Henri Cartier-Bresson, premières photos : de l'objectif hasardeux au hasard objectif

Peter Galassi, traduit de l'anglais par Pierre Leyris

Author
Galassi, Peter

Date
1991

Publisher
Arthaud

ISBN
2700309715

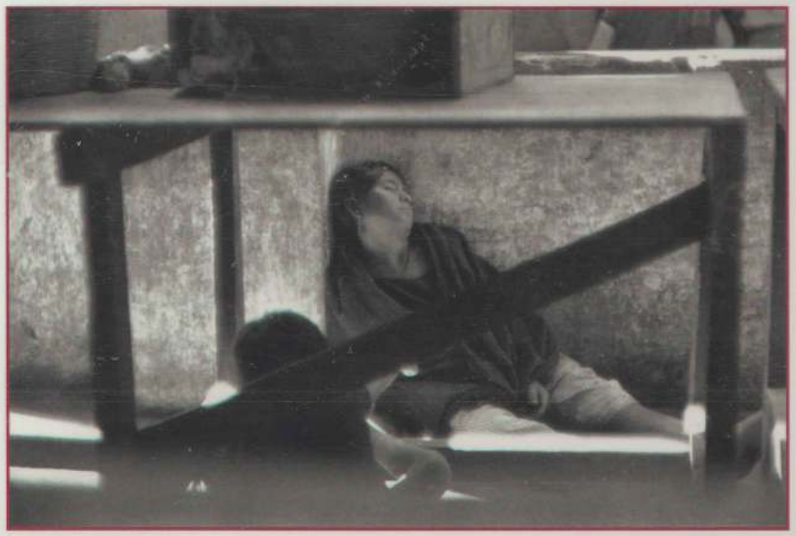
Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/2165

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

© 2017 The Museum of Modern Art

HENRI CARTIER-BRESSON
PREMIĒRES PHOTOS

DE L'OBJECTIF HASARDEUX
AU HASARD OBJECTIF



UNE ĒTUDE DE PETER GALASSI

ARTHAUD

Henri Cartier-Bresson: premières photos



Henri Cartier-Bresson: premières photos

De l'objectif hasardeux au hasard objectif

Peter Galassi

Traduit de l'anglais par
Pierre Leyris

ARTHAUD

Archive
MoMA
1461
1991f

Publié sous le titre original:
HENRI CARTIER-BRESSON: THE EARLY WORK
par The Museum of Modern Art, New York
conjointement à une exposition portant le même titre.
Le livre comme l'exposition ont bénéficié des aides du Champagne Taittinger, dans le cadre de son programme d'aide aux Arts, et d'International Herald Tribune pour célébrer le 100e anniversaire de sa création.
Dans l'édition française, des ajouts et des modifications ont été effectués en accord avec Henri Cartier-Bresson et avec The Museum of Modern Art.

Pour l'édition originale en langue anglaise:
© 1987 by The Museum of Modern Art, New York
© 1987 Henri Cartier-Bresson pour les peintures et les photographies.

Pour l'édition française:
© Les Editions Arthaud, Paris, 1991
Tous droits réservés – Dépôt légal: novembre 1991
ISBN: 2-7003-0971-5 – N° d'édition: 0379
Traduit de l'anglais par Pierre Leyris
Jaquette par Robert Delpire
Réalisation éditoriale par Muriel Jeancard

Cet ouvrage a été réalisé à partir de tirages originaux, dans la plupart des cas, sinon à partir de tirages dont les diverses provenances sont indiquées dans les légendes.
Les photographies suivantes font l'objet d'un crédit particulier:
Cinémathèque Française, Paris: fig. 13; Pictorial Service, Paris, avec l'aimable autorisation d'Henri Cartier-Bresson: fig. 7, 11, 22; Robert D. Rubic, New York: fig. 26; E.W. Thaw & Co. Inc., New York: fig. 28.

Frontispice: **Italie, 1932**

The Museum of Modern Art Library

Sommaire

7 Remerciements

9 Henri Cartier-Bresson: premières photos

47 Notes

51 Planches

143 Table des photographies

149 Bibliographie

The Museum of Modern Art Library

Remerciements

Ce livre a été publié pour la première fois en 1987 en tant que catalogue d'une exposition au Museum of Modern Art de New York. L'exposition et le livre ont été rendus possibles par le généreux soutien de The International Herald Tribune et du Champagne Taittinger.

Au cours de mes travaux pour l'exposition et le livre, j'ai bénéficié de l'aide de nombreuses personnes. Pour leurs souvenirs et leurs conseils, je suis reconnaissant à Manuel Alvarez Bravo, Charles Henri Ford, Pierre Gassmann, Leo Hurwitz, Helen Levitt, Ben Maddow, Romeo Martinez, Beaumont Newhall, Leo Sauvage, Marie-Claude Vaillant-Couturier et Monroe Wheeler.

Thomas Michael Gunther, André et Marie-Thérèse Jammes, Christopher Phillips, Sandra S. Phillips et David Travis m'ont fait profiter de leur connaissance experte de la photographie des années 1920 et 1930. Geoffrey Biddle, Genevieve Christy, Christopher Phillips, John Szarkowski, Helen Wright et Henri Cartier-Bresson ont lu chacun une partie ou la totalité du texte et m'ont fait des suggestions, dont j'ai usé. Chaque page porte virtuellement la marque de James Leggio, à qui est due l'édition américaine du livre.

Je suis profondément reconnaissant à Pierre Leyris pour sa superbe traduction de mon texte; à Robert Delpire pour la nouvelle couverture et à Jean Genoud pour l'excellence de l'impression.

Beaucoup des tirages reproduits ici ont été faits par l'Atelier Picto, de Pictorial Service à Paris. Pour ce travail, des remerciements sont dus à Pierre Gassmann, Georges Fèvre, Catherine Guilbaud, Marc Hervé, Marie-Pierre Jorre et Vojin Mitrovic.

D'un bout à l'autre du projet, Helen Wright, la représentante de M. Cartier-Bresson aux Etats-Unis, a joué un rôle essentiel.

Je suis des plus reconnaissant, cela va sans dire, à Henri Cartier-Bresson. En dépit de l'inévitable dérangement infligé à son travail en cours, il m'a gracieusement permis d'étudier ses archives et il a passé de longues heures à discuter des débuts de son œuvre et de sa vie. C'est avec une énergie indiminuée qu'il s'est appliqué de nouveau à l'édition française, pour laquelle nous avons révisé ensemble le choix de l'iconographie et amélioré le texte de l'essai. L'esprit, l'intelligence et la générosité avec lesquels Henri Cartier-Bresson et Martine Franck, sa femme, ont contribué à notre œuvre commune l'ont remplie de plaisir.

P. G.

Henri Cartier-Bresson : premières photos

La familiarité engendre l'inattention plus souvent peut-être que le mépris. C'est assurément ce qui s'est produit dans le cas des photographies de Cartier-Bresson, qu'on admire depuis un demi-siècle, mais qui n'ont guère été l'objet d'une attention critique soutenue depuis les années quarante[1]. En l'absence de pareilles gloses, notre compréhension de l'œuvre a été entravée par deux habitudes d'interprétation simplificatrices. D'une part on célèbre la photographie de Cartier-Bresson comme l'expression d'un talent intuitif hors de portée de l'analyse historique. D'autre part on la classifie comme l'exemple typique d'un principe formel anonyme : la capacité qu'a le petit appareil portatif de saisir une image parlante dans le flux de la vie. Le titre de l'édition américaine du premier livre de Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (1952), fournit une étiquette commode pour définir cette fonction[2].

Ces deux façons de voir réduisent la longue carrière extrêmement riche de Cartier-Bresson à un tout indifférencié, tendance que les vues d'ensemble qu'on a publiées sur son œuvre ont peu contribué à décourager. La plus récente, sans souci de la chronologie ni de la variation de style, présente cinquante ans de travail comme un recueil de «moments décisifs[3]» isolés. Les critiques et les historiens sont bien en retard sur les photographes qui, depuis les années trente, ont étudié l'œuvre de Cartier-Bresson avec une application persistante.

Le vide interprétatif a été rempli par l'étiquette facile de «reportage photographique». En 1947, près de vingt ans après qu'il eut commencé à expérimenter la photographie, Cartier-Bresson contribua à fonder la coopérative MAGNUM, qui ne tarda pas à devenir une force prestigieuse et influente en photojournalisme. Pendant les vingt-cinq années qui suivirent, Cartier-Bresson fit peut-être plus que tout autre photographe pour enrichir les possibilités et les buts de la profession. Son œuvre, largement diffusée en magazines et dans une série de livres superbes, ne rapportait que rarement des événements ayant valeur d'actualités. Elle décrivait plutôt, largement, un endroit, ses habitants, sa culture et le tissu de sa vie quotidienne. Et elle aidait à créer l'image d'un reporter photographe sous les traits d'un observateur alerte et sympathique, mais aussi averti et détaché, qui s'ajustait bien à la notion de «moment décisif», tout en en limitant la signification.

Sous la rubrique de photojournalisme, le moment décisif n'est pas seulement un point culminant pictural, mais un point culminant narratif qui révèle une vérité sur le sujet. Dans ces dernières années, Cartier-Bresson a laissé entendre que, pour lui, la photographie de presse n'était guère qu'un masque, qui lui épargnait de fournir d'autres explications sur ses motifs et rassurait les éditeurs pour qui le mot «artiste» évoquait l'image d'un fanatique absorbé en lui-même. Néanmoins, nous ne devons pas minimiser le sérieux avec lequel Cartier-Bresson a rempli la fonction de reporter photographe, au moins d'après la large définition qu'il en a donnée (photojournaliste = tenir son journal de bord). La plus grande part de son meilleur travail d'après la Seconde Guerre mondiale peut être définie de manière adéquate en termes de photojournalisme descriptif et narratif (bien que cela ne veuille pas dire que le contenu des images soit équivalent aux légendes placées en regard).

Le travail que Cartier-Bresson a fait dans les années trente, ses œuvres photographiques du début, sont une autre affaire. Ayant une formation de peintre, Cartier-Bresson a orienté son point de vue artistique en fonction de l'étoile montante du surréalisme et avec une culture dont les aspirations et les conditionnements étaient très différents de ceux qui se firent jour après la guerre. Ses premières photographies n'ont virtuellement rien à faire avec le journalisme de presse; en fait elles inversent de manière insistante et tout à fait inventive des attentes narratives dont dépend la photographie de presse. Stylistiquement aussi, le premier travail est différent du travail d'après la guerre: plus direct, moins lyrique et beaucoup plus strictement concentré sur une gamme de sujets plus limitée.

Ces distinctions ont été estompées par la tendance qu'on a à considérer la carrière tout entière de Cartier-Bresson comme une unité homogène et à étendre ainsi rétroactivement l'interprétation de l'œuvre d'après-guerre à celle des premières années trente. En d'autres mots, l'habitude de traiter tout d'une pièce l'ensemble de l'œuvre a dérobé aux premières images une certaine part de leur force et une grande part de leur signification.

Il y a naturellement des exceptions à la règle. En 1986, Van Deren Coke et Diana Du Pont ont écrit qu'«il y avait lieu d'estimer

que, dans les premières années trente, Cartier-Bresson était le meilleur et le plus mûr des photographes surréalistes, encore que son œuvre n'apparaisse dans aucun des périodiques surréalistes[4]». En 1960, Arthur Goldsmith a écrit: «Quand on parcourt l'œuvre [de Cartier-Bresson] dans un ordre approximativement chronologique, on sent un souci croissant du contenu, des êtres humains, des implications sociales et politiques[5].» Néanmoins ces observations – comme notre compréhension de tout ce que Cartier-Bresson a accompli dans des domaines variés – restent à développer.

La présente étude est destinée à isoler l'œuvre de 1932 à 1934 et à tester ainsi la thèse que dans sa conception, sa fonction et son style, elle a une identité distincte. Les images fameuses de cette période sont rejointes par d'autres, moins familières, et par d'autres encore qui n'ont pas été vues depuis les années trente, ou que l'on voit aujourd'hui pour la première fois.

