



# le Courrier

AVRIL 1988 - 5 FF

## Mémoires de la photographie

Yves Bonnefoy  
Martine Franck  
Romualdo García  
David Hockney ...



*Sitting in the Zen garden at the Ryoanji Temple Kyoto Feb. 1983*





Autochrome de la collection Albert Kahn pris par Léon Busy :  
jeune fille lavant le riz aux environs de Hanoï en 1915 (voir page 16).

# Avril 1988

## Photographie et mémoire

Wim Wenders : L'angle de la mémoire 4  
Entretien de Wim Wenders avec Alain Bergala

## Mémoire des personnes

Martine Franck :  
La photographie du regard 8  
par Yves Bonnefoy

Romualdo García : Album du Mexique 12  
par Alfredo Cruz Ramirez

Morhor : Au fil du temps 15  
par Edouard Glissant

## Mémoire du monde

Collections Albert Kahn : Les archives  
de la planète 16

Sebastião Salgado : Visages du travail 18  
par Sebastião Salgado

## Mémoire de l'histoire

Les chroniqueurs de la Révolution 22

## Mémoire des formes

David Hockney : Le temps,  
le mouvement, la vie 26  
par Anne Hoy

## Mémoire du patrimoine

Raghu Rai : Taj Mahal 30

Dominique Roger : Impressions  
de Venise 32

Mémoire du Courrier 34

Notre couverture : David Hockney, *Assis dans le jardin  
zen du temple du Ryōan-ji, à Kyoto, 19 fév. 1983,*  
photocollage, 1983.

Couverture de dos : Ludwig Angerer (1827-1879),  
*Le photographe*, nouveau modèle d'appareil présenté  
à Vienne en 1865.

**le Courrier**   
Une fenêtre ouverte sur le monde 41<sup>e</sup> année

Mensuel publié en 34 langues Français  
Anglais Espagnol Russe Allemand  
Arabe Japonais Italien Hindi  
Tamoul Persan Hébreu Néerlandais  
Portugais Turc Ourdou Catalan  
Malais Coréen Kiswahili Croato-Serbe  
Macédonien Serbo-Croate Slovène  
Chinois Bulgare Grec Cinghalais  
Finnois Suédois Basque Thai  
Vietnamien Pachtou

# Le Courrier a 40 ans

A l'occasion de son quarantième anniversaire, le *Courrier de l'Unesco* offre à ses lecteurs un numéro consacré à la photographie ou, plutôt, un numéro de photographies. Par sa présentation et sa conception, il rompt en effet avec la formule habituelle : nous avons voulu accorder cette fois la priorité à l'image, même si certains des textes qui les accompagnent nous paraissent particulièrement éclairants.

A cet album photographique, donc, nous avons donné comme fil conducteur le thème de la mémoire. Nullement exhaustif — on n'y trouvera ni un historique de la photographie ni un guide de ses nombreuses applications aux sciences et aux techniques —, cet album ouvre seulement quelques perspectives qui attirent en définitive l'attention sur un certain usage de la photographie à une époque où elle est devenue omniprésente, parfois jusqu'à la saturation.

Qu'elle sauve de l'oubli en constituant les « archives de notre mémoire » (Charles Baudelaire), privée ou publique, nationale ou planétaire, qu'elle soit reportage du temps présent, document, ou qu'elle se veuille l'image d'un échange de regards, sans autre intention que cet échange même, la photographie peut être, on le sait, un outil de plus grande communication humaine, d'ouverture.

Les photographes que l'on trouvera réunis dans ce petit album, d'hier et d'aujourd'hui, participent, avec beaucoup d'autres qui n'ont pu y trouver place, est-il besoin de le dire, de cet esprit de vie, qu'ils soient des professionnels de la photo ou que l'appareil soit pour eux un de leurs moyens d'expression. En contrepoint de quelques-uns, nous avons placé, sous forme d'une photo et de quelques lignes de repérage biographique, un aîné qu'ils tiennent eux-mêmes pour un regard exemplaire.

Rédacteur en chef : Edouard Glissant

# L'angle de la mémoire

PAR WIM WENDERS



Wim Wenders : *Hot Springs, Truth or Consequences*, Nouveau-Mexique.

## WIM WENDERS

de la République fédérale d'Allemagne, est cinéaste. Il a créé, en 1975, sa propre maison de production, « Road Movies » (Berlin). Un certain nombre de films ont assuré sa renommée internationale : *Alice in den Städten* (1973, *Alice dans les villes*), *Im Lauf der Zeit* (1976, *Au fil du temps*), *Der amerikanische Freund* (1977, *L'ami américain*), *Lightning over Water/Nick's Movie* (1980), *Paris, Texas* (1984) et *Der Himmel über Berlin* (1987, *Les ailes du désir*).

*Avant de commencer, à la fin de 1983, le tournage de son film Paris, Texas, Wim Wenders a parcouru en tous sens l'Ouest américain en emportant, notamment, un appareil moyen format (6 x 7). Au cours de ce voyage au Texas, en Arizona, au Nouveau-Mexique et en Californie à la recherche de décors, il fut fasciné par ces espaces baignés à l'infini de lumière et de couleurs et qui ne gardent souvent que des traces fugitives de la civilisation. La série de photos en couleurs qu'il prit avec cet appareil est à la fois un hommage à un paysage d'une force de suggestion quasi mythique et une réflexion sur la mémoire. Un choix d'entre elles a été publié dans un livre, Written in the West, accompagné d'un entretien de Wim Wenders avec le critique et cinéaste français Alain Bergala, dont nous publions ici des extraits et des photos.*

Est-ce que la photo n'autorise pas, plus que le cinéma, de prendre une image de quelque chose que l'on voit pour la première fois ?

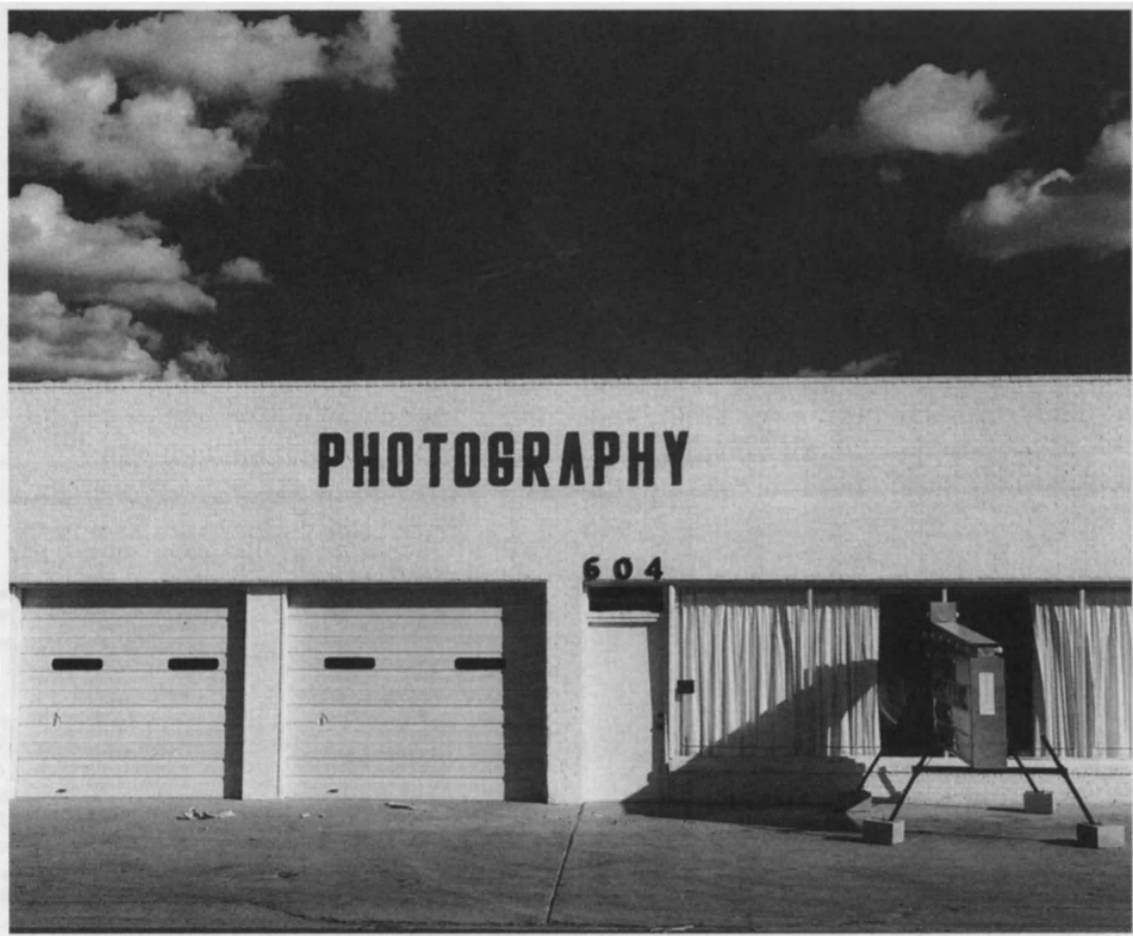
Oui. La photographie permet de passer une fois seulement. Revenir quelque part déclenche rarement l'envie de photographier. Le connu, ou le familier, exclut presque pour moi la photographie, qui est un moyen d'exploration et de voyage. C'est un peu comme une voiture, ou un avion, qui permet d'arriver quelque part. L'appareil photo permet d'arriver quelque part.

Ça permet surtout de s'arrêter et de prendre le temps d'être devant les choses.

Surtout dans l'Ouest, en voiture, l'appareil photo me donnait une raison et une obligation de m'arrêter. Je ne fais pas de photos par la fenêtre.

Comment ça se passait cet arrêt, cette décision de faire une photo, l'approche du cadrage ?

On arrive dans un endroit, un village par exemple, on s'arrête, et on ressent une sorte

Wim Wenders : *Portrait*, Odessa, Texas.

d'excitation, avant même de rencontrer ce qu'on va photographier. On pressent déjà un endroit : il y a une lumière, une atmosphère. Mes photos sont souvent liées à une certaine surface de paysage, de maisons. Cette surface-là se sent avant que l'on trouve vraiment l'endroit à photographier. Par exemple, je suis arrivé dans une petite ville du Nouveau-Mexique qui s'appelle aussi Las Vegas, et là, j'ai fait la photo d'une boutique vide, bleue et rouge. J'ai pressenti, quand j'ai commencé à me promener, que je trouverai cette maison. En arrivant dans cette ville abandonnée, avec cette lumière d'après-midi, personne dans les rues, je savais que je resterais là, qu'il fallait trouver un hôtel parce que je ne pourrais pas repartir de là. L'endroit ne pouvait pas être dans le film parce qu'il était trop à l'écart, mais j'y suis allé parce que ça m'a intéressé de voir un autre Las Vegas.

Dans l'Ouest, il y a beaucoup de panneaux écrits, de façades de cinéma déjà à moitié mangées par les éléments, déjà en train de disparaître. Il y a un lien entre la photographie et cette surface abîmée. Au cinéma aussi, j'ai souvent choisi un lieu de tournage

parce que je savais que telle ou telle maison allait être détruite. Par exemple, dans *L'ami américain*, on a tourné devant un front de maisons parce qu'on avait lu dans un journal que tout ce quartier allait être détruit. Dans les grandes villes, comme à Houston, c'est le contraire : la surface était tellement nouvelle que ça ressemblait à une maquette.

**Faire une image, ça serait donc regarder les choses avant qu'elles ne disparaissent...**

Il y a dans ces photos l'envie de regarder et de garder. Le mot est bon en français : regarder. Les photos que Walker Evans a faites pendant la Dépression, c'était justement ça : regarder et garder en mémoire quelque chose qui allait disparaître dans trois, quatre ans.

**On a tout à fait ce sentiment devant les photos qu'Eugène Atget<sup>1</sup> faisait de certains coins de rues, certaines boutiques de Paris...**

Je pense que c'était toute son éthique, qu'il se concevait comme « conservateur ». J'apprécie toujours ce côté conservation de la photographie.

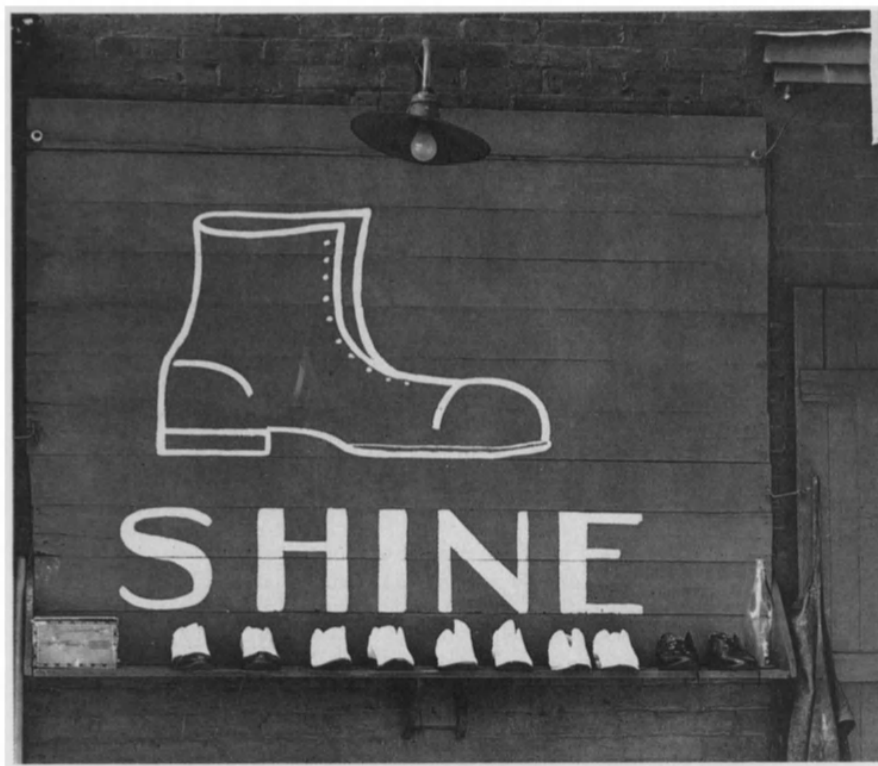
Cela donne à l'ensemble de ces photos un côté fin du monde, en particulier les petites villes, les coins de rues, les magasins... Comme si tu les avais faites juste après la fin du monde. Ce sentiment-là on ne l'a pas devant *Paris, Texas* qui donne aussi une idée de commencement. Dans ce voyage-repérage, est-ce que la mélancolie était liée à la photographie ?

