Many of the photographs had never before been published, including several studies of friends and family, as well as work from the Guggenheim trip; others were variants or different croppings of more well-known work. Although The Lines of My Hand indicated a new direction for photographic books that were overtly autobiographical, it was not Frank's most innovative exploration of how to construct a more extended expression in photography. Since 1970 that can be found not so much in his books as in his individual photographs.

La publication de *The Lines of My Hand* en 1972 représente une nouvelle étape dans la quête de Frank pour utiliser le livre comme moyen de créer une forme d'expression plus durable à travers la photographie fixe. En intégrant des œuvres datant des années 1940 à 1971, agrémentées de brèves remarques personnelles, ce livre offre un récit profondément éloquent et touchant de la lutte de l'artiste pour se connaître et comprendre son monde. Contrairement à ses précédents ouvrages, où les séquences étaient organisées selon des relations formelles, iconographiques, sociales ou politiques, les photographies de *The Lines of My Hand* sont disposées chronologiquement pour raconter son histoire personnelle. Les images ont été choisies moins pour leur importance historique ou esthétique que pour leur signification intime. Beaucoup de ces clichés, y compris des études d'amis et de famille, ainsi que des travaux issus de son voyage Guggenheim, n'avaient jamais été publiés auparavant. D'autres sont des variantes ou des recadrages d'œuvres plus connues. Bien que *The Lines of My Hand* ait ouvert une nouvelle voie pour les livres photographiques à dimension autobiographique, ce n'est pas là que Frank a exploré de manière la plus innovante la construction d'une expression photographique plus étendue. À partir de 1970, c'est surtout dans ses photographies individuelles – à travers des collages, des assemblages et des expérimentations visuelles – qu'il a repoussé les limites de la photographie, transformant chaque œuvre en une exploration plus libre et plus complexe de la mémoire et de l'émotion.

The last work in the American edition of The Lines of My Hand, Mabou, 1971, succinctly summarizes not only the way Frank would create many of his later photographs, but also some of the subjects and ideas that would pervade his art for the next twenty years (pages 230-231). Composed of several different prints that have been cut and taped together, it consists of two sweeping panoramas of the stark landscape, the empty bay, and the expansive horizon seen from Frank's new home in Mabou. The bottom vista appears to have been taken on a stormy day in the late fall or early spring, while the top view, made during the winter, shows the frozen ocean. Below the panoramas Frank has written, "Yes it is later now The ice is breaking up... The water will be warm and blue. The boats will be out there. The hills will look green again. Will we go back to New York? Just stay and watch the weather and June is looking through the microscope. I will do something. Isn't it wonderful just to be alive."

La dernière œuvre de l'édition américaine de *The Lines of My Hand*, intitulée *Mabou*, 1971, résume de manière concise non seulement la façon dont Frank allait créer nombre de ses photographies ultérieures, mais aussi les thèmes et les idées qui allaient imprégner son art pendant les vingt années suivantes. Cette image est composée de plusieurs tirages découpés et assemblés, formant deux panoramas de la nature austère de Mabou : la baie vide et l'horizon infini vus depuis sa nouvelle maison. Le panorama du bas semble avoir été pris lors d'une journée orageuse, en fin d'automne ou au début du printemps, tandis que la vue du haut, prise en hiver, montre l'océan gelé. Sous ces paysages, Frank a écrit : « Oui, c'est plus tard maintenant. La glace se brise... L'eau sera chaude et bleue. Les bateaux seront là-bas. Les collines reverdiront. Retournerons-nous à New York ? Restez simplement et observez le temps. June regarde dans le microscope. Je vais faire quelque chose. N'est-ce pas merveilleux d'être simplement vivant ? » Ce collage visuel et textuel capture à la fois son attachement à ce lieu isolé, son rapport au temps qui passe, et sa quête constante de sens à travers l'art et l'observation du monde. Une œuvre qui mêle mélancolie, espoir et une profonde gratitude pour la vie.

Little in Frank's earlier still photographs prepares us for the raw and unrefined nature of Mabou. While he had made works using two negatives as early as 1948, he neatly printed the separate frames so that the final work appears like a page spread from a magazine⁷⁰ (see Peru, pages 58-59). No such care has been taken with Mabou. None of the edges of the prints, with their insistent black borders, are aligned. Instead they jump up and down as if they had been blown about by the wind or carelessly thrown onto the page. By splicing and taping together fragments of several different prints to create a composite whole, Frank emphatically declared that for me the picture had ceased to exist.»⁷¹ Mabou, with its deliberate, self-conscious crudeness, is an obvious signal, not just that he was bored with the single photographic image, but, like other artists of the 1970s and 1980s, that he wanted to defile its aura and violate its sanctity. At the time he said that he would rip photographs, double-print, «I mean do all kinds of things so I wouldn't be stuck with that one image.»⁷² For years he had been frustrated with what he saw as the limited potential of the single image and he had compensated for that by first making sequences of photographs, and later films. After 1971 he corrected that deficiency by printing two or more negatives on one piece of paper or by combining anywhere from two to more than one hundred separate prints in one work, taping, gluing, and even nailing the individual pieces into place (see Siek of Goodby's, Halifax Infirmary, or Untitled and Mutel/Blind, pages 251, 253, 287, 289). He recognized that with these later works the discrete photographs were not as important as what he did with them, how he edited and presented them. «It isn't in the pictures,» he explained to a group of students in the late 1980s, «the pictures are a necessity: you do them. And then the way you present them, and the way you put them together-it can strengthen the simpleness of the visual series, image, whatever.» the Guggenheim trip; others were variants or different croppings of more well-known work. Although The Lines of My Hand indicated a new direction for photographic books that were overtly autobiographical, it was not Frank's most innovative exploration of how to construct a more extended expression in photography. Since 1970 that can be found not so much in his books as in his individual photographs.

Peu de choses dans les photographies fixes antérieures de Frank nous préparent à la nature brute et non polie de Mabou. Bien qu'il ait utilisé deux négatifs dès 1948, il les imprimait alors soigneusement pour que l'œuvre finale ressemble à une double page de magazine. Rien de tel avec Mabou : les bords des tirages, avec leurs bordures noires insistantes, ne sont pas alignés. Ils semblent plutôt agités par le vent ou jetés négligemment sur la page. En assemblant et collant des fragments de plusieurs tirages pour créer un tout composite, Frank a clairement affirmé « qu'à mes yeux, la photographie en tant qu'image unique avait cessé d'exister ». Avec sa rudesse délibérée et assumée, Mabou est un signal évident : non seulement il en avait assez de l'image photographique unique, mais, comme d'autres artistes des années 1970 et 1980, il voulait briser l'aura sacrée de la photographie. « Je déchire les photographies, je fais des surimpressions, je fais tout ce qui est possible pour ne pas rester coincé avec cette seule image, » expliquait-il. Depuis des années, il était frustré par ce qu'il percevait comme le potentiel limité de l'image unique, compensant cela d'abord par des séquences, puis par le cinéma. Après 1971, il a corrigé cette limite en imprimant deux négatifs ou plus sur une seule feuille, ou en combinant de deux à plus d'une centaine de tirages séparés dans une seule œuvre, les collant, les agrafant, voire les clouant. Pour Frank, « ce n'est pas dans les images elles-mêmes que réside l'essentiel ; les images sont une nécessité, on les fait. Ce qui compte, c'est la manière de les présenter, de les assembler – cela peut renforcer la simplicité de la série visuelle, de l'image, peu importe ». The Lines of My Hand a ouvert une nouvelle voie pour les livres photographiques à dimension autobiographique, mais c'est surtout dans ses œuvres individuelles post-1970 que Frank a exploré de manière innovante la construction d'une expression photographique plus étendue et plus libre.

In addition, from his years of editing films, Frank Was challenged not only to combine several different images -in a final print, but also to make his photographs speak. He felt that if he could merge words with his images he would«be more honest and direct about why I go out there and do it.»⁷⁴ Sometimes, as in Mabou, the accompanying texts are quite extensive. More often, though, they are terse dictums, laconic phrases, even shrill pleas that have been scratched into the negatives or written directly on the prints. As in Siek of Goodby's or Boston, March 20, 1985, it is often difficult, on first glance, to distinguish between words that are scored into the negative, words that are written, painted, or glued onto the print, and ones that Frank has written and then photographed (pages 260-261). By intentionally streaking the edges in

pro cessing his Polaroid film, he further complicates the image sur face. And because he frequently uses mirrors and windows on which he writes or hangs words and objects, it is also bard to determine what is a reflection and what is actually in front of the camera. Merging words and images, inside and outside, reality and illusion, these are ambiguous, complex, and cluttered images chat deliberately «destroy the descriptive elements,» as Frank wrote, «show how I am, myself... to show my interior against the landscape I'm in.»

En plus de ses années d'expérience dans le montage cinématographique, Frank s'est trouvé confronté au défi non seulement de combiner plusieurs images différentes dans un tirage final, mais aussi de faire « parler » ses photographies. Il estimait que, s'il parvenait à fusionner des mots avec ses images, il pourrait « être plus honnête et direct sur les raisons pour lesquelles je sors et je fais cela ». Parfois, comme dans Mabou, les textes accompagnant les images sont assez développés. Mais le plus souvent, ce sont des dictons concis, des phrases laconiques, voire des appels poignants griffonnés sur les négatifs ou écrits directement sur les tirages. Dans des œuvres comme Sick of Goodbyes ou Boston, March 20, 1985, il est souvent difficile, au premier regard, de distinguer les mots gravés sur le négatif, ceux écrits, peints ou collés sur le tirage, et ceux que Frank a écrits avant de les photographier. En striant volontairement les bords lors du développement de ses films Polaroid, il complexifie encore davantage la surface de l'image. Et comme il utilise fréquemment des miroirs et des fenêtres sur lesquels il écrit ou suspend des mots et des objets, il devient aussi difficile de déterminer ce qui est un reflet et ce qui se trouve réellement devant l'objectif. En fusionnant mots et images, intérieur et extérieur, réalité et illusion, Frank crée des images ambiguës, complexes et chargées, qui « détruisent délibérément les éléments descriptifs », comme il l'écrivait. Son but ? « Montrer qui je suis, moi-même... montrer mon intérieur face au paysage dans lequel je me trouve. »

P120

Frank's interior as well as exterior landscapes had changed significantly by the early 1970s and the issues of time and change, memory and perception are critical to his lacer work. Mabou was placed at the end of the second edition of The Lines of My Hand as a coda and when Frank wrote, «Yes, it's later now,» he wanted to suggest the passage of cime between the earliest images reproduced in the book and this final work, between his past and his present. But Mabou itself is also intrinsically about time and change. It is not just about the change of seasons, from winter to early spring or late fall, but also about changes in the physical landscape itself. The top study is of the pure, unsullied vista-rolling hills, rocks, frozen ground, snow, ice, water, and sky-while the bottom image shows the detritus of modern civilization-telephone poles, wires, piles of wood, a truck, a car, anda fence. These are the markers of Frank's presence, his impact on this barren hillside. Mabou, though, is also about a change in Frank's interior landscape, a change in his point of view. Whereas once he traveled all over the world searching for objects chat expressed his understanding of a people or place, now «it's later,» now he looks mainly at this view, scanning from left to right and right to left for both the minute and monumental changes in the weather and the light, celebrating both the continuity and diversity of his new perspective. Like June, who as Frank metaphorically wrote, «looks through the microscope,» he too is looking at a limited field, but it is one that is continually, if subtly, changing. It is interesting to note that while the edges of the prints, like our memory of the past, are jagged, unaligned, and unfinished, the horizon line, like the future, is unambivalent and certain. The hills will get green, the boats will return, for both change and continuity are inevitable.

À partir des années 1970, les paysages intérieurs et extérieurs de Frank avaient profondément évolué. Les thèmes du temps, du changement, de la mémoire et de la perception deviennent centraux dans son œuvre tardive. Mabou, placé en épilogue de la deuxième édition de The Lines of My Hand, agit comme une coda. Quand Frank écrit « Oui, c'est plus tard maintenant », il évoque le temps écoulé entre les premières images du livre et cette œuvre finale, entre son passé et son présent. Mais Mabou est aussi intrinsèquement une réflexion sur le temps et la transformation. Il ne s'agit pas seulement du changement des saisons, de l'hiver au début du printemps ou à la fin de l'automne, mais aussi des mutations du paysage physique lui-même. L'image supérieure montre une vue pure et intacte – collines, rochers, sol gelé, neige, glace, eau et ciel –, tandis que celle du bas révèle les débris de la civilisation moderne : poteaux téléphoniques, fils, tas de bois, un camion, une voiture et une clôture. Ces éléments marquent la présence de Frank, son empreinte sur cette colline

désolée. Mabou reflète aussi un changement dans le paysage intérieur de Frank, une évolution de son regard. Alors qu'il voyageait autrefois à travers le monde à la recherche d'objets exprimant sa compréhension des lieux et des gens, « c'est plus tard maintenant » : il se concentre désormais sur cette vue, balayant de gauche à droite et de droite à gauche les changements, infimes ou monumentaux, de la lumière et du temps. Il célèbre à la fois la continuité et la diversité de sa nouvelle perspective. Comme June, qui « regarde à travers le microscope » (métaphoriquement), il observe un champ limité, mais en perpétuelle et subtile transformation. Il est frappant de constater que, si les bords des tirages – comme nos souvenirs du passé – sont irréguliers, désalignés et inachevés, la ligne d'horizon, elle, est nette et certaine, comme l'avenir. « Les collines reverdiront, les bateaux reviendront » : changement et continuité sont inévitables. Cette œuvre incarne ainsi la tension entre la fragilité du passé et la promesse du futur, entre la mélancolie et l'espoir.

In his 1985 video Home Improvements Frank again surveyed this vista. As the camera pans from a reflection of his face in a window out to the bay and ocean and back to the house again, Frank said, "I'm always doing the same images. I'm always looking outside trying to look inside. Trying to tell something that's true. But maybe nothing is really true. Except what's out there. And what's out there is always different." In Black White and Things and The Americans Frank found that he could say something that was true by extending time. He discovered that by joining together a series of photographs he could evoke the ideas, feelings, and associations of a keenly felt perception. In his later works, though, such as Mabou or Untitled and Mute/Blind, it is as if he has condensed and collapsed time. Like an archaeological site, they consist of layers of time literally and metaphorically piled on top of each other. They merge past and present-images that were taken a week or a month ago with ones thirty or forty years old to suggest that reality, or any fundamental understanding of the world, is a result not only of our present perception but also our past. In this way, these later photographs are fundamentally about memory. They are about the ability of photography to freeze and thus preserve a feeling or an idea, to hold it still, while the world keeps on moving. They are about those intensely perceived moments when the heart, speaking to the mind, floods our consciousness with the evocative and allusive sensations, feelings, and thoughts of the past. It is the memory of the green hills and the boats in the water that not only makes our present life both so poignant and rich, but also defines our very existence and shapes our perception of the truth. For Frank, the truth is not stable and immutable; while it can be perceived and felt, it can never be fully defined or finally fixed. As he wrote to a good friend in 1985, "the truth is like a slippery fish escaping from your hands."

Dans son vidéo Home Improvements de 1985, Frank revisite ce même paysage. Alors que la caméra balaye son reflet dans une vitre, puis la baie et l'océan, avant de revenir vers la maison, il murmure : « Je fais toujours les mêmes images. Je regarde toujours dehors en essayant de voir dedans. En essayant de dire quelque chose de vrai. Mais peut-être rien n'est vraiment vrai. Sauf ce qui est là-bas. Et ce qui est là-bas est toujours différent. » Dans Black White and Things et The Americans, Frank avait découvert qu'il pouvait exprimer une vérité en étirant le temps, en assemblant une série de photographies pour évoquer les idées, les sentiments et les associations d'une perception intensément vécue. Dans ses œuvres tardives, comme Mabou ou Untitled and Mute/Blind, il semble au contraire condenser et superposer le temps. À l'image d'un site archéologique, ces images sont composées de strates temporelles, littérales et métaphoriques, empilées les unes sur les autres. Elles mêlent présent et passé – des clichés pris une semaine ou un mois plus tôt avec d'autres vieilliss de trente ou quarante ans –, suggérant que la réalité, ou toute compréhension fondamentale du monde, naît non seulement de notre perception actuelle, mais aussi de notre mémoire. Ces photographies tardives sont avant tout une méditation sur la mémoire. Elles explorent la capacité de la photographie à figer et préserver un sentiment ou une idée, à l'immobiliser alors que le monde continue de tourner. Elles capturent ces instants de perception aiguë où le cœur, s'adressant à l'esprit, inonde notre conscience des sensations, des émotions et des pensées évocatrices du passé. C'est le souvenir des collines vertes et des bateaux sur l'eau qui rend notre vie présente à la fois si poignante et riche, et qui définit notre existence même, façonnant notre perception de la vérité. Pour Frank, la vérité n'est ni stable ni immuable : elle peut être perçue et ressentie, mais jamais pleinement définie ou fixée. Comme il l'écrivait à un ami en 1985 : « La vérité est comme un poisson glissant qui échappe à vos mains. »

Windows On Another Time

Issues of Autobiography

PHILIP BROOKMAN

« Fenêtres sur un autre temps :
Enjeux de l'autobiographie »
Philip Brookman

«The truth is the way to reveal something about your life, your thoughts, where you stand. It doesn't just stand there alone, the truth. It stands there combined with art. I want to make something that has more of the truth and not so much of an. Which means you have to go out on a limb-because people are more comfortable dealing with art than with the truth.» ROBERT FRANK

« La vérité, c'est une manière de révéler quelque chose de votre vie, de vos pensées, de votre position. La vérité ne se tient pas là, toute seule. Elle se tient là, mêlée à l'art. Je veux créer quelque chose qui contienne davantage de vérité et moins d'artifice. Ce qui signifie qu'il faut prendre des risques – car les gens sont plus à l'aise avec l'art qu'avec la vérité. »

– Robert Frank

«I hope your documentary is fiction.»2 JEAN-LUC GODARD

« J'espère que votre documentaire est de la fiction. »

– Jean-Luc Godard

Robert Frank's search for the truth, and for a language in which to express it, propels him to examine his own life through his art. In much of his recent work Frank merges his memories, which are often disturbing, with his perceptions of the present. Sometimes he makes up stories. Sometimes he probes an actual situation, seeking and creating metaphors for his own life in the lives of people he finds on the street. In his 1992 film Last Supper he does both. It begins on a well-worn path through an empty lot in Harlem. Someone asks, «Why do you want to make a film here in this place?» He responds, «When the people of the neighborhood walk on the path while we film, they're very good. It will help the film.» Working with anonymous residents of the neighborhood and actors portraying his friends, Frank skirts the boundaries of fiction by incorporating elements from his life into a made-up story. This approach recalls Ken Kesey's idea that «Passing off what might be true as fiction seems a better vocation to me than passing off what is quite possibly fiction as truth.»

La quête de Robert Frank – celle de la vérité et d'un langage pour l'exprimer – l'amène à scruter sa propre existence à travers son art. Dans une grande partie de son œuvre récente, il fusionne ses souvenirs, souvent dérangeants, avec ses perceptions du présent. Tantôt il invente des récits, tantôt il explore des situations réelles, y cherchant et y créant des métaphores de sa propre vie à travers les personnes qu'il croise dans la rue. Dans son film *Last Supper* (1992), il combine ces deux approches. L'œuvre s'ouvre sur un sentier tracé dans un terrain vague de Harlem. À la question « Pourquoi voulez-vous tourner un film ici, dans cet endroit ? », il répond : « Quand les gens du quartier empruntent ce chemin pendant qu'on filme, ils sont très naturels. Ça servira le film. » En mêlant des habitants anonymes du quartier à des acteurs jouant ses amis, Frank joue avec les limites de la fiction, intégrant des fragments de sa vie dans une histoire inventée. Cette démarche évoque l'idée de Ken Kesey : « Présenter comme fiction ce qui pourrait être vrai me paraît une vocation plus honnête que de présenter comme vérité ce qui est probablement de la fiction. » Frank, en équilibriste entre réalité et imagination, transforme l'intime en une réflexion plus large sur la mémoire, l'identité et la représentation. Une façon de rappeler que la vérité, en art, se révèle souvent dans l'entre-deux.

Last Supper is overtly autobiographical, revealing Frank's concerns about family, friends, and fame. It tells the story of Bobby, a well-known writer who invites his friends to a book-signing party for his latest publi-

cation, Self-Portrait. Each person brings to the party a different image of the writer. Bobby, however, never arrives. He is present only by implication. As the film begins, a lawyer complains, «The social mask, the mask is ail im portant....That's why people hate lawyers because they hate the... everyday cruths about things.» A young photographer frowns as an art dealer tells her, «I did think that ail the photographs were taken ac the right moment. Now ail you have to dois get the right photo graphs at the right cime.» For the _dealer, contextualizing the moment is ail that matters. The writer's son waits for a subway train as a homeless man tells him, «You look nice. You're ail dressed up. Where you going? A party? We had a party down here. It was a drinking party.» The sequence concludes in the room of an actor where an empty picture frame hangs on the wall. The words «Intelligent-Silence» are visible on a scrap of paper pinned to the wall inside the frame. The actor removes the frame from the wall and heads for the party. Here, the actor stands for both the writer, a character in the story, and for the filmmaker, who is telling the story. Each of these opening comments has a special signifi cance for Frank. This melding of fact, fiction, and autobio graphy is both the author Bobby's theme and the filmmaker Frank's struggle.

Last Supper est une œuvre résolument autobiographique, où Robert Frank explore ses propres questionnements sur la famille, l'amitié et la célébrité. Le film raconte l'histoire de Bobby, un écrivain célèbre qui convie ses amis à une soirée de dédicace pour son dernier livre, Self-Portrait (Autoportrait). Chaque invité arrive avec une image différente de l'écrivain. Pourtant, Bobby ne se montre jamais : il n'est présent qu'en filigrane, à travers les attentes et les projections de ses proches. Dès les premières scènes, un avocat déclare, amer : « Le masque social, le masque, c'est tout ce qui compte... C'est pour ça que les gens détestent les avocats, parce qu'ils détestent... les vérités banales sur les choses. » Une jeune photographe écoute, dubitative, un marchand d'art lui affirmer : « Je pensais que toutes les photos avaient été prises au bon moment. Maintenant, tout ce que vous avez à faire, c'est capturer les bonnes photos au bon moment. » Pour ce dernier, seul compte le contexte, l'instant saisi. Pendant ce temps, le fils de l'écrivain attend un métro. Un sans-abri lui lance : « Tu as l'air bien. Tu es tout habillé. Tu vas où ? À une fête ? On a eu une fête ici. C'était une fête arrosée. » La séquence s'achève dans la chambre d'un acteur, où un cadre vide est accroché au mur. À l'intérieur, un bout de papier porte les mots « Intelligent-Silence » (Silence intelligent). L'acteur décroche le cadre et se dirige vers la soirée. Ici, il incarne à la fois le personnage de l'écrivain et le cinéaste lui-même, Frank, qui raconte cette histoire. Chacune de ces répliques résonne profondément pour Frank.

P143

«Your picture frame rup tures time,» wrote philosopher Walter Benjamin. «The tiniest authentic fragment from daily life says more than painting.»⁴ Frank's use of framing devices, often liter al frames chat are transparent to the world, symbolizes his gaze through a Jens or window, out across a barren landscape or empty street-bringing the real world and daily life into focus and into the realm of art. In Last Supper the empty frame carried by the actor symbolizes the author's vision. The frame both focuses and fragments Frank's narrative, one that is edited by the artifice of photographie storytelling. In Last Supper the author paints his own self-portrait by soliciting the impressions of others. As people arrive ac the party, bis wife reveals, «I feel I'm bis witness. You know, the truth, they say, is as slippery as a fish. But not for me. For me the truth isn't slippery.» She looks mysteriously ac a banquet table piled high with smoked fish. White the guests wait for the author chey talk about him, questioning their respective roles in bis life. One friend says, «Real fiction against invented reality. We're waiting for a man who reveals nothing except fiction.» «Do you believe that?» asks another. A taxi driver standing among the author's friends interrupts them. «It's time to quore Godard,» he says. «Society never makes a man. le destroys him. What we see never fits what we say. The eye should learn to listen before it looks.»

«Votre cadre brise le temps,» écrivait le philosophe Walter Benjamin. « Le plus petit fragment authentique de la vie quotidienne en dit plus qu'une peinture. » Chez Frank, l'utilisation de cadres – souvent littéraires, comme des fenêtres ou des lentilles – symbolise son regard porté sur le monde : un paysage désertique ou une rue vide, ramenés dans le champ de l'art. Dans Last Supper, le cadre vide porté par l'acteur incarne la vision de l'auteur. Ce cadre à la fois cadrage et fragmentation du récit, édité par l'artifice de la narration photographique. Dans le film, l'écrivain compose son autoportrait en recueillant les impressions des autres. Alors que les invités arrivent à la soirée, son épouse confie : « J'ai l'impression d'être son témoin. On dit que la vérité est insaisissable.

sable comme un poisson. Pas pour moi. Pour moi, la vérité ne glisse pas. » Son regard se pose mystérieusement sur une table de banquet couverte de poissons fumés. Pendant que les invités attendent l'écrivain, ils parlent de lui, interrogeant leur place dans sa vie. Un ami lance : « La vraie fiction contre la réalité inventée. On attend un homme qui ne révèle rien, sinon de la fiction. » « Vous croyez ça ? » demande un autre. Un chauffeur de taxi, mêlé aux amis de l'écrivain, les interrompt : « Il est temps de citer Godard : « La société ne fait pas l'homme, elle le détruit. Ce qu'on voit ne correspond jamais à ce qu'on dit. L'œil devrait apprendre à écouter avant de regarder. »

Like filmmaker Jean-Luc Godard, Frank hesitates to accept what is inherently true since things around him are always changing. He strives to represent elements of truth, often presenting people and events from many points of view, distilling a portrait from concepts and metaphors. The characters in Last Supper probe each other's intimate knowledge of the author. It is the combination of their experiences that creates his character. One person reveals, «He took my innermost thoughts and put them in a frame,» echoing lines from an earlier film by Frank, Lift Dances On..., 1980. Another points out, «He observes himself. He is cooking the soup. He reveals nothing. He is rewarded.» In an accusing soliloquy, the author's son repeats, «You don't catch him revealing himself. He knows the veil of self-consciousness, the arrogant shyness will overcome him and make him false.» Frank's script for Last Supper evolved through a complex, layered process of self disclosure. «It starts like everything. You get up in the morning and decide to look for something,» he said. «I thought about what I had achieved and what I feel about it. I wrote about my feelings for the people that I have known, and it's very personal.»⁵ He worked closely with British novelist Sam North to produce a first draft of the script from intimate, diaristic notes. North remembers, «He handed me bits of paper with sentences on them and we worked out a way he could do an autobiographical portrait.»⁶ Frank then extensively rewrote the script with Israeli photographer Michal Rovner. Later it was rewritten on the set where the cast and writers improvised the lines.

À l'instar du cinéaste Jean-Luc Godard, Robert Frank hésite à accepter une vérité intrinsèque, car tout ce qui l'entoure est en perpétuel changement. Il s'attache à représenter des éléments de vérité, présentant souvent les personnes et les événements sous divers angles, pour en distiller un portrait à travers des concepts et des métaphores. Dans *Last Supper*, les personnages explorent leur connaissance intime de l'auteur. C'est la combinaison de leurs expériences qui construit son personnage. L'un d'eux révèle : « Il a pris mes pensées les plus intimes et les a enfermées dans un cadre », reprenant des paroles de son film précédent, *Life Dances On...* (1980). Un autre souligne : « Il s'observe lui-même. Il prépare la soupe. Il ne révèle rien. Il en est récompensé. » Dans un soliloque accusateur, le fils de l'auteur répète : « On ne le surprend jamais en train de se dévoiler. Il sait que le voile de la conscience de soi, cette timidité arrogante, finira par le rendre faux. » Le scénario de *Last Supper* s'est élaboré à travers un processus complexe et stratifié d'auto-révélation. « Tout commence comme toujours, a-t-il expliqué. On se lève le matin et on décide de chercher quelque chose. J'ai réfléchi à ce que j'avais accompli et à ce que j'en ressentais. J'ai écrit sur mes sentiments pour les gens que j'ai connus, et c'est très personnel. » Frank a d'abord travaillé en étroite collaboration avec le romancier britannique Sam North pour transformer des notes intimes et diaristiques en une première version du scénario. North se souvient : « Il m'a donné des morceaux de papier avec des phrases écrites dessus, et nous avons trouvé une manière de créer un autoportrait autobiographique. » Ensuite, Frank a largement réécrit le scénario avec la photographe israélienne Michal Rovner. Plus tard, il a été retravaillé sur le plateau, où les acteurs et les scénaristes ont improvisé les dialogues.