Un autre but de cet ouvrage est d'examiner les œuvres d'un point de vue critique et dans le large contexte culturel auquel elles appartiennent. Aucun artiste n'a travaillé dans le vide, surtout en Europe dans les années immédiatement antérieures et postérieures à 1930, la période où s'inscrit le premier travail de Cartier-Bresson. Dans le domaine de la photographie, ce fut une période particulièrement fertile et inventive, en partie à cause d'un riche échange entre la photographie et les autres arts. Les premières œuvres de Cartier-Bresson sont une expression exemplaire de cet échange, une puissante synthèse d'impulsions et d'idées artistiques diverses. La seconde partie de cet essai les examinera sous ce jour.

Comme Gustave Flaubert, qui a déclaré tard dans sa vie: «Donner au public des détails sur soi est une tentation bourgeoise à laquelle j'ai toujours résisté», Cartier-Bresson a toujours protesté que la vie de l'artiste n'a rien à faire avec son œuvre. Cette opinion est naturellement justifiée au sens fondamental où les meilleures photographies de Cartier-Bresson commanderaient notre attention quand bien même nous ne saurions rien des circonstances dans lesquelles elles furent faites, ni même le nom de leur créateur. Mais, dans l'Europe des années trente, la pression des événements s'exerçait sur les individus avec un poids et une urgence exceptionnels. Ceux qui en furent le plus fortement marqués sont les membres de la génération de Cartier-Bresson qui atteignirent leur majorité en un temps où la crise historique, en s'approfondissant, définit leur identité selon





A gauche: Fig. 1. Henri Cartier-Bresson. *L'Eglise de Guermantes.* 1924. Huile sur carton (16,5 × 9,8 cm). Collection de l'artiste.

Ci-dessus: Fig. 2. Henri Cartier-Bresson. *Rue des Saules, Paris.* 1924. Huile sur carton (16,5 × 21,8 cm). Collection de l'artiste.

ses propres termes. Pour Cartier-Bresson, dans les années trente, le personnel, le culturel et l'historique furent complètement interdépendants. Cette condition, l'arrière-plan sur lequel les photographies doivent être comprises, est le sujet de la première partie de cet essai.

• • •

Henri Cartier-Bresson est né le 22 août 1908, à Chanteloup, près de Paris – non loin du site, note-t-il avec chagrin, d'un futur Disneyland. Sa mère était originaire de Normandie, et on l'a souvent décrit comme normand en esprit. «Normand comme le hêtre», a écrit son ami André Pieyre de Mandiargues[6]. «De Normandie, écrit Lincoln Kirstein, viennent son élégance frugale et sa finesse paysanne, la froideur ou la candeur de son indépendance, ainsi qu'une dignité transparente et l'orgueil de sa technique propre[7].» La famille habitait Paris, où le père d'Henri, parisien de naissance, dirigeait une entreprise de textile bien connue qui portait le nom de la famille. Cartier-Bresson se rappelle à présent que l'affaire était alors moins prospère qu'elle ne l'avait été, mais que la famille était financièrement aisée et jouissait d'un statut social. Ils habitaient rue de Lisbonne.

Dans son adolescence, Cartier-Bresson allait en classe au lycée Condorcet et faisait ses devoirs à la voisine et catholique école Fénelon. Il avait déjà commencé à se tourner vers les arts et à se détourner de la perspective que lui dictait la position de son père. Un après-midi, à Fénelon, le surveillant général, un laïc, le surprit en train de lire Rimbaud. La chance voulut que le surveillant eût été dans sa jeunesse un ami des poètes symbolistes et qu'au lieu de punir son élève, il l'invitât à venir lire chaque après-midi dans son bureau. Au cours de l'année, Cartier-Bresson dévora la littérature moderne, de Dostoïevski et de Hardy à Schopenhauer, Marx et Romain Rolland, de Rimbaud et de Mallarmé à Freud, Proust et Joyce. Le surveillant de Fénelon s'intéressait aussi à la peinture et, sur son encouragement, Cartier-Bresson commença à visiter le Louvre et les galeries d'art moderne, y compris celles de Kahnweiler et de Rosenberg. Il se souvient d'avoir admiré *Les Poseuses* de Seurat à la Galerie Barbazange.

Cartier-Bresson était déjà fasciné par la peinture. En 1974 il se remémorait:

«LA PEINTURE EST MON OBSESSION depuis le temps où mon ‹père mythique›, Louis C.-B., l'un des frères de mon père tué à la guerre en 1915, m'emmenait dans son atelier pendant les fêtes de Noël de l'année 1913. Là, je vivais dans une atmosphère de peinture, je reniflais les toiles. L'un des amis de mon oncle, élève de Cormon également, comme Soutine, m'a initié à l'huile quand j'avais douze ans. Mon père, lui aussi, dessinait très bien, mais il désirait que je fasse carrière dans le textile: il fallait donc que j'entre à H.E.C. J'ai échoué trois fois à mon baccalauréat et les ambitions qu'il fondait sur moi se sont vite dissipées[8].»

Le peintre qui instruisit Cartier-Bresson fut l'ami de son oncle Louis, Jean Cottenet. Dans les premières années vingt, pendant des vacances sur la côte de la Manche, Henri fit de la peinture avec son cousin Louis Le Breton sous le regard de Jacques-Emile Blanche dans son jardin d'Offranville. Les arts offraient depuis longtemps un chemin vers l'indépendance à la jeunesse bourgeoise déséprise de son milieu. Mais les maîtres en question n'avaient rien de radical. Cottenet avait étudié à l'Ecole des Beaux-Arts moribonde. Blanche (l'un des modèles de l'Elstir de Proust), au demeurant fort cultivé, ne prétendait pas être, en peinture, un novateur, encore moins le chef de file de l'avant-garde. De cette période, deux études de Cartier-Bresson peintes en 1924 ont survécu: ce sont des travaux d'étudiant accomplis dans un style qui avait déjà cessé d'être aventureux depuis quelques dizaines d'années (fig. 1, 2)[9].

Doué d'un esprit plein de vivacité, Blanche avait un cercle de relations raffinées, des duchesses à Stravinsky, de Proust à Drieu la Rochelle, etc. Au milieu des années vingt, il prit Cartier-Bresson sous son aile et l'introduisit dans ce milieu. Il emmena son protégé chez Gertrude Stein qui, après avoir regardé les peintures du jeune homme, lui conseilla d'entrer dans l'entreprise de son père. Jacques-Emile, dépité, introduisit le petit Henri dans le célèbre salon de Marie-Louise Bousquet. C'est aussi par l'entremise de Blanche que Cartier-Bresson se lia d'amitié avec le jeune écrivain surréaliste René Crevel. A partir de 1925, il rendit aussi souvent visite au poète et peintre Max Jacob et, grâce à son camarade d'école Henri Tracol, il rencontra l'oncle de Tracol, l'historien d'art Elie Faure. Lorsqu'il atteignit vingt ans, Cartier-Bresson avait acquis un bagage culturel considérable.

En 1927, Cartier-Bresson, libéré du lycée à dix-neuf ans, entra dans le studio d'André Lhote. Lhote n'était pas un peintre de génie, mais il avait été l'un des premiers à adhérer au Cubisme et, dans les années vingt, il jouissait d'une réputation substantielle. Celle-ci dépendait en partie du large public auquel s'adressait son œuvre, qui combinait des formes cubistes simplifiées et des sujets populaires aisément reconnaissables, tels que des paysages et des nus. Plus important était son prestige d'enseignant, qui reposait sur ses livres pédagogiques aussi bien que sur la réputation de l'académie de Montparnasse où Cartier-Bresson étudiait.

Le but central de l'enseignement et du travail de Lhote était de relier l'avant-garde à la noble tradition du classicisme français de Clouet à Poussin, de David et Ingres à Cézanne. C'était un but familier à l'époque[10]. Le néo-classicisme de Picasso au début des années vingt, les robustes nus et les solides natures mortes

de Léger dans les mêmes années, ainsi que le mouvement puriste conduit par Amédée Ozenfant et Le Corbusier – tout exprimait un désir partagé d'ordre et de stabilité après les violentes innovations de la décennie d'avant la Première Guerre mondiale et le traumatisme de la guerre elle-même. Lhote, l'académicien moderne, modela cet esprit en sorte de l'intégrer à un credo didactique étayé par des exemples historiques et par les vénérables principes du dessin classique, notamment le nombre d'or.

Deux peintures de Cartier-Bresson datées de 1928, et qui sont des produits de cet environnement, grâce à sa mère ont survécu aux destructions qu'il avait l'habitude d'opérer. Dans l'une, un nu parfaitement chaste repose dans un espace ambigu qui suggère un atelier parisien (fig. 3). Dans l'autre, peint en Angleterre plus tard la même année, un couple très correctement habillé s'adapte, aussi bien que des briques, à un intérieur bourgeois indestructible (fig. 4). Les deux toiles, qui doivent autant à Ozenfant qu'à Lhote, emploient le vocabulaire puriste d'aplats aux contours durs, de volumes lisses et pneumatiques, et d'une harmonie dense de gris et de bruns. Flottant dans l'espace vide du *Nu,* est un parallélépipède rectangle qui, selon les souvenirs sarcastiques de Cartier-Bresson, contient André Lhote. La plaisanterie confidentielle ne dissipe guère l'ambiance de décorum que les photographies de Cartier-Bresson violeront de manière répétée quelques années plus tard.

Cartier-Bresson a toujours évoqué Lhote avec respect: «Il m'a appris à lire et à écrire. Ses traités sur le paysage et la figure sont des livres fondamentaux. Je l'ai revu peu de temps avant sa mort [en 1962]. ‹Tout vient de votre formation de peintre›, disait-il de mes photographies[11].»

En dix ans d'apprentissage, Cartier-Bresson eut dépassé son maître de si loin qu'il semblerait vain, pour ne pas dire injuste, d'attribuer la clarté géométrique dont fait preuve le talent du photographe à l'influence du style inerte de Lhote. Néanmoins l'enseignement de Lhote peut avoir aidé Cartier-Bresson à concevoir la discipline non comme l'application routinière de règles formelles, mais comme la définition d'un ensemble de conditions précises propres à clarifier un problème artistique et à permettre ainsi à l'imagination d'y travailler librement. En ce sens, la formation de peintre qu'a reçue Cartier-Bresson a pu véritablement jouer un rôle important dans sa photographie.

Cartier-Bresson a passé l'année scolaire 1928-1929 à rendre visite à son cousin, Louis Le Breton, étudiant au Magdalene College à l'université de Cambridge. Il assista à quelques cours et fréquenta le cercle de jeunes esthètes qui prenaient modèle sur Oscar Wilde, mais il ne passa pas d'examens. A la place, il continuait à peindre. Le portrait du couple, la propriétaire de Cartier-Bresson et son mari, a été peint à Cambridge. Les seules œuvres que l'on connaisse de cette période sont deux toiles qui ont été reproduites en 1929 dans le journal d'étudiants de Cambridge, *Experiment*[12]. Dans l'une (fig. 5) le modèle pictural n'est plus le Cubisme puriste, mais l'œuvre, récente alors, de Joan Miró. Le changement est significatif, car Miró, un authentique meneur d'avant-garde, était aussi un favori des surréalistes.

Cartier-Bresson se rappelle qu'il avait été attiré par le surréalisme autour de 1925, un an seulement environ après la formation du groupe. A cette époque son seul ami intime dans le groupe était Crevel et il ne participa jamais activement au mouvement. Mais avec ses amis Pierre Josse et André Pieyre de Mandiargues, il assista très souvent aux conclaves de la place Blanche où André Breton et ses amis se réunissaient pour échanger des idées, projeter des manifestes et des actions et, comme Louis Aragon l'a dit en faisant allusion aux premières rencontres Dada, «pour discuter sous le coup d'une des crises violentes qui convulsaient parfois [le mouvement] quand l'accusation de modérantisme était portée contre un de ses membres[13]». Encore adolescent, Cartier-Bresson absorba le Surréalisme à la source.