C'est aussi lié à l'Ouest américain, on va en parler. Mais dans la photographie, plus que dans le cinéma, il y a une idée de fin du monde. Je pense à ce que Nicholas Ray<sup>2</sup> m'a dit un jour à propos d'acteurs à qui il enseignait. Il leur disait : « Même si tu demandes du feu pour ta cigarette, ou si tu dis simplement bonjour, il est absolument nécessaire que tu le fasses comme si c'était la dernière fois ». J'ai été impressionné par cette idée de faire quelque chose comme si c'était la der-

1. Eugène Atget (1857-1927) photographia les vieux quartiers de Paris.

2. Nicholas Ray (pseudonyme de Raymond Nicholas Kienzle, 1911-1979), cinéaste américain, auteur notamment de *Johnny Guitar* (1953) et, avec Wim Wenders, de *Lightning over Water/Nick's Movie* (1980).





WALKER  
EVANS  
(1903-1975)

*Enseigne de cirreur dans une ville du Sud, 1936. Ce photographe américain, dont Wim Wenders est proche, est l'auteur d'une œuvre aussi forte que rigoureuse, montrant une approche frontale et statique de la réalité, qui a profondément marqué la photographie contemporaine. Il est particulièrement connu pour les reportages qu'il a réalisés dans les années 30, à la demande de la Farm Security Administration, destinés à témoigner de la misère du monde rural des Etats-Unis après la crise économique. Il a laissé aussi des portraits, pris dans le métro (1938) ou dans la rue à Chicago (années 40) et, dans les années 50, il a photographié des paysages industriels vus de trains.*

nière fois, et c'est lié pour moi à la photo. Ça, c'est le côté « fin du monde ». J'ai pris en effet cette photo parce que je savais que c'était la première et la dernière fois que je verrais cette maison. Mais l'autre aspect, c'est que le fait même qu'il y ait une photo prouve que le monde continue.

L'idée de dégradation des maisons, des panneaux, l'aspect « fin du monde », est liée aux hommes et à leurs constructions. Mais que deviennent les arbres, les paysages, la nature, par rapport à cette idée que tu aimes capter, en photo, les choses en train de disparaître ?

Il y a très peu de photos où il n'y a rien de créé par les hommes. Sur la plupart, il y a toujours quelque chose qui un jour ne sera plus là, qui n'y est peut-être plus au moment où nous parlons. Ou dans 10 ans, ou dans 100 ans.

L'Ouest américain, c'est pour moi le lieu par excellence où quelque chose disparaît. Quand j'étais petit, je connaissais l'Ouest à travers les films, les westerns, et les bouquins, surtout les livres de Karl May<sup>3</sup>, et

j'avais toujours l'impression que l'Ouest était ce paysage incroyable en train d'être conquis, dans un passé que je situais de façon assez floue, mais dans le 19<sup>e</sup> siècle. Quand j'y suis allé, je pensais, pour avoir assisté à cette conquête, que maintenant, ça devait être la civilisation. Mais ce n'est pas du tout le cas, la civilisation est seulement passée, surtout avec l'arrivée de la voiture, pendant les années 20 et 30 où ils ont construit les freeways avec les stations-services, les motels. Mais maintenant, quand on arrive, toute cette culture de routes, de postes à essence, de voitures, de néons, de motels, n'est plus nécessaire. Elle n'est même plus utilisée, en grande partie. Les gens ne prennent plus la voiture pour aller de New York à Los Angeles. Les Américains habitent plutôt sur les côtes, ou dans le Midwest pour l'agriculture, mais là dans l'Ouest, ils sont passés, ils ont essayé de faire quelque chose, ils ont construit les routes et tout ça, ils ont même eu l'idée de construire des villes — quelque-

fois, au milieu du désert, on trouve une rue qui s'appelle 375<sup>e</sup> rue — mais rien n'a marché et il n'y a plus que les camions qui passent, et quelques voitures. La civilisation est arrivée, elle est passée, et maintenant elle est à nouveau en train de disparaître.

Est-ce que ton goût des inscriptions, des lettres, des panneaux, vient de ce que tu as beaucoup aimé les photos de Walker Evans ?

La présence des inscriptions écrites dans le paysage est aussi un phénomène caractéristique de l'Ouest. Comme les gens n'ont pas vraiment pu vivre là, il me semble qu'ils se sont mis à écrire des choses pour ne pas être si seuls et pour prouver qu'ils avaient conquis ce paysage. C'est un peu comme si on arrivait au pôle Nord et que l'on trouve une vingtaine de panneaux placés là par ceux qui y sont allés, pour prouver qu'ils y sont allés. Aux Etats-Unis cette tradition graphique est vraiment surprenante et très avancée. Il y a beaucoup de fantaisie, d'invention, de détails sur les ombres, les contours des lettres. Le travail sur les lettres dans les néons,

3. Karl May (1842-1912), écrivain allemand, auteur de romans d'aventures se déroulant souvent dans l'Ouest américain, notamment *Winnetou* (1893).



Wim Wenders : *Western World*, Near Four Corners, Californie.

les publicités, est quelque chose de très étonnant et ça devient très souvent assez beau.

Les Américains disent toujours : « A man must build a house » (un homme doit construire une maison). Et c'est vrai, ils construisent comme des fous, ça ne tient pas longtemps, mais il y a ces maisons. Mais aussi, on a très souvent l'impression qu'un homme doit d'abord peindre une enseigne, et très souvent l'enseigne est l'élément le plus valable de la maison. La maison, c'est du bric-à-brac, mais l'enseigne est belle. Je trouve ces choses qui restent écrites très touchantes. Par exemple, je suis passé dans un endroit vide où il n'y avait rien sauf un panneau où était écrit : *Western World Development*. Ils ont dû vouloir vendre le terrain mais personne n'est venu l'acheter...

Dans ces photos, on sent que tu aimes la frontalité et l'aplat. Est-ce que cette frontalité est pour toi une façon de sacraliser les choses photographiées, de les soustraire à l'écoulement du temps, à l'anecdote ?

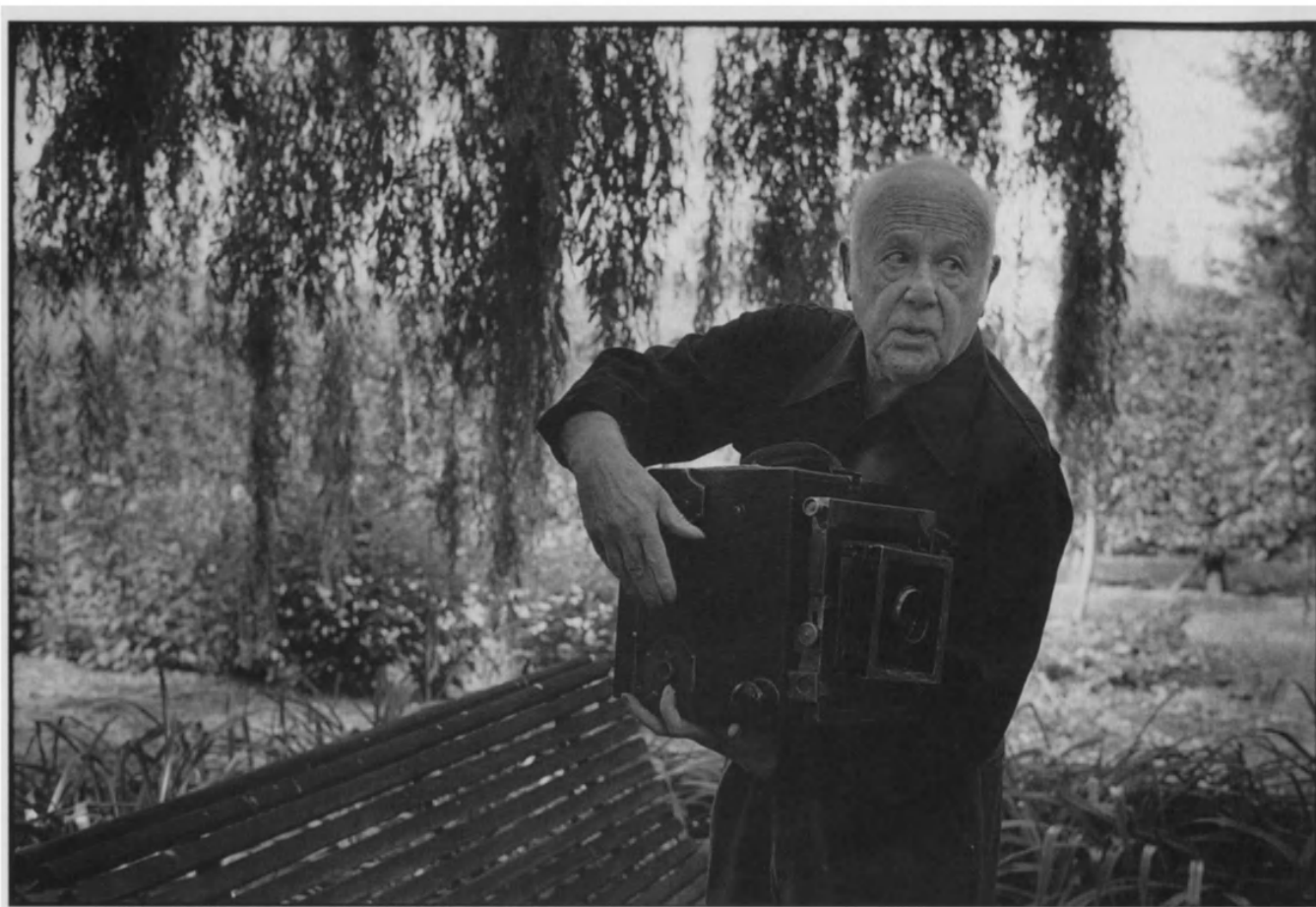
C'est vrai. Les choses ne connaissent pas tellement le temps, c'est moi qui connais le

temps, aussi parce que j'arrive et que je repars. Alors devant les choses, les maisons, les paysages, le regard frontal est aussi le regard où je suis le plus absent et en même temps le plus réuni avec ce qu'il y a là. Dans l'Ouest, l'horizon devient quelque chose de si présent, de si dominant tout le temps, beaucoup plus que dans les villes. On peut faire ce qu'on veut, l'horizon est là, et coupe la photo en deux, et tous les objets trouvent leur place à cause de l'horizon, parce que la perspective amène toutes les lignes à l'horizon. Si l'axe n'est pas frontal, si on est dans un autre angle, l'objet est décollé de son horizon et ça fait mal aux yeux et aux objets. En plus, dans l'Ouest américain, tout ce qui est construit par l'homme est extrêmement théâtral. Une fois qu'on est dans un paysage ouvert, la vision frontale est d'une certaine manière la seule possible parce que toute autre façon de regarder, avec un angle — de côté, d'en haut ou d'en bas — revient à séparer un objet de son ambiance. Avec la frontalité, les choses gardent leur identité, avec un angle, elles la perdent, l'angle désigne le photographe. □

Ces extraits de l'entretien de Wim Wenders avec Alain Bergala sont tirés de *Written in the West*, avec l'aimable autorisation des éditions Schirmer Mosel, Munich 1987. Cet entretien avait paru pour la première fois dans le N° 400 des *Cahiers du Cinéma* (Paris 1987).

# La photographie du regard

PAR YVES BONNEFOY



Martine Franck : le photographe américain Paul Strand (1890-1976) dans son jardin à Orgeval, près de Paris, 1974.

## MARTINE FRANCK

de Belgique, est photographe. Membre de l'agence Vu créée par Pierre de Fenoÿl en 1970-1971, puis l'un des membres fondateurs de l'agence Viva à Paris, elle est depuis 1980 membre de l'agence Magnum. Nombreuses expositions de groupe et personnelles. Parmi ses dernières publications : *Le temps de vieillir* (1980), *Le théâtre du Soleil* (1982). A l'occasion de sa dernière exposition personnelle, « Portraits », qui a lieu du 13 avril au 29 mai 1988 à la Maison de la culture d'Amiens (France), a été publié un porte-folios de 18 photographies avec un texte d'Yves Bonnefoy.

