« Robert Frank : frontière et point aveugle ». Publié dans *Frontière, Frontières* n°3 (1992) (Université de Paris-Sorbonne) : 79-94.

L'homme nouveau

"Robert Frank, Swiss, unobstrusive, nice, with that little camera that he raises and snaps with one hand he sucked a sad poem right out of America onto film, taking rank among the tragic poets of the world."

Jack Kerouac, introduction à The Americans.

Deux photographes se succèdent dans l'œuvre de Robert Frank (né à Zürich en 1924). D'un côté le Suisse propre, bien élevé, manipulant avec dextérité ce miracle de la mécanique, le Leica de l'allemand Oskar Barnack. C'est le Robert Frank des années 1949-1951, européen, précis, intelligent, brillant même à l'occasion, qui visite Paris, Londres, le Pays de Galles. De l'autre, le Suisse indigne, poète "beat", tragique, marginal, iconoclaste, usant et abusant de son Leica, machine à aspirer la vie, et qui devient un immense photographe américain. Entre ces deux hommes, un continent plus qu'un océan, une quête ouverte plus qu'un voyage abouti. Frank rejoue après tant d'autres l'histoire mythique et stylisée de la nation américaine. Son errance, géographique et artistique, tout au long des années 1950 est sa "ligne d'américanisation la plus rapide" (Frederick Jackson Turner, 1893). Elle révèle la force d'un regard qui ne se laisse pas absorber par les sollicitations visuelles du Nouveau Monde mais au contraire réinvente une Amérique inattendue, intimiste, personnelle et pourtant symbole d'une génération. Il aspirait à ce Nouveau Monde pour le sortir de sa torpeur helvète. Sa brutalité visuelle paraît pourtant le submerger. Il perd la délicate harmonie et le subtil équilibre de ses images européennes au profit d'un nouvel idiome plus sec, moins propre, moins net, plus allusif aussi, étrange, mystérieux et indécis. Ce regard nouveau cède à l'invasion du subjectif, à la valorisation romantique du sensible. Il le rattache aussi aux éléments les plus stimulants de la tradition littéraire américaine : on pense à Walt Whitman. Il l'inscrit enfin dans la dichotomie de l'étranger dont l'altérité à la fois revivifie la communauté nationale et menace ses certitudes établies.

Révélation Frank

"J'ai grandi à Zürich. J'y suis même né le 9 novembre [1924]. 1950 : Je pars pour l'Amérique.

Comment peut-on être Suisse ?"

"Robert Frank par Robert Frank", RF

Découverte en forme de question sur l'identité du sujet et du photographe. Découverte en forme de réponse qui renverse la proposition de John Locke : le monde existe pour devenir l'Amérique. Car le Nouveau Monde constitue un aboutissement, une révélation pour Robert Frank l'Européen. Révélation d'un espace autochtone tout d'abord : relation nouvelle et singulière des êtres et des choses, distance différente. En 1955-1956, il obtient une bourse Guggenheim et parcourt en voiture les quarante-huit Etats ; il "travaille beaucoup..., parle peu..., essaie de ne pas être vu." ["Robert Frank par Robert Frank", RF]. Révélation ensuite d'une culture qui a fait éclore toutes les potentialités de l'indigénité et du mélange : la littérature de la Beat Generation, le Jazz et le Rock'n Roll, l'Ecole de New York. Il vit à Greenwich Village avec, pour voisins, le gotha de l'avant garde picturale américaine. Leurs toiles, plus exactement leur méthode, lui inspirent un rapport nouveau au matériau artistique, plus direct, plus brut, où compte surtout la rapidité et la liberté d'exécution, la vitalité d'un artiste "au milieu de sa toile". Révélation enfin d'une absence de culture au

sens européen du terme, d'une absence d'esprit sous-jacent aux choses, d'une sorte d'état superficiel du monde. Plus précisément, le paysage américain apparaît chez lui comme une forêt de signes disjoints qui ne signifient rien si ce n'est eux-mêmes. Rien ne les anime, ne les justifie, ni ne semble les organiser sauf la vision du photographe. En rencontrant l'Amérique, en la vivant comme un espace à nul autre pareil, ni exotique, ni extraordinaire, mais différent, c'est-à-dire décalé, et en faisant de ce décalage le sujet même de son œuvre, Robert Frank arrache la photographie à ses limites, la pousse vers l'inconnu : l'Amérique ne sera plus jamais la même après lui. La photographie non plus.