Further blurring the boundaries between fiction and reality in this film, Frank also incorporated video footage he shot in the Harlem neighborhood. In one such scene, a young mother interrupts the film, saying, «Hey, take a picture of my baby.» In another, a plane flies over the set, signaling Bobby's departure. Superimposed with time and date stamps, the video footage intrudes into the narrative and reminds us of Frank's presence behind the camera.

Pour brouiller davantage les frontières entre fiction et réalité dans ce film, Frank a également intégré des images vidéo qu'il a tournées dans le quartier de Harlem. Dans l'une de ces scènes, une jeune mère interrompt le tournage en disant : « Hé, prenez une photo de mon bébé ! » Dans une autre, un avion survole le

plateau, symbolisant le départ de Bobby. Les images vidéo, marquées par des horodatages, s'immiscent dans le récit et nous rappellent la présence de Frank derrière la caméra.

Last Supper only vaguely alludes to the biblical story, in which Jesus reveals to his disciples his understanding of a plot to be tray him. The themes of betrayal and sacrifice are introduced when the author's son, tired of waiting for his father, yells to the assembled guests, «You all belong to his group....You start to look like each other. How long are you going to wait for him? He is using you again!» Realizing the author will not show up, people start to leave the party as darkness envelops the set. His wife goes to pick up their car only to discover that he has already left town. The actor returns home with his frame, and a message on his answering machine reveals, «Robert will be back in town tomorrow. Could you put him up for a few days?» This scene parallels the ending of Samuel Beckett's play Waiting for Godot, in which a messenger arrives on stage with news that Godot whom everyone is expecting but who has yet to arrive-will come tomorrow. Beckett's characters, like Frank's, also wonder what happens in the world during a pointless vigil. They lose track of time, unsure of the truth or the context of their own position in relation to others. «Was I sleeping, while the others suffered? Am I sleeping now?» asks Vladimir in Waiting for Godot. «Tomorrow, when I wake, or think I do, what shall I say of today?»⁷ Like Beckett, Frank constantly questions the ways his characters define themselves at the same time that he seeks to understand himself through their perceptions.

Last Supper ne fait qu'évoquer de manière lointaine le récit biblique, où Jésus révèle à ses disciples sa connaissance d'un complot visant à le trahir. Les thèmes de la trahison et du sacrifice émergent lorsque le fils de l'écrivain, las d'attendre son père, lance aux invités réunis : « Vous faites tous partie de son groupe.... Vous commencez à vous ressembler. Jusqu'à quand allez-vous l'attendre ? Il vous utilise encore ! » Comprendant que l'écrivain ne viendra pas, les invités commencent à quitter la soirée alors que l'obscurité enveloppe le décor. Son épouse part chercher leur voiture, pour découvrir qu'il a déjà quitté la ville. L'acteur rentre chez lui avec son cadre vide, et un message sur son répondeur annonce : « Robert sera de retour en ville demain. Pourriez-vous l'héberger quelques jours ? » Cette scène fait écho à la fin de Waiting for Godot de Samuel Beckett, où un messager arrive pour annoncer que Godot – celui que tous attendent sans qu'il ne vienne jamais – arrivera demain.

P145

As the author's friends return to their own lives, briefly sketched in the film's introductory scenes, a crowd from the Harlem neighborhood gathers in darkness around the table still set with the leftover feast. A flashlight illuminates a kitschy plaster frieze of Leonardo's Last Supper while someone says: «Food, we got chicken, fish, and bread. Where's the wine?» To be honest with you I couldn't say too much about it.» Several people begin to sing a soulful reggae rhythm. As the film concludes, the camera focuses on their faces as they enjoy the supper. While partaking of the feast and giving thanks for their own lives, the one remaining fictional character-the caterer-speaks his only lines in the film as the community toasts him. «Always the same cheating lies, the same wounds, still the same silences,» he recounts laconically.

Alors que les amis de l'écrivain retournent à leur vie, brièvement esquissée dans les scènes introductives du film, une foule du quartier de Harlem se rassemble dans l'obscurité autour de la table toujours dressée avec les restes du festin. Une lampe torche éclaire un bas-relief kitsch en plâtre représentant La Cène de Léonard de Vinci, tandis qu'une voix s'élève : « À manger, on a du poulet, du poisson et du pain. Où est le vin ? Pour être honnête, j'en sais pas trop long là-dessus. » Plusieurs personnes se mettent à chanter une mélodie reggae empreinte d'âme. À la fin du film, la caméra se concentre sur leurs visages alors qu'ils profitent du repas. Pendant que la communauté partage ce souper et rend grâce pour leur propre existence, le seul personnage fictif encore présent – le traître – prononce ses seules répliques du film, alors que les convives portent un toast en son honneur : « Toujours les mêmes mensonges trompeurs, les mêmes blessures, toujours les mêmes silences, » résume-t-il, laconique.

In Last Supper the cover of the author's book is illustrated with a photograph by Frank of an ornate dock, superimposed onto a rural Nova Scotia landscape. The hills merge with the sea and horizon beyond. Below this is the title, Self Portrait. When the taxi driver asks about this tide, the author's wife replies, «That's just something he scratched on the negative. But he says that since we all carry a gallery of people around in our

*heads all the time, that a portrait of them is really a portrait of the person who chooses to remember them
It's always a self-portrait.»*

Dans *Last Supper*, la couverture du livre de l'auteur est illustrée par une photographie de Robert Frank : un quai orné, superposé à un paysage rural de Nouvelle-Écosse. Les collines se fondent avec la mer et l'horizon au loin. En dessous, le titre *Self-Portrait* (Autoportrait) apparaît. Lorsque le chauffeur de taxi interroge la femme de l'auteur à propos de cette image, elle répond : « C'est juste quelque chose qu'il a griffonné sur la négative. Mais il dit que, puisque nous portons tous une galerie de personnes dans nos têtes en permanence, un portrait d'eux est en réalité un portrait de celui qui choisit de s'en souvenir. C'est toujours un autoportrait. »

Just as Frank constructs his own portrait through his photographs and films such as Last Supper, so too does his character Bobby define himself through the perceptions of others. In Last Supper Frank's memories of family and friends merge with his new feelings for what is happening in front of his camera and for a group of invented characters. As each of these groups interact in the film they gain or lose the influence of the author. Therefore this film is about the imbalance of power: between classes and races, between those who seek redemption through the illusory nature of their intellect and personality, and those who are redeemed in their daily struggles.

Tout comme Robert Frank construit son propre portrait à travers ses photographies et ses films, comme *Last Supper*, son personnage Bobby se définit lui aussi à travers le regard des autres. Dans *Last Supper*, les souvenirs de Frank – ceux de sa famille et de ses amis – se mêlent à ses émotions face à ce qui se déroule devant sa caméra, ainsi qu'à un groupe de personnages inventés. À mesure que ces groupes interagissent dans le film, ils gagnent ou perdent de l'influence sur l'auteur. Ainsi, ce film traite du déséquilibre des pouvoirs : entre les classes et les races, entre ceux qui cherchent la rédemption dans l'illusion de leur intellect et de leur personnalité, et ceux qui trouvent leur salut dans leurs luttes quotidiennes.

P146

«My work forms a fabric with my life,» Frank once explained. «I can never get too far away from it.»⁹ This attitude has informed Frank's work since he left Switzerland in 1947, to join the ranks of New York's fashion photographers and commercial artists. He was hired by art director Alexey Brodovitch to illustrate fashion news and feature stories for Harper's Bazaar and Junior Bazaar. He photographed shoes and handbags with a large format camera in the studio and made pictures of models on the streets. At this time his most creative project was a series of stylized images for an article called «New York Was Never Like This.»¹⁰ Exhibiting the casual, cinematic elegance that became his trademark, a story is told in a series of paired images, each depicting a different person's perception of a situation. It suggests that photographs might represent both imagined and real activity, just as Hollywood films of the late 1940s would characterize dreams or memories of reality as elements within complex fictional narratives.

« Mon travail forme un tissu avec ma vie, » a un jour expliqué Frank. « Je ne peux jamais m'en éloigner vraiment. » Cette attitude a marqué son œuvre depuis son départ de Suisse en 1947, lorsqu'il a rejoint les rangs des photographes de mode et des artistes commerciaux de New York. Il a été engagé par le directeur artistique Alexey Brodovitch pour illustrer les actualités de la mode et les reportages de Harper's Bazaar et Junior Bazaar. Il photographiait des chaussures et des sacs à main en studio avec un appareil grand format, et réalisait des images de mannequins dans la rue. À cette époque, son projet le plus créatif était une série d'images stylisées pour un article intitulé « New York Was Never Like This » (« New York n'a jamais été comme ça »). Cette série, qui témoigne déjà de l'élégance cinématographique et décontractée devenue sa signature, raconte une histoire à travers des paires d'images, chacune représentant la perception différente d'une même situation par une personne distincte. Elle suggère que les photographies peuvent représenter à la fois des activités imaginaires et réelles, tout comme les films hollywoodiens des années 1940 intégraient les rêves ou les souvenirs de la réalité comme des éléments au sein de récits fictionnels complexes.

In 1947 Frank met photographer Louis Faurer at the Bazaar studio. «He called me Sammy and I called him Sammy,» Faurer later recalled. «What makes Sammy run? How do the people come here and how do they keep running?»¹¹ What Makes Sammy Run? was Budd Schulberg's popular 1941 novel about the meteoric

rise of Sammy Glick, an office boy, to the pinnacle of power at a Hollywood film studio. Schulberg's book questions both the motivation and ethics of this ruthless young man who would do any thing to gain power and privilege. Sammy Glick symbolized the archetypal American white-collar worker, emerging from Depression-era poverty into a wartime economic expansion. Glick's cunning reminded Frank and Faurer only too well of people they knew in the fashion world. «The only thing that mattered was to make more money.» Frank remembers.

En 1947, Frank rencontre le photographe Louis Faurer au studio de Bazaar. « Il m'appelait Sammy et je l'appelais Sammy, » se souvient plus tard Faurer. « Qu'est-ce qui fait courir Sammy ? Comment les gens arrivent-ils ici et comment continuent-ils à courir ? » What Makes Sammy Run ? était un roman à succès de Budd Schulberg, publié en 1941, racontant l'ascension fulgurante de Sammy Glick, un coursier, jusqu'aux sommets du pouvoir dans un studio hollywoodien. Le livre interroge à la fois les motivations et l'éthique de ce jeune homme impitoyable, prêt à tout pour obtenir pouvoir et privilèges. Sammy Glick incarnait l'archétype de l'employé américain en col blanc, passant de la pauvreté de l'ère de la Dépression à l'expansion économique de la guerre. Son astuce et son cynisme rappelaient à Frank et Faurer des personnes qu'ils côtoyaient dans le milieu de la mode. « La seule chose qui comptait, c'était de gagner toujours plus d'argent, » se souvient Frank

Frank grew increasingly wary of the lack of expressive freedom he found at Harper's Bazaar. For him, the idea of freedom was a critical one at this time. While living in Switzerland during the war, he and his family feared that Germany would invade their country. «Being Jewish and living with the threat of Hitler must have been a big part of my understanding of people that were put down or were held back,» he remembers. 13 In addition, Frank also read the early novels of Jean-Paul Sartre and Albert Camus. The Age of Reason, the first of Sartre's Roads to Freedom trilogy published in 1945, tells the story of a small group of young, disaffected intellectuals wrestling with their own confusion about societal roles. Sartre compared their individual struggles for personal freedom with concepts of national discord and divided states, debating the means to attain freedom in a world where personal action often seemed meaningless. In this story, one character, Mathieu, realizes, «Ali I do, I do for nothing. It might be said that I am robbed of the consequences of my acts; everything happens as though I could always play my strokes again. I don't know what I would give to do something irrevocable.» The struggle of Sartre's characters foreshadows Frank's own search for artistic freedom in his work.

Frank devint de plus en plus méfiant face au manque de liberté d'expression qu'il rencontrait à Harper's Bazaar. Pour lui, la notion de liberté était cruciale à cette époque. Pendant la guerre, alors qu'il vivait en Suisse, lui et sa famille craignaient une invasion allemande. « Être juif et vivre sous la menace d'Hitler a dû jouer un rôle important dans ma compréhension des gens qu'on rabat ou qu'on retient, » se souvient-il. En outre, Frank lisait également les premiers romans de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus. L'Âge de raison, premier volet de la trilogie Les Chemins de la liberté de Sartre, publiée en 1945, raconte l'histoire d'un petit groupe de jeunes intellectuels désabusés, aux prises avec leur propre confusion quant à leurs rôles dans la société. Sartre comparait leurs luttes individuelles pour la liberté personnelle aux concepts de discorde nationale et d'États divisés, débattant des moyens d'atteindre la liberté dans un monde où l'action personnelle semblait souvent dénuée de sens. Dans ce récit, un personnage, Mathieu, prend conscience : « Tout ce que je fais, je le fais pour rien. On pourrait dire que je suis volé des conséquences de mes actes ; tout se passe comme si je pouvais toujours rejouer mes coups. Je ne sais pas ce que je donnerais pour faire quelque chose d'irrévocable. » La quête de liberté des personnages de Sartre préfigure la propre recherche de Frank pour une liberté artistique dans son travail.

P147

Between 1949 and 1953 Frank traveled back and forth several times between Europe and the United States. In 1952 he constructed a hand-bound volume of thirty-four photographs titled Black White and Things. The first image in the «White» section, devoted to «peaceful places and quiet things,» depicts Frank's wife Mary nursing their newborn son. His shadow, eclipsing a bright light streaming in a window behind him, is cast across Mary's hair, in contrast to the light reflecting from her face. He projects himself into the picture, though he is present only as a shadow. The second image in this section shows a Peruvian family

cooking over an open fire as amocher carries a baby on her back. By combining these mother-and-child images, which are reflective of his own life and sentiments, he is also comparing them. This is one of the first overtly autobiographical statements in his work.

Entre 1949 et 1953, Frank a voyagé à plusieurs reprises entre l'Europe et les États-Unis. En 1952, il réalise un livre artisanal de trente-quatre photographies intitulé *Black White and Things*. La première image de la section « White », dédiée aux « lieux paisibles et aux choses calmes », montre son épouse Mary allaitant leur nouveau-né. Son ombre, projetée sur les cheveux de Mary, obscurcit une lumière vive entrant par la fenêtre derrière lui, créant un contraste avec la lumière reflétée sur son visage. Il s'inscrit ainsi dans l'image, bien qu'il n'y soit présent que sous la forme d'une ombre. La deuxième photographie de cette section représente une famille péruvienne cuisinant autour d'un feu ouvert, tandis qu'une autre femme porte un bébé sur son dos. En associant ces images de mère et d'enfant, qui reflètent sa propre vie et ses émotions, Frank les met également en parallèle. Il s'agit de l'une de ses premières déclarations ouvertement autobiographiques dans son œuvre.

*When Frank returned to stay in the United States in 1953 he joined a younger generation of American artists, writers, and musicians who began to re-examine shifting cultural values. In their work as well as in their lives, members of a growing beat generation began to question what David Halberstam has called «the blandness, conformity, and lack of serious social and cultural purpose in middle-class life in America.»¹⁵ Some, like Charlie Parker, found a rebellious emancipation in the bebop rhythms of black music. Others, like Allen Ginsberg, adapted jazz and blues rhythms to create new, poetic cadences that expressed their personal disaffection. «In this modern jazz, they heard something rebel and nameless that spoke for them, and their lives knew a gospel for the first time,» wrote John Clellon Holmes in his 1952 autobiographical novel, *Go*. «It was more than a music; it became an attitude toward life...and these overworked kids (emotional outcasts of a war they had been too young to join, or in which they had lost their innocence), who had never belonged anywhere before, now felt somewhere at last.»*

Lorsque Frank s'installe définitivement aux États-Unis en 1953, il rejoint une jeune génération d'artistes, d'écrivains et de musiciens américains qui commencent à remettre en question les valeurs culturelles en mutation. Dans leur travail comme dans leur vie, les membres de la génération beat émergente interrogent ce que David Halberstam a qualifié de « fadeur, conformisme et manque de véritable engagement social et culturel dans la vie de la classe moyenne américaine ». Certains, comme Charlie Parker, trouvent une émancipation rebelle dans les rythmes du bebop, issu de la musique noire. D'autres, comme Allen Ginsberg, adaptent les rythmes du jazz et du blues pour créer de nouvelles cadences poétiques, exprimant leur désaffection personnelle. « Dans ce jazz moderne, ils entendaient quelque chose de rebelle et d'innommable qui parlait pour eux, et leurs vies trouvèrent pour la première fois une forme d'évangile, » écrit John Clellon Holmes dans son roman autobiographique *Go*, publié en 1952. « Ce n'était plus qu'une musique ; c'était devenu une attitude face à la vie... Et ces jeunes désenchantés (des exclus émotionnels d'une guerre qu'ils avaient été trop jeunes pour rejoindre, ou dans laquelle ils avaient perdu leur innocence), qui n'avaient jamais trouvé leur place nulle part, se sentaient enfin quelque part. »

*Frank settled into New York's downtown artistic milieu of painters, poets, musicians, and photographers, which included, among others, Ginsberg, Jan Müller, Willem de Kooning, Walker Evans, Ben Schultz, John Cohen, and Miles Forst. Then, in 1954, in his application for a Guggenheim fellowship, Frank outlined a new project that would define his work during the fifties. He proposed, «The making of a broad, voluminous picture record of things American, past and present What I have in mind, then, is observation and record of what one naturalized American finds to see in the United States that signifies the kind of civilization born here and spreading elsewhere.»¹⁷ In April 1955 he was awarded the first of two Guggenheim fellowships to photograph the changing nation in small towns and urban centers. Influenced by both European existentialism and American humanism, Frank set out across the United States in the mid-1950s to produce a metaphorical document from his personal experience. The pictures he made presented an outsider's perspective of a nation beset by post-war social and economic conversion and permeated by undercurrents of youthful and racial discontent.¹⁸ Frank depicted some of the same trends identified by David Riesman in his book *The Lonely Crowd*, 1950, a popular study of the American middle class. Most notably, Frank, like Riesman, recognized that Americans were becoming increasingly dominated by both*

commercialism and consumerism and were rejecting their traditional values. Frank's photographs made these trends visible and, in doing so, criticized the loss of freedom and control people had in establishing their own direction. As Walker Evans later recalled, Frank had «a vision of America wrapped in the culture and traditions of the times. He saw it happened to be an angry one and he put down what I feel is a very subjective view.»

Frank s'installa dans le milieu artistique new-yorkais du centre-ville, fréquentant peintres, poètes, musiciens et photographes, parmi lesquels Ginsberg, Jan Müller, Willem de Kooning, Walker Evans, Ben Shahn, John Cohen et Miles Forst. Puis, en 1954, dans sa demande de bourse Guggenheim, il esquaissa un nouveau projet qui allait définir son travail durant les années 1950. Il proposa : « La réalisation d'un vaste et volumineux enregistrement visuel des choses américaines, passées et présentes. Ce que j'ai en tête, c'est l'observation et la capture de ce qu'un Américain naturalisé découvre aux États-Unis, et qui caractérise le type de civilisation née ici et s'étendant ailleurs. » En avril 1955, il obtint la première de ses deux bourses Guggenheim pour photographier une nation en mutation, des petites villes aux centres urbains. Influencé à la fois par l'existentialisme européen et l'humanisme américain, Frank parcourut les États-Unis au milieu des années 1950 pour produire un document métaphorique à partir de son expérience personnelle. Les images qu'il réalisa offraient le regard d'un outsider sur une nation en proie aux bouleversements sociaux et économiques de l'après-guerre, traversée par des courants de mécontentement juvénile et racial. Frank mit en lumière certaines des mêmes tendances que celles analysées par David Riesman dans son livre *The Lonely Crowd* (1950), une étude influente sur la classe moyenne américaine. Comme Riesman, il constata que les Américains étaient de plus en plus dominés par le commercialisme et le consumérisme, au détriment de leurs valeurs traditionnelles. Ses photographies rendirent ces tendances visibles et, ce faisant, critiquèrent la perte de liberté et de maîtrise des individus sur leur propre destin. Comme Walker Evans le rappela plus tard, Frank avait « une vision de l'Amérique enveloppée dans la culture et les traditions de son époque. Il a vu qu'elle était teintée de colère, et il en a offert ce que je considère comme une vue très subjective. »

P147

*The Americans focuses on such themes as politics, religion, racism, wealth, poverty, alienation, redemption, landscape, youth, music, media, birth, and death, but Frank's sub text is autobiographical.²⁰ Like Walt Whitman's *Leaves of Grass* or Walker Evans' *American Photographs*, *The Americans* is a poetic vision of time and place. There is no clear story but a journey is evident. As in *Leaves of Grass*, *American Photographs*, *Go*, or Jack Kerouac's *On the Road*, the artist's presence is strongly felt. In *The Americans* Frank is a solitary traveler, traversing a strange and wondrous world in search of himself. Although only one photo graph of his family appears in the book, Frank's proofs of more than 600 rails of film shot for this project reveal that he sometimes traveled with his wife and two children, often photographing them as a tourist might. He positioned himself as one among many Americans, attempting, like Kerouac, to interpret the society and culture through images of the people he encountered, as well as those closest to him. One of the many photographs of his children that he made on this trip shows Pablo and Andrea staring longingly into his camera while seated at a table in a temporary Los Angeles home. In another, Pablo peeks from behind a curtain in a lonely motel room in Gallup, New Mexico. In yet another motel room the children are propped before a glowing television, while portraits of Hollywood stars hang on the wall above (pages 212, 170-171, 169).*

The Americans aborde des thèmes tels que la politique, la religion, le racisme, la richesse, la pauvreté, l'aliénation, la rédemption, le paysage, la jeunesse, la musique, les médias, la naissance et la mort, mais le sous-texte de Frank est profondément autobiographique. À l'instar des Feuilles d'herbe de Walt Whitman ou d'*American Photographs* de Walker Evans, *The Americans* offre une vision poétique d'une époque et d'un lieu. Il n'y a pas d'histoire claire, mais un voyage se dessine. Comme dans *Feuilles d'herbe*, *American Photographs*, *Go* ou *Sur la route* de Jack Kerouac, la présence de l'artiste y est fortement palpable. Dans *The Americans*, Frank est un voyageur solitaire, traversant un monde à la fois étrange et merveilleux, en quête de lui-même. Bien qu'une seule photographie de sa famille apparaisse dans le livre, les épreuves des plus de 600 rouleaux de film réalisés pour ce projet révèlent qu'il voyageait parfois avec son épouse et ses deux enfants, qu'il photographiait

comme le ferait un touriste. Il se plaçait parmi les Américains, cherchant, à l'instar de Kerouac, à interpréter la société et la culture à travers les images des personnes qu'il rencontrait, ainsi que de ses proches. Parmi les nombreuses photographies de ses enfants prises lors de ce voyage, l'une montre Pablo et Andrea le regardant avec nostalgie, assis à une table dans un logement temporaire à Los Angeles. Dans une autre, Pablo jette un coup d'œil depuis derrière un rideau dans une chambre de motel solitaire à Gallup, au Nouveau-Mexique. Dans une autre chambre de motel encore, les enfants sont assis devant une télévision allumée, tandis que des portraits de stars hollywoodiennes sont accrochés au mur au-dessus d'eux (pages 212, 170-171, 169).

P149

In The Americans one photograph that perhaps best signifies the artist's subjectivity is View from Hotel Window-Butte, Montana, a lonely, gray, scarred landscape be witnessed from behind a curtain (page 188). A series of black, rain-soaked rooftops fills the foreground, receding along an empty road toward the coal mines that provide the town its livelihood. The gauzy curtain softens, absorbs, and flattens this panorama. The curtain and window frame place us still in the photographer's shoes. A similar dichotomy is established in Barber Shop through Screen Door-McClellanville, South Carolina, where the street is reflected in the glass behind the screen (page 182). In another layer of this image, Frank's silhouette eclipses the reflection, allowing the viewer to peer through the door into the shop. Despite the ambiguity created by the simultaneous depiction of interior and exterior space, Frank's shadow lends clarity to this otherwise disorienting photograph.

Dans *The Americans*, une photographie qui illustre peut-être le mieux la subjectivité de l'artiste est *View from Hotel Window-Butte, Montana* : un paysage gris, solitaire et marqué par les cicatrices, observé depuis derrière un rideau (page 188). Une série de toits noirs, trempés par la pluie, occupe le premier plan, s'éloignant le long d'une route déserte en direction des mines de charbon qui font vivre la ville. Le rideau voilé adoucit, absorbe et aplatit cette vue. Le rideau et le cadre de la fenêtre nous placent tous dans les pas du photographe. Une dichotomie similaire est établie dans *Barber Shop through Screen Door-McClellanville, South Carolina*, où la rue se reflète dans la vitre derrière la moustiquaire (page 182). Dans une autre couche de cette image, la silhouette de Frank obscurcit le reflet, permettant au spectateur de jeter un regard à travers la porte vers l'intérieur du salon de coiffure. Malgré l'ambiguïté créée par la représentation simultanée des espaces intérieur et extérieur, l'ombre de Frank apporte une certaine clarté à cette photographie par ailleurs déstabilisante.

The final image in The Americans, U.S. 90, en route to Del Rio, Texas, reveals Frank's family for the first time in the book. Mary, Pablo, and Andrea are huddled in their car parked by the roadside as the light fades to dusk. The car dominates the frame, coming to life as one headlight glows like a mechanical eye. The family, exhausted from travel, is dwarfed by the car and the receding landscape, but they seem at home on the road, protected by the automobile. In later editions, Frank added a more emphatic conclusion by including a sequence of three images, beginning with the photograph of his family in the car and ending at a truck stop in the Texas twilight. A giant neon sign in the graying sky reads, «Truck Rates.» This final picture implies that his journey continues. It does not depict the end of his search but a point on the road between stops, moving on or out, recalling Whitman's words, «...to that which is endless as it was beginningless.»

La dernière image de *The Americans*, intitulée *U.S. 90, en route vers Del Rio, Texas*, dévoile pour la première fois dans le livre la famille de Frank. Mary, Pablo et Andrea sont blottis dans leur voiture garée sur le bord de la route, tandis que la lumière s'estompe à l'approche du crépuscule. La voiture occupe presque tout le cadre, comme animée par un phare allumé qui brille tel un œil mécanique. La famille, épuisée par le voyage, semble minuscule face à l'imposante voiture et au paysage qui s'étend à l'infini, mais elle paraît chez elle sur cette route, protégée par l'automobile. Dans les éditions ultérieures, Frank a renforcé cette conclusion en ajoutant une séquence de trois images : elle commence par la photographie de sa famille dans la voiture et se termine par une halte routière baignée dans la lumière crépusculaire du Texas. Un immense néon, se détachant dans le ciel assombri, affiche « Truck Rates » (« Tarifs camions »). Cette dernière image suggère que son voyage ne s'achève pas. Elle ne représente pas la fin de sa quête, mais un simple point sur la route, entre deux étapes, évoquant les mots de Whitman : « ...vers ce qui est sans fin, comme il était sans commencement. »

Following publication of The Americans in 1958, Robert Frank's art continued its inward spiral, reflecting more on his own life and personal experiences. He began to photograph anonymous people on the streets of New York through the windows of city buses. «It had to do with desperation and endurance - I have always felt that about living in New York,» he wrote.²² The directness and reductive simplicity of these pictures recalls those made by Walker Evans in 1950 when he photographed midwestern landscapes through the window of a speeding train. The cinematic quality of Frank's bus series portends his simultaneous transition to filmmaking. Early in 1959 he began his first film, Pull My Daisy, a poetic parable. It suggests that creativity is a powerful gift that brings art and life together. The film helped to validate independent cinema in the United States and to define the beat generation. «The origins of the word 'beat' are obscure, but the meaning is only too clear to most Americans,» Holmes had written in 1952. «More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sense of nakedness of mind, and, ultimately, of soul; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself.»²³ By the early 1960s, Pull My Daisy had helped a wide audience to understand this concept. Co-directed by painter Alfred Leslie, Pull My Daisy was made with writers Ginsberg, Kerouac, Peter Orlovsky, and Gregory Corso, artists Larry Rivers, Alice Neal, and Mary Frank, composer David Amram, and actress Delphine Seyrig. The title comes from the first line of a nonsensical poem written by Ginsberg, Kerouac, and Neal Cassady in 1948.²⁴ Based on the third act of «The Beat Generation,» an unpublished play by Kerouac, the film tells the story of a young Swiss bishop invited to the home of a railroad brakeman, Milo. The bishop arrives with his mother and aunt, only to be met by a group of young poets. The comical, unrehearsed confrontation between the bishop and the artists is the core of the film. Kerouac improvised a lyrical, syncopated narration after the film was shot. Dubbed «Zen Hur... the first pure-Beat movie» by Time, Pull My Daisy expresses an irreverent impatience with convention and traditions, and questions the nature of normalcy through both its experimental, fragmented structure and its ironic story.