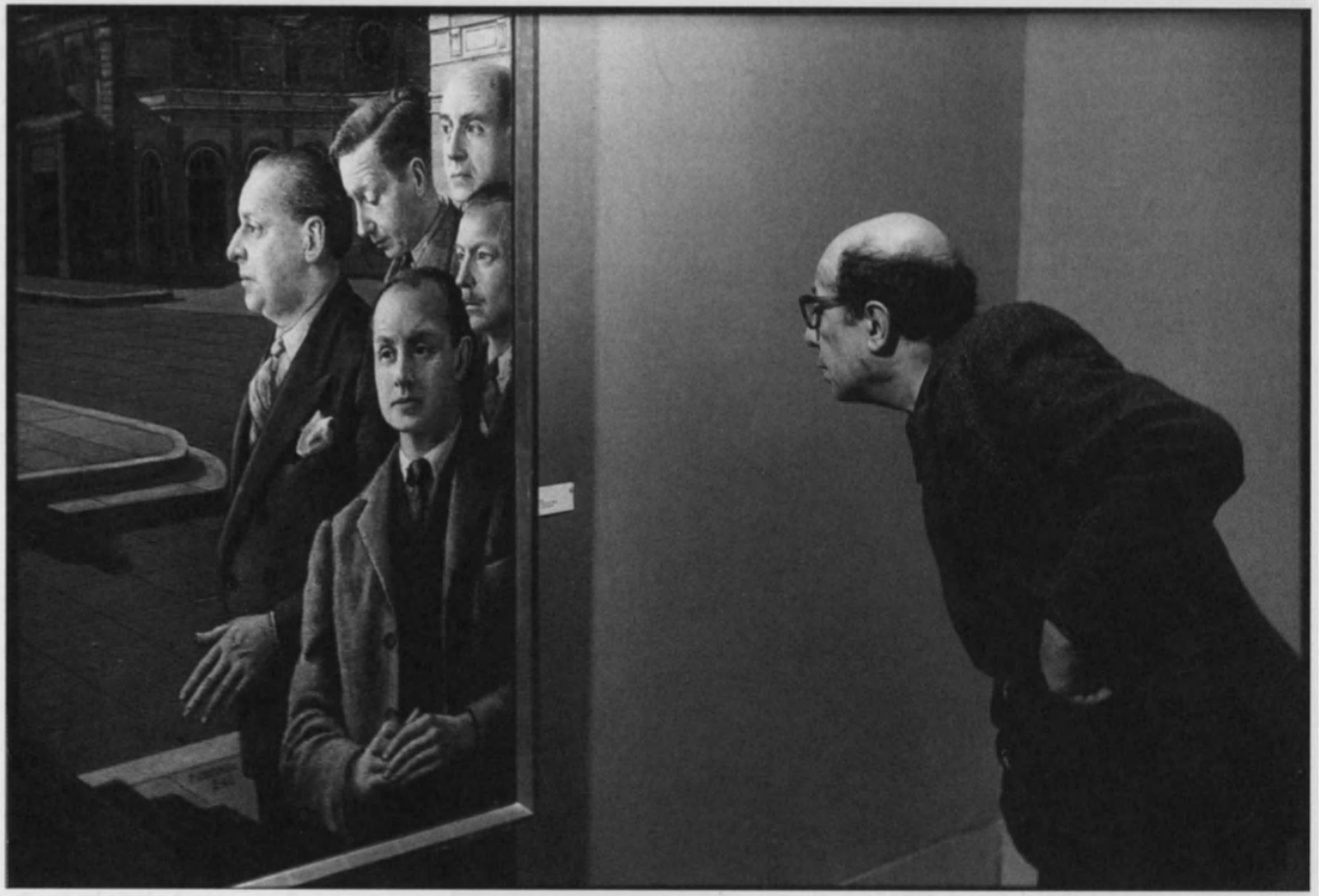
Parmi les œuvres de Martine Franck, je pense à ce portrait qu'elle a fait d'un vieillard dans un hospice, assis au bord du lit devant son pan de mur tapissé de photographies érotiques. Tous les signes sont réunis qui auraient permis à Martine Franck cette cruauté qui peut passer pour le désir de la vérité. Mais par un acte instinctif elle a perçu et nous montre sous ces traits à jamais figés, dans ces yeux qui se sont perdus dans le rêve pauvre, qu'il y a là encore un peu de cette puissance qui s'est levée dans l'humanité pour fonder le monde, pour décider de valeurs, pour rassembler dans un projet la durée éparse, les choses encore vacantes, en bref, pour produire de l'absolu. En ce cas comme en beaucoup d'autres, Martine Franck a su retrouver dans un être sans qualités apparentes un peu de la dignité dont sont porteurs à plus haut degré la face ruinée de Nerval, le regard inquiet de Baudelaire. Et telle est donc l'alchimie que permet la photographie, par la grâce d'un être compassionné : de l'infini s'y dissipe, celui des rêves, celui de l'idée que l'on a de soi, mais de l'absolu y paraît. « *Regarde*, disent les meil-

leurs de ces pèlerins qui vont par le monde avec leur Leica, même dans cet instant où tu as été illusion, inconséquence, peut-être futilité, même dans cet instant où tu n'es rien, où tu es le rien, tu es, et en cela tu es tout, tu es le tout ».

Et comme la compassion, c'est d'abord la capacité de s'effacer, l'oubli de soi devant l'autre, voici donc qu'on peut dire que, seule peut-être en cela parmi les diverses formes de l'expression dans la société contemporaine, la photographie demande, comme condition on ne peut plus nécessaire, cette humilité qu'avaient les grands artisans du moyen âge quand, après les stylisations archaïques et avant les raffinements humanistes, ils surent si bien dégager d'un billot de bois ces visages de Vierges qui dans la majesté ou dans la douleur, mais sous les traits de la femme la plus commune, avaient l'évidence de l'arbre près de l'église, ou des fleurs posées devant elles, dans le vase de terre bleu. L'art le plus moderne rejoint, par son exigence la plus centrale, le meilleur des temps religieux.

Martine Franck, je la revois maintenant





Martine Franck : à une exposition d'art belge à Paris (1974), devant une toile de Paul Delvaux.

une après-midi d'été aux abords déserts d'un petit bourg de Provence. Brusquement, dans la grande chaleur, elle avait surgi, son appareil de photographie à la main, de sous le rideau de cette lumière.

Que faisait-elle là ? Cherchait-elle vraiment, dans ce lieu qui lui est familier, une occasion de surprendre le furtif ou l'inattendu ? Je me suis demandé, en tout cas, si elle n'y était pas plutôt pour apprendre à n'être rien, n'être que le rien, elle tout d'abord, entre cette terre et ce ciel, et pour s'exercer ainsi à ce que demande son art, dont elle a si évidemment l'idée la plus haute et la plus noble. On se dit souvent, devant certaines photographies : « Comment le photographe s'y est-il pris pour parvenir jusque-là sans avoir été décelé ? Par quels pas silencieux s'est-il approché de l'oiseau fabuleux qui s'est posé un instant ? » Et d'aucuns pensent : « Ne se sent-il pas de ce fait hors de la vie, hors du monde ? Quelle solitude, ce guet, et peut-être quelle tristesse ! » Eh bien, ces pas qui ne touchent à rien sont à faire en soi-même tout d'abord, puisque c'est dans l'espace intérieur qu'ont lieu les événements

d'intuition, de perception suprasensorielles qui sont le meilleur de cet art qu'on pourrait croire voué au dehors des choses. C'est dans le rapport à soi qu'il faut faire si peu de bruit qu'aucune vision ou entrevision ne s'effarouche. Et quand on parvient à ce faire, on n'est nullement hors du monde, car ce souffle retenu fait que l'âme illuminée entend battre en elle la grande artère, celle qui passe par le cri de joie des enfants au loin, jouant sous le linge qui sèche, et par le vent qui gonfle le linge, et par le crissement des cigales. Martine Franck allait silencieusement ce jour-là, mais déjà dans cette lumière. Eût-elle photographié une paysanne en chapeau de paille noire, un enfant la main sur le front, paume tournée vers la menace du monde, c'est tout droit, simplement, comme lumière va à lumière, qu'elle aurait dégagé de cette ombre, de cette mèche rebelle, le regard qui est l'Un dans le multiple.

Mais parmi ses photographies, j'aime particulièrement celle de Paul Strand, et c'est parce que cette solidarité profonde, métaphysique qui lie Martine Franck à tous ses modèles s'y complique du fait que ce mo-

dèle-ci est lui-même un photographe, surpris en son propre travail, en ses propres pas silencieux, ce qui fait dans l'expérience habituelle une onde d'amusement, et la nourrit d'une réflexion, superbement formulée dans l'image même dont elle naît.

Paul Strand est dans un jardin dont les jeux de lumière dans des feuillages évoquent Giverny, Claude Monet, la peinture impressionniste, tout un autre rapport de l'art avec la lumière. Il tient un vieil appareil moins qu'à moitié portable avec lequel il vise nous ne pouvons savoir quoi, hors du champ que Martine Franck délimite. Mais on dirait surtout qu'il se demande, arrivant de dehors de cette nature heureuse, où il pourra bien poser cette boîte noire. Depuis combien de temps la déplace-t-il ainsi, avec précaution et, semble-t-il même, inquiétude ? Quarante ans, peut-être, à en juger par les marques de son visage. Assez longtemps en tout cas pour avoir perçu des dangers, s'être senti responsable. Ce grand photographe nous dit, chargé de son instrument qui évoque des origines : « Ai-je le droit d'être ici ? Ne suis-je pas en train de porter une bombe qui peut



Martine Franck : Mlle Manago dans son appartement de Forcalquier (France), 1979.

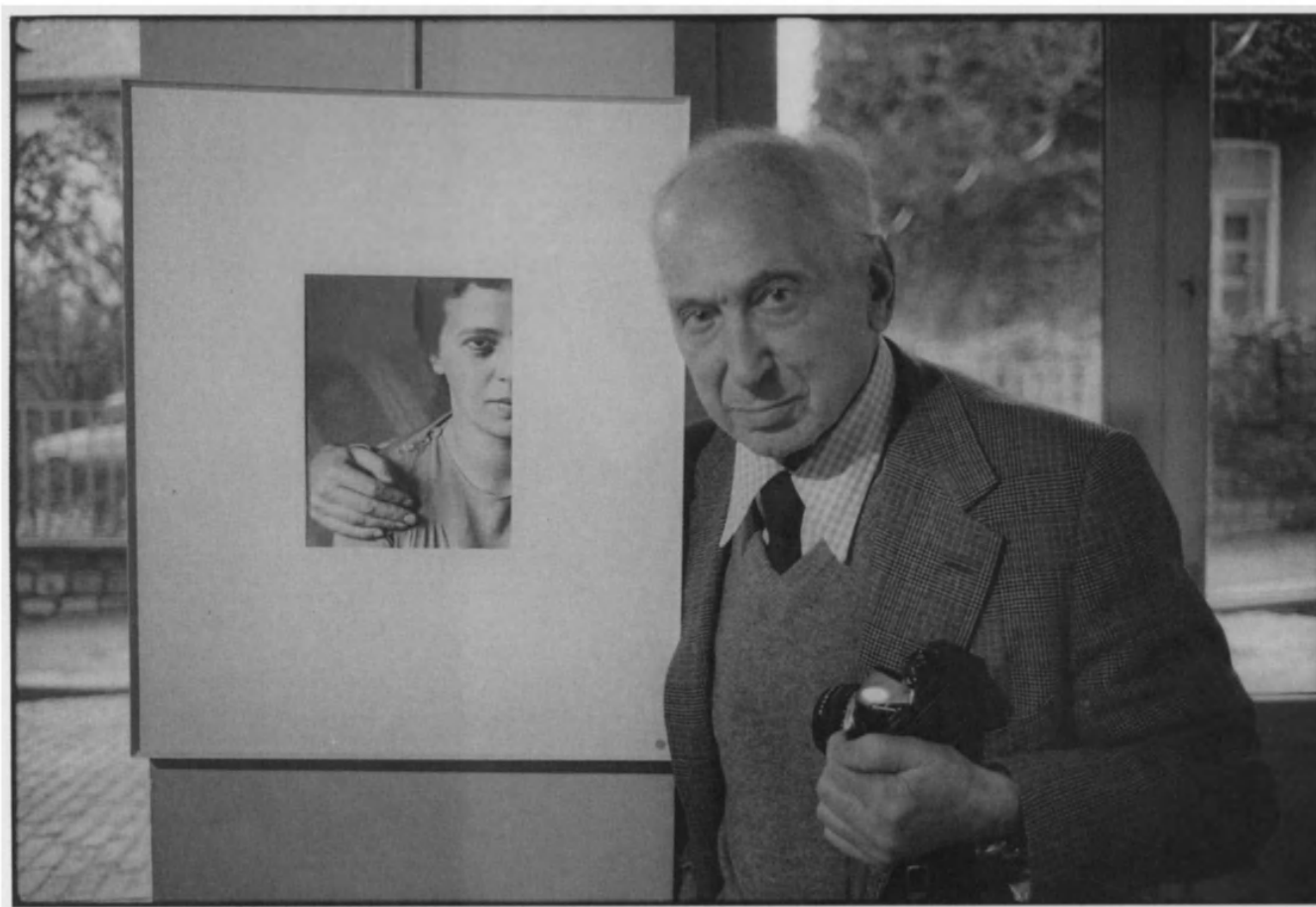
détruire ce monde, malgré ce qu'a d'éternel la lumière dans le feuillage ? »

Et de fait la photographie est dangereuse. Bien plus que la pratique attentive de quelques-uns, elle est l'insouciance et la hâte de quelques autres, fournisseurs de l'information ou du rêve, qui font que le regard s'accoutume au plus extérieur, au moins signifiant, et se fait d'une indifférence véritablement sacrilège. La photographie fut-elle au 19<sup>e</sup> siècle ce qui dénonça l'illusion (déconsidérant aussi le sujet aux yeux des peintres, et les poussant au-dehors, à Giverny justement), elle est en tout cas au 20<sup>e</sup> siècle ce qui va trop loin sous les valeurs oubliées, sous le sens bafoué; ce qui ne va vers plus rien, dirait-on, que la matière et la célébration de la mort.

Mais elle est donc aussi, même maintenant, un des rares lieux où — chez quelques-uns comme ces deux-là, qui se parlent dans ce jardin — puisse paraître un peu ou beaucoup de cette illumination de tout l'être dont les traditions nous font part, en particulier le Bouddhisme; et Martine Franck n'a pas tort de colorer d'une bonne humeur légère, qui signifie la confiance, sa rencontre sous l'arbre en fleurs avec cet aîné qui voit peut-être avec quelque angoisse la horde apparemment infinie des photographes aveugles envahir tout sur la terre, saccager tout. Rien n'est jamais perdu dans un art ou une pratique — a-t-elle au moins le droit de rêver (et nous avec elle) — quand le meilleur de ce que nous sommes peut encore s'y exprimer, ne serait-ce que de façon fugitive; de grandes révolutions de l'esprit sont bien nées, déjà, d'un visage en paix, d'un simple sourire; et pourquoi donc ne pas continuer de porter à tous les points de la vie, d'y tourner vers ce que l'on aime (qui est là, tout près, dans l'invisible) l'étrange boîte de plus en plus petite mais de plus en plus manifestement destinée à l'intervention décisive. L'Occident, le monde vont-ils périr de trop de photographies ? Qui sait, ils seront peut-être sauvés, au bord de la fin des temps, par l'évidence ingénue, épiphanique, de quelques-unes.

Yves Bonnefoy.  
Ecrivain français,  
professeur au Collège de France

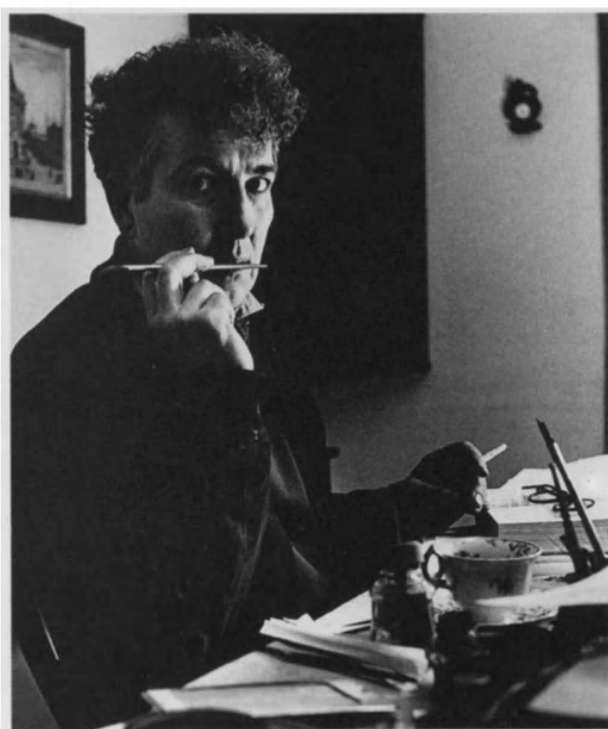
Ce texte est une version abrégée de celui d'Yves Bonnefoy, intitulé *Martine Franck*, qui a paru dans *Portraits, Photographies de Martine Franck*, éd. Trois Cailloux, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens 1988.