Dans une récente interview avec Gilles Mora, Cartier-Bresson a expliqué: «J'ai été marqué non par la peinture surréaliste, mais par les conceptions de Breton [qui] me plaisaient beaucoup, le rôle du jaillissement et de l'intuition et surtout l'attitude de révolte.» C'était, ajoute-t-il, une révolte «en art, mais aussi dans la vie[14]». C'est là tout ensemble une définition adéquate du Surréalisme et une clef de son influence sur le jeune Cartier-Bresson. Avant 1932, quand il commença à photographier avec un Leica, il produisit fort peu d'images (dans aucun registre) qu'il jugeât dignes d'être conservées. Il adopta cependant une forme de vie qui devait beaucoup au Surréalisme – et qui modela puissamment son œuvre de 1932 à 1934, celle qui est présentée ici.

Le Surréalisme n'était pas tant un mouvement artistique qu'une croisade morale et spirituelle destinée, comme Breton l'a dit, à provoquer une crise de conscience. Il engendra de nouvelles techniques artistiques telles que l'écriture automatique, et conquit l'allégeance énergique (bien que souvent temporaire) d'une série d'artistes de premier plan dans divers domaines; mais il devait moins sa cohérence et sa force à des créations artistiques qu'à la production soutenue de manifestes impérieux dont beaucoup étaient l'œuvre de Breton. Dans le «Second manifeste du Surréalisme», publié en 1929, cinq ans après le premier, le zèle de Breton restait indiminué: «Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille,* de *patrie,* de *religion*[15].»

Une des raisons pour lesquelles Breton parvenait à occuper le centre de la scène était qu'il s'adressait de plein fouet à la crise morale issue de la débâcle de la Première Guerre mondiale. Elle avait laissé dans son sillage un profond sentiment de désespoir

moral, de dégoût des institutions bourgeoises et, avec cela, le désir d'effacer complètement l'ardoise et de recommencer. Aussi bien l'anarchique Dada (le précurseur du Surréalisme) que le «rappel à l'ordre» puriste doivent être compris dans ce contexte. «Les deux mouvements, expliqua Ozenfant en 1928, apparemment opposés mais également dégoûtés des fadeurs et des facilités de l'art, ont assaini: le premier en désorganisant les routines par le ridicule, le second en proposant une discipline[16].» Bien que trop générale pour être juste, la déclaration suggère comment le jeune Cartier-Bresson put apprendre à la fois de Lhote et de Breton. Elle ne s'applique pas moins à ses premières photographies, qui expriment un violent désir de liberté personnelle et sociale dans un langage pictural qui est presque austère dans sa rigueur formelle.

Le Surréalisme était l'œuvre d'une toute petite élite qui faisait un culte de l'expérience personnelle et dont les efforts, si radicaux qu'ils fussent, se limitèrent initialement aux arts. Très tôt toutefois, la conscience morale qui animait le groupe l'attira dans un débat politique qui, inévitablement, se concentra sur le communisme. Si le désespoir de l'après-guerre avait inspiré un désir de renouveau, beaucoup d'intellectuels de gauche croyaient en trouver la recette dans la Révolution russe. André Thirion, un jeune surréaliste des dernières années vingt, a rappelé plus tard dans un mémoire le séduisant appel du communisme: «On peut donc imaginer sans peine la certitude de roc qui pouvait être la mienne en 1928. J'appartenais à la cohorte de ceux qui étaient appelés à changer le monde suivant des lois aussi inéluctables que celle de la pesanteur[17].»

Par son titre seul, la revue *La Révolution surréaliste,* fondée en 1924, associa le mouvement à l'expérience soviétique. Son successeur de 1929, *Le Surréalisme au service de la révolution,* en inversant l'importance des deux termes, laissait entendre que l'engagement s'était approfondi. En fait, dans les dernières années vingt, un certain nombre de surréalistes, y compris Breton en 1926, avaient adhéré au Parti. En dépit de vastes efforts d'accommodement toutefois, Breton ne se soumit jamais à la discipline du Parti. Sa position fluctua (comme celle de tout un chacun), mais – au grand déplaisir des dirigeants du Parti – il maintint une distinction de principe entre sa sympathie pour les objectifs du communisme international et sa propre liberté d'esprit. Le conflit entre l'une et l'autre suscita les discussions les plus passionnées du Surréalisme dans les dernières années vingt et les années trente. La rupture la plus notoire fut celle qui survint entre Breton et Louis Aragon, peut-être son collaborateur le plus étroit des premières années vingt, après qu'Aragon, par militantisme, eut rejeté le Surréalisme en faveur du communisme en 1932. Les machinations politiques internes du Surréalisme étaient plus que des chamailleries entre des intellectuels têtus. Elles reflètent la pression croissante des événements extérieurs, qui s'intensifia rapidement après 1930. Des années vingt, George Orwell écrivit:

«ELLES FURENT L'ÂGE D'OR de l'intellectuel-rentier, une période d'irresponsabilité telle que le monde n'en avait jamais connue auparavant. La guerre était finie, les nouveaux Etats totalitaires n'avaient pas encore fait leur apparition, les tabous moraux et religieux de toute sorte avaient disparu et l'argent coulait à flot. ‹Le désenchantement› était en pleine mode. C'était une époque de fanfares guerrières au rebut, de désespoirs faciles, de Hamlets d'arrière-cour, de billets d'aller et retour bon marché au bout de la nuit[18]».

Dans les années trente, le vide moral décrit de façon si caustique par Orwell fut rempli de réalité amère. Les conséquences cruelles de l'effondrement économique de l'Europe et la menace d'Hitler puis de Franco, jointes à celle de Mussolini, créèrent une atmosphère de crise dont peu se sentirent à l'abri et qui polarisa l'opinion de manière croissante en camps fasciste et antifasciste. Dans une mesure bien plus grande qu'auparavant, les artistes et les intellectuels se sentirent obligés de prendre parti et furent pressés sans relâche de le faire par leurs collègues; le terme «engagement» date de cette période. Les jeunes gens de famille bourgeoise, tels que Cartier-Bresson, se sentirent particulièrement contraints de s'opposer à leur classe de crainte d'être dénoncés comme ses défenseurs. Cette période de crise politique qui allait s'aggravant et d'anxiété morale grandissante au sein de l'avant-garde intellectuelle coïncida avec le début de la maturité de Cartier-Bresson et l'affecta profondément. Quand il quitta l'atelier de Lhote en 1928 à l'âge de vingt ans, la Dépression n'était pas encore à l'horizon et les batailles politiques les plus intenses, à l'intérieur du Surréalisme et au-dehors, n'avaient pas encore commencé. Quand Cartier-Bresson eut trente ans, Hitler était sur le point de conclure le Pacte de Munich, le gouvernement du Front populaire était venu au pouvoir et en était parti, et la Guerre Civile espagnole – la grande cause unificatrice du sentiment antifasciste – durait depuis deux ans. Au cours de ces dix années, l'ardeur avec laquelle Cartier-Bresson rejeta son éducation bourgeoise fut inévitablement influencée par la tourmente sociale et politique croissante. Son œuvre photographique du début, étonnamment féconde, s'est concentrée au milieu de ces dix années, entre 1932 et 1934.

Les années de 1928 à 1931 furent une période de découverte et de libération personnelles. En 1929, après son retour de Cambridge à Paris, il commença son année de service militaire obligatoire au champ d'aviation du Bourget, près de Paris. Comme disciple du Surréalisme, Cartier-Bresson dut tenir l'armée pour





anathème. Il ne fit pas secret de ses sentiments et donna des réponses comiques au questionnaire adressé aux nouvelles recrues. Il se souvient d'être allé au rassemblement le fusil sur l'épaule et un exemplaire d'*Ulysse* sous l'autre bras et il faisait souvent le mur la nuit pour participer à de bruyantes orgies au bordel de l'endroit. Pris lors d'une de ces escapades et, une autre fois, après avoir joué un tour à son supérieur, Cartier-Bresson fut sévèrement puni.

L'ami le plus intime de Cartier-Bresson dans les dernières années vingt et les premières années trente fut André Pieyre de Mandiargues (p. 86), qui n'avait pas encore commencé sa carrière de poète et de romancier. Le passage suivant d'une interview publiée en 1974 concerne les souvenirs de Mandiargues relativement aux dernières années vingt et à la première ou aux deux premières années trente:

«ISSU D'UNE FAMILLE de grande bourgeoisie normande, âgé d'un an de plus que moi, il avait des parents qui étaient liés avec ma mère et il n'est pas extraordinaire que nous ayons été liés aussi à partir de ma seizième année, ou un peu plus tôt, puisque nous passions nos vacances dans le département de la Seine-Maritime. Ce qui est remarquable, sinon extraordinaire, c'est que nous ayons découvert en même temps, ensemble ou séparément, la plupart des choses qui allaient nous devenir essentielles un peu plus tard: la peinture cubiste, l'art nègre, le mouvement surréaliste, la poésie de Rimbaud et celle de Lautréamont, James Joyce, la poésie de Blake, la philosophie de Hegel, Marx et le communisme...

«Assez autoritaire, il me grondait souvent pour certaines de mes admirations, notamment dans l'art qui était un domaine où il se sentait plus assuré que moi. Autant j'ai le défaut (si vous vou-

A gauche: Fig. 3. Henri Cartier-Bresson. *Nu*. 1928. Huile sur toile (52 × 34 cm). Collection de l'artiste.

Ci-dessus: Fig. 4. Henri Cartier-Bresson. *Couple*. 1928. Huile sur toile (52 × 34 cm). Collection de l'artiste.

lez) d'être trop large de goût, autant Henri, à cette époque, avait celui d'être trop étroit. Mais je crois que ce que chacun de nous deux doit à l'autre fait deux parts bien égales. De tout ce qui nous passionnait, nous parlions avec fièvre; nous passions des nuits entières, ou presque, dans les boîtes de nuit de Montparnasse, qui étaient alors dans leur plus belle période, et dans certains bars de la rue Pigalle où les musiciens noirs venaient jouer pour eux et pour quelques amis, après la fermeture des cabarets,

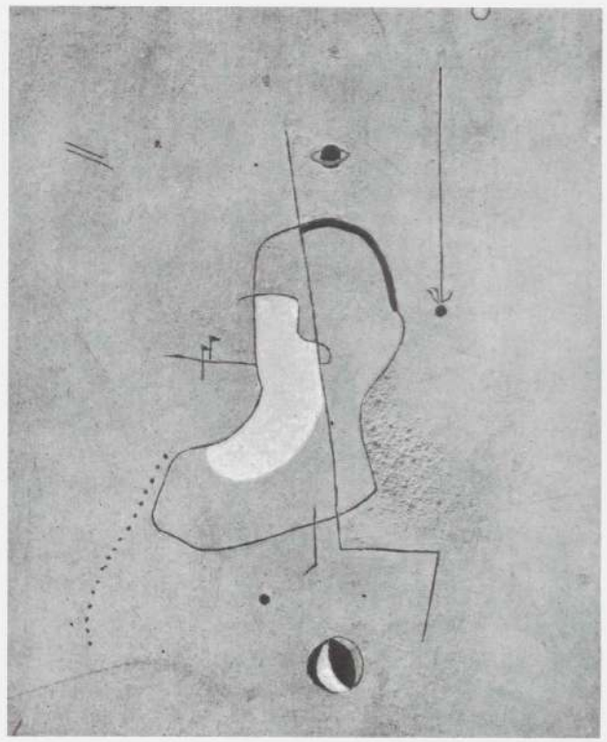


Fig. 5. Henri Cartier-Bresson. *Composition.* 1928-1929. Huile vraisemblablement détruite.