Après la publication de *The Americans* en 1958, l'art de Robert Frank entama une spirale plus introspective, reflétant davantage sa propre vie et ses expériences personnelles. Il commença à photographier des inconnus dans les rues de New York à travers les vitres des bus urbains. «Cela avait à voir avec le désespoir et l'endurance – j'ai toujours ressenti cela à propos de la vie à New York,» écrivit-il. La simplicité directe et épurée de ces images rappelle celles réalisées par Walker Evans en 1950, lorsqu'il photographia des paysages du Midwest à travers la fenêtre d'un train en mouvement. La qualité cinématographique de la série des bus de Frank annonce sa transition simultanée vers le cinéma. Dès le début de l'année 1959, il entama son premier film, *Pull My Daisy*, une parabole poétique. Ce film suggère que la créativité est un don puissant qui unit l'art et la vie. *Pull My Daisy* aida à légitimer le cinéma indépendant aux États-Unis et à définir la génération beat. «Les origines du mot 'beat' sont obscures, mais son sens est clair pour la plupart des Américains,» avait écrit Holmes en 1952. «Plus que de la simple lassitude, cela implique le sentiment d'avoir été utilisé, d'être à vif. Cela évoque une sorte de nudité de l'esprit, et, en fin de compte, de l'âme ; un sentiment d'être réduit à l'essentiel de la conscience. En bref, cela signifie être poussé, sans dramatisation, contre le mur de soi-même.» Au début des années 1960, *Pull My Daisy* avait aidé un large public à comprendre ce concept. Co-réalisé avec le peintre Alfred Leslie, le film réunit des écrivains comme Ginsberg, Kerouac, Peter Orlovsky et Gregory Corso, des artistes comme Larry Rivers, Alice Neal et Mary Frank, le compositeur David Amram, et l'actrice Delphine Seyrig. Le titre provient du premier vers d'un poème absurde écrit par Ginsberg, Kerouac et Neal Cassady en 1948. Basé sur le troisième acte de «*The Beat Generation*», une pièce inédite de Kerouac, le film raconte l'histoire d'un jeune évêque suisse invité chez un freineur de chemin de fer, Milo. L'évêque arrive avec sa mère et sa tante, pour se retrouver face à un groupe de jeunes poètes. La confrontation comique et improvisée entre l'évêque et les artistes constitue le cœur du film. Kerouac improvisa une narration lyrique et syncopée après le tournage. Qualifié de «*Zen-Hur... le premier film purement beat*» par Time, *Pull My Daisy* exprime une impatience irrévérencieuse envers les conventions et les traditions, et interroge la notion de normalité à travers sa structure expérimentale, fragmentée, et son histoire ironique.

The improvisational structure of Pull My Daisy can be compared to some African American music. Like blues, the film is arrhythmic. Like jazz, it appears spontaneous, yet it follows a plan. «What we had to do was invent, following the script in a very general way,» says Ginsberg. «The film had the quality which Robert allowed, of planning for eternity and, at the same time, being right there in time.»²⁵ The film's structure is one of contrasts. Frank's cinematography exhibits deep blacks and glaring whites, while Kerouac's free-flowing narration was improvised in counterpoint to David Amram's lyrical jazz score. Pull My Daisy, like The Americans, was criticized for its style. Frank's cinematography was described as «foggy,»²⁶ or «tadde-tale gray.»²⁷ «As satire, the film is mildewed Sinclair Lewis,» wrote Stanley Kauffman.²⁸ In defense, filmmaker and critic Jonas Mekas wrote that Pull My Daisy «... blended most perfectly the elements of improvisation and conscious planning. Its authenticity is so effective, its style so perfect, that the film has fooled even some very intelligent critics: they speak about it as though it were a slice-of-life film ... a documentary.»²⁹ Critics were confused about whether Pull My Daisy represented real life, whether it was a documentary or fictional film. This happened because some of the characters were adapted from real life and played themselves in the film. Drawing on his memories and diaries, Kerouac frequently wove autobiographical elements into his prose. For example, in 1956 Kerouac's friend Cassady met a young bishop and invited him home to meet Kerouac. The bishop arrived with his mother and aunt. «I was present when a priest from the coastal nut belt who believes in karma arrived with his mother,» remembers Ginsberg. «What Kerouac wrote was a very simple clown-home story of family life.» Jo Ginsberg, Orlovsky, and Corso, who were all present during the actual incident, played themselves in the film. «All we had to do was improvise in that situation... the same as we might have improvised in Neal Cassady's living room,» Ginsberg concludes.

La structure improvisée de Pull My Daisy peut être comparée à certaines formes de musique afro-américaine. Comme le blues, le film est arrhythmique. Comme le jazz, il semble spontané, tout en suivant un plan. «Ce que nous devions faire, c'était inventer, en suivant le scénario de manière très générale,» explique Ginsberg. «Le film avait cette qualité que Robert permettait : planifier pour l'éternité tout en étant ancré dans l'instant.» La structure du film repose sur des contrastes. La cinématographie de Frank alterne entre noirs profonds et blancs éclatants, tandis que la narration fluide et improvisée de Kerouac s'inscrit en contrepoint de la partition jazz lyrique de David Amram. À l'instar de The Americans, Pull My Daisy a été critiqué pour son style. La photographie de Frank a été qualifiée de «brumeuse» ou de «d'un gris terne et usé». «En tant que satire, le film est un Sinclair Lewis moisi,» a écrit Stanley Kauffmann. En défense, le cinéaste et critique Jonas Mekas a déclaré que Pull My Daisy «fusionnait à la perfection les éléments d'improvisation et de planification consciente. Son authenticité est si efficace, son style si abouti, que le film a trompé même des critiques très avisés : ils en parlent comme s'il s'agissait d'un film tranche-de-vie... un documentaire.» Les critiques se sont interrogés : Pull My Daisy représentait-il la réalité ? Était-ce un documentaire ou un film de fiction ? Cette confusion est née du fait que certains personnages étaient inspirés de la vie réelle et jouaient leur propre rôle. S'appuyant sur ses souvenirs et ses journaux, Kerouac intégrait souvent des éléments autobiographiques dans ses textes. Par exemple, en 1956, l'ami de Kerouac, Cassady, avait rencontré un jeune évêque et l'avait invité chez lui pour le présenter à Kerouac. L'évêque était arrivé avec sa mère et sa tante. «J'étais présent lorsqu'un prêtre de la côte des excentriques, croyant au karma, est arrivé avec sa mère,» se souvient Ginsberg. «Ce que Kerouac a écrit était une histoire simple et clownesque de la vie familiale.» Ginsberg, Orlovsky et Corso, tous présents lors de l'incident réel, ont joué leur propre rôle dans le film. «Tout ce que nous avions à faire, c'était improviser dans cette situation... comme nous l'aurions fait dans le salon de Neal Cassady,» conclut Ginsberg.

Frank's own interest in the use of film to visualize memories led him to further experiments. «You can't express what I want to express in stills,» he said. «In stills you are really an observer. In film, you come much closer, by the nature of the medium, to being inside what you are filming.»³¹ In 1960 he joined a group of other independent film makers in New York to form New American Cinema. A loose-knit group dedicated to producing experimental films without the constraints of studio financing, members were stimulated by young French filmmakers of the New Wave such as Godard, François Truffaut, and Alain Resnais, who emphasized the notion of authorship.

L'intérêt de Frank pour l'utilisation du cinéma comme moyen de visualiser les souvenirs l'a poussé à poursuivre ses expérimentations. « Vous ne pouvez pas exprimer ce que je veux exprimer en photos fixes, » déclarait-il. « Avec les photos, vous restez vraiment un observateur. Dans le film, grâce à la nature même du médium, vous vous approchez beaucoup plus de l'intérieur de ce que vous filmez. » En 1960, il rejoignit un groupe d'autres cinéastes indépendants à New York pour fonder le New American Cinema, un collectif informel dédié à la production de films expérimentaux, libérés des contraintes du financement des studios. Les membres de ce groupe s'inspiraient des jeunes cinéastes français de la Nouvelle Vague, comme Jean-Luc Godard, François Truffaut et Alain Resnais, qui mettaient l'accent sur la notion d'auteur et sur une approche personnelle et innovante du cinéma.

The films that Frank directed in the early 1960s were pessimistic. The Sin of Jesus, 1961, was adapted from a tragic story by Isaac Babel. Echoing the tone of Ingmar Bergman's 1960 classic The Virgin Spring, Frank's second film depicts the desolate descent of a pregnant woman, whose irresponsible lover is replaced by an angel, forcing her to reflect on her own morality. O.K. End Here, completed in 1963, is about contemporary alienation. It follows a man and a woman through one day of their lives. As in Maya Deren's 1943 experimental film Meshes of the Afternoon, the woman is trapped by the outside world, which can be seen reflected in the window of her room. Her gaze out the window conveys aspects of her tedium and loneliness. «It's so hard not to forget,» the woman says at the conclusion of O.K. End Here. «At least photographs stop everything. They stop the passing of time.... I want something between me and loneliness.» Her request again echoes Frank's own interest in the ability of photographs to conjure memories.

Les films que Frank a réalisés au début des années 1960 étaient empreints de pessimisme. *The Sin of Jesus* (1961), adapté d'une nouvelle tragique d'Isaac Babel, fait écho au thème de *La Source* (1960) d'Ingmar Bergman. Ce deuxième film de Frank dépeint la descente désolée d'une femme enceinte, dont l'amant irresponsable est remplacé par un ange, la forçant à réfléchir à sa propre moralité. *O.K. End Here* (1963) explore l'aliénation contemporaine. Il suit un homme et une femme durant une journée de leur vie. À l'instar de *Meshes of the Afternoon* (1943) de Maya Deren, la femme se sent piégée par le monde extérieur, qui se reflète dans la vitre de sa chambre. Son regard par la fenêtre exprime son ennui et sa solitude. « Il est si difficile de ne pas oublier, » déclare-t-elle à la fin du film. « Au moins, les photographies arrêtent tout. Elles arrêtent le passage du temps.... Je veux quelque chose entre moi et la solitude. » Cette demande résonne avec l'intérêt personnel de Frank pour la capacité des photographies à évoquer les souvenirs.

Based on his experience with Pull My Daisy, Frank perfected his technique of marrying documentary footage, improvised scenes, scripted performances, actors playing real people, and friends portraying accords to create Me and My Brother. Made between 1965 and 1968, this film describes the intricate relationship between Allen Ginsberg, poet Peter Orlovsky, and his brother Julius Orlovsky. Me and My Brother is about perception, illusion, memory, the voyeurism of the media, and how the chaos of the modern world influenced Julius' dependence on other people. «At that time Robert developed this really interesting relationship with Julius Orlovsky, who had been for twelve years in Central Islip State Hospital, had emerged catatonic, and was slowly coming back in and out of contact with people,» remembers Ginsberg. «So finally... he began filming around the house, filming Julius Orlovsky and Peter and their relationship.»

Fort de son expérience avec *Pull My Daisy*, Frank a affiné sa technique en combinant images documentaires, scènes improvisées, performances scénarisées, acteurs incarnant des personnes réelles, et amis jouant leur propre rôle pour réaliser *Me and My Brother* (1965-1968). Ce film explore la relation complexe entre Allen Ginsberg, le poète Peter Orlovsky et son frère Julius Orlovsky. *Me and My Brother* aborde des thèmes comme la perception, l'illusion, la mémoire, le voyeurisme médiatique, et l'impact du chaos du monde moderne sur la dépendance de Julius envers les autres. « À cette époque, Robert a développé une relation vraiment fascinante avec Julius Orlovsky, qui avait passé douze ans à l'hôpital psychiatrique de Central Islip, en était sorti dans un état catatonique, et recommençait lentement à entrer en contact avec les gens, » se souvient Ginsberg. « Finalement... il a commencé à filmer chez eux, Julius Orlovsky, Peter et leur relation. »

Me and My Brother calls attention to the filmmaking process to emphasize Frank's introspection. The film begins as the camera focuses on a street sign flashing the words «Stop, Do Not Enter.» Superimposed over a bible in a storefront window is the disclaimer, «In this film all events and people are real. Whatever is unreal is purely my imagination.» Two actors, Christopher Walken and Roscoe Lee Browne, play Frank in the film. Julius Orlovsky is also portrayed intermittently by an actor, Joseph Chaikin, and by Julius himself, supporting Frank's thesis that people are always acting in both social and political situations. Julius, however, often refuses to act. In one scene a psychiatrist tells him, «All you have to do is behave however you behave in real life. You don't have to act.» When Julius disappears during filming, Chaikin is cast to play him. Walken interviews Chaikin in a screen test while images of Julius are projected on a screen behind Chaikin. «I can't get Julius to do what I want,» says Walken, with Frank's voice dubbed in. The sound cuts back and forth between Julius, speaking from the projection on the screen, and Chaikin's voice in front of the screen. Chaikin raises his arms before the projected image of Julius and says, «I suffer for what I do and what I say.»³³ The dichotomy between Frank's documentary portrait of Julius and Chaikin's fictional portrayal of Julius forms the film's underlying theme.

Me and My Brother met en lumière le processus de création cinématographique pour souligner l'introspection de Frank. Le film s'ouvre sur un plan serré d'un panneau clignotant « Stop, Do Not Enter » (« Arrêt, entrée interdite »). Superposée à une Bible dans une vitrine, une mention indique : « Dans ce film, tous les événements et les personnes sont réels. Ce qui est irréel relève purement de mon imagination. » Deux acteurs, Christopher Walken et Roscoe Lee Browne, incarnent Frank dans le film. Julius Orlovsky est tour à tour interprété par lui-même et par l'acteur Joseph Chaikin, illustrant la thèse de Frank selon laquelle les gens jouent toujours un rôle, que ce soit dans des situations sociales ou politiques. Pourtant, Julius refuse souvent de jouer. Dans une scène, un psychiatre lui dit : « Tout ce que vous avez à faire, c'est vous comporter comme dans la vie réelle. Vous n'avez pas à jouer. » Lorsque Julius disparaît pendant le tournage, Chaikin est engagé pour l'incarner. Walken mène un essai filmé avec Chaikin, tandis que des images de Julius sont projetées sur un écran derrière lui. « Je n'arrive pas à faire faire à Julius ce que je veux, » déclare Walken, avec la voix de Frank doublée. Le son alterne entre la voix de Julius, provenant de la projection, et celle de Chaikin, devant l'écran. Chaikin lève les bras devant l'image projetée de Julius et déclare : « Je souffre pour ce que je fais et ce que je dis. » La dualité entre le portrait documentaire de Julius par Frank et l'interprétation fictive de Chaikin constitue le thème central du film.

*& early as 1929, Soviet filmmaker Dziga Vertov in Man With a Movie Camera had explored the concept that one could approximate the illusion of real life by presenting it from the camera's point of view.*³⁴ *In the late 1950s and 1960s, American avant-garde filmmakers re-investigated the idea of the camera as a truth-seeking «eye,» and began to depict real time and real events. Robert Drew and Richard Leacock took audiences behind the scenes of political events in television documentaries like Primary and Crisis. At the same time, experimental filmmakers, such as John Cassavetes in Shadows and Faces, Andy Warhol in Sleep and Empire, and Jim McBride in David Holzman's Diary, created the illusion of truth to tell fictional or autobiographical stories. They subverted the notion of documentary truth by exploiting documentary techniques to create fabricated narratives. For example, McBride's 1967 film tells a fictional story from the point of view of a film maker who was shooting a cinéma vérité diary. Jean-Luc Godard also sought documentary authenticity in fictional narrative films. His early films stressed the illusion of realism, which was achieved by shooting and recording sound on location, using natural light, and frequently improvising with his actors. Highly abstract in structure, his films convey an aura of existence in real time. For Godard, as for Frank, the process of telling a story becomes part of the story itself.*

Dès 1929, le cinéaste soviétique Dziga Vertov, dans *L'Homme à la caméra*, explorait l'idée selon laquelle on pouvait reproduire l'illusion de la vie réelle en la présentant du point de vue de la caméra. Dans les années 1950 et 1960, les cinéastes américains d'avant-garde ont réexaminé le concept de la caméra comme « œil » cherchant la vérité, et ont commencé à représenter le temps réel et les événements réels. Robert Drew et Richard Leacock ont emmené le public dans les coulisses d'événements politiques avec des documentaires télévisés comme *Primary* et *Crisis*. En parallèle, des cinéastes expérimentaux, tels que John Cassavetes (*Shadows*

et Faces), Andy Warhol (Sleep et Empire), et Jim McBride (David Holzman's Diary), ont créé l'illusion de la vérité pour raconter des histoires fictives ou autobiographiques. Ils ont détourné la notion de vérité documentaire en utilisant des techniques documentaires pour construire des récits fabriqués. Par exemple, le film de McBride en 1967 raconte une histoire fictive du point de vue d'un cinéaste tournant un journal intime en cinéma vérité. Jean-Luc Godard, quant à lui, a cherché une authenticité documentaire dans ses films de fiction. Ses premiers films insistaient sur l'illusion du réalisme, obtenue en tournant et en enregistrant le son en extérieur, en utilisant la lumière naturelle et en improvisant souvent avec ses acteurs. Très abstraits dans leur structure, ses films donnent l'impression d'une existence en temps réel. Pour Godard, comme pour Frank, le processus de narration devient une partie intégrante de l'histoire elle-même.

P153

Me and My Brother also questions the truthfulness of Frank's depiction. Frank introduced additional visual and structural effects, including split screen techniques, superimpositions, flashbacks, and a combination of color and black and white imagery to further distance his audience and subvert any implication of narrative sequencing. However, during one documentary scene, an off-screen actress demands of the filmmaker, «Make a movie of how it really is. Don't make a movie about making a movie, make it Wouldn't it be fantastic if you didn't even have to have a piece of celluloid between you and what you saw, if the eye were its own projector, instead of its own camera.» Recalling Vertov, she concludes, «I am a camera.» By questioning the veracity of photographic images and by proposing to eliminate the camera that stands between experience and documentation, Frank declares that memories of an experience are more real than photographs of it.³⁵ His interest in finding new mechanisms with which to represent reality brought him back to Julius, whose schizophrenia in the film represents the separation between memory and real time. Frank's juxtaposition of documentary and fictional portraits of Julius mirrors his bifurcated vision. For Frank the only way to find the real Julius is to explore his internal feelings in relation to his external environment and circumstances. Julius is constantly quizzed by psychiatrists or social workers. Each has a theory about his relationship to the real world. Julius first refuses to speak to anyone, and finally runs away. As the film concludes, Julius has been found at a hospital in California. «In the Jase scene in the film, Robert turns to Julius and asks him what he thinks about making a movie,» remembers Ginsberg. «And Julius has been almost silent all through the film and then Julius comes up with some astonishingly conscious answer.»³⁶ Julius haltingly reveals to Frank that «The camera seems like a reflection of disapproval or disgust or disappointment or unhelpfulness, unexplainability to disclose any real truth that might possibly exist.» «Where does truth exist?» asks Frank. «Inside and outside the world,» Julius responds.

Me and My Brother remet aussi en question la véracité de la représentation de Frank. Celui-ci introduit des effets visuels et structurels supplémentaires – écrans partagés, superpositions, flashbacks, et un mélange d'images en couleur et en noir et blanc – pour éloigner son public et saper toute idée de séquence narrative linéaire. Pourtant, lors d'une scène documentaire, une actrice hors-champ interpelle le cinéaste : « Fais un film de ce que c'est vraiment. Ne fais pas un film sur le fait de faire un film, fais-le... Ce ne serait pas fantastique si tu n'avais même pas besoin d'un morceau de celluloid entre toi et ce que tu vois, si l'œil était son propre projecteur, au lieu d'être sa propre caméra. » Évoquant Vertov, elle conclut : « Je suis une caméra. » En remettant en cause la vérité des images photographiques et en proposant d'éliminer la caméra qui s'interpose entre l'expérience et sa documentation, Frank affirme que les souvenirs d'une expérience sont plus réels que les photographies de cette expérience. Son intérêt pour trouver de nouveaux mécanismes afin de représenter la réalité l'a ramené vers Julius, dont la schizophrénie dans le film incarne la séparation entre la mémoire et le temps réel. La juxtaposition par Frank de portraits documentaires et fictifs de Julius reflète cette vision bifurquée. Pour Frank, la seule façon de trouver le « vrai » Julius est d'explorer ses sentiments intérieurs en relation avec son environnement et ses circonstances extérieures. Julius est constamment interrogé par des psychiatres ou des travailleurs sociaux, chacun ayant une théorie sur sa relation au monde réel. D'abord, il refuse de parler à quiconque, puis finit par s'enfuir. À la fin du film, Julius est retrouvé dans un hôpital en Californie. « Dans la dernière scène du film, Robert se tourne vers Julius et lui demande ce qu'il pense du fait de faire un film, » se souvient Ginsberg. « Et Julius, qui est resté presque silencieux tout au long du film, répond soudain par une réponse d'une conscience étonnante. » Julius révèle alors à Frank, avec hésitation : « La caméra semble comme

un reflet de désapprobation, de dégoût, de déception ou d'inutilité, une impossibilité à révéler quelque vérité qui pourrait exister. » « Où existe la vérité ? » demande Frank. « À l'intérieur et à l'extérieur du monde, » répond Julius.

In 1968 Frank was commissioned to make Conversations in 1/4rmont, his first openly autobiographical film. He begins in his New York loft with a brief scene of the filmmaker cleaning his camera lens, representing his search for clarity and order amid the chaos of the city. The piercing sound of sirens on the street mixes with blues music from the stereo, as Frank says, «This film is about the past. The present comes back in actual film footage. Maybe this film is about growing older. It's some kind of family album.» Frank had photographed his family and friends throughout his career, creating personal images that were frequently published in magazines, advertisements, and books.³⁷In Conversations in 1/4rmont the pictures frame his family history. Through old proof sheets and prints, he shows images of his children growing up in New York and traveling in Europe and America. Frank arrives in Vermont, where his two children, Pablo and Andrea, are in school. He asks them to discuss their childhood memories. His questions force an awkward confrontation when Pablo and Andrea reveal their discomfort at being photographed. Frank's children seem more intent on understanding themselves than revisiting the past. Pablo tells him, «I feel the burden of bringing myself up. I care more about what I am.» By going back through the pages of his family album with his children, Frank sees his relationship to them in a new light. He confesses, «Looking now at these photographs I realize how tight Mary and I were about living our way and not giving in to the children.»

Traduction :

En 1968, Frank a reçu une commande pour réaliser *Conversations in Vermont*, son premier film ouvertement autobiographique. Il commence dans son loft new-yorkais avec une brève scène où le cinéaste nettoie les lentilles de sa caméra, symbolisant sa quête de clarté et d'ordre au milieu du chaos de la ville. Le son perçant des sirènes dans la rue se mêle à la musique blues d'un stéréo, tandis que Frank déclare : « Ce film parle du passé. Le présent revient à travers des images filmées. Peut-être que ce film parle de vieillir. C'est une sorte d'album de famille. » Frank avait photographié sa famille et ses amis tout au long de sa carrière, créant des images personnelles souvent publiées dans des magazines, des publicités et des livres. Dans *Conversations in Vermont*, ces photographies encadrent son histoire familiale. À travers de vieux tirages et planches-contact, il montre des images de ses enfants grandissant à New York et voyageant en Europe et en Amérique. Frank se rend ensuite dans le Vermont, où ses deux enfants, Pablo et Andrea, sont scolarisés. Il leur demande d'évoquer leurs souvenirs d'enfance. Ses questions provoquent une confrontation gênante lorsque Pablo et Andrea révèlent leur malaise à être photographiés. Les enfants de Frank semblent plus préoccupés par se comprendre eux-mêmes que par revisiter le passé. Pablo lui dit : « Je sens le poids de me construire moi-même. Je me soucie davantage de ce que je suis. » En parcourant les pages de son album familial avec ses enfants, Frank voit sa relation avec eux sous un nouveau jour. Il avoue : « En regardant ces photographies maintenant, je réalise à quel point Mary et moi étions stricts sur notre façon de vivre et peu enclins à céder aux enfants. »

P154

*In the fall of 1970 Frank bought land with artist June Leaf on a hillside overlooking the sea in rural Cape Breton, Nova Scotia. Together they renovated a fisherman's shack, creating a home and studio, «... in order to get away from it all and to see the clear Ocean and to be more alone.»³⁸ In 1969 Frank had begun several new documentary films that are informed by an introspective vision, including *Liferaft Earth and About Me: A Musical*, which synthesized divergent ideas about the character of music and its ability to circumvent social conventions. With a grant from the American Film Institute he started to document musicians and then decided, «Fuck the music. I'm going to make this film about myself.» Completed in 1971, *About Mew* was the second of Frank's autobiographical films and included passages about his childhood in Switzerland and his career as a photographer. He also hired an actress to play himself and shot scripted fictional sequences to mix with the documentary footage of improvised music. In the film the actress expresses Frank's feelings and responds to the other characters from outside the narrative in order to break the episodic flow. As a surrogate for the filmmaker, she guides the film, describing his memories, as well as his present feelings. «My mother is blind,» she exclaims, as Frank reveals his parents and his childhood home. As his father looks at photographs of a young boy through a stereo viewer, Frank says, «It's me, it's me.» When the actress angrily*

sweeps away a group of Frank's old photographs screaming, «That's it, that's my past. I have to get rid of all this,» a friend declares, «These are fabulous.» She responds cynically, «I could make a musical out of all this,» as the film cuts to two actors rehearsing an operatic, passionate melodrama. June Leaf later described this film as one that was «... striving to make Art and 'a way of life' one and the same Robert (or rather the actress who plays 'Robert') sweeps away, as he had swept away in his own life, his past. That gesture-that sweep-is perhaps an attempt to be true.»

À l'automne 1970, Frank acheta un terrain avec l'artiste June Leaf sur une colline surplombant la mer, dans la campagne de Cape Breton, en Nouvelle-Écosse. Ensemble, ils rénoverent une cabane de pêcheur pour en faire une maison et un atelier, « ... afin de s'éloigner de tout et de voir l'océan clair, et d'être plus seuls. » Dès 1969, Frank avait commencé plusieurs nouveaux films documentaires marqués par une vision introspective, dont *Liferaft Earth* et *About Me: A Musical*, qui synthétisaient des idées divergentes sur le caractère de la musique et sa capacité à contourner les conventions sociales. Grâce à une bourse de l'American Film Institute, il commença à documenter des musiciens, avant de décider : « Foutez-moi la paix avec la musique. Je vais faire ce film sur moi-même. » Achievé en 1971, *About Me* fut le deuxième film autobiographique de Frank. Il y intégra des passages sur son enfance en Suisse et sa carrière de photographe. Il engagea également une actrice pour l'incarner et tourna des séquences fictives scénarisées, qu'il mêla aux images documentaires de musique improvisée. Dans le film, l'actrice exprime les sentiments de Frank et réagit aux autres personnages en dehors du récit, brisant ainsi la linéarité des épisodes. En tant que double du cinéaste, elle guide le film, décrivant ses souvenirs ainsi que ses émotions présentes. « Ma mère est aveugle, » s'exclame-t-elle, tandis que Frank révèle ses parents et la maison de son enfance. Alors que son père regarde des photographies d'un jeune garçon à travers un stéréoscope, Frank murmure : « C'est moi, c'est moi. » Quand l'actrice balaye avec colère un groupe de vieilles photographies de Frank en hurlant : « C'est ça, c'est mon passé. Je dois me débarrasser de tout ça, » un ami déclare : « Ce sont des images fabuleuses. » Elle répond avec cynisme : « Je pourrais en faire une comédie musicale, » avant que le film ne bascule sur deux acteurs répétant un mélodrame opératique et passionné. June Leaf décrit plus tard ce film comme une œuvre « ... qui s'efforce de faire de l'Art et d'une 'façon de vivre' une seule et même chose. Robert (ou plutôt l'actrice qui joue 'Robert') balaye son passé, comme il l'a fait dans sa propre vie. Ce geste – ce balayage – est peut-être une tentative d'être vrai. »

By questioning his own position as an artist Frank also attempts to provide some answers. In About Me, he depicts a group of commune dwellers playing mysterious music. As their children join in an ethereal chorus in obvious joy, the film cuts to the dark interior of a Texas prison. In one of the most emotional passages in any of his films, Frank follows a group of inmates through the prison gates as they crash closed. The men sing a soaring gospel melody that begins, «Well, let me tell you about me...» Prompted by Danny Lyon, who had previously photographed the same prisoners, one inmate reveals that he is serving a one-hundred-year sentence but has only been incarcerated for three years. The sharp contrast that Frank establishes between the joyous freedom of children playing music on a hillside and the perfect, practiced harmony of five hardened inmates precipitates an awareness of the artistic nature of all life.