Le regard

Sa thématique pourtant ne nous apprend presque rien de son regard sur l'Amérique. Robert Frank n'est pas un documentariste au sens où le sont les photographes de la Farm Security Administration dans les années 1930 ou ceux des grands magazines illustrés de l'époque. S'il visite tous les Etats, s'il hante les rues et tous les lieux et objets symboliques (ascenseur, diner, bureau, drapeau, etc.), si enfin il choisit The Americans pour titre de son œuvre majeure, indiquant une démarche qui pourrait passer pour géographique, scientifique, descriptive, donc exhaustive, le résultat n'en est pas moins décevant sur le plan de l'illustration ou du reportage. La liste des thèmes est chétive, celle des lieux photographiés n'apprend rien sur le contenu des images, et les scènes, toujours vues en plan rapproché ou moyen, sont pour le moins allusives quand ce n'est pas opaques, voire obscures au propre et au figuré. Point de typique, de pittoresque ou de sensationnel. On y chercherait en vain une vision de l'Amérique des années 1950. Cette déception des attentes suscitées par le titre n'explique qu'en partie les réactions hostiles à la sortie du livre, en 1959, à une époque où triomphent photojournalisme et documentaire. En dépit de l'apparent détachement du photographe qui ne "couvre" pas son sujet et a manifestement l'air de ne guère s'en préoccuper, le "public" (si le mot a un sens pour un livre de photographies) ne peut s'empêcher d'en être gêné : l'effet global est bien perçu comme un regard, ni toujours très bienveillant, ni toujours très objectif, non sur des aspects particuliers de l'Amérique mais sur l'idée américaine elle-même. Tout se passe comme si le vrai sujet était en fait tellement central, à la fois pour la destinée humaine et la nation américaine, ou pour l'une en ce qu'elle se pense comme incarnation de l'autre, qu'il était impossible de l'escamoter sans laisser de trace. L'interrogation de Frank lorsqu'il arrive aux Etats-Unis est celle qui habite souvent les artistes qui se sont confrontés à l'Amérique : comment dire ce monde qui, avant même d'être vu, est au-delà des limites du possible humain ; comment embrasser une expérience si totale? A cette question, deux réponses contradictoires, souvent mêlées. La première consiste à plonger dans une reproduction du réel. Il s'agit de l'épuiser par la description, l'énumération, la copie. Ce monde écrase l'homme par sa puissance naturelle ou symbolique ("engulf" écrit F.J. Turner). La soumission de l'artiste à cette force peut le sauver. La seconde voie (laudative ou critique, cela ne fait aucune différence) conduit à ne voir dans ce monde que le phénoménal, l'extraordinaire, c'est-à-dire à être victime du mythe fondateur le plus profond de la nation américaine. Dans les deux cas, le mythe ou la réalité submergent l'homme. Frank inverse radicalement ce schéma. Pour lui l'Amérique n'est pas phénoménale mais nouménale. Elle n'est en rien exceptionnelle dans les scènes qu'elle propose à son regard mais faite d'instants décontextualisés, déhistoricisés, renvoyant à l'expérience interne. Il part de lui-même, d'une sensibilité exacerbée et longtemps contenue, d'une subjectivité totale (on pense à "Song of Myself" de Walt Whitman): son œil/eye est un je(u)/I dont la vie est l'enjeu.