ceux-là mêmes dont parle Soupault dans le plus beau de ses livres: *Le Nègre. Memphis Blues, Saint Louis Blues, Beale Street Blues,* tout ce qui s'exalta hors de la trompette de Louis Armstrong, nous buvions tout cela par les oreilles, comme le whisky que je n'aime pas beaucoup mais dont il m'arriva de boire toute une bouteille à moi tout seul dans une de ces nuits-là... Nous allions aussi au Jockey, boulevard Montparnasse, pour boire avec la belle Kiki et l'entendre chanter de sa voix bouleversante *Les Filles de Camaret...* Il s'agit de l'ancien Jockey, qui était à peu près en face de celui d'aujourd'hui, qui occupe le local de la Jungle d'autrefois, une autre boîte où le jazz était d'une si splendide violence qu'il effaçait tout souvenir des lois ou de la bienséance. C'est avec Henri, enfin, que je suis allé, vers 1928, au Bal antillais de la rue Blomet, un lieu charmant où j'ai emmené Bona bien souvent après son arrivée à Paris en 1947, et que nous avons fréquenté jusqu'à sa fermeture. Entendez-moi bien: ce dont je suis sûr et ce dont j'ai quelque fierté est que nous ne cherchions nullement à nous donner ‹un peu d'amusement›, comme j'ai dit au début. Non, ce que nous cherchions, au cours de ces nuits parfois chaudes, était l'émotion violente, la rupture avec les disciplines de la vie diurne telle que nous la connaissions en la supportant à peine, un certain éblouissement et un certain déchirement. La notion d'amusement est caractéristique de ce système spirituel bourgeois que nous voulions détruire en nous, fût-ce en nous blessant. En outre, j'étais déjà fasciné par le rêve, et je voulais trouver des lieux, des faits et des personnes qui me donnent l'illusion d'un rêve. Je demandais, en somme, à la réalité de devenir fantastique. Elle a parfois exaucé mon désir. Par exemple quand avec Henri Cartier-Bresson j'allais suivre la leçon d'Aragon dans les bordels des villes de la province française, à Rouen ou à Nancy. Dans un esprit de pureté brûlante auquel la plupart de nos contemporains, plus ou moins courteliniens, n'auraient rien compris, mais que les jeunes gens d'aujourd'hui comprendraient tout de suite, car il s'agissait d'entreprendre une sorte de ‹trip› pas très différent de celui qu'ils demandent aux hallucinogènes. Si je vous dis tout cela, c'est parce que je sais que l'écrivain qui est en moi et qui vous intéresse s'est formé là, secrètement, alors que son germe se serait piteusement défait s'il était entré comme employé dans une maison d'édition[19].»

La référence à «la leçon d'Aragon» nous rappelle que Pieyre de Mandiargues et Cartier-Bresson avaient des guides expérimentés dans leur recherche d'une définition d'eux-mêmes. Aragon a expliqué dans *Le Paysan de Paris* (1926) son attrait pour les bordels en termes moraux: «Dans ces retraites je me sens délivré d'un monde de convention intolérable, et je prospère enfin au grand jour de l'anarchie[20].» Le livre d'Aragon et, avec lui, *Nadja* de Breton, publié deux ans plus tard, étaient devenus des manuels de comportement surréaliste. Seul, le surréaliste erre dans les rues sans destination, mais avec une réceptivité en alerte pour guetter le détail inattendu qui libérera une réalité merveilleuse et irrésistible juste au-dessous de la surface banale de l'expérience ordinaire. Son action même est calculée pour disjoindre le motif conventionnel de la vie, pour inviter l'obsession irrationnelle. La liaison délirante de Breton avec Nadja exprimait pour lui l'idée suivante:

«LA LIBERTÉ, acquise ici-bas au prix de mille et des plus difficiles renoncements, demande à ce qu'on jouisse d'elle sans restrictions dans le temps où elle est donnée, sans considération pragmatique d'aucune sorte et conçue en définitive sous sa forme révolutionnaire la plus simple, qui n'en est pas moins l'émancipation humaine *à tous égards,* entendons-nous bien, *selon les*

moyens dont chacun dispose, demeure la seule cause qu'il soit digne de servir. Nadja était faite pour la servir, ne fût-ce qu'en démontrant qu'il doit se formenter autour de chaque être un complot très particulier qui n'existe pas seulement dans son imagination, dont il conviendra, au simple point de vue de la connaissance, de tenir compte, et aussi, mais beaucoup plus dangereusement, en passant la tête, puis un bras entre les barreaux ainsi écartés de la logique, c'est-à-dire de la plus haïssable des prisons[21].»

Breton lui-même avouait que son idée était un idéal inaccessible. Contrairement à Nadja (qui, selon lui, devint folle) et contrairement à son mentor Jacques Vaché ainsi qu'à son disciple René Crevel (qui l'un et l'autre se suicidèrent), Breton conservait ce qu'il appelait «ce minimum de sens commun» qui le gardait du précipice. Son programme de révolte soutenue était plus exigeant que le désespoir facile décrit par Orwell et, peut-être pour cette raison, plus impérieux pour de jeunes rebelles comme Mandiargues et Cartier-Bresson.

En 1930, Cartier-Bresson fit un pas de plus dans sa révolte personnelle quand il s'embarqua pour le Cameroun et que, lors du voyage du retour, il débarqua sur la Côte-d'Ivoire, alors colonie française. Dans une entrevue de 1974, il a rappelé:

«J'AI QUITTÉ L'ATELIER DE LHOTE parce que je ne voulais pas entrer dans cet esprit systématique. Je voulais me remettre en question, être moi-même... Rimbaud, Joyce et Lautréamont en poche, je suis parti à l'aventure, et j'ai gagné ma vie en chassant en Afrique, à la lampe à acétylène. J'ai coupé net. Je voulais dire un truc et puis après, fini, ne pas traîner. Peindre et changer le monde comptaient plus que tout dans ma vie[23].»

L'aventure ne fut pas une simple balade. Cartier-Bresson resta en Afrique un an, d'abord le long de la côte, puis à l'intérieur des terres où il chassa la nuit avec un fusil à un coup à la lumière d'une lampe à acétylène fixée sur sa tête. Il salait et vendait la viande des animaux qu'il tuait, y compris une fois un hippopotame. Cartier-Bresson se rappelle que l'Afrique qu'il vit alors était celle du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, qui parut en 1932 et de *Cœur des Ténèbres* (1902) de Joseph Conrad.

En Afrique, Cartier-Bresson fut atteint d'une hématurie bilieuse qui le laissa plusieurs jours dans le coma. Il attribue sa survie aux soins d'un ami indigène instruit des vertus curatives des herbes qui, paraît-il, avait empoisonné une dame blanche arrogante. La maladie était grave, mais elle ne priva pas Cartier-Bresson (ni sa famille) d'un sens aigu de l'humour. Dans une carte postale adressée à son grand-père, il demanda d'être enterré en Normandie, à la lisière de la forêt d'Eawy et qu'on jouât le quatuor à cordes de Debussy à ses obsèques. La réponse, dictée par un oncle, fut succinte: «Ton grand-père dit que ce serait trop coûteux. Il serait préférable que tu rentres pour cela[24].»

Il revint et se remit graduellement, mais il avait perdu le goût de l'art policé de la peinture de chevalet. Bien qu'il fût beaucoup moins cynique que le Bardamu de Céline, Cartier-Bresson acquit comme lui en Afrique une saine dose de dégoût pour les fictions et les abus des conventions du monde civilisé. Avec une lueur de lucidité rétrospective, il déclare: «L'aventurier en moi se sentit obligé de témoigner avec un instrument plus rapide qu'un pinceau des cicatrices du monde.» Dès son retour en France il avait commencé à consacrer le plus clair de son énergie à la photographie.

D'une manière générale, le voyage africain de Cartier-Bresson relève d'une longue tradition d'artistes et d'écrivains français (Delacroix, Flaubert et Matisse inclus) qui sont allés en Afrique pour s'initier à l'exotique et à l'inconnu. Plus significatifs sont les exemples de Rimbaud et de Gide dont les voyages furent plus étendus et pénétrèrent plus profond dans le continent. Rimbaud avait été un héros pour Cartier-Bresson depuis son temps d'école, et la fuite du poète en Afrique dans les années 1870 avait acquis un statut presque mythique en tant que violent rejet de la vie bourgeoise et de la littérature. Moins dramatique, mais plus immédiat, était l'exemple de Gide, qui avait d'abord visité l'Afrique en 1890 et dont le *Voyage au Congo* (1927) rendait compte de sa plus récente expédition, en 1925. Cartier-Bresson n'avait pas lu le livre, mais il ne peut pas être resté insensible à l'influence que Gide exerça sur la génération de jeunes rebelles à laquelle il appartenait (incidemment, Gide avait épousé Madeleine Rondeau, cousine du grand-père d'Henri. Cf.: *La Porte étroite*). Peu de temps avant son départ pour l'Afrique, Paul Morand (qui avait écrit un livre sur Gide) lui avait conseillé: «Allez en Patagonie. Vous verrez de très belles tempêtes[25].»

En 1893, à l'âge de vingt-quatre ans (deux ans de plus que Cartier-Bresson n'en avait à l'époque de son voyage), Gide écrivit dans son journal: «L'Afrique! Je répétais ce mot mystérieux, je le gonflais de terreurs, d'attirantes horreurs, d'attente, et mes regards plongeaient éperdument dans la nuit chaude vers une promesse oppressante et toute enveloppée d'éclairs[26].» On trouve maint écho de ce passage dans les écrits de Gide, notamment dans *Les Nourritures terrestres,* publié en 1897, mais qui ne conquit une large audience que lorsqu'il fut réimprimé dans les années vingt et qu'une jeunesse à l'esprit indépendant (Mandiargues inclus) l'adopta, prenant Gide pour guide spirituel[27].

Pendant son voyage au Congo en 1925, Gide était accompagné du jeune Marc Allégret, qui fit un film et prit des photographies du voyage. Plusieurs d'entre elles, l'une servant de frontispice, parurent dans *Les Fondements de l'Art moderne*

d'Ozenfant en 1928. Peut-être Cartier-Bresson avait-il ces photographies présentes à l'esprit quand il acquit en Afrique un petit appareil d'occasion à pellicules, fabriqué par la firme allemande Krauss. Le film qu'il prit là et qui ne fut développé que plus tard en France, était ruiné par l'humidité.

Le voyage de Cartier-Bresson en Afrique relève d'un large courant de primitivisme, qui était particulièrement fort dans l'avant-garde parisienne des années vingt et trente[28]. Le Primitivisme – l'idée que la civilisation occidentale a réprimé une vitalité originelle qu'on peut redécouvrir et ressaisir dans les civilisations dites primitives – est aussi ancien que la civilisation occidentale elle-même. Dans l'art moderne, cette idée est devenue une force centrale en termes esthétiques et intellectuels tout ensemble. Mais, pour Cartier-Bresson, le Primitivisme était en premier lieu et par-dessus tout un idéal personnel: il focalisa et dirigea son besoin d'échapper à la société industrielle bourgeoise dans laquelle il était né, non seulement lors de son voyage en Afrique, mais dans une série de voyages étendus bien que moins exotiques auxquels il se livra les quatre années suivantes. On retrouve ici Rimbaud et Gide pour qui l'essence du primitif ne consiste pas dans les objets africains, mais dans le pays et son peuple.