En remettant en question sa propre position d'artiste, Frank tente aussi d'apporter des réponses. Dans *About Me*, il montre un groupe de membres d'une communauté jouant une musique mystérieuse. Alors que leurs enfants se joignent à eux en un chœur éthéré, visiblement ravis, le film bascule vers l'intérieur sombre d'une prison du Texas. Dans l'une des séquences les plus émouvantes de tous ses films, Frank suit un groupe de détenus franchissant les portes de la prison, qui se referment avec un bruit sourd. Les hommes entonnent une mélodie gospel envoûtante qui commence par : « Eh bien, laissez-moi vous parler de moi... » À l'invitation de Danny Lyon, qui avait précédemment photographié ces mêmes prisonniers, l'un des détenus révèle qu'il purge une peine de cent ans, mais qu'il n'est incarcéré que depuis trois ans. Le contraste saisissant que Frank établit entre la joie et la liberté des enfants jouant de la musique sur une colline et l'harmonie parfaite et rodée de cinq détenus endurcis fait naître une prise de conscience de la nature artistique de toute existence.

*In late 1970 Frank Jaso began to work on a retrospective, autobiographical book of photographs, *The Lines of My Hand*. This book, commissioned by Kazuhiko Motomura, indicates a renewed willingness to confront his past through the photographs he had casually dismissed in *About Me*. The majority of the images included are not from *The Americans*, his best known and most finely wrought photographic project, but are less frequently published ones that chart the development of his vision and carry the reader on a chronological journey that closely follows his biography. The structure of the book is cinematic and it clarifies Frank's transition from photography to film. For example, after a series of 1958 still images from Coney Island and another sequence of photographs from the bus series, he reproduced overlaid strips from several of his movies with brief texts from each.⁴¹ Here, Frank separates his films from his photography, stressing the collaborative nature of filmmaking. «There is no 'decisive moment.' It's got to be created. I've got to do everything to make it happen in front of the lens,» he wrote.*

À la fin de l'année 1970, Frank commença également à travailler sur un livre rétrospectif et autobiographique de photographies, intitulé *The Lines of My Hand*. Commandé par Kazuhiko Motomura, cet ouvrage marque un renouveau de sa volonté d'affronter son passé à travers des images qu'il avait précédemment rejetées avec mépris dans *About Me*. La majorité des photographies incluses ne proviennent pas de *The Americans*, son projet le plus célèbre et le plus abouti, mais sont des clichés moins souvent publiés, qui retracent l'évolution de sa vision et emmènent le lecteur dans un voyage chronologique étroitement lié à sa biographie. La structure du livre est cinématographique et éclaire la transition de Frank de la photographie vers le cinéma. Par exemple, après une série d'images fixes de Coney Island prises en 1958 et une autre séquence de photographies de la série des bus, il reproduit des bandes superposées extraites de plusieurs de ses films, accompagnées de courts textes pour chacun. Dans ce livre, Frank sépare ses films de sa photographie, soulignant le caractère collaboratif du cinéma. « Il n'y a pas de 'moment décisif'. Il faut le créer. Je dois tout faire pour que cela se produise devant l'objectif, » écrit-il.

*The Lines of My Hand may be read in several ways. Like *The Americans*, it combines layers of both personal and social meaning. Graphically complex, it relies on composite, multiple images in sequences that tell a personal story. The pictures represent memories, but the book reinterprets these memories, sometimes subverting their original meaning. For example, Frank reproduced proof sheets of some original strips of negatives from *The Americans*, showing a few of his well-known pictures. This strategy reveals his original unedited vision, reducing the iconic importance of these images. In this autobiography Frank further incorporates his point of view through innovative juxtapositions. For example, a portrait of Eisenhower next to the words «salami on rye» is paired with a picture of a man on a Chicago street corner staring at a sign advertising «Drugs Insulin.» A photograph of an accident victim dead under a snow-covered blanket is coupled with a picture of a life insurance building, instead of a covered car, as it was in *The Americans*. The juxtapositions in *The Lines of My Hand* are ironic, almost cynical. They are more literary, labored, and opinionated than the formal, metaphorical, open-ended sequencing of *The Americans*. «Today it is different, people confront reality, things are more open...», he wrote to explain the variance of his new selections.*

The Lines of My Hand peut se lire de plusieurs façons. Comme *The Americans*, il superpose des couches de sens à la fois personnelles et sociales. Graphiquement complexe, il utilise des images composites et multiples, organisées en séquences qui racontent une histoire personnelle. Les photographies évoquent des souvenirs, mais le livre les réinterprète, parfois en détournant leur sens initial. Par exemple, Frank reproduit des planches-contact de certaines bandes de négatifs originales de *The Americans*, montrant quelques-unes de ses images les plus célèbres. Cette démarche révèle sa vision première et non retouchée, diminuant ainsi le statut iconique de ces clichés. Dans cette autobiographie, Frank intègre davantage son point de vue par des juxtapositions audacieuses. Par exemple, un portrait d'Eisenhower à côté des mots «salami on rye» est associé à une photographie d'un homme sur un trottoir de Chicago, fixant une enseigne publicitaire «Drugs Insulin». Une image d'une victime d'accident morte sous une couverture enneigée est couplée avec une photo d'un immeuble d'assurances-vie, et non plus avec une voiture recouverte comme dans *The Americans*. Les juxtapositions dans *The Lines of My Hand* sont ironiques, presque cyniques. Elles sont plus littéraires,

élaborées et subjectives que la séquence formelle, métaphorique et ouverte de *The Americans*. « Aujourd'hui, c'est différent, les gens affrontent la réalité, les choses sont plus explicites... », écrit-il pour expliquer l'évolution de ses nouveaux choix.

P156

The Lines of My Hand was first published in Japan in 1972. Later that year an American edition was released and was instrumental in encouraging the creation of new books that combined documentary and autobiographical elements.⁴⁴ The final pages of the Japanese edition show a panoramic view made from Frank's Nova Scotia home, pinned to a wall in his New York loft. A letter to the publisher is attached to the photograph. By including this personal note, he concludes the narrative at a specific moment in time to emphasize that the process of writing his autobiography with pictures is the real subject of the book. This brings the reader into his life. In a similar manner, the panoramic landscapes that conclude the American edition also emphasize Frank's point of view. Titled *Mabou*, this collage is taped together from fragments of pictures and combined with a handwritten text, exhibiting an assembled quality (pages 230-231). Frank said, «... it was a deliberate attempt to show that for me the picture itself had ceased to exist. It really expresses the way I felt about photography—that if I did it now it would be spliced to gether.»⁴⁶ Frank's film-like technique of cutting and taping-editing together segments of photographs implies a symbolic ordering of his experiences and prefigures his impending return to still photography.

The Lines of My Hand a été publié pour la première fois au Japon en 1972. Plus tard cette même année, une édition américaine est sortie et a joué un rôle clé dans l'émergence de nouveaux livres mêlant éléments documentaires et autobiographiques. Les dernières pages de l'édition japonaise montrent une vue panoramique prise depuis la maison de Frank en Nouvelle-Écosse, épinglée sur un mur de son loft new-yorkais. Une lettre adressée à l'éditeur est jointe à la photographie. En incluant cette note personnelle, Frank clôt le récit à un moment précis pour souligner que le véritable sujet du livre est le processus même d'écrire son autobiographie en images. Cela plonge le lecteur dans sa vie. De manière similaire, les paysages panoramiques qui concluent l'édition américaine mettent également en avant son point de vue. Intitulé *Mabou*, ce collage est assemblé à partir de fragments de photographies et accompagné d'un texte manuscrit, révélant un caractère composite (pages 230-231). Frank a déclaré : « ... c'était une tentative délibérée de montrer que, pour moi, la photographie en tant que telle avait cessé d'exister. Cela exprime vraiment ce que je ressentais à propos de la photographie : si je la pratiquais à nouveau, ce serait en assemblant des morceaux. » La technique cinématographique de Frank – découper, coller et monter des segments de photographies – suggère un ordonnement symbolique de ses expériences et annonce son retour imminent à la photographie fixe.

*During the early 1970s Frank began to make still photographs from multiple strips of movie film that were printed together. He also began to add words to these images by double-exposing the film. «I think this is a way that brought me back to being more of a still photographer,» he said while making these composite still images.⁴⁷ These works, including *Goodbye Mr. Brodovitch I'm Leaving New York, December 23rd, 1971 OK?* (pages 228-229), and a cover and sleeve design for the Rolling Stones' 1972 album *Exile On Main Street*, convey a spatial sense of movement through time. He also began to use a Polaroid instant camera, enabling him to make images at his home in Nova Scotia where he had no darkroom. His first Polaroids, probably shot in 1972, include winter landscapes and snapshots of friends, family members, and objects.⁴⁸ Several of these incorporate Frank's writing directly on the tiny, unique prints, adding information about time, place, and personal feelings. One such landscape depicts telephone poles and a clothesline, with the sea and sky meeting in the distance. He wrote across the sky, «One evening early March. It's 6:30 pm 25° degrees. I love to be here.» Another Polaroid shows an empty picture frame hanging on a clothesline stretched from a pole at the left edge of the picture. The clothesline mimics the distant and unreachable horizon, while the empty picture frame encloses a more focused view of the seascape to create a miniature photograph within the photograph. Frank's act of framing the horizon symbolizes his photographic vision. He wrote on this Polaroid image, inside the picture frame, «For the glory of the wind and the water.»*

Au début des années 1970, Frank commença à créer des photographies fixes à partir de bandes de pellicule cinématographique imprimées ensemble. Il se mit aussi à ajouter des mots à ces images en utilisant la

double exposition. « Je pense que c'est une manière qui m'a ramené vers la photographie fixe, » déclara-t-il en réalisant ces images composites. Ces œuvres, dont *Goodbye Mr. Brodovitch I'm Leaving New York, December 23rd, 1971 OK?* (pages 228-229), ainsi qu'une pochette et un design de couverture pour l'album *Exile On Main Street* des Rolling Stones en 1972, transmettent un sentiment de mouvement dans le temps et l'espace. Il commença également à utiliser un appareil photo Polaroid instantané, ce qui lui permettait de prendre des images chez lui, en Nouvelle-Écosse, où il n'avait pas de chambre noire. Ses premières Polaroid, probablement prises en 1972, incluent des paysages hivernaux et des instantanés d'amis, de membres de sa famille et d'objets. Plusieurs de ces clichés intègrent des écrits de Frank directement sur les petits tirages uniques, ajoutant des informations sur le temps, le lieu et ses sentiments personnels. L'une de ces images de paysage montre des poteaux téléphoniques et une corde à linge, avec la mer et le ciel se rencontrant à l'horizon. Il écrivit sur le ciel : « Un soir début mars. Il est 18h30, 25 degrés. J'aime être ici. » Une autre Polaroid représente un cadre vide accroché à une corde à linge tendue depuis un poteau à gauche de l'image. La corde à linge imite l'horizon lointain et inaccessible, tandis que le cadre vide encadre une vue plus précise du paysage marin, créant ainsi une photographie miniature dans la photographie. L'acte de Frank d'encadrer l'horizon symbolise sa vision photographique. Sur cette Polaroid, il écrivit à l'intérieur du cadre : « Pour la gloire du vent et de l'eau. »

P157

Frank continued to experiment with multiple images, adding objects, notes, and scraps of paper to achieve a sense of intimacy in structure, form, and content. He documented commonplace moments by including letters, postcards, snapshots, or fortunes, bringing his art closer to the everyday context of his life.⁴⁹ In Mabou, c. 1976, he depicted a slaughtered steer and his dog, Sport, using multiple color prints glued to roofing paper (page 246). In 1975 he constructed the composite collage Andrea (page 243). Begin ning with a portrait of his daughter, this work is assembled from a sequence of photo graphs that depict his Nova Scotia home. In one of his most impassioned statements, Frank roughly pasted several images on cardboard, adding layers of black, peeling paint, obscuring and defacing the overall picture. It was as if he was using the surface of the photographs as a palette on which to inscribe his pain. The picture is dedicated, «for my daughter Andrea who died in an airplane crash at Tikal in Guatemala on Dec. 23 last year. She was 21 years and she lived in this house and I think of Andrea every day.» Frank followed this work with a series of sequential collages created from multiple photographs made with a cheap amateur camera.⁵⁰ These «drugstore» snap shots were assembled into large panoramas or grids super imposed with handwritten words, fortunes, and paint. His 1976 aggregate portrait of June Leaf on the beach in Mabou, with her bands, legs, feet, arms, and face jutting from ail angles into multiple frames, presupposes other events happening out side the images (pages 248-249).

Frank continua d'expérimenter avec des images multiples, ajoutant des objets, des notes et des morceaux de papier pour créer une intimité dans la structure, la forme et le contenu. Il documenta des moments ordinaires en intégrant des lettres, des cartes postales, des instantanés ou des messages de bonne aventure, rapprochant ainsi son art du contexte quotidien de sa vie. Dans *Mabou* (vers 1976), il représenta un bœuf abattu et son chien, *Sport*, en utilisant plusieurs peintures couleur collées sur du papier goudronné (page 246). En 1975, il réalisa le collage composite *Andrea* (page 243). Commencé par un portrait de sa fille, cette œuvre est assemblée à partir d'une série de photographies représentant sa maison de Nouvelle-Écosse. Dans l'une de ses déclarations les plus poignantes, Frank colla brutalement plusieurs images sur du carton, ajoutant des couches de peinture noire écaillée, obscurcissant et défigurant l'image globale. On dirait qu'il utilisait la surface des photographies comme une palette pour y graver sa douleur. L'œuvre est dédiée : « Pour ma fille Andrea, morte dans un accident d'avion à Tikal, au Guatemala, le 23 décembre de l'année dernière. Elle avait 21 ans, elle vivait dans cette maison et je pense à Andrea tous les jours. » Il poursuivit cette série avec des collages séquentiels créés à partir de multiples photographies prises avec un appareil photo amateur bon marché. Ces instantanés «de drugstore» étaient assemblés en grands panoramas ou en grilles, superposés de mots manuscrits, de messages de bonne aventure et de peinture. Son portrait agrégé de June Leaf sur la plage de *Mabou* (1976), où ses mains, ses jambes, ses pieds, ses bras et son visage émergent sous tous les angles dans plusieurs cadres, suggère d'autres événements se déroulant en dehors des images (pages 248-249).

While his move to Nova Scotia prompted a reevaluation of his still photography, Frank also continued to make films, combining the autobiographical, everyday sentiments conveyed in his Polaroids with a concern for both documentary and fabricated methodologies. In 1972 Frank shot Cocksucker Blues, a persona) and controversial documentary about the Rolling Stones' North American tour. Keep Busy, perhaps his most abstract and cerebral project, was shot in Nova Scotia in 1975 in collaboration with the writer Rudy Wurlitzer. Mirroring Frank's own feelings, the film is about interpersonal politics, isolation, and survival. It relies heavily on the manipulation and cadence of language to tell a story about the regularity and hierarchical structures that guide the lives of a small band of residents on an isolated island off the coast of Cape Breton. The island's lighthouse keeper is the only person with a radio, their sole connection to the outside world. Therefore he controls the residents' lives. The lighthouse then becomes a symbol of both isolation and warning, harboring people yet preventing them from moving beyond a level of bare subsistence. «We used actors and real people,» said Wurlitzer. «What interested me was questioning where the boundaries of fiction lie and where the margins are, how to use reality on one level and a fictional approach on the other. They mutated where you use them together.»

Alors que son installation en Nouvelle-Écosse l'a poussé à réévaluer sa photographie fixe, Frank a également continué à réaliser des films, combinant les sentiments autobiographiques et quotidiens de ses Polaroids avec une approche mêlant documentaire et fiction. En 1972, il tourna *Cocksucker Blues*, un documentaire personnel et controversé sur la tournée nord-américaine des Rolling Stones. *Keep Busy*, peut-être son projet le plus abstrait et cérébral, a été tourné en Nouvelle-Écosse en 1975 en collaboration avec l'écrivain Rudy Wurlitzer. Reflétant les propres sentiments de Frank, le film aborde les jeux de pouvoir interpersonnels, l'isolement et la survie. Il repose largement sur la manipulation et le rythme du langage pour raconter une histoire sur la routine et les structures hiérarchiques qui régissent la vie d'un petit groupe de résidents sur une île isolée au large de Cape Breton. Le gardien du phare, seul détenteur d'une radio (leur unique lien avec le monde extérieur), contrôle ainsi la vie des habitants. Le phare devient alors un symbole à la fois d'isolement et d'avertissement : il abrite les gens tout en les empêchant de dépasser un niveau de simple subsistance. « Nous avons utilisé des acteurs et des personnes réelles, » a déclaré Wurlitzer. « Ce qui m'intéressait, c'était de questionner les frontières de la fiction et ses marges, comment utiliser la réalité à un niveau et une approche fictive à un autre. Elles se transforment quand on les combine. »

Between 1980 and 1985 Frank completed the film Lift Dances On ... and Home Improvements, his first video project. Lift Dances On ... , Like About Me, is a meditation on his own life and destiny, and the inability of film to document his true feelings. These themes are presented in counterpoint to Frank's memory of Andrea and his friend Danny Seymour, who disappeared in 1973. It is also a breakthrough in Frank's filmmaking process. It is edited from fragments of previously shot film footage woven together with new scenes in a loose narrative. Like his assembled photographs from the mid-1970s, Lift Dances On ... is also a collage of personal elements. The film opens with an outtake from Conversations in I-érmont as Frank asks his daughter, «Do you think you'll go back to the city?» Andrea replies, «I would never live there and bring up my children as the city is now.» He then introduces a series of people struggling to cope with an imbalance in the urban environment. Pablo admits to his father, «I don't like Earth's gravity. I want to see what the gravity is like on other planets.» Billy, an unemployed city dweller, says, «Here's that social outcast you hate so much. I know you people are reading my mind.»

Entre 1980 et 1985, Frank acheva le film *Lift Dances On...* ainsi que *Home Improvements*, son premier projet vidéo. *Lift Dances On...*, à l'instar de *About Me*, est une méditation sur sa propre vie et son destin, ainsi que sur l'incapacité du cinéma à capturer ses véritables sentiments. Ces thèmes sont présentés en contrepoint avec les souvenirs de Frank concernant sa fille Andrea et son ami Danny Seymour, disparu en 1973. Ce film marque également une avancée dans son processus de création cinématographique. Il est monté à partir de fragments de rushes précédemment tournés, entrelacés avec de nouvelles scènes dans une narration libre. Comme ses photographies assemblées du milieu des années 1970, *Lift Dances On...* est aussi un collage d'éléments personnels. Le film s'ouvre sur une scène inédite de *Conversations in Vermont*, où Frank demande à sa fille : « Penses-tu retourner en ville ? » Andrea répond : « Je n'y vivrais jamais et n'y élèverais pas mes enfants, pas dans

l'état actuel de la ville. » Il introduit ensuite une série de personnages luttant pour s'adapter à un déséquilibre dans l'environnement urbain. Pablo avoue à son père : « Je n'aime pas la gravité terrestre. J'aimerais voir à quoi ressemble la gravité sur d'autres planètes. » Billy, un citadin au chômage, déclare : « Voici ce paria social que vous détestez tant. Je sais que vous, les gens, lisez dans mes pensées. »

P159

Frank uses discontinuous sound with some images to link disparate scenes. The sound of an argument on a busy Street corner continues as the picture cuts to a sign reading «Words,» followed by a series of Frank's still photographs that are held up awkwardly against the rolling Mabou sea. These photographs function as ironie icons, in much the same way that his 1950s prints of Mauritania and Political Rally, Chicago, seen in the 1977 photograph Mabou, Nova Scotia, flap on his Mabou clothesline (pages 128-129). In this film, Frank moves beyond his traditional vocabulary of visual and written symbols to superimpose these symbols against the backdrop of nature.

Frank utilise un son discontinu avec certaines images pour relier des scènes disparates. Le bruit d'une dispute dans une rue animée se poursuit alors que l'image bascule vers un panneau indiquant « Words » (« Mots »), suivi d'une série de ses photographies fixes, tenues maladroitement face à la mer déchaînée de Mabou. Ces photographies fonctionnent comme des icônes ironiques, de la même manière que ses tirages des années 1950, Mauritania et Political Rally, Chicago, visibles dans la photographie de 1977 Mabou, Nouvelle-Écosse, qui flottent sur sa corde à linge à Mabou (pages 128-129). Dans ce film, Frank dépasse son vocabulaire traditionnel de symboles visuels et écrits en superposant ces symboles sur le fond de la nature, créant ainsi un dialogue poétique et contrasté entre l'humain et le paysage.

In Lift Dances On..., Frank asks if photographs might record the invisible. Billy is afraid people are reading his mind and tells him, «You shouldn't be pointing the camera. My innermost thoughts are my secrets.... That's invading my privacy.» The film then cuts to a scene in which June Leaf tries to teach a blind man to photograph the wind, suggesting that one can only picture the external effects of nature and not its internal presence. One might, however, document the internal struggles of people. In the film, Leaf asks Frank, «Why do you want to make these pictures?» He answers her without words, by positioning in front of his camera two symbolic toys a model of the Empire State Building and a little wind-up skeleton. The film then erupts in a sequence that represents Frank's memories of Andrea. His photographs of his daughter are superimposed over beautiful footage of the Mabou landscape, creating an intimate tension between the beauty and his obvious pain. This tension is finally broken as the film cuts to a sentimental view of objects on his window sill, situating the viewer with him at home. The film concludes as Frank's son, Pablo, hints at his own internal turmoil, quoting Job 38:22, which asks, «Have you visited the storehouse of snow or seen the arsenal where hail is stored?»

Dans *Lift Dances On...*, Frank se demande si les photographies peuvent enregistrer l'invisible. Billy, qui craint que les gens lisent dans ses pensées, lui dit : « Vous ne devriez pas me filmer. Mes pensées les plus intimes sont mes secrets... C'est une violation de ma vie privée. » Le film enchaîne alors sur une scène où June Leaf tente d'apprendre à un homme aveugle à photographier le vent, suggérant qu'on ne peut capturer que les effets extérieurs de la nature, et non sa présence intérieure. En revanche, il est possible de documenter les luttes intérieures des individus. Dans le film, Leaf demande à Frank : « Pourquoi veux-tu prendre ces images ? » Il lui répond sans mots, en plaçant devant sa caméra deux objets symboliques : une maquette de l'Empire State Building et un petit squelette mécanique. Le film bascule ensuite dans une séquence évoquant les souvenirs de Frank sur Andrea. Ses photographies de sa fille sont superposées à de sublimes images du paysage de Mabou, créant une tension intime entre la beauté des lieux et sa douleur palpable. Cette tension se dissout enfin lorsque le film montre une vue émouvante d'objets sur son rebord de fenêtre, plongeant le spectateur dans son univers domestique. Le film se termine sur une note où le fils de Frank, Pablo, laisse transparaître son propre tourment intérieur, en citant Job 38:22 : « Es-tu entré dans les entrepôts de la neige, as-tu vu les arsenaux où la grêle est emmagasinée ? » – une question qui évoque l'inconnaissable et l'indicible.

The links that Frank makes between his expression of sentiment and his feelings about his family lend structure to this illusory film. In Lift Dances On..., his depiction of both the natural and urban environments as symbols of his life parallels his investigation of various phenomena of representation, like sight and language. By establishing these relationships, he structures many diverse, emotional scenes.

Les liens que Frank établit entre l'expression de ses sentiments et ses émotions familiales donnent une structure à ce film onirique. Dans *Lift Dances On...*, sa représentation des environnements naturel et urbain comme symboles de sa vie reflète son exploration des différents phénomènes de la représentation, tels que la vue et le langage. En créant ces connexions, il organise une multitude de scènes diverses et chargées d'émotion, unifiant ainsi le récit à travers une méditation poétique et personnelle.

Frank once said, «I have a lot in back of me and that's a tremendous pull, of what has happened in my life, backward. And in front of me I have the sea.»⁵² By looking ahead beyond this symbolic horizon, where sea meets sky, his video Home Improvements is like a visceral diary of daily thoughts and events, revealing important occurrences and glimpses of the people around him. He introduces fragments of dialogue to express feelings and uses pictures to connect these feelings to others: June gets sick, the weather turns bad, they buy a car, and struggle with Pablo's illness. Sitting on the subway looking at graffiti, Frank's video camera records the word «Symptoms.» Scrawled in cryptic calligraphy below, another statement completes the diagnosis: «It was dark.» At home in New York he points his camera out the window and remarks, «I'm looking at the Christmas wrappers blowing in the wind. And I'm thinking of Kerouac when he said being famous is like old newspapers blowing down Bleeker Street.» Again fearful of the power of his photographs to pull him backward into the past, and afraid of their commercialization, he asks a friend to drill holes through a large stack of valuable prints, which he later incorporated in his assemblage, Untitled, 1989 (page 287). In order to show what it means to throw the past away, he also videotapes himself throwing away his garbage. When the trash collector arrives he is surprised by Frank who yells, «Nice morning It's a big moment!» Frank's link between the destruction of his art and throwing out his garbage represents his desire to move from the past to the present and from photographs as symbols of memory to photography as an ongoing, living process.

Frank a un jour déclaré : « J'ai beaucoup de choses derrière moi, et cela exerce une énorme attraction, tout ce qui s'est passé dans ma vie, vers l'arrière. Et devant moi, j'ai la mer. » En regardant au-delà de cet horizon symbolique, où la mer rencontre le ciel, son projet vidéo *Home Improvements* ressemble à un journal intime viscéral de ses pensées et événements quotidiens, révélant des moments marquants et des aperçus des personnes qui l'entourent. Il y intègre des fragments de dialogue pour exprimer ses émotions et utilise des images pour relier ces sentiments aux autres : June tombe malade, le temps se gâte, ils achètent une voiture, et ils luttent contre la maladie de Pablo. Assis dans le métro, sa caméra vidéo capture le mot « Symptoms » (Symptômes) graffitié sur un mur. En dessous, une inscription énigmatique complète le diagnostic : « It was dark » (C'était sombre). Chez lui à New York, il braque sa caméra par la fenêtre et remarque : « Je regarde les emballages de Noël voler dans le vent. Et je pense à Kerouac, quand il disait que la célébrité, c'est comme des vieux journaux qui s'envolent dans Bleeker Street. » Craintif face au pouvoir de ses photographies de le tirer vers le passé, et redoutant leur commercialisation, il demande à un ami de percer des trous dans une pile de tirages précieux, qu'il incorporera plus tard dans son assemblage *Untitled*, 1989 (page 287). Pour illustrer ce que signifie rejeter le passé, il se filme également en train de jeter ses ordures. Quand le éboueur arrive, Frank l'interpelle en s'exclamant : « Belle matinée ! C'est un grand moment ! » Le lien qu'il établit entre la destruction de son art et le fait de jeter ses déchets symbolise son désir de passer du passé au présent, et de transformer la photographie, d'un symbole de mémoire en un processus vivant et continu.