Ruptures

Son regard était, dans le Vieux Monde, carré de certitudes, élégant, voire esthétisant. Déjà pourtant les hautes lumières étaient chargées et l'obscurité rôdait ; déjà se posait le problème de la limite, avec un cadre qui se cherchait, jouant parfois les fausses limites [RF 4] ou les vrais encadrements [RF 25, 29], parfois soulignant la richesse et l'ambiguïté de la vision périphérique [RF 3, 27]. Pourtant, en dépit des cieux gris et plats et des brouillards qui gomment les formes, ses photographies européennes n'en étaient pas moins d'une impeccable rectitude de construction. Son Amérique, au contraire, est violente, mouvante, déséquilibrée, clivée, claustrophobique. Il n'y a plus de chaise de parc pareille à une danseuse gracile [RF 2], de joueur de violon brossé en quelques touches délicates de lumière dans la nuit londonienne [RF 7], de couple aux auto-tamponnantes parfaits d'équilibre dans leur joie et leur plaisir [RF 9]. Les ampoules ici brillent d'un éclat qui perce l'émulsion [A 69, 73], la lumière sature le film, rayonne dans l'objectif en reflets fantômes [A 97, 101, 108] et répond aux masses bouchées d'obscurité. Les contrastes sont extrêmes rendant l'image plate, opaque, distanciée, ou bien ils n'existent presque plus dans certaines photographies si grises, si littéralement atones, si fouillies que tout s'y confond [A 67, 89]. L'image est tout sauf moyenne, tout sauf vériste. Elle n'est pas là pour flatter le sens esthétique classique mais révèle un extrême de la forme qui contraste avec la quotidienneté du référent. De même, la structure centripète cède la place à une structure binaire et souvent à un clivage net. Cadre interne à l'image [A 47], élément du décor (arbre [A 159], poteau [A 71], banc [A 77], porte [A 99], drapeau [A 127], ligne de fuite [A 133], etc.) coupent l'image, interrompent la libre circulation des signes, brisent l'unité et l'harmonie de ses composantes. L'Amérique de Frank est un monde de barrières, de limites qui enferment hommes et choses, les séparent. Les regards ne se croisent guère ; ils glissent l'un sur l'autre, parallèlement et fuient en direction du hors champ [A 15, 19, 21, 29, 31]. Les objets s'interposent entre les êtres, empêchent le photographe de percevoir la totalité de la scène : le drapeau américain coupe le visage de cette habitante de Hoboken, fenêtres et rideaux la séparent de sa voisine ; le sergent recruteur de Butte, Montana, est réduit par l'ouverture de la porte à une paire de pieds sur une table ; un jeune travesti se cache derrière ses doigts ; un hélicon remplace le visage du musicien ; ou tel personnage, flou et tronqué, vient boucher une partie du champ [A 13, 25, 35, 127, 27]. Pourtant aucun effet comique ici comme la photographie aime à les faire. Pas plus que dans Store Window, Washington, D.C. [A 129] ou Television Studio, Burbank, California [A 131] qui nous montrent des corps dissociés, la tête, présente sous forme d'image (dans l'image), étant posée à côté du corps ou de l'habit. La force de ces photographies vient de ce que nous ne les percevons même pas comme astucieuses, donc flatteuses pour un spectateur ainsi entraîné dans une complicité active avec le photographe. Elles ne sont pas un clin d'œil complice devant un monde plein de merveilles et de curiosités mais au contraire expression d'une inquiétude sur l'émergence d'un sens possible dans cet univers presque normal, presque banal et pourtant surréel. La frontière est ici un fossé, une schize, qui séparent les signes et les rend imperméables au sens, opaques au regard même.

Les véhicules ou les personnages traversent perpendiculairement l'image [A 75, 77, 105, 133, 165], les regards sont irrésistiblement attirés par le hors champ [A 15, 19, 21, 29], tout vibre d'énergie particulaire (toujours la lumière qui charge jusqu'à l'explosion les grains d'argent), mais rien ne semble se produire.



US91, leaving Blackfoot, Idaho (©RF)



Rodeo, Detroit (©RF)

Aveugles ou flous les habitants de ce monde sont prisonniers d'une logique dont on ne peut affirmer qu'elle est absente, mais qui nous échappe totalement. Ainsi, au fil des images américaines de Robert Frank, et surtout de *The Americans*, l'Amérique apparaît comme à la

fois le lieu du manque et de la prolifération du mouvement pour le mouvement. Car la signification du déplacement change en Amérique. En Europe, le mouvement était équilibre [RF 31, 29, 30, Aperture 19, 21] ; aux Etats-Unis il devient simple saisie mécanique instantanée. Le déplacement qui est, dans la théorie classique, le facteur clef de l'américanisation ("A Nation on Wheels") est vidé de son pouvoir, de son contenu, et donc de son sens. Ou plutôt il est le signe d'une inquiétude, d'une impossibilité à trouver le repos par absence de repères. On remarque en effet à quel point ceux-ci manquent à des images fondamentalement construites sur des ruptures. Il y a bien ici un problème de circulation, d'échange : certes, les éléments semblent circuler, mais au lieu de s'y retrouver, ils s'y perdent. Vision entropique de la société qui se construit au fil des images. En réalité, ce qui fait défaut est une référence ultime à laquelle accrocher toutes les autres, que les mathématiciens appellent origine. Au terme de son périple américain, Frank découvre, ou plutôt sa photographie révèle, que pour changer (donc vivre) il faut avoir des racines au risque d'être condamné à se déplacer, c'est-à-dire à rester identique ailleurs.