Martine Franck : à Paris en 1980, le photographe d'origine hongroise André Kertész (1894-1985) près d'un portrait de sa femme (*Elisabeth et moi*) qu'il prit en 1931 dans la même ville.

**BILL  
BRANDT**  
(1904-1983)

Portrait de l'écrivain britannique Robert Graves (1895-1985) en 1941. Après avoir travaillé à Paris en 1929 avec Man Ray et fréquenté le milieu surréaliste, ce photographe britannique revient en Angleterre où il se consacre principalement au reportage. Des villes industrielles aux lieux fréquentés par les milieux aisés, il compose une série d'images des divers types sociaux de l'époque. Lors des raids aériens sur Londres, dans les années 40, il réalise, pour les archives du ministère de l'Intérieur, des photos qui montrent les citadins dans leurs abris improvisés. Portraitiste puissant et pénétrant, particulièrement admiré par Martine Franck, il réalise pour la revue « Lilliput » dans les années 1945-1965 une série de portraits d'écrivains et d'artistes dans leur environnement. D'extraordinaires perspectives et une lumière étrange font de lui un novateur du nu féminin.







# *Album du Mexique*

PAR ALFREDO CRUZ RAMIREZ



## ROMUALDO GARCIA

Romualdo García naît en 1852 à Silao, ville voisine de Guanajuato, au Mexique, où il s'installera plus tard comme photographe. Guanajuato est alors un centre minier florissant, avec une école des Arts et Métiers, ouverte sur les techniques nouvelles, comme la photographie.

Grâce au studio de Romualdo García, le portrait se démocratise : tout un petit peuple d'ouvriers, fonctionnaires, paysans, y vient en habits neufs à l'occasion d'un grand jour, d'une cérémonie, ou tout simplement après la messe du dimanche. La séance chez le photographe sera pour la plupart un événement unique, une « petite folie » dont l'enjeu n'est pas, comme en Europe, de se conformer à une image sociale. On se montre ici tel qu'on est, avec sa gaucherie, sa joie, sa fierté et sa sensiblerie. Scènes de groupes qui s'amusent, portraits de famille exaltant les liens de parenté, couples qui ne cachent ni leur amour ni leur complicité, dernières images des grands-parents ou souvenirs des « petits anges », ces enfants morts avant qu'on ait eu le temps de les aimer. On retrouve la tradition des portraits populaires peints et des poses souvent empruntées à l'imagerie religieuse.

A l'exposition universelle de 1889, à Paris, Romualdo García reçoit une médaille de bronze pour ses portraits et il est également remarqué à l'exposition de 1900. Son studio est alors très florissant. Après la révolution de 1910, le studio García connaîtra des difficultés économiques et sera repris par les enfants du fondateur qui meurt en 1930. L'œuvre de Romualdo García n'a été redécouverte qu'en 1978, date à laquelle ont commencé les premières recherches sur ce riche ensemble d'images qui constituent un véritable patrimoine visuel.

Le studio García nous dévoile à la fois l'originalité d'une pratique quotidienne très ancrée dans le 19<sup>e</sup> siècle, et la sincérité populaire devant l'objectif, celle d'un âge d'or où une certaine inquiétude n'exclut pas la confiance dans l'efficacité magique de la technique. □

Les photos reproduites ici figuraient dans l'exposition « Romualdo García, un précurseur du portrait photographique au Mexique », organisée par l'historien d'art et muséologue Alfredo Cruz Ramirez, avec le concours de l'association Paris-Audiovisuel, le musée de l'Alhondiga de Granaditas à Guanajuato (Mexique) et Madame Flor Garduño, photographe mexicaine. Cette exposition itinérante a d'abord eu lieu à Paris, au Centre national de la photographie (Palais de Tokyo), d'octobre 1987 à février 1988.



Romualdo García



# Au fil du temps

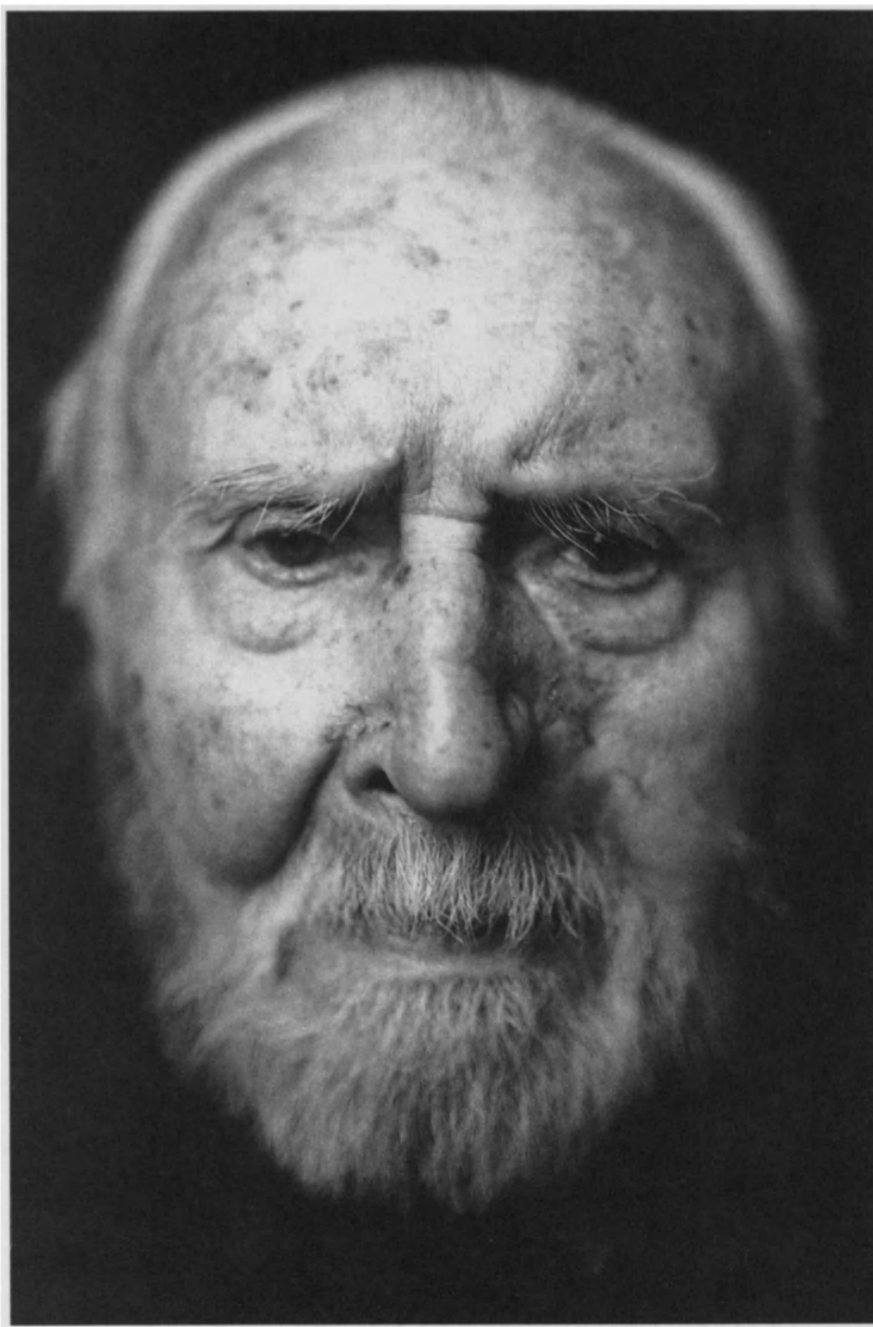
PAR EDOUARD GLISSANT

## MORHOR

est un promeneur qui écrit, dessine et photographie pour rencontrer les autres. Ce Français vit en alternance entre les Antilles, la France et la Grèce. En 1987, il a fait au Musée d'art moderne de Mexico une exposition intitulée « Testigo mudo » (Témoin muet), série de portraits d'artistes et d'intellectuels principalement mexicains. L'année prochaine paraîtront deux albums de lui. L'un sera composé de portraits en gros plan. L'autre est le fruit d'une collaboration entre des peintres et le photographe sur le thème « Les nouveaux voyages de Gulliver ».

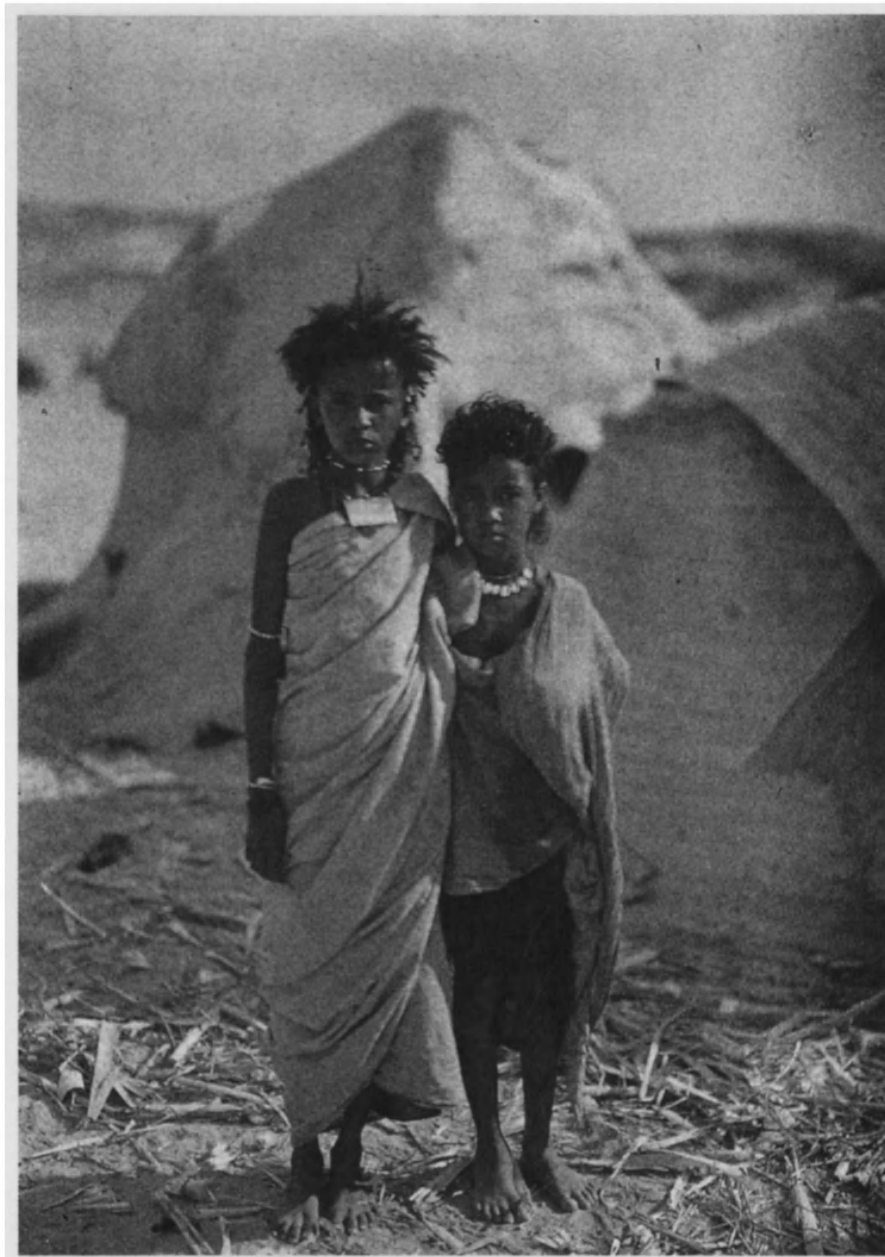
L'art de Morhor mûrit (se précise en s'obstinant), comme l'eau d'un fleuve change. Cet art s'apparente à un trajet initiatique, au long duquel le chercheur se serait efforcé de toucher un point, nodal ou focal, où se résumerait le souci humain. Dans un premier temps, il a situé ceux qu'il photographiait dans un paysage essentiel, porte encastrée ou salle à l'abandon, qui semble les prémunir des distractions d'existence qui à l'ordinaire nous éloignent de notre vérité. Peu à peu, il s'est rapproché d'eux, qu'il ne conviendrait pas d'appeler ses modèles mais ses interlocuteurs, ses parlants, peut-être ses référents. Il a mis un long temps à réduire cette simple distance, qui est infinie. C'est comme s'il repérait désormais, dans l'évidence du seul visage, débarrassé de son entour, cette fracture absente qui en chaque être nomme le temps, la nécessité d'aller, de vieillir, de durer pourtant.

Le portrait ainsi esquissé n'est pas un masque, il suggère plutôt l'ombre d'un double fondamental. Chacun de ceux à la rencontre desquels Morhor est ainsi allé, n'est pas réduit à une effigie qui bornerait son chemin, à une stèle impavide. A l'autre bout de ce trajet, il y a réponse. Morhor provoque la relation, la continuité complice. Il questionne, et consulte l'écho. Entendons-le amasser ce « rempart de brindilles », si précieusement fragile, tellement d'avenir. □



Morhor : le peintre français André Masson (1896-1987).