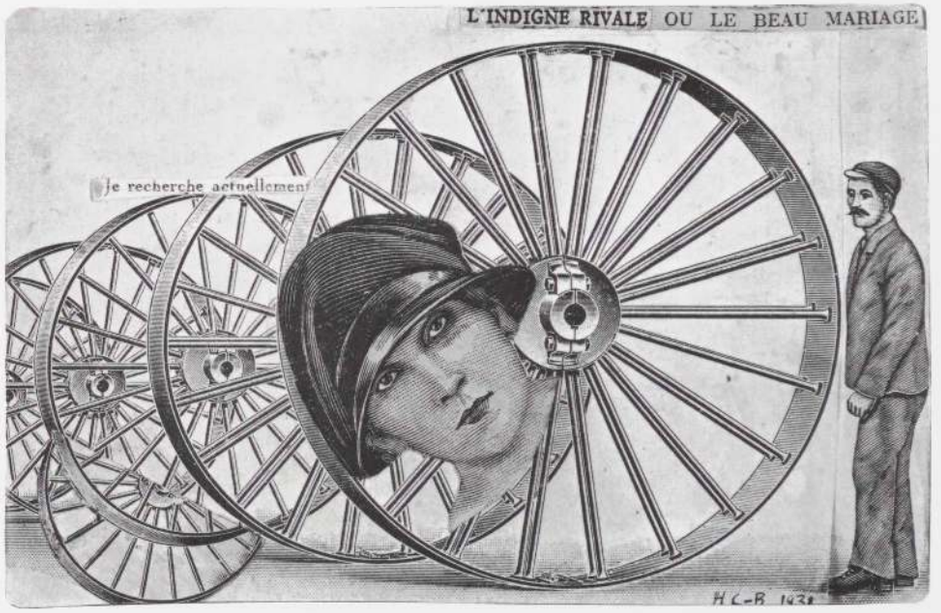


Fig. 6. Henri Cartier-Bresson. *Pour l'amour et contre le travail industriel.* 1931. Papier collé (8,9 × 13,9 cm). Collection de l'artiste.

L'exemple de Gide est aussi parlant à un autre égard. Son voyage au Congo en 1925 lui avait inspiré une profonde répulsion vis-à-vis du colonialisme français. Dans son journal et après son retour en France, il prêta sa voix influente au mouvement anticolonialiste grandissant, auquel les surréalistes se rallièrent aussi bientôt. «Désormais, une immense plainte m'habite», écrivit Gide. «Je sais des choses dont je ne puis pas prendre mon parti. Quel démon m'a poussé en Afrique? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays? J'étais tranquille. A présent je sais: je dois parler[29].»

Ce qui avait été d'abord un Primitivisme romantique s'était transformé chez Gide en un engagement politique qui s'approfondit au cours des premières années trente. L'interdépendance de la libération personnelle et sexuelle, de l'ambition artistique et de l'engagement politique n'était pas spécifique à Gide ni, naturellement, à son époque. Mais en France, dans les années trente, cette interdépendance était ressentie avec une urgence exceptionnelle, fait qui donne un poids accru au souvenir, par ailleurs tout à fait habituel pour lui, de Cartier-Bresson, selon lequel «peindre et changer le monde comptaient plus que tout dans ma vie».

En Afrique, Cartier-Bresson fit un collage dans le style de son ami Max Ernst, fixé sur une carte postale à l'aide de sève d'évéa, arbre fournissant le caoutchouc (fig. 6). Le titre du collage explique son message: *Pour l'amour et contre le travail industriel.* Récemment, après avoir relu les souvenirs de Mandiargues sur leur jeunesse ensemble, Cartier-Bresson a développé:

«André de Mandiargues précise notre total désintérêt de ‹faire carrière›. Lui et moi étions et sommes encore des libertaires (vieille tradition à laquelle appartenaient Elisée Reclus, Picasso, Elie Faure pour ne citer que quelques intellectuels français). Pour nous, tout être humain est potentiellement un artiste; mais dans nos sociétés à haute différenciation technique, l'amateurisme est considéré comme une création de deuxième ordre. Il y a une bipolarité, le ‹hobby› opposé au professionnalisme (c'est le sens de mon collage de 1931); la technologie nivelle les individus. Les amateurs se retrouvent des solitaires non reconnus, les professionnels, eux, entrent dans la loi de la jungle; on dirait presque qu'il ne reste que les enfants pour s'exprimer spontanément[30]...»

Le Primitivisme comporte une contradiction essentielle: seul le non-primitif peut admirer le primitif. Cette polarité s'exprime dans la vie que Cartier-Bresson mena dans les premières années trente. A Paris, c'était une figure familière, quoique réservée, des cercles sophistiqués définis par l'intersection de la richesse et de la culture d'avant-garde. Sa présence là, toutefois, fut souvent interrompue par des vagabondages étendus, solitaires ou presque solitaires, d'abord dans l'Europe de l'Est, puis en Italie, en Espagne et au Maroc espagnol, et finalement au Mexique. Aucun de ces pays n'était aussi exotique que l'Afrique, mais Cartier-Bresson tombait de lui-même dans les endroits les plus arriérés,

les quartiers les plus pauvres dont la brutale vie de la rue et la sensualité ouverte offraient l'âpre vitalité du primitif.

Plus tôt, avant son voyage en Afrique, puis de manière croissante après son retour, Cartier-Bresson eut de nombreuses relations avec les artistes et les écrivains d'avant-garde, surréalistes ou non. Mandiargues se rappelle, en se référant apparemment aux années qui précédèrent immédiatement le voyage en Afrique: «Henri connaissait déjà Max Ernst, que je ne devais connaître que beaucoup plus tard. Il était plus ‹civilisé› que moi et, cette ‹civilisation›, je crois que pour une bonne part il la devait au couple de Harry Crosby, le poète américain, et de sa femme Caresse, qu'il fréquentait ou qu'il avait fréquentés[31].»

Riches aristocrates de Boston, les Crosby vivaient depuis 1922 à Paris, où ils écrivaient de la poésie, publiaient leurs œuvres et celles des autres sous la dénomination de *The Black Sun Press* et menaient une vie effrénée, extravagante, typique de l'hédonisme porté à son comble des expatriés américains des années vingt[32]. Le tourbillon prit fin brusquement en décembre 1929 lorsque, dans l'appartement d'un ami, à New York, Harry se tua et tua l'une de ses maîtresses, une jeune femme de la société de Boston.

Pendant l'été de 1928, les Crosby avaient loué à long bail un vieux moulin à la lisière de la forêt d'Ermenonville, sur les terres de leur ami Armand de La Rochefoucauld. La caserne d'aviation du Bourget était sur le chemin d'Ermenonville et les Crosby s'y arrêtaient pour emmener Henri avec eux... lorsqu'il n'était pas consigné en salle de police! Ils baptisèrent l'endroit *Le Moulin du Soleil* et inaugurèrent une politique de réunions de week-end raffinées. Parmi les visiteurs réguliers se trouvaient André Breton, René Crevel, Max Ernst, Salvador Dali et Eugene et Maria Jolas, éditeurs de la revue *Transition*. «Chaque week-end nous étions invités au Moulin du Soleil», écrivit plus tard Dali.

«ON PRENAIT LES REPAS dans les écuries semées de peaux de tigres et de perroquets empaillés. Au premier étage il y avait une bibliothèque sensationnelle. Des seaux de glace débordaient de bouteilles de champagne dans tous les coins. Les invités étaient toujours nombreux: surréalistes et gens du monde qui sentaient que c'était là qu'il se passait quelque chose[33].»

Cartier-Bresson avait rencontré Harry Crosby en 1927 ou en 1928 par l'intermédiaire d'un ami commun à l'académie de Lhote. Il devint bientôt intime avec les Crosby et avec leurs amis Gretchen et Peter Powel, des expatriés américains dont les engouements d'amateurs incluaient la photographie. Cette amitié fut l'occasion pour Cartier-Bresson de s'attaquer sérieusement pour la première fois, quoique d'une façon qui était loin d'être exclusive, à la photographie.

Après le suicide de Harry Crosby, Caresse poursuivit et développa l'activité de la *Black Sun Press* (qui, pendant les premières années trente, publia entre autres des ouvrages de Hart Crane, de Pound, de Hemingway et de Faulkner). Elle maintint aussi la tradition des réceptions extravagantes au Moulin, où Cartier-Bresson reprit ses visites après son retour d'Afrique en 1931.

L'histoire a fait des figures bien connues d'un grand nombre de ceux que Cartier-Bresson rencontra au Moulin et à Paris,



Fig. 7. Gretchen Powel. *Henri Cartier-Bresson*, 1929.

ouvrant ainsi à la familiarité d'un grand public ce qui à l'époque était un petit cercle assez fermé. Accueilli dans son intimité à un âge tendre (il n'avait pas encore vingt ans quand il rencontra Harry Crosby), Cartier-Bresson eut immédiatement accès aux œuvres et aux idées de l'avant-garde ainsi qu'à son réseau de relations, de patrons et d'entraide mutuelle. Parmi ceux qu'il rencontra au Moulin, par exemple, se trouvait le jeune marchand de tableaux Julien Levy, dont la galerie de New York s'affirma en 1932 comme le premier avant-poste surréaliste aux Etats-Unis et dont la saison d'automne de 1933 s'ouvrit sur une exposition des photographies de Cartier-Bresson[34]. Une rencontre similaire conduisit en 1934 à son exposition au Club Atheneo de Madrid,

organisée par Guillermo de Torre et Ignacio Sanchez Mejias, le torero ami de Garcia Lorca qui lui dédia le poème *A la cinco de la tarde*.

Dans les dernières années vingt, par l'entremise de Max Jacob, Cartier-Bresson avait lié amitié avec l'associé de Julien Lévy et son homologue parisien Pierre Colle et avec l'associé de Colle, le jeune Christian Dior. Cette galerie, comme celle de Levy, exposait à la fois les surréalistes et les néo-romantiques, Pavel Tchelitchew, Christian Bérard (p. 79), Eugène et Léonide Berman, et Kristians Tonny. Balthus, qui exposait aussi à la galerie, peignit un portrait dans lequel Colle, en complet veston et nœud papillon, jetait un regard pensif[35]. Le portrait de Colle par Cartier-Bresson donne un aperçu intime d'un autre aspect de sa vie (p. 75). Le jeune marchand de tableaux, sens dessus dessous dans son lit en désordre, vieux peut-être d'une autre nuit effrénée, va bientôt se refaire une tournure et mettre les souliers décents, coûteux, qu'on voit au bas de la photographie. En 1931 ou 1932, Cartier-Bresson rencontra aussi le jeune critique d'art, grec de naissance, Tériade, qui devint en 1933 l'éditeur de la revue surréaliste *Minotaure,* puis créa en 1935 son luxueux magazine *Verve,* qui publia plusieurs des photographies de Cartier-Bresson[36]. Au milieu des années trente, Tériade conçut l'idée de publier un album de photographies de Brassaï, de Bill Brandt, d'Eli Lotar et de Cartier-Bresson. L'idée, très originale à l'époque, fut coulée par la guerre, mais elle peut avoir fourni le germe d'*Images à la sauvette* que les Editions Verve de Tériade publièrent en 1952 et qui parurent simultanément aux Etats-Unis sous le titre de *The Decisive Moment.* Un autre jeune éditeur que Cartier-Bresson rencontra dans les premières années trente fut Monroe Wheeler qui plus tard, en tant que directeur de publication du Museum of Modern Art, surveilla la publication du catalogue de la première exposition de Cartier-Bresson qui eut lieu là en 1947.

Malgré l'étendue des relations qu'avait Cartier-Bresson au début des années trente, il est rare qu'on fasse mention de lui dans les comptes rendus de première main et les mémoires du temps, peut-être en partie parce qu'il était encore si jeune et qu'il venait juste de produire une œuvre originale de son cru. Dans un article publié à Madrid en juillet 1934, Guillermo de Torre mentionna les «contacts avec Dali» de Cartier-Bresson et sa collaboration courante avec Jean Cocteau aux illustrations d'un livre qui ne parut jamais et dont Cartier-Bresson ne se souvient pas[37]. Cette référence est une exception; il semble probable que, dans les premières années trente, Cartier-Bresson ne fut pas tant un participant à la scène qu'un observateur attentif. Ses manières réservées, jointes à son apparence gamine, passaient souvent pour de la timidité. Caresse Crosby a rappelé plus tard qu'«il avait l'air d'un oisillon timide et frêle, doux comme du petit lait[38]». Julien Levy rapporte qu'à leur première rencontre Cartier-Bresson était «humide de timidité et materné à grands fla-flas par Gretchen [Powell][39]».