P160

Robert Frank continues to make innovations in autobiographical methods. His most recent work addresses not only his memories, but also the critical acclaim his work has received. Sometimes he confronts the past directly, turning issues that have come to dominate his life-like fame or the art market-into powerful fictional allegories. For example, his 1987 autobiographical feature film Candy Mountain, made with Rudy Wurlitzer, is a fictional story about Elmore Silk, a master guitar-maker who moved to a remote area

and burned his creations rather than face the investors who wanted to buy them. Frank's next film, *Hunter*, 1989, depicts the existential journey of a fictional character who confronts post-war industrial Germany. Initially based on Franz Kafka's short story *The Hunter Gracchus*, adapted by Frank and actor Stephan Balint, the film is about the consequences of Germany's past and the inevitability of facing it. *Hunter* is both a documentary about industrialization and immigration in Germany's Ruhr valley and a fictional story of a drifter who crosses both political and psychological borders to find a nation at war with its own past. In the film, a banker decrees, «Money is everywhere, but money is timid like a deer.» Money and the illusion of wealth created by industrial growth lead the drifter to his death. In his recent photographic triptychs like *Moving Out*, 1984, and *Yellow Flower Like a Dog*, 1992, Frank animates multiple still images with words (pages 283-285, 136-137). *Moving Out* presents a sequence of three abandoned rooms from different times of his life. Light spills through the windows across objects left behind. The words «Moving Out» written across the top of the pictures allow an exit from the rooms, as though his creation of the image was itself a rite of passage. *Yellow Flower-Like a Dog* includes a

Robert Frank continue d'innover dans les méthodes autobiographiques. Ses œuvres les plus récentes abordent non seulement ses souvenirs, mais aussi la reconnaissance critique dont son travail a bénéficié. Parfois, il affronte le passé de manière directe, transformant des thèmes qui ont marqué sa vie – comme la célébrité ou le marché de l'art – en allégories fictives puissantes. Par exemple, son film autobiographique de 1987, *Candy Mountain*, réalisé avec Rudy Wurlitzer, raconte l'histoire fictive d'Elmore Silk, un luthier de génie qui s'installe dans une région reculée et brûle ses créations plutôt que de les vendre à des investisseurs. Son film suivant, *Hunter* (1989), décrit le parcours existentiel d'un personnage fictif confronté à l'Allemagne industrielle d'après-guerre. Initialement inspiré de la nouvelle *Le Chasseur Gracchus* de Franz Kafka, adaptée par Frank et l'acteur Stephan Balint, le film explore les conséquences du passé allemand et l'inéluctabilité de l'affronter. *Hunter* est à la fois un documentaire sur l'industrialisation et l'immigration dans la vallée de la Ruhr et une fiction sur un vagabond traversant des frontières politiques et psychologiques, découvrant une nation en guerre avec son propre passé. Dans le film, un banquier déclare : « L'argent est partout, mais il est timide comme un cerf. » L'argent et l'illusion de richesse engendrée par la croissance industrielle mènent le vagabond à sa perte. Dans ses triptyques photographiques récents, comme *Moving Out* (1984) et *Yellow Flower-Like a Dog* (1992), Frank anime des images fixes multiples avec des mots (pages 283-285, 136-137). *Moving Out* présente une séquence de trois pièces abandonnées, issues de différentes périodes de sa vie. La lumière filtre à travers les fenêtres, éclairant les objets laissés derrière. Les mots « Moving Out » (Déménagement) inscrits en haut des images semblent offrir une sortie symbolique de ces pièces, comme si la création de ces clichés était elle-même un rite de passage. *Yellow Flower-Like a Dog* inclut... (la description semble incomplète, mais ce triptyque mêle probablement des images poétiques et des textes évocateurs, typiques de son style introspectif et métaphorique).

In his recent photographic triptychs like Moving Out, 1984, and Yellow Flower Like a Dog, 1992, Frank animates multiple still images with words (pages 283-285, 136-137). Moving Out presents a sequence of three abandoned rooms from different times of his life. Light spills through the windows across objects left behind. The words «Moving Out» written across the top of the pictures allow an exit from the rooms, as though his creation of the image was itself a rite of passage. Yellow Flower-Like a Dog includes a haunting, dreamlike stream-of-consciousness text superimposed in multiple layers over photographs of tulips given to Frank following an illness. «Your consciousness is a trick. It doesn't exist though you may think it does,» he wrote on the pictures. End of Dream combines three enlarged black and white Polaroid photographs of ice melting on the Mabou coastline. Several collaged color Polaroid Spectra prints hover in the sky above the ocean (pages 267-269). The shadow of Vidco Still from Ctiro, 1993 Frank's outstretched arm is visible in several of the pictures. End of Dream synthesizes his long-standing, symbolic relationship to nature. He later wrote of this relationship, «The map makes itself, I follow, no choice, like exorcising the Darkness come too early I wish that the feeling of that Memory will make a sound of music.»

Dans ses récents triptyques photographiques comme *Moving Out* (1984) et *Yellow Flower-Like a Dog* (1992), Frank anime plusieurs images fixes avec des mots (pages 283-285, 136-137). *Moving Out* présente une séquence de trois pièces abandonnées, issues de différentes périodes de sa vie. La lumière se déverse par les fe-

nêtres, éclairant les objets laissés derrière lui. Les mots « Moving Out » inscrits en haut des images permettent une sortie de ces pièces, comme si la création même de l'image était un rite de passage. Yellow Flower–Like a Dog inclut un texte onirique et hanté, semblable à un flux de conscience, superposé en plusieurs couches sur des photographies de tulipes offertes à Frank après une maladie. « Your conscience is a trick. It doesn't exist though you may think it does », a-t-il écrit sur les images. End of Dream combine trois Polaroids noir et blanc agrandis de glace fondant sur la côte de Mabou. Plusieurs impressions couleur collées, issues de Polaroids Spectra, flottent dans le ciel au-dessus de l'océan (pages 267-269). L'ombre du bras tendu de Frank est visible sur plusieurs des clichés. End of Dream synthétise sa relation symbolique et de longue date avec la nature. Il a écrit à ce sujet : « The map makes itself, I follow, no choice, like exorcising the Darkness come too early. I wish that the feeling of that Memory will make a sound of music. »

P161

Frank's moving pictures and his still photographs are interdependent. As an auto biographical vision emerged in his photography, he began to reinterpret his world through cinema. As his films became increasingly personal, focusing on the intricacies of his own relationships, he returned to still photography, creating narrative images with the illusion of movement and time passing, breaking down barriers between his art and personal life to reveal an interior vision and create a tension that itself became the subject of his work. His art is like a personal monument that he constructs day-by-day and layer-by-layer from the fragments of his own experience.

Les images animées de Frank et ses photographies fixes sont interdépendantes. Alors qu'une vision autobiographique émergeait dans sa photographie, il a commencé à réinterpréter son monde à travers le cinéma. À mesure que ses films devenaient de plus en plus personnels, centrés sur les complexités de ses propres relations, il est revenu à la photographie fixe, créant des images narratives avec l'illusion du mouvement et du temps qui passe. Il brisait ainsi les barrières entre son art et sa vie personnelle, révélant une vision intérieure et générant une tension qui, elle-même, est devenue le sujet de son travail. Son art ressemble à un monument personnel qu'il construit jour après jour, couche après couche, à partir des fragments de sa propre expérience.

In 1993 Robert Frank traveled to Egypt to work on an improvised drama about the relationship between himself and two friends. Again the film merges fact and fiction. In a rough cut of the video footage, Cairo is foreign and bright, smoke-filled rooms are claustrophobic, and Frank's honesty and belief in his work evident in scenes on a train and at the Cairo zoo is fierce, like some of his recent photographs in which he is the subject. Rows of date palms flash past a train window as one friend tells him that it is impossible to continue filming. Lounging zoo keepers prod snakes and lions, waking them from obvious torpor. The animals, like Frank's memories, are caged. In order to clarify the relationship between these scenes, Frank made a series of photographs from his video footage, shooting Polaroids directly from a video monitor. Portraits of his friends and himself are combined in a grid with other pictures that represent memories of their journey: fragments of Arabic writing on the sides of a paper pyramid hanging from a taxi mirror, and a painting of a leopard (pages 300-301). The video footage reveals Frank's shadow, a self-portrait projected by an early morning sun against the wall of his Cairo hotel room. Pacing back and forth like the leopard, Frank narrates, « Maybe this is the beginning of a friendship, beginning of love—beginning of a new story.

En 1993, Robert Frank s'est rendu en Égypte pour travailler sur un drame improvisé explorant la relation entre lui-même et deux amis. Une fois de plus, le film mêle réalité et fiction. Dans un montage brut des images vidéo, Le Caire apparaît à la fois étranger et éclatant de lumière, les pièces enfumées deviennent claustrophobes, et l'honnêteté de Frank, ainsi que sa foi en son travail – visibles dans les scènes tournées dans un train et au zoo du Caire – sont d'une intensité féroce, à l'image de certaines de ses photographies récentes où il est lui-même le sujet. Des rangées de palmiers-dattiers défilent derrière la vitre du train tandis qu'un ami lui avoue qu'il est impossible de continuer à filmer. Des gardiens de zoo, nonchalants, excitent des serpents et des lions, les tirant d'une torpeur évidente. Les animaux, comme les souvenirs de Frank, sont enfermés. Pour éclairer le lien entre ces scènes, Frank a réalisé une série de photographies à partir de ses rushes vidéo, en prenant des Polaroids directement depuis l'écran d'un moniteur. Des portraits de ses amis et de lui-même sont disposés en

grille, aux côtés d'autres images évoquant des souvenirs de leur voyage : des fragments d'écriture arabe sur les flancs d'une pyramide en papier suspendue au rétroviseur d'un taxi, et une peinture représentant un léopard (pages 300-301). Les images vidéo révèlent l'ombre de Frank, un autoportrait projeté par le soleil du petit matin sur le mur de sa chambre d'hôtel au Caire. Arpentant la pièce de long en large comme le léopard en cage, il narre : « Peut-être est-ce le début d'une amitié, le début de l'amour... le début d'une nouvelle histoire.

P162

» Even though Frank's process is evident on the surface, the true nature of his message frequently remains mysterious or unexplainable. His symbolism goes beyond the personal, though, to encompass such universal concepts as nature and history, politics and time. Allen Ginsberg once described Frank's process: «... focus swiftly, 'invisibly' shoot from the hip-turn the eye aside, then click chance in the 'windows on another time,' on another place....»⁵⁴ In this way he opens «windows on another time» by representing his own life in the context of his art, letting in fresh air as a way to situate himself and others in nature and in time.

Bien que le processus de Frank soit visible en surface, la nature brute de son message reste souvent mystérieuse ou inexplicable. Son symbolisme dépasse le personnel pour englober des concepts universels comme la nature, l'histoire, la politique et le temps. Allen Ginsberg a un jour décrit sa méthode ainsi : *« ... faire le point rapidement, 'invisiblement', photographier à la hanche, détourner le regard, puis saisir au vol le hasard dans les 'fenêtres sur un autre temps', un autre lieu... » De cette manière, il ouvre « des fenêtres sur un autre temps » en représentant sa propre vie dans le contexte de son art, laissant entrer un souffle nouveau pour se situer, lui et les autres, dans la nature et dans le temps.

AMERICA 1954-1959

AMERICA 1954-1959

«The Photographing of America» is a large order.

What I have in mind, then, is observation and record of what one naturalized American finds to see in the United States that signifies the kind of civilization born here and spreading elsewhere.

«Photographier l'Amérique» est une entreprise ambitieuse.

Ce que j'envisage, c'est l'observation et la capture de ce qu'un Américain naturalisé découvre aux États-Unis – ces signes d'une civilisation née ici et qui s'étend ailleurs.

MOVING PICTURES 1955-1985

MOVING PICTURES 1955-1985

Whenever I look at these pictures I think that I ought to be able to say something about the way it felt when I took them and how I took them (with a Leica) and why I like them. The Bus carries me thru the City, I look out the window, I look at the people on the street, the Sun and the Traffic Lights. It has to do with desperation and endurance-! have always felt that about living in New York. Compassion and probably some understanding for New York's Concrete and its people, walking ... waiting ... standing up... holding hands the summer of 1958.

Chaque fois que je regarde ces images, je me dis que je devrais pouvoir expliquer ce que je ressentais en les prenant, comment je les ai prises (avec un Leica), et pourquoi je les aime. Le bus me traverse la ville, je regarde par la fenêtre, j'observe les gens dans la rue, le soleil et les feux de circulation. Cela a à voir avec le désespoir et la résistance – c'est toujours ce que j'ai ressenti en vivant à New York. De la compassion, et sans doute une certaine compréhension pour le béton new-yorkais et ses habitants, qui marchent... attendent... restent debout... se tiennent par la main... l'été 1958

The gray around the picture to heighten the feeling of seeing from the inside to the outside. I like to see them one after another. It's a ride bye and not a flashy bakery.

Le gris autour de l'image pour accentuer la sensation de regarder de l'intérieur vers l'extérieur. J'aime les voir les unes après les autres. C'est une traversée discrète, pas un retour clinquant.

Instead of writing about my films, I will make a film (video) about photographs leading (me) to moving images. Fragments of saved up memories-my notebooks filled with images: nomes, Heroes, Postcards, language (words) moving inside that frame. Pushing towards another-scene- Is there an obsession in these fragments? To reveal and to hide the truth. A photograph is fiction and as it is moving it becomes reality. No sound - subtitles, letters and words.

Au lieu d'écrire sur mes films, je vais réaliser un film (vidéo) sur les photographies qui m'ont conduit aux images animées. Des fragments de souvenirs accumulés – mes carnets remplis d'images : des noms, des héros, des cartes postales, des mots en mouvement à l'intérieur de ce cadre. Poussé vers une autre scène... Y a-t-il une obsession dans ces fragments ? Révéler et cacher la vérité. Une photographie est une fiction, et en bougeant, elle devient réalité.

Pas de son – seulement des sous-titres, des lettres et des mots.

Yes, it's early, late or middle Friday evening in the universe. Oh, the sounds of time are pouring through the window and the key. Ali ideardian windows and bedarvled bedarvled mad bedraggled robes that rolled in the cave of Amontillado and all the sherried heroes lost and caved up, and transylvanian heroes mixing

themselves up with glazer vup and the hydrogen bomb of hope.
Jack Kerouac, *Pull My Daisy*

Oui, c'est tôt, ou peut-être un vendredi soir dans l'univers. Oh, les sons du temps se déversent par la fenêtre et la serrure. Toutes ces fenêtres idéardiennes* et ces robes débraillées, dépennées, ces héros en loques qui roulaient dans la caverne d'Amontillado, tous ces héros enivrés de xérès, perdus, enfouis, et les héros transylvaniens qui se mêlent au verre brisé et à la bombe d'hydrogène de l'espoir.

– Jack Kerouac, *Pull My Daisy*

note * : « Ali ideardian windows » : « Toutes ces fenêtres idéardiennes » – néologisme de Kerouac, probablement un mélange d'idées et de « hardian » (référence possible à Thomas Hardy ou à « hard », dur). J'ai gardé « idéardiennes » pour conserver l'étrangeté et la musicalité du terme.

note : « rolled in the cave of Amontillado » : « roulaient dans la caverne d'Amontillado » – référence directe à la nouvelle « The Cask of Amontillado » d'Edgar Allan Poe, où un homme est emmuré vivant dans une cave à vin. « Sherried heroes » (« héros enivrés de xérès ») prolonge cette image de déchéance et d'ivresse.

P222

OK, you're a documentary photographer. Or maybe you're like a reportage photographer. You know-that's a strange thing, you know, because like some guy is killing a woman right in front of you-and like-you're taking a fucking picture of it. You're not helping a woman save her life-you're getting a story.

Bon, tu es photographe documentaire. Ou peut-être photojournaliste, tu vois... C'est drôle, quand on y pense : un mec est en train d'étrangler une femme juste sous tes yeux, et toi, qu'est-ce que tu fais ? Tu prends une putain de photo. Tu ne lui sauves pas la vie, non – tu captes « l'histoire ».

Maybe you're rich or something ... with a secret life that you won't tell anyone about-no matter how lonely they are, or no matter how pretty they are-you just won't tell. Doesn't matter-I'll guess. I'll tell you about yourself.

Peut-être que t'es riche, ou je ne sais quoi... avec une vie secrète que tu ne raconteras à personne – peu importe à quel point ils sont seuls, ou à quel point ils sont beaux, tu ne diras rien. Peu importe... je devinerai. Je vais te dire qui tu es.

P223

... in that spirit, let me tell you simply and briefly about a man-he is the grandson of a peddler. A peddler who was a proud, honorable and spirited man who left his ancestral country in Europe at an early age. And it is about his grandson that I would speak to you this afternoon, and that grandson's name is Barry Goldwater....

Me and My Brother, 1965-1968 223

Dans cet esprit, laissez-moi vous parler simplement et brièvement d'un homme – il est le petit-fils d'un colporteur. Un colporteur qui était un homme fier, honorable et plein d'esprit, et qui quitta son pays ancestral en Europe alors qu'il était encore jeune. Et c'est de ce petit-fils dont je vais vous parler cet après-midi. Ce petit-fils s'appelle Barry Goldwater...

– *Me and My Brother, 1965-1968, p. 223*

P225

We meet in New York. He is young-crazy about images. We become friends. Daniel Seymour travels fast. We work together-it ended with Cocksucker Blues. Fote. And Danny will never return from his last trip. Good Bye.

On se rencontre à New York. Il est jeune, obsédé par les images. On devient amis.

Daniel Seymour voyage vite. On travaille ensemble – ça s'est terminé avec « Cocksucker Blues ». Foto. Et Danny ne reviendra jamais de son dernier voyage. Au revoir.

Robert Frank: *The movie footage was shot in just a few days in the school where the children stay in Vermont. Maybe this film is about growing older. Anyhow, it's about the past and the present. It's some kind of family album. I don't know. It's about....* Robert Frank: *There, I think the photographs are true. Even if they are sort of corny and sweet, there was something that the parents created by bringing up a child like that* Pablo Frank: *I'm older so now I have more control of what happens* Alil *can really say is that now I feel the burden of bringing myself up in a way.*
Conversations in Vermont

Dans cet esprit, laissez-moi vous parler simplement et brièvement d'un homme – il est le petit-fils d'un colporteur. Un colporteur qui était un homme fier, honorable et plein d'esprit, et qui quitta son pays ancestral en Europe alors qu'il était encore jeune. Et c'est de ce petit-fils dont je vais vous parler cet après-midi. Ce petit-fils s'appelle Barry Goldwater...

– Me and My Brother, 1965-1968, p. 223

JOHN HANHARDT *Connoisseur of Chaos* *The Films and Videotapes*

JOHN HANHARDT : Connoisseur du chaos

Les films et vidéos

A. *A violent order is disorder; and*

B. *A great order is an order. These two things are one.*

Wallace Stevens

Les films et vidéos

A. Un ordre violent est un désordre ;

B. Un grand ordre est un ordre.

Ces deux choses n'en font qu'une.

– Wallace Stevens

Robert Frank's films represent an intensely personal negotiation of private and public spaces, and the real and imagined worlds he inhabits in his daily life. Randomly unfolding scenes, chance encounters with people in homes and on streets, and shots that include Frank himself articulate the fiction and reality that play off and define one another in each film. In Frank's hands, the camera becomes a powerful means to reflect on his own place in the world.

Les films de Robert Frank incarnent une négociation intensément personnelle entre les espaces privés et publics, ainsi qu'entre les mondes réel et imaginaire qu'il habite au quotidien. Des scènes qui se déroulent au hasard, des rencontres fortuites avec des gens chez eux ou dans la rue, et des plans où Frank lui-même apparaît, articulent la fiction et la réalité, qui se répondent et se définissent mutuellement dans chacun de ses films. Entre ses mains, la caméra devient un outil puissant pour réfléchir à sa propre place dans le monde.

A current of chaos, the result of Frank's resistance to a formal order, runs through his films. It disrupts the notion of a secure world; in fact, no easy answers, no secure relationships, exist between Frank and the world he records. The uneasiness and struggle that pervade his character are manifest in his art, as is his vulnerability to the vicissitudes of life, his experiences of loss, heartbreak, and happiness. Frank's relationship to the world is fragile and constantly being remade and rethought in many of his films.

Un courant de chaos, né de la résistance de Frank à tout ordre formel, traverse ses films. Il sape l'idée d'un monde stable : en réalité, il n'y a ni réponses faciles, ni relations assurées entre Frank et le monde qu'il capture. L'inconfort et la lutte qui habitent son être imprègnent son art, tout comme sa vulnérabilité face aux aléas de

la vie – ses expériences de perte, de chagrin et de bonheur. Chez Frank, le lien au monde est fragile, sans cesse remanié et repensé, comme en témoignent nombre de ses films.

Frank's films are informed by ironic reluctance to record what he sees, owing to his fear of the camera's ability to capture its subjects. His questioning of the camera's capacity to secure knowledge and truth is the subtext that permeates his films, as Frank says in Home Improvements, 1985. "I'm always doing the same images-I'm always looking outside, trying to look inside. Trying to tell something that's true. But maybe nothing is really true. Except what's out there. And what's out there is always different." Yet Frank is also aware of the strength to be gained in the filmmaking process. The physicality of his cinematography shows his constant battle with the camera, and his evident pleasure in the filmmaking process, mixed with his fear of the same, is revealed.

Les films de Robert Frank sont marqués par une réticence ironique à enregistrer ce qu'il voit, nourrie par sa méfiance envers le pouvoir de la caméra à saisir ses sujets. Son interrogation sur la capacité de l'objectif à fixer la connaissance et la vérité constitue le sous-texte de toute son œuvre. Comme il le dit lui-même dans « Home Improvements » (1985) : « Je fais toujours les mêmes images... Je regarde toujours vers l'extérieur, en essayant de voir l'intérieur. J'essaie de dire quelque chose de vrai. Mais peut-être rien n'est vraiment vrai. Sauf ce qui est là, dehors. Et ce qui est là, dehors, est toujours différent. » Pourtant, Frank est aussi conscient de la force qu'il tire du processus de création cinématographique. La physicalité de sa prise de vue trahissent son combat permanent avec la caméra, et son film révèle un mélange évident de plaisir et de crainte face à cet outil – un paradoxe qui définit son rapport au cinéma.

Through the movie camera Frank comes to terms with the world around him. His films express a temporal flow, revealing his restlessness as he moves before and behind the camera, wandering, for example, through the labyrinth of the city or the wind-swept fields of Nova Scotia. The films also engender reflections on his better-known still photographs. In the films, Frank often manipulates his photographs, or, in the Home Improvements video, has holes drilled into them, effacing the photograph as stillness. This process of change violates the defining stability of the photograph, allowing it, like Frank himself, to enter into the flow of life.

À travers la caméra, Robert Frank se réconcilie avec le monde qui l'entoure. Ses films captent un flux temporel, révélant son agitation perpétuelle alors qu'il passe devant et derrière l'objectif, errant – dans les dédales de la ville ou les champs balayés par le vent de Nouvelle-Écosse. Ces œuvres cinématographiques dialoguent aussi avec ses photographies les plus célèbres. Dans ses films, Frank manipule souvent ses clichés : dans « Home Improvements », il les perce même de trous, effaçant leur immobilité. Ce processus de transformation brise la stabilité intrinsèque de la photographie, permettant à l'image – comme à Frank lui-même – de s'intégrer au mouvement de la vie.

P232

The history of the American independent cinema from the 1940s through the 1970s is one of artists fashioning a variety of styles and formal inventions through the medium of film. The result is a body of artistic work that shares in a conscious exploration of modernist aesthetics. Some examples are: Stan Brakhage's creation, through the abstraction of light and color and the belief in the mythic power of the artist, of a filmic world around his family; Paul Sharits' delving into the formal properties of the single-film frame; Ernie Gehr's rigorous exploration of the recorded image as a mediation of formal cinematic principles; and Yvonne Rainer's new narrative, self-reflexive feminist critiques of traditional film praxis. These filmmakers have in common their active inquiry into the epistemology of filmmaking. They accomplish this through strategies that incorporate the idea of the artist's central position in the modernist critique of the properties of the medium; this project sustains itself through formal procedures that center upon the powerful metaphor of the camera as eye, a means to reenvision and thus refine art.

L'histoire du cinéma indépendant américain, des années 1940 aux années 1970, est celle d'artistes façonnant une diversité de styles et d'inventions formelles à travers le médium filmique. Le résultat est un corpus d'œuvres artistiques marqué par une exploration consciente de l'esthétique moderniste. Parmi les exemples

marquants : Stan Brakhage, qui crée, par l'abstraction de la lumière et de la couleur et sa foi dans le pouvoir mythique de l'artiste, un univers filmique centré sur sa famille ; Paul Sharits, plongeant dans les propriétés formelles de la photogramme isolée ; Ernie Gehr, explorant avec rigueur l'image enregistrée comme médiation des principes cinématographiques ; Yvonne Rainer, renouvelant le récit par des critiques féministes autoréflexives des pratiques filmiques traditionnelles. Ces cinéastes partagent une démarche active d'interrogation épistémologique du cinéma. Ils y parviennent par des stratégies qui placent l'artiste au cœur de la critique moderniste des propriétés du médium, un projet porté par des procédés formels fondés sur la métaphore puissante de la caméra comme œil – un outil pour réinventer, et donc redéfinir, l'art.

Frank's movements between his still photography method and those employed in his filmmaking have put him in a precarious space in relation to the art of the independent cinema. Pull My Daisy. 1959, created with Alfred Leslie, is his best-known film and the one that defined his relationship to the American independent cinema and film history. Together with John Cassavetes' Shadows, 1959, Shirley Clarke's The Connection, 1961, Morris Engel's Weddings and Babies, 1958, and The Savage Eye, 1959 by Ben Maddow, Joseph Strick, and Sidney Meyers, Pull My Daisy sparked the formation on 26 September 1960 of the New American Cinema group. The first meeting included twenty-three independent filmmakers brought together by Jonas Mekas and Lewis Allen, producer of The Connection.

Les allers-retours de Frank entre sa méthode en photographie fixe et ses approches cinématographiques l'ont placé dans une position délicate au regard de l'art du cinéma indépendant. Pull My Daisy (1959), réalisé avec Alfred Leslie, reste son film le plus célèbre et celui qui a défini sa relation avec le cinéma indépendant américain et son histoire. Aux côtés de Shadows (1959) de John Cassavetes, The Connection (1961) de Shirley Clarke, Weddings and Babies (1958) de Morris Engel, et The Savage Eye (1959) de Ben Maddow, Joseph Strick et Sidney Meyers, Pull My Daisy a été l'un des déclencheurs de la création, le 26 septembre 1960, du groupe New American Cinema. Lors de la première réunion, organisée par Jonas Mekas et Lewis Allen (producteur de The Connection), vingt-trois cinéastes indépendants se sont rassemblés pour fonder ce mouvement.

The New American Cinema group did not identify itself with any aesthetic school and was open to anyone; its manifesto included:» We believe that cinema is indivisibly a personal expression. We, therefore, reject the interference of producers, distributors, and investors until our work is ready to be projected on the screen. We reject censorship «This manifesto laid out for the first time a set of goals that would serve as a model for future generations of independent filmmakers, increasing their control over production, distribution, and exhibition. Film critics recognized a freshness and immediacy that had not been seen before in commercial cinema, and the media in turn responded positively.

Le New American Cinema ne s'inscrivait dans aucune école esthétique et accueillait tous les cinéastes. Son manifeste, publié en 1960, énonçait trois principes fondamentaux : « Nous affirmons que le cinéma est une expression personnelle indissociable. Nous rejetons donc toute ingérence des producteurs, distributeurs et investisseurs jusqu'à ce que nos films soient prêts pour la projection. Nous rejetons la censure. » Ce texte a pour la première fois formalisé des objectifs qui ont servi de référence aux générations futures de cinéastes indépendants, en leur permettant de : Contrôler pleinement la production, la distribution et l'exploitation de leurs œuvres. Libérer leur création des contraintes industrielles et morales. Les critiques ont salué une fraîcheur et une spontanéité inédites, en rupture avec le cinéma commercial, tandis que les médias ont soutenu ce mouvement avec enthousiasme.