# Les archives de la planète



## COLLECTIONS ALBERT KAHN

Plusieurs livres reproduisent en couleur des autochromes de la collection Albert Kahn : *Les Archives de la Planète*, en deux volumes (1. *La France*, 2. *Le monde*), avec un texte de présentation de Jeanne Beausoleil, conservateur des collections Albert Kahn, et de Mariel J. Brunhes Delamarre, (Joël Cuénot, éditeur, et Hachette Réalités, Paris 1979); *Villages et villageois au Tonkin 1915-1920* (1987), qui sera suivi en 1988 d'un ouvrage sur les autochromes pris en 1913 en Irlande, et, enfin, le catalogue très détaillé, rédigé avec la collaboration de Marie Bonhomme et de l'ensemble de l'équipe Albert Kahn, de l'exposition « Au-delà d'un jardin...Albert Kahn ». (Centre culturel de Boulogne-Billancourt, 1986.)

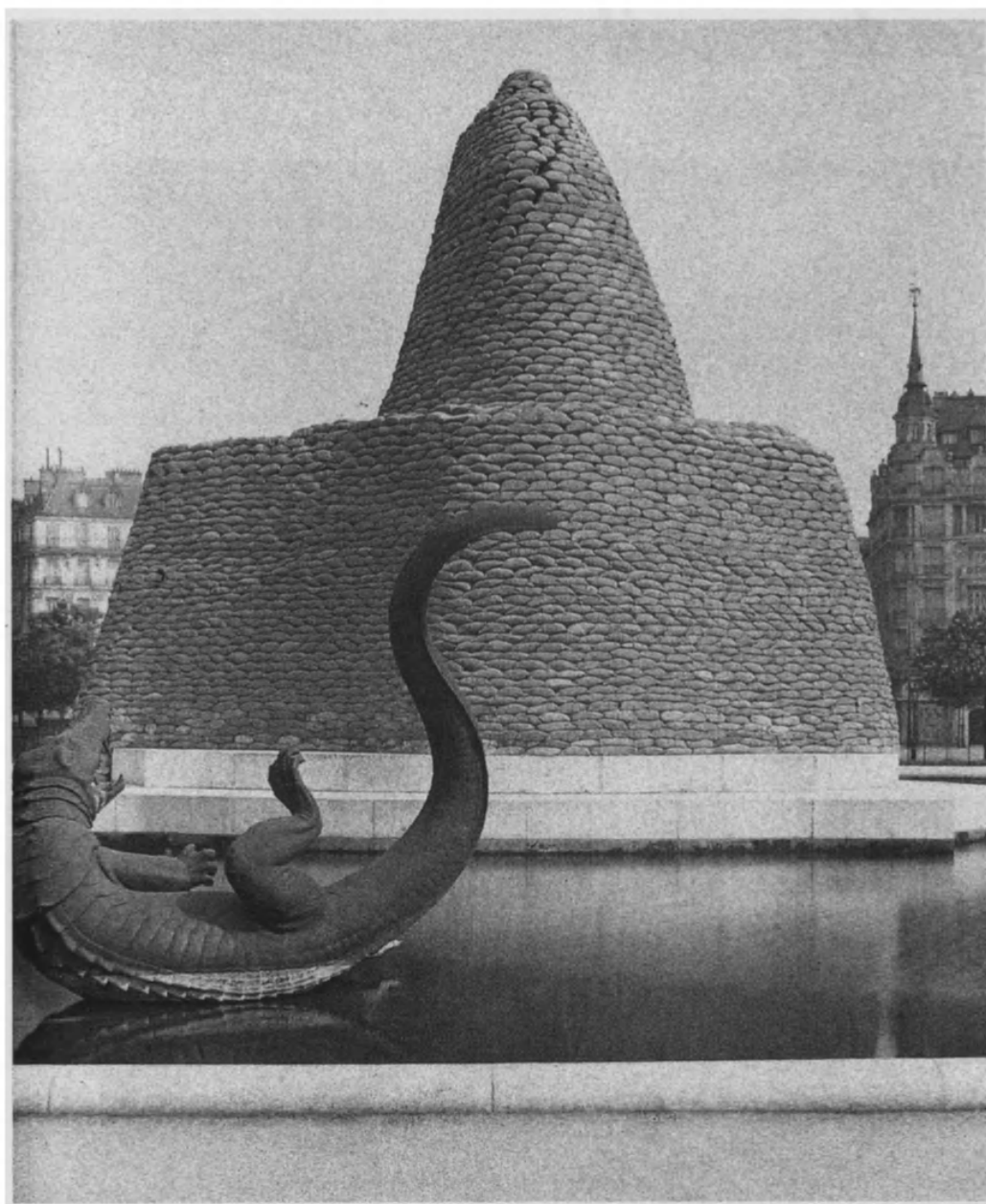
Auguste Léon :  
deux enfants à Assouan (Egypte) en 1914.

« La vie, il faut aller saisir la vie là où elle est, à l'étranger, dans la rue, partout. » Cette phrase d'Albert Kahn (1860-1940) pourrait servir de devise à son action. Ce financier français mit son immense fortune au service d'un vaste projet humanitaire dont il fit l'œuvre de sa vie : réconcilier les peuples du monde en favorisant par tous les moyens les rencontres, les échanges entre ceux « qui détenaient entre leurs mains la destinée des nations ». Il fut l'un des premiers à favoriser l'éclosion de la notion d'internationalisme.

En 1910, saisissant l'importance de la photographie et de la cinématographie comme support privilégié de la mémoire, il décide, sous le titre d'« Archives de la Planète », de constituer « une sorte d'inventaire photographique de la surface du globe occupée et aménagée par l'homme, telle qu'elle se présente au début du siècle », et cela afin de « fixer une fois pour toute, des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps ».

La technique photographique vient de marquer un nouveau progrès avec la mise au point, par les frères Lumière, du premier procédé de reproduction directe des couleurs : l'autochrome. A Jean Brunhes, initiateur en France de la géographie humaine, il confie le soin de diriger les missions des photographes et cinéastes qui, de 1910 à 1931 (date de la ruine d'Albert Kahn), ont parcouru le monde et rapporté environ 72 000 plaques autochromes et quelque 140 000 mètres de films. Loin d'être prises au hasard, ces vues se devaient d'être significatives non seulement en elles-mêmes mais aussi par rapport à d'autres documents de travail qu'elles accompagnaient et qui ne sont pas encore tous réunis. Ces images étaient ensuite présentées en projection à Boulogne devant les personnalités du monde entier que le financier invitait à se rencontrer chez lui.

De ce précurseur génial qui créa, au service de la mission « planétaire » dont il se sentait investi, de nombreuses fondations, notamment les bourses et la société « Autour du Monde », seuls subsistent aujourd'hui les jardins, d'inspiration universelle, qu'il fit réaliser autour de sa maison de Boulogne-sur-Seine et « Les Archives de la Planète », regroupées dans une photothèque et une cinémathèque. Les uns et les autres sont ouverts au public et conservés par le département des Hauts-de-Seine. De ce fonds unique en son genre nous reproduisons ici, en noir et blanc (en couleur à la page 2), un choix d'autochromes. □



Auguste Léon : la place de la Nation à Paris, le 14 mai 1918, pendant la Première Guerre mondiale.  
Des sacs de sable protègent des bombardements le monument « Le triomphe de la République ».

Léon Busy : les mains d'un lettré au Tonkin  
(correspondant au Nord de l'actuel Viet Nam) en 1915.





# Visages du travail

PAR SEBASTIÃO SALGADO



Sebastião Salgado : la mine d'or à ciel ouvert de Serra Pelada, située environ à 400 km au sud de Belém (Etat de Pará) au Brésil.

## SEBASTIÃO SALGADO

du Brésil, est reporter-photographe. Depuis 1973, il a accompli de nombreux reportages dans le monde, en Afrique, en Amérique latine et en Europe. Il entre à l'agence Magnum en 1979. En 1982, pour son travail sur l'Amérique latine, il reçoit le prix de la « W. Eugene Smith Foundation » (Etats-Unis); en 1985, le « World Press » lui est attribué par les Pays-Bas pour ses images sur l'Ethiopie, et, en 1986, c'est le grand prix du « Mois de la Photo » (Paris Audiovisuel). Outre des expositions de groupes, il a fait de nombreuses expositions personnelles dans des capitales européennes. Il a publié deux livres : *Sahel, l'homme en détresse* (1986) et *L'autre Amérique* (1986). Depuis 1987, il a entrepris un reportage mondial sur le thème du travail humain qui l'a déjà entraîné dans de nombreux pays et dont on trouvera ici un choix de photos, accompagné d'un texte où il explique son propos.



Mon reportage a pour objet de faire le portrait de l'homme productif et de dresser un tableau mondial des industries traditionnelles en cette fin du 20<sup>e</sup> siècle où les nouvelles techniques supplantent les anciennes. Le mot « industrie » étant pris dans son sens le plus large, c'est-à-dire « activité de production » mécanique et manuelle. J'aimerais constituer une documentation visuelle illustrant les divers processus de fabrication encore en usage aujourd'hui. On y verra aussi bien des exemples de travail artisanal que des techniques utilisées par l'industrie lourde ou



les activités du secteur primaire (grande production agricole et industrie d'extraction).

L'idée directrice est que nous assistons actuellement au passage de l'ère industrielle à ce qu'on pourrait appeler l'ère « technocratique ». Pendant cette période de transition, les méthodes générales de production changent complètement. Cette transformation est elle-même le produit historique de l'accumulation des réalisations intellectuelles, techniques et scientifiques. C'est par une réflexion constante sur leur travail que les hommes le transforment. Au cours des der-

nières années, ils se sont attachés en particulier aux ressources naturelles et à leur préservation. La diminution des ressources naturelles disponibles (tant les matières premières que les sources d'énergie) a contraint les hommes à revoir leurs conceptions de la productivité et du rendement et les ont ainsi amenés à redéfinir leurs besoins.

C'est donc, en définitive, par sa propre volonté, que l'homme doit abandonner son rôle traditionnel de travailleur-producteur pour celui d'observateur-gestionnaire, avec la spécialisation croissante qu'implique la

haute technologie. Dans les années qui viennent, ces changements du rôle du travailleur se produiront même dans les pays en développement. Ce reportage se veut donc une « archéologie », une somme visuelle du visage et de l'héritage de l'homme productif à l'aube du 21<sup>e</sup> siècle. En photographiant une époque de la production avant qu'elle ne disparaisse, dans une vision d'ensemble, unifiée, j'espère contribuer un peu à la construction de celle qui s'élabore actuellement. Montrer à l'homme au travail de demain le visage de son frère d'aujourd'hui. □



Sebastião Salgado : plantation de canne à sucre à Jaboticabal (Etat de São Paulo) au Brésil.

Sebastião Salgado : usine de véhicules automobiles à Zaporojié en Ukraine (URSS).







Sebastião Salgado : dans une aciérie de Zaporojié en Ukraine (URSS).




---

**WILLIAM EUGENE  
SMITH**  
(1918-1978)

*Pittsburgh*, 1955. Les reportages de ce grand photographe américain, l'un des modèles de Sebastião Salgado, sont d'un humaniste et d'un artiste chez qui se conjuguent rigueur et honnêteté : *Pittsburgh*, sur l'un des principaux centres sidérurgiques des États-Unis, mais aussi les photos de la guerre du Pacifique, pendant laquelle il fut grièvement blessé, prises pour le magazine « Life », un village espagnol, *Le médecin de campagne* (1948), *Une sage-femme* (1951) ou encore *Minamata* (1973), reportage réalisé au Japon avec sa femme Aileen sur les victimes de l'empoisonnement par le mercure dans une communauté de pêcheurs.

# Les chroniqueurs de la Révolution

ARKADI SAMOILOVITCH  
CHAIKHET

►  
*La petite lampe d'Iltch*, 1925. Installation de la première ampoule électrique dans une isba paysanne; Lénine (pseudonyme de Vladimir Ilitch Oulianov) avait dit : « le communisme, c'est le pouvoir des soviets plus l'électricité ». Chaïkhet (1898-1959) collabore comme reporter-photographe à plusieurs journaux dans les années trente, notamment « L'URSS en construction » et « Illustrierte Zeitung ». Ses images, montrant le monde du travail, effacent la frontière entre le journalisme et la photographie d'art. Cette photographie, devenue un classique, figurait avec d'autres photos documentaires dans l'exposition qu'il présenta en 1928, « Dix années de photographie soviétique ».

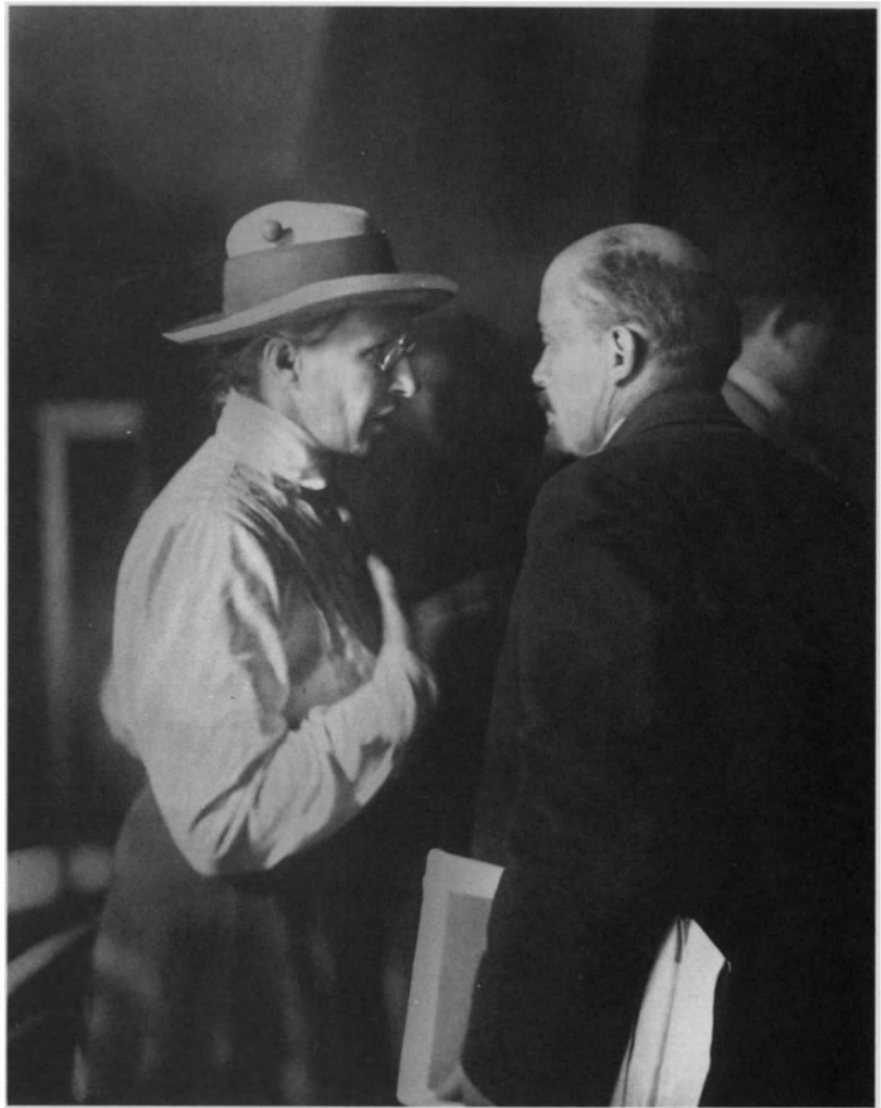


## VIKTOR KARLOVITCH BULLA

*Lénine et Elena Stassova au 2<sup>e</sup> congrès du Komin-tern, Moscou, 1920.* Bulla (1883-1944), né dans une famille de photographes, devient pendant la Révolution l'un des jeunes photographes documentaires qui enregistrent les événements. Il est l'auteur de nombreuses photographies célèbres de Lénine prises lors des interventions de celui-ci dans les rues ou au cours des congrès du Komin-tern (III<sup>e</sup> Internationale communiste). Les archives d'Etat soviétiques conservent plus de 130 000 négatifs des photos prises par les frères Bulla et leur père ainsi qu'une trentaine de films.