Mystère

Vient enfin cet obsédant au-delà vers lequel pointent tous les regards. Frank est certainement le premier photographe à prendre si directement le hors champ pour sujet, mettant ainsi au centre imaginaire de ses images le cadre, cette ultime frontière. Celle-ci pourtant est d'une autre nature que les fractures internes de l'image : elle sépare tout en unissant, elle ferme tout en ouvrant, elle est comme une peau, une membrane, entre le monde du photographe et celui du photographié. Elle signifie la présence du (corps du) photographe dans l'espace, et le fait exister : nous ne sommes pas divins ; voir impose donc que nous soyons quelque part (multiplier les points de vue revient uniquement à faire se succéder des points de vue spatiaux ou temporels particuliers). Robert Frank abandonne avec l'Europe le cadre-index (pour reprendre la terminologie de Vanlier), le cadre qui arcboute l'image et la tient tout entière. Son cadre américain arrache, coupe dans le vif, avec parfois un caractère approximatif (ce n'est pas toujours le "meilleur" choix) ou indécis (pourquoi ici plutôt qu'ailleurs ?). Là où Walker Evans découpait l'espace avec une nécessité intérieure impérieuse, Frank tranche avec moins de certitude, sauf dans deux ou trois images, signe d'un retour périodique du photographe européen, comme s'il n'arrivait à se défaire du désir de transcendence. Mais, si son cadre sait être flottant, nonchalant, "cool" à la manière des Beats, l'image, elle, est tendue presque comme une abstraction. En 1972, dans son ouvrage rétrospectif et critique, The Lines of My Hand, il peut écrire : "In making films I continue to look around me but I'm no longer the solitary observer, turning away after the click of the shutter.... There is no decisive moment [au cinéma]. I've got to do everything to make IT happen in front of the lens." [Lines 101.] Cette interaction avec le monde par la médiation de la visée et du hors champ inclusif de la caméra, cette transgression de l'observateur qui, au-delà du regard, met en scène ("make IT happen") est une réponse indirecte et différée au manque que génère l'image fixe, à cette limite qui la constitue. C'est l'un des paradoxes de la photographie qu'il pose ainsi dans son œuvre et sa vie avec une lucidité telle qu'il en perd le goût du "voir fixe" au profit du cinéma : l'abandon d'une image pour l'autre marque l'échange de hors champs. Le moment décisif, jamais vraiment atteint quoique toujours frôlé, n'est pas en effet instant de clarté, d'illumination, épiphanie. La photographie frankienne est rarement parfaite, ni même belle ou plaisante; mais son curieux mélange de sophistication extrême et d'"inachèvement" [Claass CP 52] est toujours question. Evitant la plénitude, esquivant l'aboutissement, fuyant le marbre, Robert Frank inaugure un nouveau regard en transgressant les limites de la représentation photographique acceptée, en retournant l'élection en interrogation. Le doute et l'indécision s'installent enfin au cœur de la genèse de l'image : dans la lumière. Celle-ci est d'ailleurs souvent vue de face, créant un contraste supérieur à celui que peut tolérer le film et bouchant donc le reste de l'image. D'autres fois, l'éclairage est si diffus que l'image n'est plus qu'un dégradé de gris presque identiques. La lumière n'éclaire pas, elle ne caresse pas l'univers sensible en faisant chatoyer la texture du monde. Elle n'est pas tactile comme chez Evans par exemple. Elle ne fait même pas apparaître la rugosité des choses, mais, en agissant au niveau du signifiant, de la matière filmique, fait éclater sa granulosité. Elle est un soleil paradoxal qui révèle la résistance perpétuelle de la matière et du signifiant. Le Pérou, en 1948 — déjà l'Amérique —, amorçait cette dérive "américaine" : l'instabilité, la bascule, le doute, le flou qui n'est pas celui de l'impressionnisme mais une attaque réelle de la structure même de l'image [RF 23, 24]. Avec l'immigration en Amérique — la "vraie" cette fois —, avec l'abandon des anciens parements, aboutit chez Frank une mutation que l'Europe ne pouvait totalement révéler, tant le Vieux Continent paraissait encore sûr de son sens. La Grande-Bretagne ou le Paris des années 1940 vus par Frank restent, en dépit de l'obscurité et du brouillard omniprésents, des lieux de cohérence. L'Amérique en revanche apparaît comme un gigantesque hiéroglyphe aux signes disjoints et que nulle pierre de Rosette ne saurait nous permettre d'interpréter. Car, au fond, l'expérience traduite ici, c'est la frontière qui barre le signe aussi sûrement que les lignes clivent l'image, comme si signifiant et signifié, même dans le système analogique de la photographie, avaient perdu leur lien indissociable. En se retrouvant orphelin l'un de l'autre, les deux faces du signe nous laissent opacité et mystère, et pointent en direction de celles de la photographie elle-même.