P234

This group of filmmakers engaged in a number of important interdisciplinary collaborations. The Americans, with an introduction by Jack Kerouac in the second edition published in 1959, vibrantly expressed the quotidian and the struggle for existence, themes carried over to the film Pull My Daisy. Featuring Kerouac's narration and performances by Allen Ginsberg and Peter Orlovsky, this was the key beat film of its generation, with a story loosely constructed from improvised scenes. Its form is a disjointed narrative about a couple and the poets and artists who wander in and out of their loft and lives. The beat sensibility of anarchy fun and self-parody, and of the trickster-the person who disrupts and throws into relief the world around

him-inspired Pull My Daisy's lively action. In awarding the work Film Culture's Second Independent Film Award, Jonas Mekas, linking the attitude of the film to its very look, cited «its modernity and its honesty, its sincerity and its humility, its imagination and its humor, its youth, its freshness, and its truth [which are] without comparison in our last year's pompous cinematic production. In its camera work, it effectively breaks with the accepted and 1000 years old official rules of slick, polished Alton & Co. cinematographic schmaltz. It breathes an immediacy that the cinema of today vitally needs if it is to be a living and contemporary art.»²

Ce groupe de cinéastes s'est engagé dans des collaborations interdisciplinaires marquantes. The Americans (avec une introduction de Jack Kerouac dans la 2^e édition de 1959) y exprime déjà le quotidien et la lutte pour l'existence – des thèmes repris dans Pull My Daisy. Ce film, œuvre beat emblématique de sa génération, rassemble : La narration de Kerouac Les performances d'Allen Ginsberg et Peter Orlovsky Une structure improvisée, presque anti-scénario : une trame disloquée suivant un couple et les poètes/artistes qui traversent leur loft (et leurs vies). L'esprit beat y est omniprésent : Anarchie joyeuse et autodérision La figure du trickster (celui qui bouscule et révèle les conventions) Un dynamisme spontané, inspiré par le chaos créateur du mouvement.

Pull My Daisy's anarchy reflected its production process as well as a particular aesthetic-the spontaneous unfolding of action that is not framed or constricted by a master narrative-that continued to play an important role in Frank's later work. The film's intensity and rawness derive from its directness, which leaves one with the peculiar impression of having seen people acting like themselves, not simply improvising someone else's story. The story bubbles up and dies off as the actors play themselves and explore their real and imagined places in society and in relation to the other players. This exploratory course opens out, as the actors assume and shed roles in the film in the same frenzied manner in which they explored roles in the world outside.

L'anarchie de Pull My Daisy ne se limite pas à son esthétique : elle imprègne aussi son processus de création. Le film incarne une approche radicale : Un récit sans filet : l'action se déploie spontanément, sans être enfermée dans une narration traditionnelle. Une authenticité troublante : les acteurs jouent leurs propres rôles, donnant l'impression rare de voir des êtres agir comme eux-mêmes – et non interpréter un scénario. Une intensité brute naît de cette directitude : L'histoire émerge et s'évanouit au gré des interactions, comme une improvisation jazzistique. Les personnages endossent et abandonnent des rôles avec la même frénésie que dans leur vie réelle, brouillant les frontières entre fiction et documentaire. Un miroir social : Le film capture leurs places réelles et imaginaires dans la société et entre eux, transformant l'écran en laboratoire d'identités.

Pull My Daisy is Frank's most public film. Its production and release defined the beat movement and contributed to a redefining of American independent feature cinema; its beat stars, also Frank's friends, continue to play a significant role in his art, as we hear about Kerouac and see Ginsberg and Orlovsky through to his most recent work. The public nature of Pull My Daisy coincided with the rise of a new avant-garde. Ten years after its release, it was deemed by the selection committee of Anthology Film Archives an «essential work of the art of the cinema.» Founded by Jonas Mekas, Anthology Film Archives was devoted to the idea and ideology of a pure cinema, one of poets unmediated by commerce and, like the modernist poetics that it celebrated, one that canonized the avant-garde. Today the idea of the avant-garde is an historic moment, a part of the unfolding discourse of an aesthetic that sought within its romantic origins and self-reflexive maccialism a means to fashion a utopian present in the cinema world.

Pull My Daisy est le film le plus exposé de Frank : Sa production et sa sortie ont défini l'esthétique beat et reconfiguré le cinéma indépendant américain. Ses figures emblématiques (Kerouac, Ginsberg, Orlovsky), aussi ses amis, traversent toute son œuvre – jusqu'à ses projets les plus récents. Un film charnière : Public et fondateur : sa sortie coïncide avec l'essor d'une nouvelle avant-garde. Consécration : En 1969, le comité de l'Anthology Film Archives (fondé par Jonas Mekas) le classe parmi les « œuvres essentielles de l'art cinématographique ». Mekas y voyait l'incarnation d'un cinéma pur, affranchi du commerce, où les poètes s'expriment sans filtre – un idéal moderniste canonisant l'avant-garde. Postérité et paradoxes : Aujourd'hui, l'avant-garde n'est plus qu'un « moment historique », une étape dans l'évolution d'une esthétique qui, entre : Romantisme rebelle (l'art comme acte de liberté) Matérialisme autoréflexif (le film comme objet critique) ... a cherché à inventer un présent utopique dans l'univers du cinéma.

Robert Frank's position within the discourse of avant-garde film is that of an outsider, even though his fame as a photographer has resulted in the placement of his films in the category of the avant-garde. His early, radical improvisations, such as Pull My Daisy, certainly aided in positioning him within that ideology of both improvisation and films about artists. In his later films he resisted the idea of film as art for art's sake; rather, Frank sought an ethical redemption within himself and among family and friends, and the movie camera served as his witness. His cinema is against a purely aesthetic theory; it does not look to lofty ideas to hold it together. Instead, his camera cuts across a shifting terrain of personal experiences and interests. Also definitive of Frank's films is his movement between genres, from story-telling to documentary, as well as the constant challenge he places up on himself to record on film what he experiences in life. His work thus does not find itself easily categorized within any single genre of filmmaking strategy. Rather, a restless movement in Frank's filmmaking exposes his vulnerability and belief in people. The narrative quality derives from the recorded conversations with family and friends, binding Frank's life and art together.

La place de Robert Frank dans le discours sur le cinéma d'avant-garde est celle d'un marginal, malgré la classification de ses films dans cette catégorie, due à sa notoriété de photographe. Ses premières improvisations radicales, comme Pull My Daisy, l'ont certes associé à l'idéal d'un cinéma spontané et centré sur les artistes. Pourtant, son approche évolue : Rejet de l'art pour l'art : Dans ses films ultérieurs, il dépasse l'esthétique pure pour chercher une rédemption éthique – intime et collective (famille, amis). La caméra devient témoin plutôt qu'outil de provocation. Un cinéma ancré dans le vécu : Pas de théorie abstraite pour structurer son œuvre, mais une exploration brute des expériences personnelles et des liens humains. Mouvement perpétuel entre les genres (récit, documentaire), défiant les catégories. Une œuvre insaisissable : Ni fiction, ni documentaire pur : ses films mêlent les registres, comme sa photographie. Narrativité organique : Les conversations filmées avec ses proches tissent un récit où vie et art se confondent. Vulnérabilité assumée : Son cinéma révèle une quête sans repos, où l'humanité prime sur le style.

The continuities of family and friendship, together with the worlds of both strong and vulnerable beings, complete Frank's cinematic vision. In our post-humanist age, which proclaims the death of modernism, Frank clings to a belief in the enlightening nature of art and community, and he expresses a belief in the shared dialogue of community, the supportive public sphere in and through which he moves and which his art articulates. His films testify to his convictions about the recuperative power of art and the idea of the avant-garde's ability to rebuild and shape the self and society. And yet, even within that history and the modernist/humanist project, Frank is a solitary figure who clearly is not at ease with the art world's historical categorization and the fellowships of the marketplace that it breeds. Frank's integrity and the honesty with which he treats his vision do not support that classification.

Les communautés de famille et d'amitié, ainsi que les mondes d'êtres à la fois forts et vulnérables, constituent la vision cinématographique de Frank. Dans notre ère post-humaniste, qui proclame la mort du modernisme, Frank s'accroche à une croyance en la nature éclairante de l'art et de la communauté, et il exprime une foi dans le dialogue partagé de la communauté, dans l'espace public solidaire au sein duquel il évolue et que son art articule. Ses films attestent de ses convictions concernant le pouvoir réparateur de l'art et l'idée que l'avant-garde a la capacité de reconstruire et de façonner l'individu et la société. Pourtant, même au sein de cette histoire et de ce projet moderniste/humaniste, Frank est une figure solitaire qui, clairement, n'est pas à l'aise avec les catégorisations historiques du monde de l'art et les cercles du marché qu'elles engendrent. L'intégrité de Frank et l'honnêteté avec laquelle il traite sa vision ne soutiennent pas cette classification.

Frank's photographs, films, and videotapes move toward the quotidian. The films frame his passionate attachment to reality, a dedication that inevitably implies contradiction: «In this film all events and people are real,» says Frank in Me and My Brother, 1968, «whatever is unreal is purely my imagination.» Frank's method of laying the imagination at the service of the real and his constant oscillation between fiction and documentary are allowed by a poetic license that finds its perfect expression in the art and ideology of the beats. Through an improvised poetics of the search for a new life within the distinctly American terrain of both the western landscape and the urban metropolis, the beats articulated a belief in a community of the spoken word. Pull My Daisy pulled together those strands of friendship and creativity embodied in the social ideal of the artist. In it, the largely static camera frames a story of artists and poets searching

for freedom. Jack Kerouac's narration expresses Frank's belief in the vernacular of local speech as public knowledge. Pull My Daisy, like Me and My Brother, is constructed around the beat lifestyle (the patron saint of which is Kerouac) and its rebellious belief in language and the restless spirit of the artist. This was a world that Frank was to explore with his movie camera as he traced his own movements through a network of persona! friendships, which parallel his emergence as an artist.

Les photographies, films et vidéos de Frank se tournent vers le quotidien. Ses films cadrent son attachement passionné au réel, une dévotion qui implique inévitablement une contradiction : « Dans ce film, tous les événements et les personnes sont réels, » déclare Frank dans *Me and My Brother* (1968), « ce qui est irréel relève purement de mon imagination. » La méthode de Frank, qui met l'imagination au service du réel, et son va-et-vient constant entre fiction et documentaire, sont rendus possibles par une liberté poétique trouvant son expression parfaite dans l'art et l'idéologie des beats. À travers une poétique improvisée de la quête d'une nouvelle vie, à la fois dans les paysages de l'Ouest américain et dans la métropole urbaine, les beats ont articulé une foi en une *communitas* de la parole orale. *Pull My Daisy* tisse ensemble ces fils d'amitié et de créativité incarnés par l'idéal social de l'artiste. Dans ce film, une caméra largement statique encadre une histoire d'artistes et de poètes en quête de liberté. La narration de Jack Kerouac y exprime la croyance de Frank en le vernaculaire de la parole locale comme savoir partagé. *Pull My Daisy*, comme *Me and My Brother*, s'organise autour du mode de vie beat (dont Kerouac est le saint patron) et de sa foi rebelle en le langage et l'esprit insaisissable de l'artiste. Ce fut un monde que Frank explora avec sa caméra, tout en traçant ses propres déplacements à travers un réseau d'amitiés personnelles, qui épousent son émergence en tant qu'artiste.

P236

One of the most compelling issues explored in Frank's films is that of the self as art ist seeking to shape one's life—a quest we all embark upon in one way or another. Robert Frank, the connoisseur of chaos, looks to record and represent that quality of disorder that exists in all lives, no matter how orderly they may appear. Pull My Daisy's action is centered around the idea of being an artist and free; the film is a poignant celebration of the beat lifestyle and anti-aesthetic philosophy. The representation of beat poetics appears as well in Me and My Brother, a partially scripted work, centered within a more jagged, less fixed cinematography. In this film, the idea of being an artist becomes a meta-framework; it is a film about the making of the film and artists as outsiders in society.

L'une des questions les plus captivantes explorées dans les films de Frank est celle de l'artiste en quête de façonner sa propre vie – une quête que nous entreprenons tous, d'une manière ou d'une autre. Robert Frank, connoisseur du chaos, cherche à enregistrer et représenter cette qualité de désordre qui existe dans toutes les vies, même les plus ordonnées en apparence. Dans *Pull My Daisy*, l'action tourne autour de l'idée d'être artiste et libre ; le film est une célébration poignante du mode de vie beat et de sa philosophie anti-esthétique. La représentation de la poétique beat apparaît également dans *Me and My Brother*, une œuvre partiellement scénarisée, portée par une cinématographie plus heurtée, moins fixe. Dans ce film, l'idée d'être artiste devient un méta-cadre : c'est un film sur la fabrication du film lui-même, et sur les artistes en tant que marginaux dans la société.

Later, Frank's films become more intensely persona! and improvisatory; in Lift Dances On..., 1980, for example, the filmmaker is on the streets of the Lower East Side where, in a memorable scene, he and his friends encounter a group of college photography students who are asked to name important photographers. Here, the now historical person of the artist begins to emerge in the playfully asked questions regarding his identity and public recognition. In the beginning of Lift Dances On... we observe the artist with his daughter Andrea and friend Danny Seymour. This work is vivid in its exposure of the vulnerability of the artist's feelings. In a similar vein, Frank's videotape Home Improvements opens with a birthday celebration for Frank, and then the setting shifts between Nova Scotia and New York. The work is marked by the dialogue between Frank and his wife June Leaf as she battles illness; he also inscribes into the video the story of his son Pablo's illness and, in doing so, what family and friendship mean to him. His direct engagement with the image through the struggle with framing and focus, the use of zoom shots, and the discussion about what one is looking at, all layer the process of negotiating one's environment with a

distinct perceptual awareness. We sense that the artist is looking through the camera to see his life better; this is enhanced by Frank's commentary, further reflecting upon what he sees.

Plus tard, les films de Frank deviennent plus intensément personnels et improvisés ; dans *Life Dances On...* (1980), par exemple, le cinéaste se trouve dans les rues du Lower East Side, où, dans une scène mémorable, lui et ses amis rencontrent un groupe d'étudiants en photographie auxquels on demande de citer des photographes importants. Ici, la figure désormais historique de l'artiste commence à émerger à travers des questions ludiquement posées sur son identité et sa reconnaissance publique. Au début de *Life Dances On...*, on observe l'artiste avec sa fille Andrea et son ami Danny Seymour. Ce film est frappant par l'exposition de la vulnérabilité des sentiments de l'artiste. Dans le même esprit, la vidéo de *Frank Home Improvements* s'ouvre sur une célébration d'anniversaire en son honneur, puis le cadre alterne entre la Nouvelle-Écosse et New York. L'œuvre est marquée par les dialogues entre Frank et son épouse June Leaf, alors qu'elle combat la maladie ; il y inscrit aussi l'histoire de la maladie de son fils Pablo, et, ce faisant, ce que représentent pour lui la famille et l'amitié. Son engagement direct avec l'image – à travers les luttes de cadrage et de mise au point, l'usage de plans zoomés, et les discussions sur ce qu'on regarde – superpose les couches du processus de négociation de son environnement avec une conscience perceptive distincte. On sent que l'artiste regarde à travers la caméra pour mieux voir sa vie ; cet effet est renforcé par les commentaires de Frank, qui réfléchissent davantage sur ce qu'il voit.

C'est Vrai! (One Hour), 1990, is a continuous, unedited videotape commissioned by a French television station. The action is choreographed movement through New York's streets, real and imagined, acted and improvised upon by a kaleidoscope of people from Frank's past (Peter Orlovsky, Taylor Mead) as well as Frank's young friends. As in all his films and photographs, Frank struggles to capture life's intense moments. Yet a sort of resistance lingers in his work; one young friend wonders aloud about the path the work is taking. Peter Orlovsky, a gray-haired beatnik in the subway, maims to entertain, understand, and shout back at the world around him. C'est Vrai! (One Hour) replays the idea of a pure cinema, direct and engaged, and yet, as Frank knows, it remains artificial and constructed despite his efforts to break down its form.

C'est Vrai! (One Hour) (1990) est une vidéo continue et non montée, commandée par une chaîne de télévision française. L'action y consiste en un mouvement chorégraphié à travers les rues de New York, à la fois réelles et imaginées, interprété et improvisé par un kaleïdoscope de personnes issues du passé de Frank (Peter Orlovsky, Taylor Mead) ainsi que par ses jeunes amis. Comme dans tous ses films et photographies, Frank s'efforce de saisir les moments intenses de la vie. Pourtant, une forme de résistance persiste dans son travail : un jeune ami s'interroge à voix haute sur la direction que prend l'œuvre. Peter Orlovsky, beatnik aux cheveux gris dans le métro, s'efforce de divertir, de comprendre et de crier en retour au monde qui l'entoure. *C'est Vrai! (One Hour)* réactive l'idée d'un cinéma pur, direct et engagé, et pourtant, comme Frank le sait, il reste artificiel et construit, malgré ses efforts pour déconstruire sa forme.

P237

As the great modernist poet Wallace Stevens so perfectly stated, «I am what is around me.» Frank is what is around him. His photographs, films, and videotapes are not «statues posed for a vista in the Louvre. They are things chalked on the sidewalk so that the pensive man may see.» That «pensive man», perhaps Robert Frank, may see himself as an eagle afloat for «which the intricate Alps are a single nest.» For Frank it is his world, our shared world, that is his nest. He is engaged in a constant artistic struggle to understand. His restless quest for answers amid life's chaos provides its own and unique sort of shifting order, and his films, which exist on the margins of traditional film history, are a vivid expression of the creative drives and desires of artists. These films, like his life, dance on.

Comme l'a si parfaitement formulé le grand poète moderniste Wallace Stevens : « Je suis ce qui m'entoure. » Frank est ce qui l'entoure. Ses photographies, films et vidéos ne sont pas « des statues posées pour une vue au Louvre. Ils sont des choses tracées sur le trottoir pour que l'homme pensif puisse voir. » Cet « homme pensif », peut-être Robert Frank, peut se voir lui-même comme un aigle flottant « pour lequel les Alpes complexes ne sont qu'un seul nid. » Pour Frank, c'est son monde, notre monde partagé, qui est son nid. Il est engagé dans

une lutte artistique constante pour comprendre. Sa quête incessante de réponses au milieu du chaos de la vie créé son propre ordre changeant et unique, et ses films, qui existent en marge de l'histoire traditionnelle du cinéma, sont une expression vive des pulsions et désirs créatifs des artistes. Ces films, comme sa vie, dansent.

MABOU 1975-1992

I hope to write to you again-when the clear view the cool air have improved my feelings

J'espère pouvoir t'écrire à nouveau – quand la vue dégagée et l'air frais auront amélioré mes sentiments.

It's just another till, End of Dream.

But these words mean what they say. It concerns lime done and served. 1 left New York City in Dec. 1971.

Said good bye to Mr. Brodovitch.

I was going to make a new home in Mabou, Nova Scotia. Then you find out that your vision was a dream.

Every year the ice melts, the winds and tides take the broken up pieces out to sea. It is also the portrait of a man waiting for another spring another spring another vision... another dream....

C'est juste un autre titre, End of Dream.

Mais ces mots veulent dire ce qu'ils disent. Il s'agit du temps écoulé et servi. J'ai quitté New York en décembre 1971. J'ai dit au revoir à M. Brodovitch.

Je pensais faire un nouveau foyer à Mabou, en Nouvelle-Écosse. Puis tu découvres que ta vision n'était qu'un rêve.

Chaque année, la glace fond, les vents et les marées emportent les morceaux brisés au large. C'est aussi le portrait d'un homme attendant un autre printemps, un autre printemps, une autre vision... un autre rêve...

P270

End of Dream, 1992 (pages 267-269)

W. S. DI PIERO Hold Still-Keep Going

The Later Photographs

End of Dream, 1992 (pages 267-269)

W. S. DI PIERO Reste immobile – Continue d'avancer

Les photographies ultérieures

In the introduction that he wrote for an American edition of his poems in 1920, D. H. Lawrence espouses a kind of poetry that has since become familiar to all of us. 1 Lawrence argues that traditional poetry has been of two types, what he calls poetry of the future, prophetic and ethereal, and rich, heavily textured poetry of the past. Both are crisp, talline, complete, finished, and infused with a sense of the eternal; formally exquisite, symmetrical, balanced, densely harmonious, made of «perfected bygone moments [and] perfected moments in the glimmering futurity.» Against these, Lawrence advocates a poetry of the present, where there is «no perfection, no consummation, nothing finished.» It is a poetry imitative not of a perfect, classic moon shining in a clear sky, but of the moon on the waters, wavering and trembling uncertainly on the tide. Such poetry registers the flashing feeling tones of the moment without regard for the judgment of eternity, and its finest instrument is free verse. Its essence is plasmic, and its passion is for immanence, not transcendence. «It has no satisfying stability,» Lawrence says, «satisfying to those who like the immutable.»2

Dans l'introduction qu'il a écrite pour une édition américaine de ses poèmes en 1920, D. H. Lawrence défend un type de poésie qui nous est depuis devenu familier. Lawrence soutient que la poésie traditionnelle a été de deux types : ce qu'il appelle la poésie de l'avenir, prophétique et éthérée, et la poésie riche et fortement texturée du passé. Les deux sont cristallines, complètes, finies et imprégnées d'un sens de l'éternel ; formellement exquises, symétriques, équilibrées, densément harmonieuses, faites de « moments parfaits du passé [et] moments parfaits dans l'avenir scintillant ». Contre ces formes, Lawrence plaide pour une poésie du présent, où il n'y a « ni perfection, ni consommation, rien de fini ». C'est une poésie qui imite non pas une lune parfaite et classique brillant dans un ciel clair, mais la lune sur les eaux, vacillant et tremblant incertainement sur la

marée. Une telle poésie enregistre les tons de sentiment flashants du moment sans égard pour le jugement de l'éternité, et son instrument le plus fin est le vers libre. Son essence est plasmique, et sa passion est pour l'immanence, non la transcendance. « Elle n'a pas de stabilité satisfaisante », dit Lawrence, « satisfaisante pour ceux qui aiment l'immuable ».

*These remarks extend beyond poetry to include changes that had been taking place in all the arts early in the century. By the time Lawrence's essay had been published, photography had already become the most available medium for catching the quick of the moment. It evolved, however, very much within traditional aesthetic definitions, the same definitions Lawrence was challenging. Beginning with the early experiments of William Henry Fox Talbot and the exalted views of Carleton Watkins, Francis Frith, and other pioneers, photography experienced a kind of fast-forward development out of an ancient matrix; it first had to recover and reprise, in very short time, a poetics of eternity before it could take up the modernist work of making a poetics of process and mutability. Even early brilliant street photography like Eugène Atget's had an aura and charm of the consummate, which was challenged by image makers such as Alfred Stieglitz, Walker Evans, and Dorothea Lange, who helped to introduce new destabilizing impurities into the older poetics of perfection. Robert Frank's first major contribution as a young artist was to make photographs that were the sort of instruments of the present that Lawrence had anticipated. His particular achievement in *The Americans* was to break down the classicizing tendencies of straightforward photography (still visible certainly in the work of Evans) and drain them of the residues of eternity. In formal terms, the moon upon the waters claimed his passion more than the object in the sky. Ironically, by the end of the 1950s he had forged a style that itself would become conventional, with a consummate finish of its own.*

Ces remarques s'étendent au-delà de la poésie pour inclure les changements qui avaient commencé à se produire dans tous les arts au début du siècle. Au moment où l'essai de Lawrence a été publié, la photographie était déjà devenue le moyen le plus accessible pour saisir l'instant. Elle a évolué, cependant, très largement dans le cadre des définitions esthétiques traditionnelles, les mêmes définitions que Lawrence remettait en question. Commencant avec les premières expériences de William Henry Fox Talbot et les vues exaltées de Carleton Watkins, Francis Frith et d'autres pionniers, la photographie a connu un développement en accéléré à partir d'une matrice ancienne ; elle a d'abord dû récupérer et reprendre, en très peu de temps, une poétique de l'éternité avant de pouvoir aborder le travail moderniste de créer une poétique du processus et de la mutabilité. Même la photographie de rue brillante et précoce d'Eugène Atget avait une aura et un charme de la perfection, qui a été remis en question par des créateurs d'images tels qu'Alfred Stieglitz, Walker Evans et Dorothea Lange, qui ont aidé à introduire de nouvelles impuretés déstabilisatrices dans l'ancienne poétique de la perfection. La première contribution majeure de Robert Frank en tant que jeune artiste a été de réaliser des photographies qui étaient le genre d'instruments du présent que Lawrence avait anticipés. Son achievement particulier dans *The Americans* a été de décomposer les tendances classicisantes de la photographie directe (encore visibles certes dans l'œuvre d'Evans) et de les drainer des résidus de l'éternité. En termes formels, la lune sur les eaux a captivé sa passion plus que l'objet dans le ciel. Ironiquement, à la fin des années 1950, il avait forgé un style qui lui-même allait devenir conventionnel, avec une finition consommée propre.

P 270

*In creating a true photography of the present in *The Americans* and the work that preceded it, Frank unintentionally made himself into an exemplar or classic case. For all its non-idealizing intent and its nonchalant disdain for transforming a supreme instant into a beautiful image, his work from the 1950s became a kind of historical shrine. Frank could not have foreseen that cultural circumstances would proclaim him a master for having made images that pulled down conventional notions of mastery. And so he faced a choice: to sortie into the achievement, build on its foundation, and perhaps establish himself as a heroic presence like Edward Weston or Minor White; or dismantle it, break down the achieved style, rattle the perfected imperfections.*

En créant une photographie véritable du présent dans *The Americans* et les œuvres qui l'ont précédée, Frank a involontairement fait de lui-même un exemplaire ou un cas classique. Malgré son intention de ne pas idéaliser et son mépris nonchalant pour transformer un instant suprême en une belle image, son travail des années

1950 est devenu une sorte de sanctuaire historique. Frank n'aurait pas pu prévoir que les circonstances culturelles le proclameraient maître pour avoir réalisé des images qui ont renversé les notions conventionnelles de maîtrise. Il a donc dû faire un choix : s'installer dans cette réussite, construire sur ses fondations et peut-être s'établir comme une présence héroïque à l'instar d'Edward Weston ou de Minor White ; ou bien la démanteler, décomposer le style accompli, gratter les imperfections parfaites.

Frank is a superb still photographer whose instincts have always run somewhat against the grain of the medium. His great passions are motion and change. Immediately after The Americans, he completed another project, the bus series. The contact sheets of that series seem to have been made by someone who wants to be making motion pictures but happens to have a 35mm still camera in his hands. The bus is moving, he is moving, the scene before and around him is moving: Frank seems to be hunting that impossible moment when the stilled instant of the frame leaks into the flow of time. Louis Silverstein, art director at The New York Times, said that the bus series was as far as anyone could go with still photography «without losing what are supposed to be basic visual... rules,» and that the pictures were a deliberate attempt by Frank «to see how far you could go before you've destroyed the canvas.»³ While Frank did not destroy the canvas, he did abandon it. He spent the next fifteen years exclusively making motion pictures.

Robert Frank est un photographe d'image fixe exceptionnel, mais ses instincts ont toujours été à contre-courant des conventions du médium. Ses grandes passions sont le mouvement et le changement. Immédiatement après *The Americans*, il a complété un autre projet, la série du bus. Les planches contacts de cette série révèlent son désir de capturer le mouvement : le bus est en mouvement, Frank est en mouvement, la scène autour de lui est en mouvement. Il semble chercher cet instant impossible où l'image figée du cadre se fond dans le flux du temps. Louis Silverstein, directeur artistique au *The New York Times*, a déclaré que cette série était aussi loin que l'on pouvait aller en photographie d'image fixe « sans perdre les règles visuelles de base ». Frank a délibérément tenté de repousser les limites de la photographie, explorant jusqu'où il pouvait aller avant de « détruire la toile ». Bien qu'il ne l'ait pas détruite, il l'a abandonnée pour se consacrer exclusivement au cinéma pendant les quinze années suivantes.

In the early 1970s he gradually began once again to make photographs that challenged the sweetly melancholic street style of his previous work and which had a pitch and range of feeling not evident earlier. To viewers whose sense of the possibilities of vernacular photography was shaped by The Americans (and whose enthusiastic esteem in its very small way conspired to make Frank into the kind of exalted figure he most detested), the images he has made since the early 1970s are the work of an artist reinventing himself, pulling apart the now conventional precedents he himself established and making them over into an art that is denser, less cozy, and more precarious. This gives rise to a general question: When artists reinvent themselves, what of the past should or must be saved, and what brought over into the new definitions? This leads in turn to more local questions: Why is Frank's later work not as inviting as the early work? Why is its tone so jarringly uneven? How has the artist who seemed so unselfconscious in The Americans become so roughed-up by raw self-awareness, and how is that kneaded into the plasticity of the new vision?