## MAX VLADIMIROVITCH ALPERT

*Chantier du grand canal de Fergana, 1939.* Entre 1930 et 1950 fut creusé à la pelle et à la pioche un canal d'irrigation dans la plaine de Fergana qui s'étend sur le territoire des Républiques d'Ouzbékistan, du Kirghizistan et du Tadjikistan (URSS). Sur la photo on voit les instruments de musique qui rythmaient ces travaux cyclopéens. Alpert (1899-1981) a commencé à travailler en 1924 pour la « Robotchaïa Gazeta » et ensuite pour la « Pravda ». Parmi ses réalisations les plus connues figurent l'histoire du chemin de fer Turkestan-Sibérie et celle du canal de Fergana. Il collabora à la revue « L'URSS en construction », qui regroupait les meilleures forces du reportage photographique soviétique. Alpert fut un des grands pionniers de la narration monumentale dans le reportage photographique.



En 1917, avec la Révolution d'Octobre, la Russie brise son passé et parie sur l'avenir : la photographie devient alors capture de l'événement, mise en œuvre et témoignage de la Révolution. Des photographes comme Karl Bulla ou Piotr Otsoup créent le photo-reportage pris sur le vif. La chronique qu'ils commencent sera brillamment poursuivie dans les années qui suivent par des reporters-photographes de journaux et de revues, notamment Arkadi Chaïkhet et Max Alpert. De leur côté, des portraitistes comme Mikhaïl Nappelbaum ou Abram Sterenberg inventent des styles nouveaux.

Avec Alexandre Rodtchenko, dans les années vingt, la photographie devient l'art moderne par excellence : « Nous cherchons, nous devons trouver et nous trouverons une esthétique nouvelle (n'ayez pas peur)... » Premier grand virtuose du photomontage en

Russie, Rodtchenko renouvela aussi bien le reportage que le portrait, par l'audace de ses conceptions formelles, sa science du cadrage, et exerça une immense influence.

Sous le regard de ces photographes engagés autant qu'inspirés, qui furent, avec beaucoup d'autres, des témoins mais aussi des agents de la Révolution, les ouvriers, les moujiks, les dirigeants et jusqu'aux grands travaux prennent une dimension universelle et leur chronique un accent prophétique. □

Ces photographies, avec plus de 300 autres, sont reproduites dans *Pionniers de la photographie russe soviétique* (Philippe Sers éditeur, Paris 1983), album précédé d'une préface de François Mathé et d'une étude de Grigori Choudakov sur les photographes soviétiques de 1917 à 1940. Nos informations proviennent de cet ouvrage très documenté.





## ALEXANDRE MIKHAILOVITCH RODTCHENKO

*L'échelle de secours*, 1925. Rodtchenko (1891-1956) eut d'abord une activité de peintre et graphiste. Après la Révolution, il devint professeur à l'Institut supérieur d'art et de technique. Avec le poète Vladimir Maïakovski, ami et compagnon d'idées, il compose des affiches et des livres, avec le metteur en scène Vsevolod Meyerhold il réalise des décors de théâtre, avec les cinéastes Lev Koulechov et Boris Barnet, il travaille pour le cinéma. Dans les années trente, il devient la figure marquante du groupe *Oktiabr* (*Octobre*), l'une des tendances importantes de l'art photographique et cinématographique de l'époque. A la revue « L'URSS en construction » qu'il a créée avec sa femme Varvara Stepanova à l'initiative de l'écrivain Maxime Gorki, il fournit des reportages photographiques, dont l'un sur la mer Blanche, et surtout maquettes et couvertures. Il est aussi un grand théoricien de l'art photographique.

## PHOTOMONTAGE

La manipulation, en photographie, est aussi ancienne que cet art. Les origines des techniques du photomontage remontent au 19<sup>e</sup> siècle. Mais c'est dans les années 20 de notre siècle, que ce procédé, réinventé par les dadaïstes de Berlin autour de George Grosz et John Heartfield, connaît son plus grand succès. Qu'il soit utilisé aux fins de la subversion dadaïste ou du merveilleux surréaliste, appliqué à la propagande politique, ou mis au service de la publicité et du graphisme, ce moyen plastique de modifier la vision ordinaire fait entrer la photographie dans toutes les avant-gardes de l'entre-deux-guerres. En U.R.S.S., il fut l'un des chevaux de bataille de l'art révolutionnaire. En haut à droite, un des photomontages d'Alexandre Rodtchenko illustrant *Pro Éto* (*De Ceci*), un poème de Vladimir Maïakovski (1894-1930) publié en 1923. La jeune femme est Lili Brik, compagne du poète et sœur aînée de l'écrivain Elsa Triolet. Rodtchenko réalisa de nombreux photomontages avant de pratiquer lui-même la photographie.



# Le temps, le mouvement, la vie

PAR ANNE HOY

## DAVID HOCKNEY

du Royaume-Uni, est peintre. Outre des toiles et des gravures, son œuvre, d'un réalisme élégant et coloré, puisant dans son propre contexte quotidien, comme avec le thème de la piscine (*Le plongeur*, 1978) ou les portraits d'amis et de ses parents, comprend de nombreux dessins, des illustrations de livres, des décors de théâtre et des compositions photographiques. Ces dernières ont été publiées dans un album, *David Hockney Cameraworks* (Londres 1984). Dans *David Hockney A Retrospective* (1988), le livre-catalogue publié à l'occasion de l'exposition internationale (Los Angeles, New York et Londres) consacrée cette année au peintre, ses photocollages sont l'objet d'une étude de Anne Hoy dont nous publions des extraits.

Avant février 1982, David Hockney ne s'intéressait guère à la photographie qu'il considérait tout au plus comme une technique de documentation. Il affirmait à l'époque : « On ne peut pas regarder une photo plus de trente secondes, sauf si c'est une photo de groupe et qu'on cherche à reconnaître sa mère. »

Certes, il avait commencé à prendre des « photos de vacances » à partir de 1963 et dès 1968 il utilisait la photographie pour faire des études préliminaires de ses tableaux, mais le dessin d'après nature restait pour lui un moyen bien supérieur de rendre les « masses et les volumes ». Et bien qu'il ait utilisé dans sa peinture, notamment au cours de l'année 1972, les effets d'éclairage intense et les couleurs criardes en aplats des épreuves commerciales, il continuait à penser que la photographie trahissait la perception et la manière dont nous vivons le temps et l'espace. Et d'ajouter : « La photographie, c'est très bien si on peut se contenter de la vision d'un cyclope paralysé, et encore, pendant une fraction de seconde. »

Mais un jour qu'un visiteur avait oublié des films Polaroid dans sa maison nouvellement aménagée de Hollywood Hills, Hockney décida de s'en servir pour tenter de rendre les trois espaces qu'il y avait créés. C'était le 26 février 1982 et cela donna une composition faite de 32 épreuves différentes. De là l'artiste passa à des portraits géants en pied de ses proches, toujours à partir d'épreuves Polaroid, pour réaliser ensuite de vastes photocollages représentant des sites américains célèbres et des portraits narratifs très élaborés à partir d'épreuves 35 mm. Cinq ans plus tard, cette démarche expérimentale trouvait son aboutissement avec le panorama d'un paysage de l'Ouest composé de plus de 600 épreuves photographiques.

En tout, Hockney a ainsi réalisé plus de 140 collages Polaroid entre mars et mai 1982, puis de septembre 1982 à août 1986, il a fait 231 photocollages en utilisant un appareil réflex Pentax 110 à objectif fixe et des appareils Nikon 35 mm. Il n'a pas réalisé de photocollages importants depuis lors.

Par son abondance et son ambition, cet aspect de la production de Hockney occupe une place très importante dans son œuvre. On retrouve dans ses expériences photographiques les mêmes qualités que dans ses tableaux, dessins et gravures : une vivacité lumineuse, le goût de sujets autobiographi-

ques, pour ne pas dire anecdotiques, et une spontanéité du faire qui n'exclut pas l'expérimentation technique.

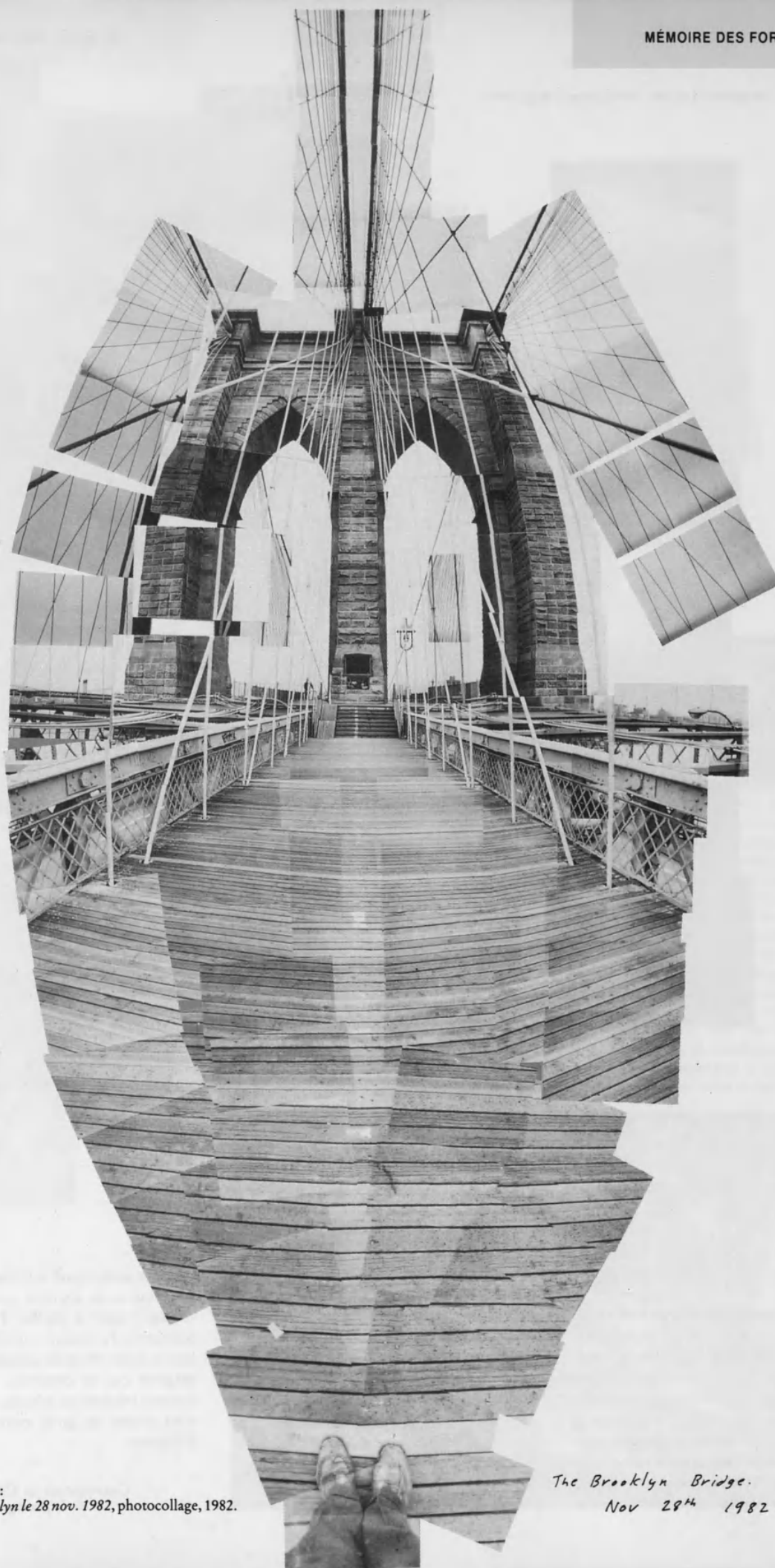
Dans ses photocollages comme dans le reste de sa production, David Hockney explore les lignes et les contours; sa première exposition de photocollages était d'ailleurs intitulée « Dessiner à l'appareil photo ». Il utilise en même temps la photo comme un moyen de reproduction au même titre que la gravure, la lithographie, ou, plus récemment, la machine à photocopier de bureau, mais en exploitant son potentiel spécifique.

Cela donne des œuvres immédiatement accessibles, dans la forme comme dans le contenu. Elles ont d'ailleurs déjà des imitateurs, comme en témoignent les pages publicitaires de certains magazines américains ou certaines campagnes en faveur du tourisme en France. Loin de s'en formaliser, leur auteur espère que ces imitations contribueront à l'avènement de cette « révolution de la vision » qu'il espère susciter par son travail photographique.