Ecran

Deux photographies de *The Americans* constituent une clef à cet égard. Il s'agit de la vue d'une petite ville minière du Montana prise à travers les rideaux partiellement écartés d'une chambre d'hôtel [A 63] et de celle d'un salon de coiffeur vu à travers la porte moustiquaire (*screen door*) [A 87].



Butte, Montana (©RF)



Barbershop through screeendoor, McClellanville, South Carolina (©RF)

Dans la première, seul plan général du livre, nous n'apprenons rien de Butte, Montana : en d'autres termes ce rideau placé avec beaucoup d'ostentation entre nous (le photographe, l'appareil) et le monde ne s'entrouvre que pour laisser passer une image guère plus nette, aussi grise, et surtout pas plus éloquente. La photographie n'est pas un dévoilement d'une réalité extérieure, elle n'est pas fenêtre sur le monde. Qu'est-elle donc ? Le cliché de McClellanville, South Carolina, nous l'apprend peut-être. On y voit, au centre, un petit morceau de l'intérieur du salon (le fauteuil essentiellement) grâce à l'ombre portée de la tête du photographe et, sur les côtés, l'espace réfléchi qui se trouve derrière lui. Ainsi cohabitent deux espaces irréconciliables (en vertu de la frontière infranchissable entre monde et représentation) ; trois même, puisque la glace située au fond réfléchit la porte écran, partiellement translucide, partiellement réfléchissante, qui filtre l'ensemble. Jeu encore sur la lumière, sa diffraction, sa réflection, son parcours et surtout sa réversibilité qui informe toute photographie. Mais jeu surtout sur le point de vue, sur la lecture, sur le sens. N'oublions pas que l'écran (screen) est à la fois ce qui sépare, une frontière (sens 1) et ce qui permet à l'image projetée d'advenir (sens 2). N'oublions pas non plus, ce que les surréalistes avaient bien vu dans la photographie, que le négatif, ou le positif de projection, est un écran, dans le sens 1, et que les projections (ensemble écran 1 / écran 2, modulé par la lumière) se regardent dans l'obscurité : il y a bien toujours médiation de la lumière mais il ne peut y avoir sens que dans l'absence de concurrence des lumières. Ce sens pourtant n'est pas évident ici ; la lumière et les écrans ne donnent pas plus de clarté mais plus de confusion, d'ambiguïté. La photographie ainsi produite est une image indécise (ni vraiment la rue, ni vraiment le salon) qui ne peut exister que grâce à l'écran formé par l'énonciateur (sans lui pas d'ombre nécessaire à l'apparition de l'image de l'intérieur) qui devient donc, bien que fort indistinctement, image de son image. En fait, cette photographie n'est pas tant une signature de l'individu-photographe ("Tiens! C'est Robert Frank / le photographe / etc."), que l'affirmation de sa place dans l'espace : pour faire advenir cette image l'énonciateur ne saurait avoir été ailleurs, le nez collé à l'écran-frontière. Mais, roublardise suprême, l'image qui se forme au centre est celle d'un fauteuil vide, tourné vers le spectateur : la place est prendre pour celui qui souhaite franchir les frontières du sens, sans promesse d'y trouver quelque discours cohérent, ou "message" que ce soit, ni garantie aucune, car tout peut arriver de l'autre côté du miroir-écran.