Il y a des raisons de supposer que derrière les dehors placides, gamins, de Cartier-Bresson étaient un immense appétit d'expérience et une ambition artistique aux assises profondes, quoique encore sans forme bien définie. Ralph Steiner, qui fit sa connaissance à New York en 1934, se souvient de lui en ces termes:

«VERS CETTE ÉPOQUE, j'ai rencontré un tout jeune homme très beau, l'air angélique, qui venait de France... J'ai eu une conversation avec lui sur le fait de faire des films par opposition à celui de faire de la photo. Il écoutait et questionnait sérieusement. A la fin de notre conversation, il me déclara avec beaucoup de solennité que, quoi qu'il fît, ce serait un travail original et superbe. De ma vie je n'avais jamais entendu personne dire pareille chose de lui-même sans paraître immodeste. Mais son sérieux tout simple, sans agressivité, m'impressionna, me frappa même d'une sorte de stupeur[40].»

A l'époque où il rencontra Steiner, Cartier-Bresson en avait fait assez pour justifier sa confiance en lui-même. Son œuvre de 1932, 1933 et 1934 est l'un des grands épisodes concentrés de l'art moderne. A la veille de cela, en 1931, l'ambition de Cartier-Bresson, si intense qu'elle fût, ne s'était pas encore focalisée. Il pensait toujours et pendant quelque temps il continuerait à penser vaguement à lui-même comme à un peintre, mais il détruisait régulièrement son ouvrage. L'art comptait toujours moins que l'aventure, dans laquelle Cartier-Bresson continuait à se laisser guider par le Surréalisme et par la sorte de Primitivisme qui lui était propre.

En 1931, peu de temps après son retour d'Afrique, il se remit à voyager, fréquemment en compagnie de Mandiargues, lequel venait de recevoir un héritage qui aida à financer les voyages. En 1931, les deux amis parcoururent l'Europe de l'Est: Allemagne, Pologne, Autriche, Tchécoslovaquie et Hongrie. Cartier-Bresson emmena avec lui l'appareil en bois à plaques qu'il avait utilisé dès 1929 et le petit appareil à pellicules qu'il avait acheté en Afrique. Néanmoins la photographie restait toujours en marge de l'aventure.

En 1932, à en juger d'après les clichés, il n'en était plus ainsi. Seuls quelques clichés de 1931 avaient résisté à l'épreuve du temps (et du jugement de Cartier-Bresson) mais, à partir de 1932, il y en a deux douzaines ou davantage qui non seulement ont résisté à l'épreuve, mais en ont changé les règles. L'enthousiasme cru de Cartier-Bresson pour la vie se transforma en un puissant talent artistique imprévu. Mandiargues est de nouveau le meilleur témoin:

«Aujourd'hui, je ne me retrouve jamais en face d'Henri Cartier-Bresson sans penser à ces années 1930, 1931 et suivantes où, au cours de nos voyages en voiture dans toute l'Europe ou de nos divagations dans Paris, j'ai vu naître le plus grand photographe des temps modernes par une sorte d'activité spontanée, une espèce de jeu d'abord, qui s'était imposé à ce jeune peintre comme à d'autres jeunes gens s'impose la poésie. Nullement par souci d'en faire l'objet d'une profitable carrière car, aux deux petits-bourgeois à peine sortis de l'adolescence et difficilement échappés aux règles de la ‹bonne société› que nous étions lui et moi, les mots de carrière et même de métier n'inspiraient qu'une forte envie de vomir! Ce dont nos familles commençaient à s'apercevoir, non sans quelque inquiétude[41]...»

La qualité des clichés ne laisse guère douter que Cartier-Bresson reconnaissait, au moins intuitivement, que son talent était à la hauteur de son ambition. La prise de conscience peut avoir eu lieu en 1932 à Marseille, où Cartier-Bresson acheta un Leica pour remplacer l'appareil portatif plus encombrant qu'il avait utilisé en 1930 et 1931. Il n'abandonna jamais le Leica et identifia si complètement l'instrument à sa personnalité artistique que dorénavant il assigna ses premiers travaux au domaine des juvenilia. A partir de 1932 et pendant les trois années suivantes il pratiqua voracement la photographie; laquelle, née du voyage, maintenant le nourrissait.

Une petite partie des meilleurs clichés ont été faits à Paris. Le reste du travail de 1932 et 1933 a été fait ailleurs qu'en France et surtout en Espagne et en Italie. Dans ses voyages, Cartier-Bresson était souvent accompagné de Mandiargues et parfois aussi de la jeune femme peintre Léonor Fini (fig. 8) dont plus tard Paul Eluard devait caractériser avec justesse la flamboyante personnalité par le calembour «Quand c'est Fini, ça commence[42].» Cartier-Bresson rendait aussi visite occasionnellement à d'autres artistes et écrivains tels que le poète Rafael Alberti et l'écrivain américain noir Claude McKay chez qui, au Maroc espagnol, il rencontra le jeune poète américain Charles Henri Ford, plus tard l'éditeur du journal surréaliste de New York *View*. Les voyages n'impliquaient pas non plus une séparation absolue d'avec le monde artistique raffiné de Paris. Mais tandis que les idées artistiques de Cartier-Bresson naissaient directement de ses contacts avec les cercles d'avant-garde, l'œuvre elle-même fleurissait dans un domaine entièrement fait de quartiers pauvres, de maisons en ruines, de bordels, d'impasses et de marchés en plein air. La fuite de Cartier-Bresson loin du comme-il-faut et des convenances le projetait dans le monde de la dépossession, du marginal et de l'illicite, qui englobait le sien propre.

Au début de 1934, Cartier-Bresson quitta l'Europe pour le Mexique, où il resta un an environ et où son œuvre photographique se poursuivit le long du sentier qu'il avait déjà tracé. Culturellement et politiquement, le Mexique ancien et moderne était d'un intérêt intense aux yeux de l'avant-garde européenne. Sergei Eisenstein y avait voyagé récemment pour travailler à l'infortuné *Qué viva México!* et quelques années plus tard Antonin Artaud et André Breton firent chacun un pèlerinage dans le pays. Cette atmosphère contribua sans nul doute à la décision que prit Cartier-Bresson, qui auparavant ne s'était joint à rien, de s'engager comme photographe dans une expédition au Mexique composée d'une dizaine de jeunes gens et dirigée par un Argentin, le Dr Julio Brandan. Cartier-Bresson se rappelle que l'expédition, qui devait être subventionnée par le gouvernement mexicain, avait pour objet de tracer le parcours d'une future grande route panaméricaine. Elle avait aussi la bénédiction, sinon le soutien officiel, du musée du Trocadéro de Paris, et devait donc vraisemblablement rassembler des matériaux ethnographiques pour lui. En tout cas, le projet s'effondra presque immédiatement. Après s'être arrêté brièvement à Cuba, où Cartier-Bresson fit le cliché



Fig. 8. Henri Cartier-Bresson. *Léonor Fini*. 1932-1933. Epreuve sur papier argentique (35,5 × 23,9 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don du photographe.

reproduit page 122, l'expédition débarqua à Veracruz pour découvrir que son soutien financier s'était évaporé. Les membres se dispersèrent, chacun allant son chemin. Avec le peintre Antonio Salazar (p. 77), Cartier-Bresson partit pour Mexico, où il continua à vivre et à travailler à peu de chose près comme il l'avait fait les deux années précédentes.

Pendant une partie de son séjour à Mexico, Cartier-Bresson vécut avec l'Américain Langston Hughes et le Mexicain Andrés



Fig. 9. Manuel Alvarez Bravo et Henri Cartier-Bresson au temps de leur exposition conjointe au Palacio de Bellas Artes, Mexico, mars 1935. Photographe inconnu.

Henestrosa, tous deux poètes, et le peintre mexicain Ignacio Aguirre. Parmi ses autres amis se trouvaient Lupe Marín, l'ex-femme de Diego Rivera et le jeune photographe Manuel Alvarez Bravo, dont l'œuvre avait déjà pris un tournant parallèle à celui de Cartier-Bresson. En mars 1935, le Palacio de Bellas Artes de Mexico organisa une exposition conjointe de l'œuvre des deux photographes (voir fig. 9)[44].

Langston Hughes, qui était venu à Mexico pour régler la succession de son père et qui décida de rester quelque temps, se souvient de la période dans son autobiographie:

«HENRI DÉCLARA À SON PÈRE à Paris – la rumeur voulait que ce fût un riche industriel – qu'il pouvait garder son argent. Lui, Henri, se débrouillerait. Avec un photographe et un poète comme compagnons de chambre et sans qu'aucun de nous eût ce qu'on pourrait appeler de l'argent, je ne me rappelle aucune période de ma vie où je me suis mieux amusé avec moins de pécune... Andrés faisait la cour à une superbe Indienne qu'on photographiait de tous les côtés, très brune de teint, qu'il épousa plus tard. Et Cartier était épris d'une autre beauté indienne de Tehuantepec qui marchait pieds nus. Ma favorite était une fille de fabricant d'omelettes nommée Aurora. Nous nous intéressions tous les trois, dans l'appartement de la Lagunilla, aux danses folkloriques, aux chansons et à la vie nocturne de la capitale mexicaine. Quand notre travail de la journée était fini, s'il n'y avait pas de réunions auxquelles nous fussions invités, nous recherchions souvent les petits bars et les clubs où les *mariachis* jouaient de leur guitare et gémissaient leurs *corridos* et leurs *huapangos*. Une fois je suis allé avec Cartier aux sources chaudes lors d'un voyage destiné à prendre des photos[45].»

Le logement du groupe, écrit Juan Rulfo, «était situé dans l'un des quartiers les plus sordides de la capitale, près de la Candelaria de los Patos, du Cuadrante de la Soledad et non loin du chaotique Marché de la Merced ainsi que des passages de Cuauhtemoctzin et de Chimalpopoca, zone réservée à la pègre, à la prostitution, aux *teporochos,* ces alcooliques qui vivent d'ordures et en meurent misérablement[46]». La grande majorité du travail de Cartier-Bresson se faisait dans ce voisinage ou loin de la capitale, à Juchitán, près de Tehuantepec. Ces villes voisines situées sur la côte de la province méridionale d'Oaxaca, enclaves de la culture indienne Zapotec, étaient devenues les lieux de rendez-vous favoris des artistes et des écrivains mexicains. Les Indiens donnaient au photographe blond aux yeux bleus un nom qui signifiait «bel-homme-au-visage-couleur-de-crevette[47]». Parmi les peintres mexicains, Cartier-Bresson était surtout attiré, personnellement et artistiquement, par José Clemente Orozco. Il réservait sa plus haute admiration toutefois pour les gravures violentes de José Guadalupe Posada. A son retour à Paris il remit d'ailleurs à André Breton un livre des gravures de Posada.

Au début de 1935, Cartier-Bresson quitta le Mexique pour New York, où il resta de nouveau environ un an. L'occasion immédiate du voyage fut peut-être une seconde exposition de son travail (conjointement aux photographies de Walker Evans et d'Alvarez Bravo) à la galerie Julien Levy en avril 1935. Outre Levy, Cartier-Bresson avait à New York d'autres amis, dont Pavel Tchelitchew, Charles-Henri Ford et le compositeur Nicolas Nabokov, que Cartier-Bresson avait rencontré à Paris par l'entremise de Pierre Colle. Il demeura quelque temps avec Ford, puis avec Nicolas Nabokov. Précautionneux, il avait apporté avec lui du Mexique, un lit de camp. Il retrouva une autre amie à New York en la personne d'Elena Mumm, belle comme un Piero della Francesca – HCB *dixit* –, une ancienne camarade d'atelier de chez Lhote (et la future femme d'Edmund Wilson). Parmi les nouveaux amis qu'il se fit, il y eut le critique et impresario Lincoln Kirstein et la jeune photographe Helen Levitt.