Pour Hockney, cette révolution est celle de la modernité. De ce point de vue, ses photocollages précisent des préoccupations implicites dans ses œuvres antérieures et leur apportent une solution originale et spectaculaire. Le peintre estime en effet que, « dans un certain sens, la modernité n'a pas encore réussi à s'imposer. Nous sommes toujours prisonniers de la perspective de la Renaissance — qui est aussi celle de la photographie — et nous croyons que c'est la représentation la plus vraie de la réalité ». Selon lui, la peinture et la photo conventionnelles, en adoptant le point de vue unique et fixe de la perspective classique, ne créent pas plus de réalisme, mais plus de distance entre le spectateur et le sujet. Et avec la photographie, le spectateur n'a même pas la compensation de la réalité que peut offrir la mimésis de la peinture perspectiviste classique du fait du travail du peintre, dont la main selon Hockney « se déplace dans le temps comme l'œil (et la vie) se déplacent dans le temps ».

Pour surmonter ces limitations, Hockney a imaginé de procéder à des collages modernistes de plusieurs photographies. Dès 1970, il avait juxtaposé des photographies d'architecture prises en séquence panoramique pour essayer de donner une information spatiale complète sans passer par les déformations de l'objectif grand-angulaire. C'est ce qu'il appelait des « assemblages ». Il s'aper-

Cette version abrégée du texte de Anne Hoy, *Hockney's Photocollages*, est reproduite avec l'autorisation du Los Angeles County Museum of Art, L.A., et de Harry N. Abrams, Inc., N.Y., éditeurs du livre *David Hockney : A Retrospective* publié à l'occasion de l'exposition organisée par le L.A.C.M.A., 1988. Cet ouvrage a été édité au Royaume-Uni et dans le Commonwealth par Thames & Hudson, Ltd., Londres, 1988, et en RFA par Dumont Buchverlag, Cologne, 1988. © Museum Associates, L.A.C.M.A., 1988



David Hockney :  
Le pont de Brooklyn le 28 nov. 1982, photocollage, 1982.

*The Brooklyn Bridge.  
Nov 28<sup>th</sup> 1982.*

David Hockney :  
Les mots croisés à Minneapolis en janv. 1983, photocollage, 1983.



cut alors que « si l'on met six photos l'une à côté de l'autre, on y jette six regards différents. Cela ressemble davantage à ce qui se passe quand on regarde quelqu'un ». En effet, Hockney note que le regard bouge continuellement et que l'expérience visuelle est un amalgame de visions partielles déterminées par l'intérêt et modifiées par l'intellect et la mémoire. Les sensations de profondeur et de mouvement sont inhérentes à la vision oculaire, conclut-il, reprenant ainsi la définition de la vision qui inspira l'impressionnisme et

s'exprima dans le cubisme. Une seule photographie ne peut emprisonner qu'un moment infime — c'est ce que Hockney appelle une image « borgne » —, mais le collage photographique rappelle l'expérience composite du regard dans la durée.

Hockney prétend que ses photomontages « apportent une dimension cubiste à la photographie », les effets obtenus allant de la citation humoristico-érudite au prolongement ambitieux en termes de dessin, de perspective et de juxtaposition, des recherches du

cubisme analytique. « C'est notre mouvement qui nous apprend que nous sommes vivants » aime à répéter Hockney. Cette conviction l'a amené à multiplier dans son œuvre divers effets de perspective de façon à exagérer ou, au contraire, à combattre le statisme inhérent au tableau et, en tout cas, à nous mettre en garde contre son pouvoir d'illusion.

Anne Hoy  
Conservatrice du Centre international  
de la photographie, New York.



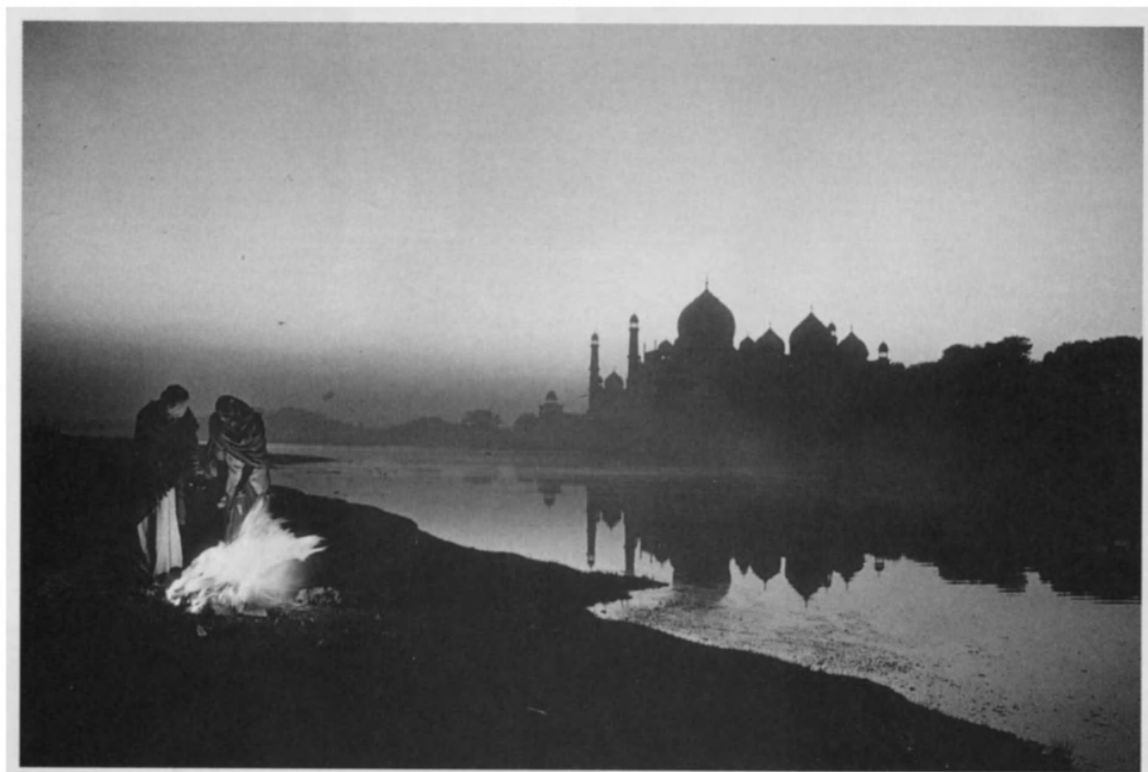


PIERRE  
**BONNARD**  
(1867-1947)

*Le coin de table*, vers 1900. Le peintre français Bonnard pratiqua la photographie en amateur des années 1890 jusque vers 1920, date à laquelle il semble avoir abandonné ce médium. Il ne s'en est servi que dans un cadre strictement familial et intime en utilisant des appareils portatifs du type Kodak, mis sur le marché à la fin du siècle : leur maniabilité, leurs négatifs sur film souple permettaient de capter l'instantané. Il s'est inspiré de ses photographies pour certains tableaux et pour des illustrations de livres. Comme dans ses peintures, Bonnard use souvent de cadrages surprenants pour ouvrir au maximum le champ de l'image et donner aux marges la même importance qu'au centre. On retrouve chez David Hockney, en particulier dans ses photocollages, des recherches voisines pour rompre avec la perspective traditionnelle et briser le cadre rectangulaire.



# Tāj Mahal



Raghu Rai : matin d'hiver près du Tāj Mahal à Agrā ( Inde ).

## RAGHU RAI

de l'Inde, fait ses débuts de photographe en 1965, puis travaille dix ans pour « The Statesman », le grand quotidien de Delhi, qu'il quitte en 1976 pour devenir photographe indépendant. En 1982, il devient directeur de la photographie pour la revue « India Today ». Correspondant de l'agence Magnum depuis 1977, il a publié dans de nombreux magazines et s'est vu attribuer plusieurs prix dans son pays et à l'étranger en même temps que ses œuvres étaient exposées à Paris, New York, Prague, Hambourg et Tokyo. Il a publié plusieurs livres, notamment *Indira Gandhi* (1974), *Delhi : un portrait* (1983), *Les Sikhs* (1984), et *Tāj Mahal* (1987), un choix de ses photographies en couleur du célèbre monument, avec un texte de la journaliste indienne Usha Rai.

Au 17<sup>e</sup> siècle, l'empereur mogol Shāh Jahān créa la merveille d'architecture qu'est le Tāj Mahal pour servir de sépulture à son épouse bien-aimée, la reine Mumtaz Mahal, morte en couches en 1631 après avoir été l'« Elue du Palais » depuis leur mariage en 1612.

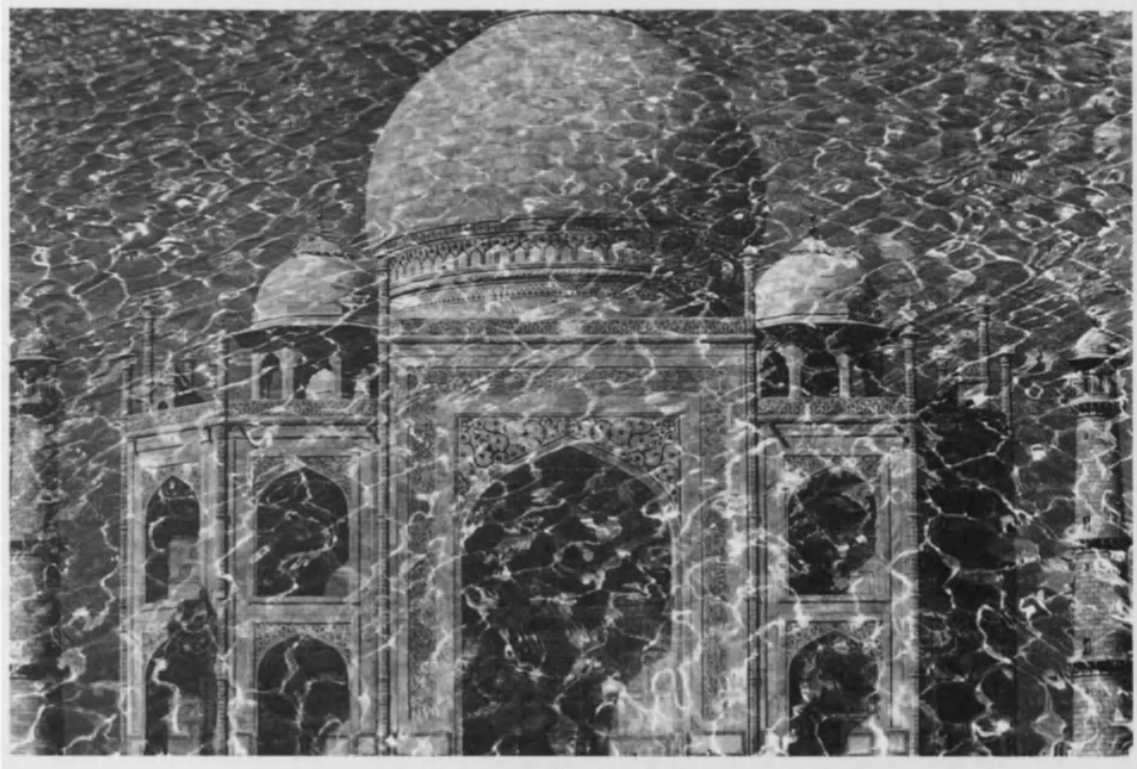
On doit sans doute la conception initiale du plan à Shāh Jahān lui-même, mais, comme le veulent les traditions mogoles, plusieurs architectes, semble-t-il, ont collaboré à l'établissement du plan définitif, le principal étant très probablement Ustad Ahmad Lahori, mathématicien et astrologue réputé pour son habileté à établir les plans d'édifices de vastes dimensions et d'une symétrie parfaite.

La construction de ce monument — commencée en 1632, elle dura une vingtaine d'années — est attribuée à une équipe de plusieurs milliers d'ouvriers et d'artisans accomplis, maçons, marbriers, mosaïstes, orfèvres, calligraphes et décorateurs, qui affluèrent de diverses régions de l'Inde et d'Asie centrale sur ce chantier de grande envergure. L'édifice fut érigé, près d'Agrā, sur la rive droite de la Yamuna dont le lit fut détourné pour que la rivière, coulant au pied du Tāj, en rehausse la beauté comme dans un miroir.

Cet extraordinaire mausolée d'un marbre blanc et lumineux, avec son jardin de près de 17 hectares aux contours géométriques, a inspiré poètes et écrivains pendant plus de

trois cents ans et continue d'attirer aujourd'hui d'innombrables pèlerins. « Sur cette terre de poussière, écrit Rabindranāth Tagore, le poète indien lauréat du prix Nobel, il est le gardien de la mort tendrement couverte du linceul du souvenir ».

Aujourd'hui, Agrā est devenue une ville industrielle et on a construit de nombreuses aciéries dans la région : la pollution atmosphérique menace ce chef-d'œuvre, qui est inscrit sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco comme un bien de valeur universelle en péril. Le photographe indien Raghu Rai a pris récemment tout un ensemble de vues du Tāj Mahal, qui composent un portrait exceptionnel où se mêlent le rêve et la réalité. Même transposées en noir et blanc, ces photographies d'un maître de la couleur gardent intact leur pouvoir. □

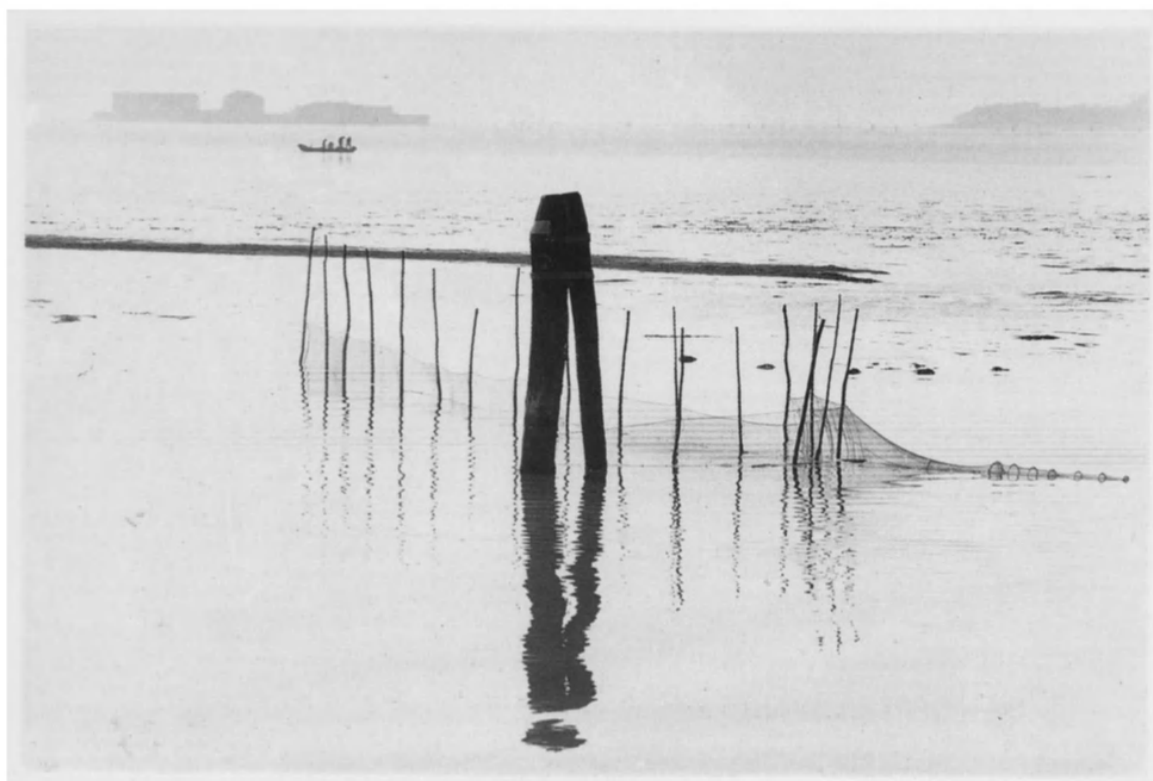


Raghu Rai : reflet du Tāj Mahal.