Distance

C'est probablement dans ce flottement des sens (et du sens) et dans l'évocation d'une aventure impossible du regard qu'il faut voir l'effet de contact entre un regard et un monde. En faisant ce pas supplémentaire en avant (juste un peu plus près pour que se dissolvent les certitudes) ou sur le côté (ce déplacement infime qui fait que rien ne ressemble plus à ce que l'on connaissait), Frank résiste donc à l'"Amérique", celle de nos mythes, celle inventée bien avant Colomb. En plongeant dans le sujet (subject) au mépris du sujet (subject matter) il réussit à se défaire de la fascination qu'exerce le paysage américain, de ce qu'il a d'ouvertement propagandiste, ce pourquoi les voyageurs (indigènes ou étrangers) successifs sont souvent réduits à répéter à l'envie le même discours. D'où l'absence de stéréotypes, la surprise permanente de ces images. Nous n'y voyons pas tant une Amérique secrète ou mystérieuse, qu'une "presqu'Amérique", notre Amérique mythique frôlée et manquée d'un cheveu. Il passe en effet juste à la lisière des lieux imposés, des monuments fétiches, qui glissent à la limite d'un cadre ou surgissent, négativement, dans un titre. Dans le bateau qui traverse l'East River, alors que le touriste prendra l'horizon des gratte-ciel de Manhattan, lui

bascule son appareil pour saisir le dos des passagers juifs du ferry le jour de Yum Kippur, tout en offrant une amorce de la ville à droite [A 43]; la Nouvelle Orléans se réduit à un tramway vu de côté qui vaut bien des discours [A 47]; des Grandes plaines il ne reste que deux jeunes gens en voiture fixant une route invisible [A 75]; Hoover Dam et le Grand Canyon du Colorado apparaissent sous forme de poster [Delpire 73]; la presse est représentée par un kiosque à journaux tronqué et comme collé sur les vitrines d'un gratteciel [A 65]; la station-service devient une étrange composition de "land art" [A 95]; le Président et l'ensemble du système politique des effigies plus ou moins ouvertement ridicules [A 129, 93] et la télévision une boite à têtes qui fonctionne pour un public absent [A 101].

On pourrait multiplier les exemples ; tous nous conduisent à percevoir ce sentiment de transgression (d'une attente construite par un titre, d'un secret qui semble celui de l'être) dans le décalage qui, du coup, nous fait douter du point de perspective, lieu fédérateur de la variété des expériences concrètes. C'est cela, l'expérience moderne que les Etats-Unis révèlent à Robert Frank. C'est cela qui produit sa "mélancolie" que l'Amérique n'a pas pu comprendre tout de suite : Les Américains sont publiés à Paris par Delpire (1958) avant New York (1959) où l'ouvrage est globalement mal reçu pour devenir — on ne s'en étonnera guère — un livre culte dans les années 1960. Au sortir des années 1950, l'Amérique n'a vu dans ce regard que le blasphème. Toujours en recherche de certitudes sur sa cohérence, elle n'a pu, à de très rares exceptions près, accepter pareille négativité. Son auteur (ou son révélateur) non plus, d'ailleurs.



Trolley, New Orleans (©RF)



Santa Fe, New Mexico (©RF)

"When you get there, there is no there there."