L'appartement-atelier de Nabokov dans la Trente-neuvième Rue Est contenait deux pots de plantes grimpantes tropicales dont le feuillage couvrait une bonne partie des murs et du plafond. Peu de temps avant que Cartier-Bresson ne s'installât dans cette bohème de la jungle, l'atelier avait hébergé une exposition, organisée par Tchelitchew, de photographies de Cecil Beaton, Hoyningen-Huene, Horst et Carl Van Vechten. Vers cette époque, Hoyningen-Huene et George Platt Lynes, un autre maître de l'image des célébrités élégantes, firent l'un et l'autre une série de portraits de Cartier-Bresson. Ces portraits donnent à penser que, du fait des expositions de la galerie Levy et du téléphone arabe de l'avant-garde fashionable, Cartier-Bresson était hautement apprécié en tant qu'artiste. Comme le rapporte un mémoire de Nabokov, toutefois, il ne changea nullement ses habitudes bohèmes pour autant:

«CARTIER-BRESSON AIMAIT la tarte aux pommes à la mode, qu'il considérait comme le meilleur marché et le plus nourrissant des plats. Je mangeais quant à moi de modestes hamburgers de drugstore et nous consommions tous deux une énorme quantité de fruits.

«Cartier-Bresson était amoureux de Harlem. Il y passait des jours, des soirées, des nuits. Je l'accompagnais quelquefois. Nous émigrions de club en club et nous écoutions de merveilleux orchestres. Certains des amis de Cartier-Bresson appartenaient à l'élite radicale de Harlem. C'étaient des gens extraordinairement brillants et instruits et presque tous se montraient immensément ouverts et hospitaliers.

«Mais avec quelques-uns des amis moins intellectuels de Cartier-Bresson, j'entrais en bisbille à propos de la Révolution bolchevique. Pour eux, Lénine était un héros et un saint dont on n'était pas censé mettre en question le rôle historique...

«Henri était insouciant, enjoué et d'un commerce infiniment agréable. Il n'avait pas plus que moi le moindre attrait pour la principale occupation américaine: gagner de l'argent. Il passait son temps à faire de longues promenades en prenant des instantanés mais, en dehors de notre petit cercle d'amis, personne ne les voyait ni ne semblait s'intéresser à eux...

«Nous avions de longues conversations, surtout sur la morale et la politique. Je suppose que nous étions tous deux des radicaux. Mais pour Cartier-Bresson le mouvement communiste était le porteur de l'Histoire, du futur de l'humanité – particulièrement pendant ces années où Hitler avait jugulé l'Allemagne et où la Guerre Civile était en train d'exploser en Espagne...

«Heureusement, Henri Cartier-Bresson n'était jamais dogmatique ni didactique au sujet de ses croyances ou de ses inclinations[48].»

L'arrivée de Cartier-Bresson à New York au début de 1935 marque la fin du merveilleux épisode qui est notre principal sujet. Dans la première moitié des années trente, bien qu'évidemment influencé par les idées et les œuvres des autres, il avait invariablement suivi ce que lui dictaient ses propres intuitions. Celles-ci étaient suscitées par une soif d'expérience peu commune et – inséparable d'elle – une impulsion flottante qui, rétrospectivement, peut être qualifiée d'ambition artistique, mais qui, à l'époque, ne prit que graduellement et de manière imprévisible, une forme aussi clairement définie. Certainement, comme Mandiargues l'a observé, Cartier-Bresson n'avait que du dégoût pour l'idée de faire carrière en photographie ou en quoi que ce fût d'autre. En fait, la primauté que Cartier-Bresson accordait à l'aventure personnelle, son ouverture à l'intesté et à l'indéfini aussi bien en expérience qu'en art rendaient possible qu'il fût séduit par la photographie, que ses amis raffinés considéraient plutôt comme une curiosité que comme un art. Arrivant à New York en 1935 après avoir accompli le grand ensemble de travaux qu'on a dit, Cartier-Bresson n'avait toujours pas de plan arrêté pour l'avenir. Après 1935, le même esprit qui l'avait amené à faire ce travail l'en éloignait à présent.

Pendant l'année que Cartier-Bresson passa à New York, il cessa presque de prendre des photographies. Il parcourut la ville, rendant visite à des amis des bas quartiers de Manhattan à Harlem, menant une vie bohème dont une anecdote racontée par Ben Maddow indique l'esprit. Lorsqu'il habitait une maison de garnis dans la Quatorzième Rue, Cartier-Bresson attachait la nuit à son orteil une ficelle dont il descendait l'autre extrémité par la fenêtre de son quatrième étage afin que Maddow pût le réveiller le matin sans déranger personne. (Ni l'un ni l'autre ne se rappellent ce qu'ils faisaient alors ensemble.)

Ils avaient fait connaissance par l'entremise de *Nykino*, un groupe de cinéastes dont le nom évoque l'admiration que ses membres vouaient au cinéma soviétique[50]. Grâce à un apprentissage assez libre sous la conduite de Paul Strand, un dirigeant du groupe, Cartier-Bresson apprit les rudiments de la direction de film. Il était à peine plus jeune que le cinéma; dans ses années d'adolescence il avait été transporté par les grands films muets des années vingt[51]. Comme un certain nombre d'autres photographes de talent de sa génération, il brûlait de s'essayer à faire des films. Vers la fin de 1935, il brigua en vain de pouvoir courir sa chance comme assistant, d'abord auprès de G. W. Pabst, puis auprès de Luis Buñuel qu'il avait rencontré naguère à Paris. En revenant à Paris à la fin de 1935 ou en janvier 1936, il offrit ses services à Jean Renoir. Après avoir regardé ses photographies, Renoir le prit.

Depuis le début de 1935 jusqu'à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale en septembre 1939, Cartier-Bresson consacra

une grande part de son temps et de son énergie à faire des films. Mais pour qu'on ne suppose pas qu'il avait dans l'esprit dès le début un plan net pour faire carrière dans le cinéma, l'épisode qui suit demande à être rapporté. En 1935, peu de temps avant qu'il eût quitté New York, Carmel Snow, de *Harper's Bazaar,* l'invita à faire quelques photographies de mode pour le magazine. «Vous photographiez si bien les détritus et nous sommes un peu las du style des autres photographes de mode», lui dit-elle en subs-



Fig. 10. Jacqueline Cartier-Bresson. *Henri Cartier-Bresson.* 1934, Juchitán, Tehuantepec, Mexico.

tance. Cartier-Bresson accepta la commande et, peu après son retour à Paris, il se rendit à l'atelier du magazine où plusieurs superbes modèles attendaient ses instructions. Comprenant qu'il ne pouvait pas, comme il le désirait, inviter simplement les modèles à aller boire un verre, il les dissémina au hasard sur le plancher du studio et les photographia d'en haut. Mrs Snow, après avoir passé en revue les tirages à New York, écrivit avec tact à Cartier-Bresson qu'elle n'avait pas l'impression que ce fût son meilleur ouvrage et qu'elle espérait le revoir bientôt. Il est encore reconnaissant à Mrs Snow de lui avoir épargné le temps qu'il aurait pu perdre à maîtriser la photographie de mode.

Un mois ou deux avant de prendre Cartier-Bresson pour assistant, Jean Renoir avait accepté de superviser un film de propagande pour le Parti Communiste français. *La Vie est à nous* fut fait en février et en mars 1935 pour les élections du 3 mai qui amenèrent le Front populaire au pouvoir[52]. Cartier-Bresson était l'un des assistants. Un grand nombre des participants, y compris Renoir, Jacques Becker et Cartier-Bresson, n'étaient pas communistes, mais le langage du film n'en était pas moins énergique. Une section, qui dénonce les privilèges de richesse et de classe, est explicitement dirigée contre «les deux cents familles» auxquelles appartenait celle de Cartier-Bresson.

Quand il revint à Paris et qu'il commença à travailler avec Renoir, Cartier-Bresson avait été absent de France pendant près de deux ans, et il se souvient d'avoir été frappé de voir combien les conditions avaient changé. Le sentiment d'une crise imminente s'était considérablement accru. En octobre 1935, les troupes de Mussolini avaient envahi l'Ethiopie; neuf mois plus tard seulement, en juillet 1936, la Guerre Civile éclata en Espagne. Avec Franco venu s'ajouter à la menace de Hitler et de Mussolini, les citoyens de la France pacifiste étaient justement alarmés. Pendant l'été de 1936, le courant qui entraînait les artistes et les intellectuels français vers un engagement politique était devenu un raz-de-marée[53].

Roger Shattuck a analysé cette évolution dans un brillant article sur le Premier Congrès international des écrivains pour la défense de la culture qui se tint à Paris en juin 1935, et qui consolida le soutien intellectuel accordé à l'idéologie du Front populaire[54]. Selon Shattuck, les communistes parvinrent à se placer sur un plan moral élevé à partir duquel ils s'efforcèrent avec un succès considérable de réduire au silence ou de faire rentrer dans le rang les intellectuels consciencieux. Dans les grandes lignes, ce fut sans aucun doute le cas, et l'analyse de Shattuck fournit ici un contexte essentiel; néanmoins la forme que prend l'expérience d'un individu particulier coïncide rarement de manière précise avec les grandes lignes générales.

Vers la fin de 1937, Cartier-Bresson, assisté de Herbert Kline, dirigea *Victoire de la vie* sous les auspices de Frontier Films, une compagnie de production issue de Nykino[55]. Le film, un documentaire sur l'assistance médicale au bénéfice de l'Espagne républicaine, était destiné à trouver des fonds pour le programme d'assistance et peut donc, de même que *La Vie est à nous,* être classé comme propagande. Mais le reste du travail que Cartier-Bresson a effectué pour Renoir dans les dernières années trente est libre de l'urgence idéologique qu'on ressentait si largement ces années-là. Immédiatement après que fut achevé *La Vie est à nous,* Cartier-Bresson servit à nouveau Renoir dans l'été de 1936 comme second assistant d'*Une Partie de campagne*[56], avec Jacques Becker comme premier assistant, et Luchino Visconti venu en «auditeur libre». L'histoire, tirée de Maupassant, n'était ni contemporaine ni, si ce n'est au sens le plus indirect, politique. Cartier-Bresson apparut

brièvement dans le film (fig. 11) comme il le fit à nouveau dans *La Règle du jeu,* le troisième et dernier film pour lequel il assista Renoir en 1939. *La Règle du jeu* constitue une critique aigüe de la hiérarchie de classe et Renoir voulait qu'elle fût en partie une mise en garde prémonitoire contre la guerre. Mais ses implications idéologiques comme les conclusions à tirer de son drame de folie et de passion humaine, sont loin d'être sans ambigüité.

Renoir, qu'on peut compter au nombre des plus humains des grands artistes, était devenu un mentor pour Cartier-Bresson. Comme son père le peintre, Renoir était populiste d'esprit et, particulièrement dans les années trente, il sympathisa avec la gauche. Mais, préférant observer que juger, il résista toujours aux certitudes et aux abstractions de la politique. Une sympathie dénuée de sentimentalité pour les individus – pour n'importe quel individu – est ce qui marque son œuvre. Sa façon de voir fournit une alternative à l'enseignement des premiers mentors de Cartier-Bresson, à l'esthétique chargée de règles de Lhote et aux prêches de Breton. Renoir: «Je suis contre les thèmes et les grands sujets... On ne peut pas filmer une idée. La caméra est un instrument fait pour rendre l'impact physique[57].» Cartier-Bresson: «Je ne veux rien prouver ni rien démontrer. Les choses et les êtres parlent suffisamment[58].»