Raghu Rai : visiteurs du Tāj Mahal pendant la saison des pluies.

# Impressions de Venise



Dominique Roger : la lagune de Venise.

## DOMINIQUE ROGER

de France, dirige depuis 1976 le Service photographique de l'Unesco. Reporter-photographe attitrée de l'Organisation, elle a conçu plusieurs albums photographiques sur les thèmes de celle-ci, participé à des expositions internationales et parcouru le monde entier. Sa vision personnelle de Venise a été l'objet d'une exposition, « Rides vénitiennes » (Paris 1976 et Venise 1978). Parmi ses expositions récentes : « D'une France l'autre » (Paris 1985 et San Francisco en 1988) et « Colette au Palais-Royal » (Paris 1987). Elle est l'auteur de deux livres, publiés par l'Unesco, *Femmes-Women-Mujeres* (1975), à l'occasion de l'Année internationale de la Femme, et *Eaux rares* (1981).

Le 4 novembre 1966, une marée-tempête d'importance exceptionnelle tant par sa durée que par son amplitude, provoqua l'inondation quasi totale de la ville de Venise. La célèbre place Saint-Marc fut noyée sous plus d'un mètre d'eau. Cette catastrophe attira l'attention du monde entier sur les menaces inquiétantes qui pesaient sur la Cité des Doges. Les autorités italiennes créèrent aussitôt un Comité pour la sauvegarde de Venise et l'Unesco, de son côté, lança une campagne internationale pour sauver la ville et étudier les solutions propres à assurer la protection de Venise et de sa lagune.

La ville historique a été construite en majeure partie sur des pilotis enfoncés dans des sédiments instables au centre d'une immense lagune d'eau salée en forme de croissant d'environ 50 km de long sur 10 km de large, qui est séparée de la mer Adriatique par une barrière d'îlots et de péninsules. Venise a toujours subi des inondations et souffert dans ses fondations, mais ces montées des eaux sont de plus en plus fréquentes et l'enfoncement des îlots s'accélère.

Au cours de ce siècle, quelque 2 500 hectares de lagune ont été mis en valeur pour l'agriculture, on a construit une route et un aéroport, aménagé de nouvelles pêcheries et des zones industrielles. Ces transformations ont entraîné un cortège de problèmes d'environnement, notamment la pollution de l'air,

responsable de la mutilation de nombreux monuments et chefs-d'œuvre artistiques du passé; la pollution chimique et biologique des eaux, d'origine industrielle, agricole ou domestique; l'érosion et la sédimentation de la lagune.

La sauvegarde des monuments prestigieux de Venise ne peut être assurée que si l'on protège l'ensemble de la ville et que l'on gère rationnellement l'écosystème de la lagune, sans réduire son activité intellectuelle, commerciale, industrielle et touristique. Aussi Venise et sa lagune sont-ils inscrits sur la Liste du patrimoine mondial des biens culturels et naturels de valeur universelle. □





Dominique Roger : le bassin de Saint-Marc à Venise.

# Mémoire du Courrier

Le *Courrier de l'Unesco* se veut — c'est là son ambition première — « une fenêtre ouverte sur le monde », mettant peuples et pays sur un plan d'égalité, quelles que soient leur importance géographique ou démographique, leur poids économique et politique, et accordant prioritairement son attention à leurs richesses culturelles ainsi qu'à leurs problèmes humains et écologiques. Le premier numéro du *Courrier*, paru en février 1948, se présentait comme un journal. Ce n'est qu'à partir de 1954 qu'il est devenu une revue illustrée et a pris sa forme actuelle, avec une couverture en couleur et un nombre important de photos accompagnant les textes et articles (ci-contre, la première couverture en couleur, représentant une jeune Indienne de l'Amazonie). Et c'est seulement en 1960 que sont apparues des pages en couleur à l'intérieur de certains numéros. Le tirage de la revue, publiée actuellement en 34 langues, de 40 000 exemplaires en 1949, atteint 400 000 en 1971 et a dépassé 500 000 dans les années 80; on évalue à plus de deux millions le nombre des lecteurs par numéro. Les quarante ans d'iconographie de la revue, qui s'efforce de « donner à voir » le monde avec le plus grand angle de champ possible, représentent une véritable encyclopédie visuelle de quelque 30 000 illustrations qui complète utilement l'information écrite.



Rappelons que la collection entière du *Courrier* peut être obtenue sous forme de microfiches ou de photocopies. En 1987 a paru un index cumulatif 1948-1986 du *Courrier de l'Unesco* qui recense l'intégralité des articles publiés; une nouvelle édition, incluant l'année 1987, sera mise en vente cette année à un prix modique. □

## LECTURES

### Photopoche

La collection « Photopoche », publiée à Paris par le Centre national de la photographie (CNP) avec le concours du ministère de la Culture et de la Communication, compte déjà une trentaine de livres consacrés à la photographie, notamment *Autochromes, Amérique. Les années noires. F.S.A. 1935-1942*, W. Eugene Smith, Eugène Atget, André Kertész et Alexandre Rodtchenko. Dictionnaire des photographes par Carole Naggar. Ed. du Seuil, Paris 1982.

*Written in the West*, Photographies de l'Ouest américain, par Wim Wenders. Ed. Schirmer/Mosel, Munich 1987.

Walker Evans, Introduction by John Szarkowski. The Museum of Modern Art, New York 1979.

Le temps de vieillir, photos de Martine Franck, texte de Martine Franck et Carole Naggar. Ed. Denoël-Filippacci, Paris 1980.

Double Page, « Le Théâtre du Soleil », photos de Martine Franck, texte de Claude Roy, Paris 1982.

Ombres de lumière, photos de Bill Brandt. Ed. Le Chêne, Paris 1977.

Villages et villageois au Tonkin 1915-1920, Autochromes réalisés par Léon Busy pour les « Archives de la planète ». Collections Albert Kahn-Département des Hauts-de-Seine 1986.

Sahel, l'homme en détresse, photos de Sebastião Salgado, texte de Jean Lacouture. Ed. Prisma Presse et CNP, Paris 1986.

Autres Amériques, photos de Sebastião Salgado. Ed. Contrejour, Paris 1986.

Pionniers de la photographie soviétique, introduction par Grigori Choudakov, Olga Souslova et Lilya Oukhtomskaja, avant-propos de François Mathey. Philippe Sers éditeur, Paris 1983.

David Hockney Cameraworks, éd. Thames and Hudson, Londres 1984.

David Hockney; A Retrospective organized by Maurice Tuchman and Stephanie Barron. Los Angeles County Museum of Art, Thames and Hudson, Londres 1988.

Pierre Bonnard photographe par Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, préface d'Antoine Terrasse. Philippe Sers éditeur/Réunion des Musées nationaux, Paris 1987.

Les aventures du nerf optique par Jean Clair, in Bonnard, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1984.

Taj Mahal, photos de Raghu Rai, texte de Usha Rai. Times Editions, Singapour 1986; trad. française : éd. Robert Laffont, Paris 1987.

Femmes-Women-Mujeres, photos de Dominique Roger. Presses de l'Unesco, Paris 1975.

Eaux rares, photos de Dominique Roger. Presses de l'Unesco, Paris 1981.

Venise restaurée. Unesco, Paris 1978.

Kertész on Kertész, A Self-Portrait, Photos and Texts by André Kertész, Introduction by Peter Adam. Ed. BBC, Londres 1985.

La chambre claire, Note sur la photographie par Roland Barthes. Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, Paris 1980.

## Crédits photographiques

Photos : © Collections Albert Kahn, Musée départemental des Hauts-de-Seine : 2, 16, 17; © Donation André Kertész, ministère de la Culture et de la Communication, Paris : 35; © Fonds Bill Brandt, avec l'autorisation de Noya Brandt, Londres : 11; © David Hockney, Los Angeles 1988 : 1, 27, 28, © Magnum, Paris : 8, 9, 10, 11 (en haut), 18, 19, 20, 21, 30, 31; © Morhor, Mexico : 15; © Musée de l'Alhondiga de Granaditas, Guanajuato, Mexique : 12, 13, 14; © Musée d'art moderne, New York, avec l'autorisation du Fonds Walker Evans : 6; © Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône : 22, 24, 25; © Musée d'Orsay, Paris : 29; « Planeta », Moscou : 23; © Dominique Roger, Paris : 32, 33, © Schirmer/Mosel Verlag GmbH, Munich, RFA : 4, 5, 7; © Société française de photographie, Paris : 36.

## le Courrier



Une fenêtre ouverte sur le monde

Mensuel publié en 34 langues par l'Unesco. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

Une édition trimestrielle en braille est publiée en français, en anglais, en espagnol et en coréen.

### Bureau de la Rédaction :

Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700, Paris, France.

### Rédaction au Siège :

Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb  
Edition française : Alain Lévêque, Neda el Khazen  
Edition anglaise : Roy Malkin, Caroline Lawrence  
Edition espagnole : Francisco Fernandez Santos, Miguel Labarca  
Edition arabe : Abdelrashid Elsadek Mahmoudi  
Edition braille :  
Illustration : Ariane Bailey  
Maquettes, fabrication : Georges Servat  
Documentation : Violette Ringelstein  
Relations éditions hors Siège : Solange Belin  
Ventes et abonnements : Henry Knobil  
Projets spéciaux : Peggy Julien

### Rédacteurs hors siège :

Edition russe : Tamara Solovyova-Mamedova (Moscou)  
Edition allemande : Werner Merkli (Berne)  
Edition japonaise : Seichiro Kojima (Tokyo)  
Edition italienne : Mario Guidotti (Rome)  
Edition hindie : Ram Babu Sharma (Delhi)  
Edition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)  
Edition hébraïque : Alexander Brodsky (Tel Aviv)  
Edition persane : H. Sadough Vanini (Téhéran)  
Edition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)  
Edition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)  
Edition turque : Mefra Ilgazer (Istanbul)  
Edition ourdoue : Hakim Mohammed Saïd (Karachi)  
Edition catalane : Joan Carreras i Martí (Barcelone)  
Edition malaise : Abdul Manaf Saad (Kuala Lumpur)  
Edition coréenne : Paik Sycung-Gil (Séoul)  
Edition kiswahili : Domino Rutayebesibwa (Dar-es-Salaam)  
Editions croato-serbe, macédonienne, serbo-croate, slovène : Bozidar Perković (Belgrade)  
Edition chinoise : Shen Guofen (Beijing)  
Edition bulgare : Goran Gotev (Sofia)  
Edition grecque : Nicolas Papageorgiou (Athènes)  
Edition cinghalaise : S.J. Sumanasekera Banda (Colombo)  
Edition finnoise : Marjatta Oksanen (Helsinki)  
Edition suédoise : Lina Svenzén (Stockholm)  
Edition basque : Gurutz Larrañaga (San Sebastian)  
Edition thaï : Savitri Suwansathit (Bangkok)  
Edition vietnamienne : Dao Tung (Hanoi)  
Edition pachto : Nasir Scham (Kaboul)

### Vente et distribution :

Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.  
Belgique : Jean de Lannoy, 202, avenue du Roi, Bruxelles 1060.

### Abonnement :

1 an : 90 francs français.  
2 ans (uniquement en France) : 160 francs.  
Reliure pour une année : 62 francs.  
Microfiches (1 an) : 85 francs.  
Paiement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets à l'ordre de l'Unesco.

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du *Courrier de l'Unesco* », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du *Courrier*. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne seront renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le *Courrier de l'Unesco* expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement celle de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des articles et les légendes des photos sont de la Rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'Unesco ou les Nations Unies.

Toute correspondance doit être adressée au Rédacteur en chef.

Imprimé en France (Printed in France) - Dépôt légal : C1 - Avril 1988 - Commission paritaire N° 27253 - Diffusé par les N.M.P.P.  
Photogravure-impression : Maury-Imprimeur S.A., Z.I. route d'Etampes, 45330 Malesherbes.

ISSN 0304-3118  
N° 4 - 1988 - CPD - 88 - 3 - 456 F



**ANDRE KERTESZ**  
(1894-1985)

Le pigeon qui se pose,  
New York, 1960.

« Cette photo a été prise aux alentours de la 59<sup>e</sup> rue; on avait démolì par là des maisons et j'ai vu un pigeon qui volait dans les ruines, entrant et ressortant de nombreuses fois. J'ai eu l'idée de cette photo à l'époque où je vivais à Paris : il y avait là aussi de vieilles maisons délabrées et je voulais les photographier avec un pigeon. Mais le pigeon n'est jamais venu. Ici, à New York, je me suis assis et j'ai attendu. J'ai eu beau retourner très souvent sur place, cela ne marchait jamais. Jusqu'au jour où j'ai vu ce pigeon solitaire. J'ai dû prendre deux ou trois photos, pas plus : l'instant était là. Cet instant, cela faisait peut-être trente ans que je l'attendais. »

Avec l'aimable autorisation des éditions de la British Broadcasting Corporation.



# Mémoires de la photographie

... Morhor

Raghu Rai

Dominique Roger

Sebastião Salgado

Wim Wenders