Il faut donc ici, une fois encore, se poser le problème de l'arrêt de la photographie par Frank, peu après la sortie des *The Americans*. Après cette fulgurante expérience de l'immigrant, il conclut sa carrière par une ouvrage au titre antithétique, The Lines of My Hand. Après le macrocosme, le microcosme, mais toujours la géographie. Le livre se termine par une constatation terrible qui accompagne les images du bateau qui l'amenait aux Etats-Unis en 1947: "I thought I was lucky." Comme si, rétrospectivement, cette expérience lui paraissait un échec, comme si s'était évaporée cette "chance" qui caractérise tant l'imaginaire américain. Remarque désabusée (une de plus ?) sur le "Rêve américain" ? Commentaire pessimiste sur les potentialités de l'image photographique? Ce n'est pas impossible, mais il est plus intéressant de revenir à la géographie. Vers 1969, Frank s'installe à Mabou, en Nouvelle Ecosse (Canada) : "Mary et moi nous nous séparons.... la vie continue.... June et moi nous partons vivre au bout d'une route en Nouvelle Ecosse. Nous construisons une maison. Avec vue sur la mer. Je regarde par la fenêtre. Souvent. Longtemps. Les appareils restent dans le placard. J'attends." [RF] Comment ne pas voir dans ce départ (du monde et vers un nouvel amour) le dernier acte d'un mouvement continental, d'une "route" comme la comprenait Sal Paradise : de New York en Nouvelle Ecosse en passant par le Nouveau Mexique, l'Amérique indo-espagnole (latine) perçant même dans les prénoms de ses enfants (Pablo et Andréa) ? Ce mouvement, comme dans On the Road, va le mener de l'est à l'ouest pour le ramener enfin, "au bout d'une route", à l'extrême est, dans les solitudes glacées et maritimes (le désert propice à la méditation et à l'épuration du regard: "Je regarde par la fenêtre.... J'attends."). Le photographe urbain s'est exilé vers un monde hybride, mi-minéral, mi-végétal, mi-force de vie, mi-force de mort, qu'il contemple, puis qu'il se remet à photographier et qu'il remonte par fragments où il s'inscrit physiquement par son écriture. De l'inconnu foisonnant qui avait été son prétexte, il est passé au connu étique, du public au privé, de l'étranger au familier, comme pouvait déjà le laisser entrapercevoir la dernière image de The Americans (Mary, Pablo et Andréa dans la voiture [A 177]). Frank interroge maintenant de sa fenêtre (encore) les signes de la nature (la plage, le sable, le soleil, la neige et la glace), et de sa vie (June, ses amis, ses enfants disparus, ses photographies passées). En d'autres termes, l'Amérique paradigmatique de The Americans est devenue une Amérique intérieure qui se confond avec l'existence humaine: "And what I assume you shall assume / For every atom belonging to me as good belongs to you." [Whitman, "Song of Myself".] Le regard subjectif est devenu introspectif. Si pourtant, en se détachant de ce qui lui donna naissance, le discours se fait plus violent et plus affirmé, Frank n'en reste pas moins un étranger. Etranger à la nature des choses ("J'essaie d'être honnête, parfois c'est trop dur"), étranger au bonheur (il perd sa fille, son fils est malade, "je dis... mon peu d'espoir."). C'est que l'objet de sa vraie quête qu'il n'a cessé de poursuivre et d'éluder dans sa photographie lui échappe encore, même à contempler, au-delà des éléments, depuis la baie de Mabou (orientée à l'ouest), cette Amérique du premier regard dont parle Nick Carraway: "And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock", et qui est aussi celle de Sam Paradise, dans la longue phrase, toute d'un souffle, qui conclut et résume On the Road par un parcours en raccourci de la trajectoire du roman:

So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the

people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and tonight the stars'll be out, and don't you know that God is Pooh Bear? the evening star must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is just before the coming of complete night that blesses the earth, darkens all rivers, cups the peaks and folds the final shore in, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty

Ce passé introuvable, parce que trop présent, qui hante les deux narrateurs, cette recherche d'origine paradoxale puisqu'elle n'est plus européenne mais se confond avec un Ouest du couchant et un continent de l'obscurité, cette obsession du point aveugle, du lieu de la conception (on pense à la reprise des deux thèmes dans *Paris, Texas* de Wim Wenders) est bien l'ultime frontière que nous offre enfin Frank sans pouvoir le dire. C'est alors que nous est renvoyé l'étrange silence des photographies ; mais cette frontière-là qui peut la regarder en face ?

Jean Kempf, Université Lumière-Lyon 2

Ouvrages cités

Les Cahiers de la Photographie 11/12 (1983). Robert Frank. La Photographie, enfin. (Ab.: CP).

Dubois, Philippe. L'Acte photographique et autres essais. Paris: Nathan, 1990.

Frank, Robert. The Americans. New York: Aperture, 1979. [1ère édition New York: Grove Press, 1959; édition révisée Aperture, 1969] (Ab.: A).

—————. The Lines of My Hand. Los Angeles: Lustrum Press, 1971

.—————. Robert Frank. Paris: Delpire / Le Nouvel observateur, 1976. (Ab.: Delpire).

—————. Robert Frank. Paris: CNP, coll. Photopoche, 1983. (Ab.: RF).

Vanlier, Henri. Philosophie de la photographie. Paris: Les Cahiers de la photographie, 1983.