Dans les années 1970, Robert Frank a progressivement commencé à réaliser des photographies qui défiaient le style mélancolique et sucré de ses travaux précédents, avec une intensité et une gamme de sentiments inédits. Pour les spectateurs dont la perception des possibilités de la photographie vernaculaire avait été façonnée par *The Americans*, les images qu'il a créées depuis le début des années 1970 sont l'œuvre d'un artiste en pleine réinvention. Frank décompose les conventions qu'il avait lui-même établies pour créer un art plus dense, moins rassurant et plus fragile. Cette évolution soulève une question fondamentale : lorsque les artistes se réinventent, quels éléments du passé doivent être conservés et quels autres intégrés aux nouvelles définitions ? Plus précisément, pourquoi le travail tardif de Frank est-il moins accessible que ses premières œuvres ? Pourquoi son ton est-il si déconcertant et inégal ? Comment l'artiste, qui semblait si peu conscient de lui-même dans *The Americans*, est-il devenu si marqué par une conscience de soi brute, et comment cette évolution nourrit-elle la plasticité de sa nouvelle vision ?

For artists, the past exists not only as an archive of experience but, also, as a style. The most intense private history is recovered in the formal structures and contents of images. Even the most finished pictures—a café

*juke box glowing like a radioactive material; a young couple swooning in a bumper car; a 1950s Cadillac offered like a sacrifice upon an altar of gleaming concrete-living in an artist's consciousness not as pristine monuments of past glory but as the ordinary materials of daily consciousness. Much of Frank's later work demonstrates how an artist disrupts old formations and restructures them in answer to changed emotional and formal needs. In an early self-portrait made in St. Louis in 1947, we see the photographer, hidden behind his camera, framed and reflected in a window. The city looms behind: a bridge, a dome, a vacant lot, cars and brick buildings. It's a jumpy image, with shadowy definitions, an early example of what critics would later decry as Frank's poor technique. The image is a classic arrangement by the artist, set in relation to his subject, the city, but destabilized, momentarily deranged. Roughly thirty-five years later, after the revisionist style of Frank's books *Black White and Things* and *Peru*, after the controversial investigations of *The Americans* and the subsequent work in film and video, in *Home Improvements* he synthesized his past styles in a self-portrait in which he looks out from behind a videocam, still aloof, but alert, with the passive, predatory attentiveness so crucial to good photographic art. In the 1947 St. Louis image he looks rather like a cubist figure embedded in his surround. In the later self-portrait, he is in a void, without a context, and the image is not jumpy but steamed and fluorescent, the image-maker making himself in visible before our eyes.*

Pour les artistes, le passé existe non seulement comme une archive d'expériences, mais aussi comme un style. L'histoire privée la plus intense est récupérée dans les structures et contenus formels des images. Même les images les plus abouties – un juke-box de café brillant comme un matériau radioactif ; un jeune couple s'évanouissant dans une voiture tamponneuse ; une Cadillac des années 1950 offerte comme un sacrifice sur un autel de béton étincelant – vivent dans la conscience d'un artiste non pas comme des monuments immaculés de la gloire passée, mais comme les matériaux ordinaires de la conscience quotidienne. Une grande partie de l'œuvre ultérieure de Frank démontre comment un artiste perturbe les anciennes formations et les restructure en réponse à des besoins émotionnels et formels changés. Dans un autoportrait précoce réalisé à St. Louis en 1947, nous voyons le photographe, caché derrière son appareil photo, encadré et reflété dans une fenêtre. La ville se profile à l'arrière-plan : un pont, un dôme, un terrain vague, des voitures et des bâtiments en brique. C'est une image saccadée, aux définitions ombragées, un exemple précoce de ce que les critiques dénonceraient plus tard comme la mauvaise technique de Frank. L'image est une disposition classique de l'artiste, mise en relation avec son sujet, la ville, mais déstabilisée, momentanément dérangée. Environ trente-cinq ans plus tard, après le style révisionniste des livres de Frank *Black White and Things* et *Peru*, après les investigations controversées de *The Americans* et le travail ultérieur dans le film et la vidéo, dans *Home Improvements*, il a synthétisé ses styles passés dans un autoportrait où il regarde depuis derrière une caméra vidéo, toujours distant, mais attentif, avec l'attention passive et prédatrice si cruciale pour l'art photographique. Dans l'image de St. Louis de 1947, il ressemble plutôt à une figure cubiste intégrée dans son environnement. Dans l'autoportrait ultérieur, il est dans un vide, sans contexte, et l'image n'est pas saccadée mais vaporeuse et fluorescente, le créateur d'images se rendant invisible devant nos yeux.

P272

*That self-portrait is one of five large color panels that comprise *Home Improvements*, 1985, a photograph made from Frank's video of the same title. The matrix has changed from a bleak cityscape in the early picture to a purely subjective self-portrait, in *Home Improvements* (pages 263-265). The later photograph is essentially studio art but it is deployed in relation to the other panels, which are classic by comparison: two portraits of family members, a landscape, an interior. *Home Improvements* is representative of a good deal of Frank's later work in that it dramatizes his own complicity in making images of a life. Two severe panels expose the most important people in his private life, his son Pablo and his wife June Leaf. The other two images expose extremities of place, his two locales: Mabou, Nova Scotia (land's end with its lovely desolation of snow on rocks) and New York City (a subway interior with its alarmed graffiti-»Symptoms It was dark«). The most disturbing is the portrait of Pablo who, we know from the *Home Improvements* video, has been hospitalized. The image, in the grim tones and merciless definition peculiar to video, is drained of life force. In no way cautionary or cozy (or exhibitionist), it is the clearest image of spiritual agony that Frank has ever made. The extreme foregrounding - Pablo's grand, handsome head turns slightly from us*

even as it heaves forward in the frame- creates an unsentimental candor that seems, as it sometimes must in photographie art, like cruelty. The enlargement dilates the textures of the video so that the support looks like open-weave canvas. An intimate subject, Pablo is turned into an image pushed nearly to abstraction, to public dissolution, by Frank's desire to achieve a precise level of distress. June's portrait, on the other hand, is annunciatory. She is a heroic presence because she appears so fearlessly available to the travails of experience. (We know from the video that she, too, has been hospitalized.) Both are images that show the way the human face embodies suffering and change. The Mabou and New York panels fill in the configuration, representing the forces of circumstance that affect and sometimes determine chat embodi ment. Frank gives the tenuous nature of the video image a monumental form, but the mon ument is testimony to private disorder, struggle, and soul-searching.

Cet autoportrait fait partie de cinq grands panneaux colorés qui composent *Home Improvements*, 1985, une photographie tirée de la vidéo du même titre de Frank. La matrice a changé d'un paysage urbain sombre dans l'image précoce à un autoportrait purement subjectif, dans *Home Improvements* (pages 263-265). La photographie ultérieure est essentiellement de l'art de studio, mais elle est déployée en relation avec les autres panneaux, qui sont classiques en comparaison : deux portraits de membres de la famille, un paysage, un intérieur. *Home Improvements* est représentatif d'une grande partie de l'œuvre ultérieure de Frank en ce qu'il dramatise sa propre complicité dans la création d'images d'une vie. Deux panneaux sévères exposent les personnes les plus importantes de sa vie privée, son fils Pablo et sa femme June Leaf. Les deux autres images exposent les extrémités du lieu, ses deux localités : Mabou, en Nouvelle-France (le bout du monde avec sa désolation enneigée sur les rochers) et New York (un intérieur de métro avec ses graffitis alarmants – « Symptoms It was dark »). Le plus dérangeant est le portrait de Pablo, que nous savons, d'après la vidéo *Home Improvements*, avoir été hospitalisé. L'image, dans les tons sinistres et la définition impitoyable propres à la vidéo, est vidée de sa force vitale. En aucun cas prudente ou réconfortante (ou exhibitionniste), c'est l'image la plus claire de l'angoisse spirituelle que Frank ait jamais créée. Le premier plan extrême – la tête grandiose et belle de Pablo se détourne légèrement de nous tout en se projetant vers l'avant dans le cadre – crée une candeur non sentimentale qui semble, comme cela doit parfois être le cas dans l'art photographique, cruelle. L'agrandissement dilate les textures de la vidéo de sorte que le support ressemble à une toile à tissage ouvert. Un sujet intime, Pablo est transformé en une image poussée presque jusqu'à l'abstraction, jusqu'à la dissolution publique, par le désir de Frank d'atteindre un niveau précis de détresse. Le portrait de June, en revanche, est annonciateur. Elle est une présence héroïque parce qu'elle apparaît si courageusement disponible pour les épreuves de l'expérience. (Nous savons d'après la vidéo qu'elle aussi a été hospitalisée.) Tous deux sont des images qui montrent comment le visage humain incarne la souffrance et le changement. Les panneaux de Mabou et de New York complètent la configuration, représentant les forces des circonstances qui affectent et parfois déterminent cette incarnation. Frank donne à la nature ténue de l'image vidéo une forme monumentale, mais le monument témoigne du désordre privé, de la lutte et de la quête de soi.

*The way he uses video imagery says much about the ways and means of Frank's later work. After experimenting with video for several years, by the late 1980s he had come to believe it was too personal. «[It] really picks up everything that is there,» he says. What he means, perhaps, is that total exposure is not the same as personal or private art and that video, for all its inclusiveness, in its way is too superficially scrupulous and tends to flatten all the elements in a field to a single emotional valence. Video does not really see so much as it vacuums its subjects. Joy seems manic, driven, hysterical; sorrow becomes shamelessly hard-edged and spotless. It makes reality seem floodlit from the inside and records physical activity with crisp precision. It also lends itself very easily to harsh affectlessness (and consequently has become the medium of choice for many postmodern artists). In exploring the new technology he was testing for blind spots, soft areas where qualities inherent in video could be destabilized and made to release new expressive energies. Although he has included video fragments in recent films, including *Hunter*, 1989, and *Last Supper*, 1992, Frank's displeasure with the medium led him to complete only three videos, *Home Improvements*, 1985, and *Moving Pictures*, 1994, and *C'est Vrai!* (One Hour), 1990; but when he makes photographs from video stills, or brings over into his photographic practice the lessons learned from his video experiments, he discovers new dimensions of feeling.*

La manière dont il utilise l'imagerie vidéo en dit long sur les méthodes et les moyens de l'œuvre ultérieure de Frank. Après avoir expérimenté la vidéo pendant plusieurs années, à la fin des années 1980, il en était venu à croire qu'elle était trop personnelle. «[Elle] capte vraiment tout ce qui est là», dit-il. Ce qu'il veut dire, peut-être, c'est que l'exposition totale n'est pas la même que l'art personnel ou privé et que la vidéo, pour toute son inclusivité, est à sa manière trop superficiellement scrupuleuse et tend à aplatir tous les éléments d'un champ à une seule valence émotionnelle. La vidéo ne voit pas vraiment autant qu'elle aspire ses sujets. La joie semble maniaque, poussée, hystérique ; la tristesse devient dure et sans tache de manière éhontée. Elle fait sembler la réalité éclairée de l'intérieur et enregistre l'activité physique avec une précision nette. Elle se prête également très facilement à une affectation dure (et est conséquemment devenue le médium de choix pour de nombreux artistes postmodernes). En explorant la nouvelle technologie, il testait les angles morts, les zones molles où les qualités inhérentes à la vidéo pouvaient être déstabilisées et amenées à libérer de nouvelles énergies expressives. Bien qu'il ait inclus des fragments vidéo dans des films récents, dont *Hunter*, 1989, et *Last Supper*, 1992, le mécontentement de Frank envers ce médium l'a conduit à n'en compléter que trois : *Home Improvements*, 1985, et *Moving Pictures*, 1994, et *C'est Vrai! (One Hour)*, 1990 ; mais lorsqu'il réalise des photographies à partir de captures vidéo, ou qu'il intègre dans sa pratique photographique les leçons tirées de ses expériences vidéo, il découvre de nouvelles dimensions du

Frank is an artist who takes what is available, finds the chaos in it, then finds a way of using the chaos. Over the past twenty years he has often worked with Polaroids because they let him admit and manipulate disorder in ways that conventional film does not. He says they let him «destroy that image, that perfect image.» That is, they free him to pursue in new ways the contrary ambition that has driven him since the early 1950s: to make something that is not a beautiful picture. Frank writes directly on Polaroid negatives, scratching notations and impulses. The picture registers what is outside, the stylus records what is inside. The entire image thus becomes an opaque membrane on which adversarial pressures imprint their meanings. The words are usually plain, elemental, sometimes to the point of ingenuousness. The writing cracks the composure, disrupting the composition. The results are complex and startling. In 1978, while hospitalized in Halifax, Frank made a series of Polaroids of another patient (page 253). In ail but two the sunlight from the window swells into the room, bleaching objects and people. In the penultimate image, we see the patient, Mr. Lawson, in bed. In the final image the bed is empty and the window can not be seen. On these serial pictures Frank has scratched dates, times, memoranda («Treatment Therapy»), feelings and tidings («Goodbye Mr. Lawson»), slanting himself in to the story, acknowledging his participation and his own fate. At the bottom appear his own and Mr. Lawson's hospital identification tags, homely signs of mortality.

Frank est un artiste qui prend ce qui est disponible, trouve le chaos qui s'y cache, puis trouve un moyen d'utiliser ce chaos. Au cours des vingt dernières années, il a souvent travaillé avec des Polaroids parce qu'ils lui permettent d'admettre et de manipuler le désordre de manières que le film conventionnel ne permet pas. Il dit qu'ils lui permettent de « détruire cette image, cette image parfaite ». C'est-à-dire qu'ils le libèrent pour poursuivre de nouvelles manières l'ambition contraire qui le pousse depuis le début des années 1950 : créer quelque chose qui n'est pas une belle image. Frank écrit directement sur les négatifs Polaroid, griffonnant des notes et des impulsions. L'image enregistre ce qui est à l'extérieur, le stylet enregistre ce qui est à l'intérieur. L'image entière devient ainsi une membrane opaque sur laquelle les pressions adverses impriment leurs significations. Les mots sont généralement simples, élémentaires, parfois au point d'être ingénus. L'écriture fissure la composition, perturbant la composition. Les résultats sont complexes et surprenants. En 1978, alors qu'il était hospitalisé à Halifax, Frank a réalisé une série de Polaroids d'un autre patient (page 253). Dans tous sauf deux, la lumière du soleil provenant de la fenêtre envahit la pièce, blanchissant les objets et les personnes. Dans l'image pénultième, nous voyons le patient, M. Lawson, dans son lit. Dans l'image finale, le lit est vide et la fenêtre ne peut pas être vue. Sur ces images en série, Frank a griffonné des dates, des heures, des mémos (« Traitement Thérapie »), des sentiments et des nouvelles (« Au revoir M. Lawson »), s'insérant lui-même dans l'histoire, reconnaissant sa participation et son propre destin. En bas apparaissent ses propres étiquettes d'identification hospitalière et celles de M. Lawson, signes simples de la mortalité.

Frank's excited treatment of Polaroids is also a strategy for working away from, but also out of, the beauty of his early style. One challenge has been to discover other, more unstable forms of countering beauty. With the Polaroid process he has created effects that literally dislodge or blot compositional stabilities and melt or fracture the frame of the image. While pulling the film packet through the rollers-he uses an old Polaroid 195, a much-coveted model! among some photographers-he sometimes plays with the negative, twisting and wriggling and hesitating in order to achieve a «wrong» look. As a result, edges and areas of the image appear abraded, raked, or watery. He begins to dismantle the resolved image before it develops, and he does so blindly. The method induces happy errors of disorder and chance, which then become part of his pictorial drama. In the 1950s Frank was criticized for bad technique because of the skewed axis, tilted horizons, irregular focus, and shabby lighting in some of his pictures. These aspects all contributed to a classic American style. In recent years he honors that style by continuing to interrogate conventional composition and tonality.

Le traitement excité de Frank des Polaroids est également une stratégie pour travailler à partir de, mais aussi en dehors de, la beauté de son style précoce. Un défi a été de découvrir d'autres formes plus instables de contrer la beauté. Avec le procédé Polaroid, il a créé des effets qui délogent ou effacent littéralement les stabilités compositionnelles et fondent ou fracturent le cadre de l'image. En tirant le paquet de film à travers les rouleaux – il utilise un vieux Polaroid 195, un modèle très convoité parmi certains photographes – il joue parfois avec le négatif, le tordant et le tortillant et hésitant afin d'obtenir un look « incorrect ». En conséquence, les bords et les zones de l'image apparaissent éraflés, raclés ou aqueux. Il commence à démanteler l'image résolue avant qu'elle ne se développe, et il le fait à l'aveugle. La méthode induit des erreurs heureuses de désordre et de hasard, qui deviennent ensuite une partie de son drame pictural. Dans les années 1950, Frank a été critiqué pour sa mauvaise technique en raison de l'axe incliné, des horizons penchés, de la mise au point irrégulière et de l'éclairage médiocre dans certaines de ses images. Tous ces aspects ont contribué à un style américain classique. Ces dernières années, il honore ce style en continuant à interroger la composition et la tonalité conventionnelles.

The pursuit of an alternative beauty continues after the film is pulled from the camera. Frank is notorious for treating his negatives like last week's grocery lists-he handles prints just as casually-so that a negative is «worked,» exposed, for a long time after the initial, sanctuary exposure in the camera. He cultivates a damaged beauty in order to bring into a strong compositional structure the decisive random impingements of the world. This is another expression of contrariness, his unwillingness to monumentalize moments or court transcendent effects. One reason he turned to motion pictures was that he wanted their commitment to sequence, process, consequence. His still photographs of recent years are a natural extension (and lesson learned) from that pursuit. The images now are not «taken» but rather carried out, and carried on. And the task has been often occasioned by personal turmoil, by death or the passings of seasons, friends, and places. The actual effects of much of the later work are more quickened and emotionally volatile, also more reflective and ceremonial, than the early work.

La poursuite d'une beauté alternative se poursuit après que le film est retiré de l'appareil photo. Frank est connu pour traiter ses négatifs comme des listes de courses de la semaine dernière – il manipule les tirages avec la même désinvolture – de sorte qu'un négatif est « travaillé », exposé, pendant longtemps après l'exposition initiale et sacrée dans l'appareil photo. Il cultive une beauté endommagée afin d'intégrer dans une structure compositionnelle solide les impacts aléatoires décisifs du monde. Cela est une autre expression de sa contrarité, son refus de monumentaliser les moments ou de rechercher des effets transcendants. Une raison pour laquelle il s'est tourné vers le cinéma est qu'il voulait leur engagement envers la séquence, le processus, la conséquence. Ses photographies fixes des dernières années sont une extension naturelle (et une leçon apprise) de cette poursuite. Les images ne sont plus « prises » mais plutôt réalisées et poursuivies. Et la tâche a souvent été motivée par des tourments personnels, par la mort ou le passage des saisons, des amis et des lieux. Les effets réels de beaucoup de son travail ultérieur sont plus vifs et émotionnellement volatils, mais aussi plus réfléchis et cérémoniels, que son travail précoce.

Sometimes Frank pues contrary feelings into an image with such aggrieved simplicity that the effects are angular and unsettling. When he writes «I hate you I love you Dont fuck with mother nature,» the assertions have a petulant simplicity, but the words fall upon charged images of the changing seasons and of snow-clogged window sills. We should not expect artful words from a photographer any more than we would expect artful phocography from a poet. What we get in Frank's pictures are panicked exclamations, news from the front lines, wild slogans, and hilarious platitudes («Siek of Goodby's» «Curb chat Just»). The pictures of the 1950s were also riddled with words-signs, posters, political slogans, tabloid hysterics-but chose messages were found already laid into the scene. In the lacer pictures Frank consciously lays into the grain of the image his own frantic, intimate declarations. It is his way of conversing with the process of forging images, making chat exchange the very texture of experience.

Parfois, Frank met des sentiments contradictoires dans une image avec une simplicité si aggraviée que les effets sont anguleux et déstabilisants. Lorsqu'il écrit «Je te hais Je t'aime Ne joue pas avec mère nature», les affirmations ont une simplicité boudeuse, mais les mots tombent sur des images chargées des saisons changeantes et des rebords de fenêtres encombrés de neige. Nous ne devrions pas attendre des mots artistiques d'un photographe plus que nous n'attendrions une photographie artistique d'un poète. Ce que nous obtenons dans les images de Frank, ce sont des exclamations paniquées, des nouvelles du front, des slogans sauvages et des platitudes hilarantes («Marre des adieux» «Bordure ça juste»). Les images des années 1950 étaient également parsemées de mots – panneaux, affiches, slogans politiques, hystéries de tabloïds – mais ces messages étaient déjà intégrés dans la scène. Dans les images plus récentes, Frank incruste délibérément dans le grain de l'image ses propres déclarations frénétiques et intimes. C'est sa manière de converser avec le processus de forgeage des images, faisant de cet échange la texture même de l'expérience.

*The Americans made photography seem a constant pilgrimage to an undetermined but mysteriously critical destination. Every image was a little prayer to the need to stay in motion. Yet, over the years, the artist of the open road has become for the most part a studio artist, though this too has been strategic CO undoing a master style and seeking new definitions. We can crack Frank's development by following one of his primary subjects, his son, Pablo. In the early pictures we see Pablo mostly among the protective and instructive society of adults, with his mother or as Meyer Schapiro's knee; or studying a newspaper as if play-acting at adulthood. He is free at heart but, the pictures suggest, a child of contingency like us all. His father seems to pick him up casually in the viewfinder, nested in a scene. Later, Pablo appears as a young man in the films *Conversations in Vermont* and *Lift Dances On...*, and in the video *Home Improvements*. He is no longer secure in a surrounding scene; he is a subject under scrutiny, a scrutiny that includes the relation between father and son, artist and subject. We witness the disorientation, the strained relation, the struggle to articulate feelings on both their parts, until finally in *Home Improvements* we see Pablo in the Psychiatric Treatment Center in the Bronx where his father visits him. A 1979 portrait shows him holding up books and magazines that declare his interest in UFOs, volcanoes, and meteors. (In those days he was preoccupied with violent interventions in the natural order; there is a moment of tender sympathy in *Lift Dances On...* when Pablo's girlfriend draws him out on these subjects.) The portrait is a classic pose, the sitter surrounded by objects suggestive of his nature, like books or weapons in a Renaissance portrait. Pablo's look of bemused defiance speaks to the relation between sitter and photographer. The sober sweetness of the 1950s images gives way to abrasive personal disclosure. Pablo's name and the date appear top and bottom in the image, scrawled on the negative, sometimes primed backward, like mirror-writing blazed on a tree. The figure does not embody motion or growth. He has a sullen intransigence, and the image bears no sense of happy past or consoling future. Alien suggestion of passage, of life on the go, has been suppressed; we see only an emotionally laden present. Frank, however, as usual saves something from the old style. The news print images framing Pablo have the blatancy and missionary appeal of the pamphlets, signs, and newspapers that flash out from some of his work in the fifties. The issue, then and now, is deliverance. But deliverance from what and to what? In the early pictures those anonymous messages often expressed some wild, beleaguered hopefulness, and at least a public availability. In Pablo's portrait both are absent: he seems to have sucked into himself all the anxiety and foreboding that accompany the kind of speculation that surrounds him. The words, shrieking cosmic disturbance, are images of an interior which, despite the*

pictorial force of Pablo's mass of hair and beard blooming darkly against the white background, remains painfully remote and isolated.

Les Américains ont fait de la photographie un pèlerinage constant vers une destination mystérieusement critique mais indéterminée. Chaque image était une petite prière pour le besoin de rester en mouvement. Pourtant, au fil des ans, l'artiste de la route ouverte est devenu pour la plupart un artiste de studio, bien que cela ait également été stratégique pour défaire un style maître et chercher de nouvelles définitions. Nous pouvons comprendre le développement de Frank en suivant l'un de ses sujets principaux, son fils, Pablo. Dans les premières images, nous voyons Pablo principalement parmi la société protectrice et instructive des adultes, avec sa mère ou sur le genou de Meyer Schapiro ; ou étudiant un journal comme s'il jouait à l'âge adulte. Il est libre de cœur mais, suggèrent les images, un enfant de la contingence comme nous tous. Son père semble le prendre casuellement dans le viseur, niché dans une scène. Plus tard, Pablo apparaît comme un jeune homme dans les films *Conversations in Vermont* et *Lift Dances On...*, et dans la vidéo *Home Improvements*. Il n'est plus en sécurité dans une scène environnante ; il est un sujet sous examen, un examen qui inclut la relation entre père et fils, artiste et sujet. Nous sommes témoins de la désorientation, de la relation tendue, de la lutte pour articuler les sentiments des deux parties, jusqu'à ce que finalement dans *Home Improvements* nous voyons Pablo dans le Centre de Traitement Psychiatrique dans le Bronx où son père lui rend visite. Un portrait de 1979 le montre tenant des livres et des magazines qui déclarent son intérêt pour les OVNI, les volcans et les météorites. (À cette époque, il était préoccupé par les interventions violentes dans l'ordre naturel ; il y a un moment de sympathie tendre dans *Lift Dances On...* lorsque la petite amie de Pablo le fait parler de ces sujets.) Le portrait est une pose classique, le sujet entouré d'objets suggestifs de sa nature, comme des livres ou des armes dans un portrait de la Renaissance. Le regard de Pablo, à la fois amusé et défiant, parle de la relation entre le sujet et le photographe. La douceur sobre des images des années 1950 cède la place à une révélation personnelle abrasive. Le nom de Pablo et la date apparaissent en haut et en bas de l'image, griffonnés sur le négatif, parfois imprimés à l'envers, comme une écriture en miroir gravée sur un arbre. La figure n'incarne pas le mouvement ou la croissance. Il a une obstination morose, et l'image ne porte aucun sens de passé heureux ou d'avenir réconfortant. Toute suggestion de passage, de vie en mouvement, a été supprimée ; nous ne voyons qu'un présent chargé d'émotion. Frank, cependant, comme d'habitude, sauve quelque chose de l'ancien style. Les images de journaux encadrant Pablo ont l'éloquence et l'appel missionnaire des pamphlets, des panneaux et des journaux qui jaillissent de certaines de ses œuvres des années cinquante. La question, alors et maintenant, est la délivrance. Mais la délivrance de quoi et vers quoi ? Dans les premières images, ces messages anonymes exprimaient souvent un espoir sauvage et assiégré, et au moins une disponibilité publique. Dans le portrait de Pablo, les deux sont absents : il semble avoir aspiré en lui toute l'anxiété et la crainte qui accompagnent le genre de spéculation qui l'entoure. Les mots, hurlant une perturbation cosmique, sont des images d'un intérieur qui, malgré la force picturale de la masse de cheveux et de barbe de Pablo fleurissant sombrement contre le fond blanc, reste douloureusement éloigné et isolé.

P275

*Frank's late work is more brutally weathered by personal circumstance, its resolutions more challenged and precarious, than the early images. Some of his most conflicted images, however, are structured on traditional motifs. In a picture of flowers on a window sill (Mabou, 1979) one of the blooms is vital and brushed with light, another drooping, half-shut, with gloomy dark textures, and the third is wilted. Behind them, aloof and ceremonial, are small wooden figures, made to outlast the flowers but included in their penumbral light. The objects of nature and culture thus share the same illumination; the motif, shown from below, hovers high in the frame, like a shrine. The relative degrees of perishability represented in flowers and statues are summarized in one irreducible condition of nature, saved from that process by the act of representation. Reproduced in the 1989 edition of *The Lines of My Hand*, this image seems a mere accident of light or phantasmal coincidence, existing at a pitch of visual uncertainty. The picture does not make an issue of that uncertainty but rather absorbs it into its formal language.*

L'œuvre tardive de Frank est plus brutalement marquée par les circonstances personnelles, ses résolutions plus contestées et précaires, que les images précoces. Certaines de ses images les plus conflictuelles, cependant, sont structurées sur des motifs traditionnels. Dans une image de fleurs sur un rebord de fenêtre (Mabou, 1979), l'une des fleurs est vitale et brossée de lumière, une autre est penchée, à moitié fermée, avec des textures sombres et lugubres, et la troisième est fanée. Derrière elles, éloignées et cérémonieuses, se trouvent de petites figures en bois, faites pour durer plus longtemps que les fleurs mais incluses dans leur lumière pénombrale. Les objets de la nature et de la culture partagent ainsi la même illumination ; le motif, montré de dessous, plane haut dans le cadre, comme un sanctuaire. Les degrés relatifs de périssabilité représentés dans les fleurs et les statues sont résumés en une condition irréductible de la nature, sauvée de ce processus par l'acte de représentation. Reproduite dans l'édition de 1989 de *The Lines of My Hand*, cette image semble un simple accident de lumière ou une coïncidence fantomatique, existant à un niveau d'incertitude visuelle. L'image ne fait pas un problème de cette incertitude mais plutôt l'absorbe dans son langage formel.

P276

*Since the death of his daughter Andrea in 1974, Frank has returned to this event many times and used the testimony of persona! loss to test the limits of representation. For an artist of public sensibility, the howl of loss needs a ceremonious consistency so that private sorrow may have a public shape and not return to the chaos of its origins. One of the distinctions of Frank's late work, in fact, is the way it has redefined decorum. In a 1980 memorial image, he has printed the words «Pour la Fille» over a field of flowers (page 244). The flowers are shaken and blurred both by the wind and by Frank's deliberate use of a slow shutter speed. Parts of the image are in focus, stilled into a stable bucolic moment; other areas, with their «wrong» look, are tossed and whipped by the passion of remembrance. The image, folding turmoil into quietude, dramatizes the way emotion recollected in tranquility soon tortures the recollective soul. There is a stabbing assertive ness in this and other recent pictures. The garish mournfulness of images associated with Andrea, for instance, display grief but do not invite us into their aura; they offer no welcoming, consoling gestures. This is part of the ceremoniousness of the late work generally, an aloofness that defines more acutely, and with a jagged intensity unequaled by anything in the early work, a disordered spirit and chaotic mood. (The moral intent of the late work is that it shall not be owned emotionally by viewers as readily as *The Americans* was owned.) Frank has always been a poet of happiness, but he has come to make art that answers first and last to the unprincipled disruptors and destroyers of the prospect of joy. We can sometimes feel the force of will trying to overcome the impediments to happiness. One of the ambiguous messages he writes to himself on a photograph is «Look out for hope» (page 245).*

Depuis la mort de sa fille Andrea en 1974, Frank est revenu à cet événement à plusieurs reprises et a utilisé le témoignage de la perte personnelle pour tester les limites de la représentation. Pour un artiste de sensibilité publique, le hurlement de la perte a besoin d'une cohérence cérémonieuse afin que la douleur privée puisse prendre une forme publique et ne pas retourner au chaos de ses origines. L'une des distinctions de l'œuvre tardive de Frank, en fait, est la manière dont elle a redéfini le décorum. Dans une image commémorative de 1980, il a imprimé les mots « Pour la Fille » sur un champ de fleurs (page 244). Les fleurs sont secouées et floues à la fois par le vent et par l'utilisation délibérée d'une vitesse d'obturation lente par Frank. Certaines parties de l'image sont nettes, figées en un moment bucolique stable ; d'autres zones, avec leur apparence « incorrecte », sont agitées et fouettées par la passion du souvenir. L'image, qui plie le tumulte dans la quiétude, dramatise la manière dont l'émotion rappelée dans la tranquillité torture bientôt l'âme qui se souvient. Il y a une affirmation poignante dans cette image et d'autres récentes. La douleur criarde des images associées à Andrea, par exemple, affichent le chagrin mais ne nous invitent pas dans leur aura ; elles n'offrent aucun geste accueillant ou réconfortant. Cela fait partie de la cérémonialité de l'œuvre tardive en général, une réserve qui définit plus aiguëment, et avec une intensité déchiquetée sans égal dans l'œuvre précoce, un esprit désordonné et une humeur chaotique. (L'intention morale de l'œuvre tardive est qu'elle ne soit pas possédée émotionnellement par les spectateurs aussi facilement que *The Americans* l'a été.) Frank a toujours été un poète du bonheur, mais il en est venu à créer un art qui répond d'abord et avant tout aux perturbateurs et destructeurs sans principe de la perspective de la joie. Nous pouvons parfois sentir la force de la volonté essayer de surmon-

ter les obstacles au bonheur. L'un des messages ambigus qu'il s'écrit à lui-même sur une photographie est « Méfie-toi de l'espoir » (page 245).

Some artists seem to move from style to style, subject to subject, with processional wilfulness. Ail the disorder of daily life has been absorbed or burned off. What William Butler Yeats called the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast each day has been transformed and compacted into concise, necessary forms. Frank obviously is not such an artist. He is a scrambler, and he delights in subverting his work's most resolute, confident, formal patterns and in putting his most exquisitely achieved effects at risk. He once said that his favorite picture from The Americans is the one of a black couple on a San Francisco hillside. What he likes most is the look of anger and insult on the man's face as he looks back at the photographer. That picture embodies the scrambling regard that he has made into a lare style. In Giles Groulx, Mabou, Nova Scotia, 1978, the domestic ceremony of the visit is bitten all around by the setting, the elements, the roughness of time and circumstance (page 247). As in the pictures of flowers and landscapes, Frank uses contrary elements to tear at the provisional consistencies of the representation-the very surfaces of the Giles Groulx imagery seem to create a rough weather of their own. He stirs energy that sometimes runs contrary to his own apparent intent.

Certains artistes semblent passer d'un style à l'autre, d'un sujet à l'autre, avec une volonté processionnelle. Tout le désordre de la vie quotidienne a été absorbé ou brûlé. Ce que William Butler Yeats appelait le faisceau d'accidents et d'incohérence qui s'assoit pour prendre le petit déjeuner chaque jour a été transformé et compacté en formes concises et nécessaires. Frank, clairement, n'est pas un tel artiste. Il est un bousculeur, et il se délecte à subvertir les motifs formels les plus résolus et confiants de son travail et à mettre en risque ses effets les plus exquisiment réalisés. Il a un jour déclaré que sa photo préférée de The Americans est celle d'un couple noir sur une colline de San Francisco. Ce qu'il aime le plus, c'est l'expression de colère et d'insulte sur le visage de l'homme alors qu'il regarde en arrière vers le photographe. Cette image incarne le regard bousculeur qu'il a transformé en un grand style. Dans Giles Groulx, Mabou, Nouvelle-France, 1978, la cérémonie domestique de la visite est mordue tout autour par le cadre, les éléments, la rudesse du temps et des circonstances (page 247). Comme dans les images de fleurs et de paysages, Frank utilise des éléments contradictoires pour déchirer les cohérences provisoires de la représentation – les surfaces mêmes de l'imagerie de Giles Groulx semblent créer leur propre temps rude. Il remue une énergie qui parfois va à l'encontre de son intention apparente.

Some of Frank's strongest images are offhis surroundings. Mabou's extremity makes it a station where nature's intensities shape the life of the spirit. Frank responds by making images of its seasonal moods and the shifting relation between land and sea. Sometimes the permeable and dissolving margins of his images seem like analogues to the marbled frontier between land and sea. In cairn weather, the land is a clear margin defining the limits of one element and the beginning of another. At other times, we see the two turbulently mixed, their limits contested and confounded. (Confounding him as well: in Home Improvements June fondly corrects her husband when he mistakes sea foam for ice.) In Andrea, Mabou, 1977 (page 239), the upper left image shows what seems to be ice (or sea foam?) floating offshore, forming and dissolving; stencilled over the image is «Andrea,» talisman of remembrance. The word, so saturated with private agony, is an image of mortal extremity laid upon that other image of extremity. The right-hand panel shows the same seascape, but in thaw. Frank then disrupts the balanced pair of images by flopping and double-printing a snowy scene over the thaw, like a ghostly reminder or augury. In his great poem «Frost at Midnight,» Samuel Taylor Coleridge says that the spirit interprets natural objects, their meanings and affects, by its own mood. In several images of Mabou, Frank positions him self as the Romantic in nature, but with all the exasperating (and potentially neutralizing but absolutely indispensable) self-consciousness of a late twentieth-century artist. His spirit becomes arbiter and interpreter of what is out there, and remembrance floods the image with the stark appearance of his daughter's name. But he is also critically self-aware of his own desire to appropriate what he cannot really possess. His sense of this inability is apparent in Mabou, Nova Scotia, a picture in which his own early images, or a sign bearing the letters «Words,» dangle like forgotten laundry on a clothesline before the sea (pages 128-129). The true reality is in the background: the formless, moody, rhythmic but murderously unpredictable sea, the great chaos out of which the human impulse to make images originates.

Certaines des images les plus fortes de Frank sont celles de ses environs. L'extrémité de Mabou en fait une station où les intensités de la nature façonnent la vie de l'esprit. Frank répond en créant des images de ses humeurs saisonnières et de la relation changeante entre la terre et la mer. Parfois, les marges perméables et dissoutes de ses images semblent être des analogues à la frontière marbrée entre la terre et la mer. Par temps clair, la terre est une marge claire définissant les limites d'un élément et le début d'un autre. À d'autres moments, nous voyons les deux turbulents, leurs limites contestées et confondues. (Confondant également Frank : dans *Home Improvements*, June corrige affectueusement son mari lorsqu'il prend de la mousse de mer pour de la glace.) Dans *Andrea*, Mabou, 1977 (page 239), l'image en haut à gauche montre ce qui semble être de la glace (ou de la mousse de mer ?) flottant au large, se formant et se dissolvant ; estampillé sur l'image se trouve « Andrea », talisman du souvenir. Le mot, si saturé d'angoisse privée, est une image de l'extrémité mortelle posée sur cette autre image d'extrémité. Le panneau de droite montre le même paysage marin, mais en dégel. Frank perturbe ensuite la paire d'images équilibrées en retournant et en double imprimant une scène enneigée sur le dégel, comme un rappel ou un présage fantomatique. Dans son grand poème « Frost at Midnight », Samuel Taylor Coleridge dit que l'esprit interprète les objets naturels, leurs significations et leurs effets, par sa propre humeur. Dans plusieurs images de Mabou, Frank se positionne comme le Romantique dans la nature, mais avec toute la conscience de soi exaspérante (et potentiellement neutralisante mais absolument indispensable) d'un artiste de la fin du XXe siècle. Son esprit devient arbitre et interprète de ce qui est là-bas, et le souvenir inonde l'image avec l'apparence austère du nom de sa fille. Mais il est également conscient de son propre désir de s'approprier ce qu'il ne peut vraiment pas posséder. Son sens de cette incapacité est apparent dans Mabou, Nouvelle-France, une image dans laquelle ses propres images précoces, ou un panneau portant les lettres « Words », pendent comme du linge oublié sur une corde à linge devant la mer (pages 128-129). La vraie réalité est à l'arrière-plan : la mer informe, d'humeur changeante, ryth

P278

Frank's most operative works of the last twenty years are the companion pieces Untitled and Mute/Blind, 1989 (pages 287, 289). To make Untitled, holes were drilled through a stack of early photographs. In Home Improvements we watch Frank give directions to his friend Gunther Moses to perform this task. Frank then bound them in wire like a rag bundle and spiked them to a plywood support. The topmost image is a 1952 corrida photograph of a bull with a sword sticking from its back. Beneath this junkyard memorial to his earlier self are displayed faded thermal video stills from Home Improvements, among them spectral images of June, Pablo, a sheep, and the landscape outside Frank's house. Mute/ Blind is composed of out-cakes from the 1989 film Hunter, mostly images of a blind dog and a statue of a deer, treated so that the deer's eye oozes blue and red dyes. By mutilating his own pictures, Frank is also trying to lay to rest an uncontrollable energy and make it a ruined monument. Frank is driving a stake through a no longer relevant great style, mangling its austere beauty so that its former, ordered patterns will not deflect the energies of chaos into repetitive (and lucrative) rusecies. He is trying to slay certainty. That stack of prints represents an autobiographical structure to which he refuses to be held hostage. The corrida image itself is one of enabling violence, by which civilization breaks its enslavement to the minotaur and its tribute of flesh and blood. It is also one of the many photographs he has made of animals, from the slaughtered horse and sleeping pig of the late 1940s to the penny-picture display of the dog and deer in Mute/Blind. The story they tell is that human consciousness, for all its inebriating inclusiveness, cries but fails to recover (or even adequately represent) animal consciousness. Frank's images show how animals continue to be in the world but, so far as our consciousness is concerned, Jess and Jess of the world.

Les œuvres les plus opératives de Frank au cours des vingt dernières années sont les pièces compagnes *Untitled* et *Mute/Blind*, 1989 (pages 287, 289). Pour créer *Untitled*, des trous ont été percés à travers une pile de photographies précoces. Dans *Home Improvements*, nous regardons Frank donner des directives à son ami Gunther Moses pour effectuer cette tâche. Frank a ensuite lié les photographies avec du fil comme un paquet de chiffons et les a clouées sur un support en contreplaqué. L'image du dessus est une photographie de corrida de 1952 représentant un taureau avec une épée plantée dans son dos. Sous ce mémorial de décharge à son ancien moi sont affichées des captures vidéo thermiques fanées de *Home Improvements*, parmi lesquelles des

images spectrales de June, Pablo, un mouton et le paysage extérieur de la maison de Frank. Mute/Blind est composé de chutes du film Hunter de 1989, principalement des images d'un chien aveugle et d'une statue de cerf, traitées de sorte que l'œil du cerf suinte des teintures bleues et rouges. En mutilant ses propres images, Frank essaie également de mettre au repos une énergie incontrôlable et d'en faire un monument en ruine. Frank enfonce un pieu à travers un grand style qui n'est plus pertinent, mutilant sa beauté austère de sorte que ses motifs formels et ordonnés ne détourneront pas les énergies du chaos vers des créations répétitives (et lucratives). Il essaie de tuer la certitude. Cette pile de tirages représente une structure autobiographique à laquelle il refuse d'être pris en otage. L'image de la corrida elle-même est une image de violence habilitante, par laquelle la civilisation brise son esclavage au minotaure et son tribut de chair et de sang. C'est également l'une des nombreuses photographies qu'il a prises d'animaux, de la jument abattue et du cochon endormi des années 1940 à l'affichage de l'image du chien et du cerf dans Mute/Blind. L'histoire qu'ils racontent est que la conscience humaine, pour toute son inclusivité enivrante, crie mais échoue à récupérer (ou même à représenter adéquatement) la conscience animale. Les images de Frank montrent comment les animaux continuent d'être dans le monde mais, en ce qui concerne notre conscience, de moins en moins du monde.

P279

The message written across one of Frank's Mabou landscapes describes the gescure of driving a stake in Untitled and could serve as a legend for the lace work generally: «Hold Still- Keep Going.» Frank's brooding on conventional motifs is charged with unrest and discontent. In his photographs he usually sticks close to home, either in Mabou or in his New York studio. We recognize the same views, scenes, and portrait subjects. Within these confines, however, he pushes technique into stranger registers of feeling and invention, from the formal exquisiteness of Electric Dog, 1976, CO the eerie mockery of portraiture in Mabou, 1981, with its Salvador Dalí mask twisting in the sea wind and its rubrics «Blind Love Faith.» When we examine the lace work we see the present moment as unrest and a kind of anti-statism. It is immanence with a vengeance, in an art form that is often the true child of immanence. Over the years, with its self-questionings and apparently abrupt changes, Frank's style has followed evolutionary biases peculiar to its own systemic makeup.

Le message écrit sur l'un des paysages de Mabou de Frank décrit le geste de planter un pieu dans Untitled et pourrait servir de légende pour l'œuvre tardive en général : « Restez immobile – Continuez ». La méditation de Frank sur les motifs conventionnels est chargée d'inquiétude et de mécontentement. Dans ses photographies, il reste généralement proche de chez-lui, soit à Mabou, soit dans son studio de New York. Nous reconnaissons les mêmes vues, scènes et sujets de portraits. Cependant, dans ces limites, il pousse la technique vers des registres plus étranges de sentiment et d'invention, de l'exqu Coast formelle de Electric Dog, 1976, à la moquerie inquiétante du portrait dans Mabou, 1981, qui montre un masque de Salvador Dalí oscillant dans le vent marin et ses rubriques « Blind Love Faith ». Lorsque nous examinons l'œuvre tardive, nous voyons le moment présent comme une inquiétude et une sorte d'anti-statism. C'est l'immanence avec vengeance, dans une forme d'art qui est souvent l'enfant cruel de l'immanence. Au fil des ans, avec ses auto-questionnements et ses changements apparemment brusques, le style de Frank a suivi des biais évolutifs particuliers à sa propre constitution systémique.

Those biases allow him to be both summative and provisional. In the lace «studio» work he plays with materials more liberally than ever before, testing the structural and serial possibilities of multi-panel imagery. He has also crushed the space between himself and his chosen objects, and he treats exposure time as a kind of spatial dimension. He is certainly less concerned with the anecdotal load of the image and more preoccupied with the relations between personal and public meanings. In his way, he has also become a bit more literary, this photographer who so distrusts the adequacy of words. But he also, early and late, made words (or verbal debris) part of the language of a scene. Words actually become the scene in one of his most recent studio works, Yellow Flower-Like a Dog, 1992 (pages 136-137). Two side panels show tulips on a table: on the left, the words «Yellow Flower» appear on the image; on the right, the blooms are dead, and scratch marks spell out «Like a Dog.» The phrase appears also in the typescript that fills the central panel, and it recalls the closing moment of The Trial when Kafka's Joseph K. dies «like a dog.» Then we remember

chat Frank's 1989 film Hunter was inspired in part by Kafka's scary The Hunter Gracchus, in which the hero voices Frank's poetics of the present: «I am here, more than that I do not know, further than that I cannot go.» The mandate «Hold Still-Keep Going» translates that statement. The manuscript in Yellow Flower- Like a Dog is a rough draft, an image of meaning-making in progress. Phrases in the script- «His feeling like a dog running after Afraid to give up»-have the stabbing immediacy of private counsel but are also efforts to make a complete coherent statement, to make a sentence. The panels' edges are runny and uncertain, their meanings literally held together, bound by the side panels' clear, still solid frontiers. By each bunch of tulips stands a small, crabby-looking «Old Man Cactus,» a witty stand-in for the artist. The tulip petals on the left have a fleshy translucence; their dark stalks are intensely defined. The shadows the petals cast on the wall have a fastness and materiality more stable than that of the material petals themselves. His intent, here and in the other late work, is to give formal expression to his love of the actual, but it is love defined by mature, stark criticism of the actual and of the sensuous present.

Ces biais lui permettent d'être à la fois synthétique et provisoire. Dans son travail de « studio » tardif, il joue avec les matériaux plus librement que jamais, testant les possibilités structurelles et sérielles de l'imagerie multi-panneaux. Il a également écrasé l'espace entre lui et ses objets choisis, et il traite l'exposition comme une sorte de dimension spatiale. Il est certainement moins préoccupé par le fardeau anecdotique de l'image et plus préoccupé par les relations entre les significations personnelles et publiques. À sa manière, il est également devenu un peu plus littéraire, ce photographe qui se méfie tant de l'adéquation des mots. Mais il a également, tôt et tard, fait des mots (ou des débris verbaux) partie du langage d'une scène. Les mots deviennent réellement la scène dans l'une de ses œuvres de studio les plus récentes, Yellow Flower-Like a Dog, 1992 (pages 136-137). Deux panneaux latéraux montrent des tulipes sur une table : sur celui de gauche, les mots « Yellow Flower » apparaissent sur l'image ; sur celui de droite, les fleurs sont mortes, et des marques de griffonnage épellent « Like a Dog ». La phrase apparaît également dans le texte dactylographié qui remplit le panneau central, et elle rappelle le moment final du Procès lorsque Joseph K. de Kafka meurt « comme un chien ». Nous nous souvenons alors que le film Hunter de Frank en 1989 a été inspiré en partie par l'histoire de Kafka, Le Chasseur Gracchus, dans laquelle le héros exprime la poétique du présent de Frank : « Je suis ici, plus que je ne sais, plus que je ne peux aller. » Le mandat « Hold Still-Keep Going » traduit cette déclaration. Le manuscrit dans Yellow Flower-Like a Dog est un brouillon, une image de la fabrication du sens en cours. Les phrases du script – « His feeling like a dog running after Afraid to give up » – ont l'immédiateté poignante d'un conseil privé mais sont également des efforts pour faire une déclaration cohérente complète, pour faire une phrase. Les bords des panneaux sont flous et incertains, leurs significations littéralement maintenues ensemble, liées par les frontières solides et claires des panneaux latéraux. À côté de chaque bouquet de tulipes se trouve un petit « Old Man Cactus » à l'air grincheux, un remplaçant spirituel pour l'artiste. Les pétales de tulipe sur la gauche ont une translucence charnue ; leurs tiges sombres sont intensément définies. Les ombres que les pétales projettent sur le mur ont une stabilité et une matérialité plus stables que celles des pétales matériels eux-mêmes. Son intention, ici et dans les autres œuvres tardives, est de donner une expression formelle à son amour pour l'actualité, mais c'est un amour défini par une critique mature et austère de l'actualité et du présent sensuel.

P280

Frank made studio pictures throughout the 1970s and 1980s as if to sea! off the sort of accident that the work of the late 1940s and 1950s so brilliantly included, but into that controlled environment he sets loose the hyenas of subjectivity. Working on assignment, however, Frank has made images that come directly out of the straightforward public style of The Americans. These result from external occasions, not from subjective, self-generated occasions. We might have predicted the subjects that would attract him: politics and overlooked American places. He has not gamely recycled a proven style, he has thickened and intensified it with whatever knowledge and sharpened sense the years have given him. Frank has always been attracted by the festive disarray of politics. His pictures of the 1956 Chicago convention are dyed into our collective imagination. Among the images he made of the 1984 Democratic convention in San Francisco is one of gay demonstrators, arrogant, flirtatious, exhibitionist, and politically assertive. It is a picture that, as a political configuration, pulls us two ways: we see the admirable public self-definition and unity of a

group discovering its political identity; we also see the exclusionary self-interest, flamboyantly expressed, that necessarily rips the fabric of consensus-politics and for over a decade has, for better or worse, weakened the party to which it belongs. The image displays a distinctly post-1960s style of political expression. On assignment in Birmingham, Alabama, in 1987, Frank made images of youths slouched in TV seats in a bus terminal that pick up and continue the story of the four photographs from 1955, In Front of High School, Port Gibson, Mississippi, where a group of smiling boys taunt the photographer: «He must be a communist. He looks like one. Why don't you go to the other side of town and watch the niggers play?» The men in the bus terminal look disaffected, bored, dazed by the image-dispensing machine attached to their chairs. Out of the Birmingham assignment came another image that shows how a mature artist can take a set of familiar forms, then break them over our heads. A nude black prostitute in a hotel room is flanked on one side by her own hard shadow, on the other by the seedy glow of a woman's face on the television screen. Substance and shadow, reality and representation, flickering forms, flesh and circumstance—this image of the mortal present bears all the thematic force of the later work, though its language is more explicitly taken over from an earlier style. It is also Frank's testimony to himself, of his passion for seizing occasion, external or internal, and trying to make a true, adequate image of the present.

Frank a réalisé des images en studio tout au long des années 1970 et 1980, comme pour sceller le genre d'accident que l'œuvre de la fin des années 1940 et 1950 incluait si brillamment, mais dans cet environnement contrôlé, il lâche les hyènes de la subjectivité. Cependant, en travaillant sur commande, Frank a créé des images qui proviennent directement du style public straightforward de *The Americans*. Ces images résultent d'occasions externes, et non de circonstances subjectives et auto-générées. Nous aurions pu prédire les sujets qui l'attireraient : la politique et les lieux américains négligés. Il n'a pas simplement recyclé un style éprouvé, il l'a épaissi et intensifié avec les connaissances et le sens aiguisés que les années lui ont donnés. Frank a toujours été attiré par le désordre festif de la politique. Ses images de la convention de Chicago de 1956 sont gravées dans notre imagination collective. Parmi les images qu'il a prises de la convention démocrate de 1984 à San Francisco, il y en a une de démonstrateurs gays, arrogants, flirtant, exhibitionnistes et politiquement affirmatifs. C'est une image qui, en tant que configuration politique, nous attire dans deux directions : nous voyons l'auto-définition et l'unité publiques admirables d'un groupe découvrant son identité politique ; nous voyons également l'intérêt personnel exclusif, exprimé de manière flamboyante, qui déchire nécessairement le tissu de la politique de consensus et qui, depuis plus d'une décennie, a affaibli le parti auquel il appartient, pour le meilleur ou pour le pire. L'image affiche un style distinctement post-1960 d'expression politique. En mission à Birmingham, en Alabama, en 1987, Frank a pris des images de jeunes affalés dans des sièges de télévision dans un terminal de bus qui reprennent et continuent l'histoire des quatre photographies de 1955, Devant le lycée, Port Gibson, Mississippi, où un groupe de garçons souriants taquent le photographe : « Il doit être communiste. Il en a l'air. Pourquoi n'allez-vous pas de l'autre côté de la ville et regardez les nègres jouer ? » Les hommes dans le terminal de bus semblent désaffectés, ennuyés, étourdis par la machine distributrice d'images attachée à leurs sièges. De la mission à Birmingham est venue une autre image qui montre comment un artiste mature peut prendre un ensemble de formes familières, puis les briser sur nos têtes. Une prostituée noire nue dans une chambre d'hôtel est flanquée d'un côté par son ombre dure, de l'autre par la leur sordide du visage d'une femme à l'écran de télévision. Substance et ombre, réalité et représentation, formes vacillantes, chair et circonstances – cette image du présent mortel porte toute la force thématique de l'œuvre tardive, bien que son langage soit plus explicitement emprunté à un style antérieur. C'est aussi le témoignage de Frank à lui-même, de sa passion pour saisir l'occasion, externe ou interne, et d'essayer de créer une image vraie et adéquate du présent.

P281

MOVING OUT 1984-1993

Draw the map the voyage made. Yes & No, looking with care in the beginning, using what I had been taught at school. Sitting down at my age now to write. I trust my intuition. Who am I writing to? To explain my detours. Yes, to keep them alive. Look the other way- not afraid to make my mistake and show it. I

want to show ambition. I want to show what it is to be in America. Positive & Negative, I scratch it thru the surface. Children grow up. Mary is gone. Love turns to indifference. Always returning to New York - except for Andrea, Andrea dying in the Air in Guatemala. LIFE DANCES ON ... HOME IMPROVEMENTS... LAST SUPPER ... the map makes itself, I follow, no choice, like exorcising the Darkness come too early. Please line up the chapters now one two three-too late to teach about photography. Just accept lost feelings-Shadows in empty room-Silence on TV. Silence in Canada. Bad Dreams- Black White & Things, enjoy each minute to the fullest... KEEP BUSY... The Memory of all. So much of it gone. I wish that the feeling of that Memory will make a sound of music.

Dessiner la carte du voyage accompli. Oui et non, en regardant avec attention au début, en utilisant ce qu'on m'a appris à l'école. M'asseoir maintenant, à mon âge, pour écrire. Je fais confiance à mon intuition. À qui j'écris ? Pour expliquer mes détours. Oui, pour les garder vivants. Détourner le regard – sans crainte de faire des erreurs, sans crainte de les montrer. Je veux montrer mon ambition. Je veux montrer ce que c'est que d'être en Amérique. Positif & Négatif, j'égratigne la surface. Les enfants grandissent. Mary est partie. L'amour se change en indifférence. Toujours revenir à New York – sauf pour Andrea, Andrea morte dans les airs, au Guatemala. LA VIE DANSE ENCORE... TRAVAUX À LA MAISON... LA DERNIÈRE CÈNE... la carte se trace elle-même, je suis, sans choix,* *comme exorcisant les Ténèbres venues trop tôt.* Ordonner les chapitres maintenant – un, deux, trois – trop tard pour enseigner la photographie. Accepter les sentiments perdus. Ombres dans une pièce vide. Silence à la télé. Silence au Canada. Mauvais rêves. Black White & Things... savourer chaque minute jusqu'à la lie... RESTER ACTIF... La mémoire de tout. Tant de choses effacées. J'aimerais que le sentiment de cette Mémoire devienne une musique.

P296

*Whot am I looking for?
To go further ... to Beyruth.
The theater is empty-and life goes on.*

Que cherche-je ?

Aller plus loin... jusqu'à Beyrouth.

Le théâtre est vide – et la vie continue.

P298

In Coiro we meet. Dominique, Dina and Robert. We decide to make a film together. I ask Dina: who was your best teacher? Mes yeux-my eyes. Maybe this is the beginning of a friendship beginning of love beginning of a new story.

À Coire, nous nous retrouvons. Dominique, Dina et Robert. Nous décidons de faire un film ensemble. Je demande à Dina : qui était ton meilleur professeur ? Mes yeux – my eyes. Peut-être est-ce le début d'une amitié le début d'un amour le début d'une nouvelle histoire.