Au début de 1937, Cartier-Bresson épousa Ratna Mohini, une danseuse javanaise accomplie et, pour la première fois de sa vie, s'installa en ménage dans un petit appartement-*cum*-atelier de la rue Danielle-Casanova, de l'autre côté de la rue par rapport aux maisons où avaient habité Joséphine de Beauharnais et Stendhal. Précédemment il avait reçu de temps en temps de petites sommes de sa famille, mais il avait besoin à présent d'un revenu régulier et il ne pouvait être sûr de l'obtenir comme assistant de Renoir. Celui-ci, dont la farouche indépendance et les fréquents échecs commerciaux lui avaient aliéné les producteurs établis, ne savait pas souvent lui-même où trouver ni s'il trouverait l'argent de son prochain film. Peut-être aussi Cartier-Bresson commençait-il à se rendre compte à cette époque que son plus grand talent, enraciné dans l'observation directe de la vie ordinaire, était étranger aux inventions du film dramatique.

Telles sont, selon les souvenirs de Cartier-Bresson, les circonstances qui le conduisirent à prendre un poste de photographe dans l'équipe de *Ce Soir,* le quotidien communiste fondé en 1937 et édité par Aragon. Ses photographies apparurent aussi fréquemment dans l'hebdomadaire communiste illustré *Regards,* mais ses commandes quotidiennes venaient des réunions éditoriales de neuf heures du matin à *Ce Soir.* Les clichés du matin devaient être livrés pour la reproduction à onze heures. Il travaillait périodiquement sur d'importants sujets d'actualité qui prêtaient à une série d'images, comme le couronnement du roi George VI en mai 1937 qu'il couvrit avec l'écrivain Paul Nizan, l'auteur d'*Aden Arabie,* et qui donna lieu à de splendides images de spectateurs rangés le long du parcours du cortège. Une grande partie de son travail, toutefois, était considérablement moins prestigieuse. «Je photographiais les faits divers sur une base régulière», se rappelle-t-il. La routine quotidienne offrait le plus extrême contraste avec sa vie et son œuvre dans les premières années trente[59].



Fig. 11. Photo de plateau pour le film de Jean Renoir *Une Partie de campagne.* 1936. Le jeune ecclésiastique au centre (Cartier-Bresson) est ébloui à la vue d'Henriette Dufour (Sylvia Bataille); à droite, Georges Bataille; à gauche, en arrière, Pierre Lestringuez. Photographie d'Eli Lotar.

Bien que *Ce Soir* employât un certain nombre de photographes dans des conditions variées, Cartier-Bresson, Robert Capa et David Seymour («Chim») jouissaient de liberté et de privilèges à un degré que les autres n'avaient pas. Cartier-Bresson avait rencontré Capa et Seymour avant son voyage au Mexique en 1934, mais le lien étroit qui unissait les trois hommes, si différents chacun de caractère et de capacités, se forgea de 1937 à 1939 pendant leurs années communes à *Ce Soir*[60]. En plus de leur travail au journal, ils soumettaient souvent leurs clichés en vue de leur diffusion éventuelle à Maria Eisner qui avait une agence du nom d'Alliance Photo[61]. Leurs relations devaient les conduire à fonder MAGNUM en 1947.

Comme son travail de cinéaste, le travail de photojournalisme que Cartier-Bresson effectua dans les dernières années trente l'éloigna de l'entreprise intensément privée qu'il avait si avidement poursuivie dans les premières années de la décennie. Le jeune vagabond, possédé par les idéaux surréalistes de liberté personnelle et artistique absolue, enrôla maintenant son talent dans un travail collectif et tourna son attention vers des objectifs sociaux. Jean Renoir, qui écrivit une colonne hebdomadaire pour *Ce Soir* de mars 1937 à octobre 1938[62], a rapporté plus tard sa propre participation au Front populaire:



Fig. 12. Henri Cartier-Bresson, vers 1938. Photo d'identité.

«J'AI CRU QUE TOUT HONNÊTE HOMME se devait de résister au nazisme. J'étais un cinéaste et c'était là la seule façon dont je pouvais jouer un rôle dans la bataille. Mais je surestimais le pouvoir du cinéma. *La Grande Illusion,* malgré tout son succès, n'empêcha pas la Seconde Guerre mondiale. Je me dis néanmoins que beaucoup de ‹grandes illusions›, beaucoup d'articles de journal, de livres et de manifestations pouvaient encore avoir quelque effet... Grâce à *La Vie est à nous* et à *La Marseillaise* (1938), je respirais l'air exalté du Front populaire. Pendant une courte période, les Français crurent réellement qu'ils pouvaient s'aimer les uns les autres. On se sentait porté sur une vague de chaleur de cœur[63].»

Cartier-Bresson avait usé de termes semblables pour décrire sa propre expérience de la période. La menace du fascisme était si palpable et si immédiate que seule une nullité émotive et intellectuelle aurait pu n'en pas être touchée. Le milieu culturel qui avait nourri, sinon même engendré à l'origine, la révolte personnelle de Cartier-Bresson et l'œuvre qui en était issue, s'était transformé en une atmosphère de tourmente et d'urgence dans laquelle l'expérience artistique privée passait au second plan. L'attrait de Cartier-Bresson pour l'art collectif du cinéma, son apprentissage avec Renoir et la mise au défi ainsi que la responsabilité du photographe de presse avaient commencé à changer sa perspective et son travail. Le climat politique et social des dernières années trente l'éloigna de ses premières œuvres.

C'est ce que fit aussi l'expérience que Cartier-Bresson eut de la Seconde Guerre mondiale. Quand la guerre éclata en 1939, il rejoignit l'armée avec le grade de caporal et fut bientôt fait prisonnier. L'armistice que Pétain signa en juin 1940 ne fit qu'aggraver le sort des prisonniers de guerre français, dont la plupart continuèrent à être retenus par les Allemands, en fait comme otages et main-d'œuvre bon marché. Tous ceux qui étaient au-dessous du rang d'officier, comme Cartier-Bresson, furent les plus mal lotis, puisqu'en outre des mauvais traitements qu'ils subirent, ils durent faire des travaux forcés sous l'œil malveillant d'entreprises privées allemandes. Cartier-Bresson se rappelle avec précision le désagréable détail des trente-deux espèces de travail manuel qu'il exécuta aussi lentement et aussi médiocrement que possible pendant trente-cinq mois de captivité. La routine ne fut interrompue que par les périodes de détention solitaire, vingt et un jours de cellule puis deux mois de section disciplinaire, qui suivirent ses deux tentatives d'évasion manquées. Cartier-Bresson réussit à la troisième et gagna une ferme sûre près de Tours, puis Paris, après quoi il se joignit à une section de la Résistance composée de prisonniers de guerre évadés et consacrée à aider ceux-ci (M.N.P.G.D.).

Cartier-Bresson s'est rappelé récemment que, tout de suite après la guerre, «je me sentais encore proche d'André Breton et de son attitude, lorsqu'il dit quelque part: ‹D'abord la vie›[64].» En effet il se lança bientôt dans une série de voyages au long cours qui rappellent ses errances des premières années trente. En 1946, il réalisa son ancien projet de voyage à travers les Etats-Unis où il était retourné pour préparer une exposition de ses œuvres au Museum of Modern Art. Cartier-Bresson se proposait de publier les photographies de ce voyage dans un livre dont son compagnon de route John Malcolm Brinnin fournirait le texte, mais le projet échoua[65]. Les quelques-uns qui prenaient la photographie au sérieux savaient ce que Cartier-Bresson avait accompli avant la guerre; l'exposition du Museum en 1947, comme la publication de *Images à la sauvette* en 1952 furent l'expression publique de cette consécration retardée. Beaumont et Nancy Newhall avaient commencé à préparer l'exposition pendant la guerre, avant qu'on ne sût que Cartier-Bresson avait survécu; c'est ainsi que le photographe eut l'occasion rare de participer à sa propre exposition «posthume». En 1947, après avoir collaboré à la fondation de Magnum, il partit encore pour des contrées inconnues comme il avait fait si souvent dans les premières années trente. Cette fois sa destination fut l'Extrême-Orient, où il voyagea pendant trois ans.

Cartier-Bresson était toujours très jeune et (comme il le prouva au cours des décennies à venir) toujours plein d'une ardeur peu commune à l'égard de la vie et du travail. Mais sa façon de voir les choses avait été assagie par un combat politique démoralisant, par la brutalité de sa longue captivité et, facteur non moins important, par la maturité personnelle et artistique qu'il avait acquise. Il se rappelle à présent que la guerre avait marqué une coupure dans sa vie, comme elle le fit, à vrai dire, pour beaucoup d'autres artistes et écrivains, particulièrement ceux de gauche qui avaient partagé les enthousiasmes et les défaites du milieu et de la fin des années trente. Jean Guéhenno, un vétéran de la gauche intellectuelle, s'est rappelé son amertume d'après la guerre: «Je me sentais dans une violente opposition aux modes littéraires, au dilettantisme, au narcissisme qui mettaient tant de jeunes hommes dans de petits chemins, en leur apprenant à s'aimer, à s'adorer eux-mêmes[66].» Il y a peut-être quelque chose qui ressemble fort à ce sentiment dans cette remarque de Cartier-Bresson dans son introduction à *Images à la sauvette* de 1952: «Je suis toujours un amateur, mais plus un dilettante[67].»

Hormis peut-être pour une brève période au sortir de l'adolescence, Cartier-Bresson n'avait jamais été un dilettante. Mais son travail journalistique du début des années trente et son activité de reporter indépendant après la guerre avaient correspondu à des préoccupations beaucoup plus sociales que personnelles.

Comparées à ce nouveau travail, ses photographies des dernières années trente auraient pu, rétrospectivement, sembler hermétiques et non sans complaisance à l'égard de lui-même. C'est du moins ce qu'implique sa réponse à Dorothy Norman quand celle-ci lui demanda si l'expérience de la guerre avait changé sa manière d'aborder la photographie:

«TRÈS CERTAINEMENT, je m'intéresse moins à ce qu'on pourrait appeler une approche abstraite de la photographie. Non seulement je me suis intéressé de plus en plus aux valeurs humaines et plastiques, mais je crois pouvoir dire qu'un nouvel esprit a fait son apparition parmi les photographes en général; dans leurs relations non seulement vis-à-vis des gens mais vis-à-vis les uns des autres[68].»

En 1947, au moment de l'exposition de Cartier-Bresson au Museum of Modern Art, Capa l'avertit: «‹Attention aux étiquettes, c'est séduisant. Mais on va t'en coller une dont tu ne te remettras pas. Tu vas être perdu, tu vas devenir précieux et maniéré.› Il avait raison. Il a ajouté: ‹Prends plutôt l'étiquette de photojournaliste et cache le reste dans ton petit cœur.› J'ai donc suivi ses conseils[69].» En fait, avant la guerre, Cartier-Bresson avait déjà beaucoup travaillé comme photojournaliste en compagnie de Capa et de Chim. Quand le trio fonda MAGNUM en 1947, Cartier-Bresson accepta non seulement l'étiquette, mais aussi le défi du photojournalisme qui nourrit son œuvre pendant les années à venir et auquel son esprit indépendant apporta une vitalité essentielle.

A la fin de la guerre, à l'âge de trente-six ans, Cartier-Bresson avait eu l'expérience d'une vie d'enthousiasmes, d'accomplissements et de défaites. Il n'est pas surprenant que ce qu'il a effectué depuis lors ait été différent du premier travail qu'on a présenté ici, exécuté par un homme à mi-chemin de sa vingtième et de sa trentième année. Il n'est pas surprenant non plus, étant donné l'indépendance et le talent que Cartier-Bresson a déployés depuis sa toute jeunesse, que l'œuvre qu'il a accomplie depuis la guerre ait été si inventive et si riche. Minimisant le rôle du talent, Cartier-Bresson insiste sur le rôle de l'indépendance, expliquant que toute sa vie il s'est efforcé, selon son expression, de se mettre toujours en question. Il considère que si les préoccupations dues à la guerre avaient relégué au second plan le côté esthétique du Surréalisme, par contre, l'éthique du Surréalisme ne l'a jamais quitté.

• • •

Henri Cartier-Bresson s'est familiarisé à un âge précoce avec la culture d'avant-garde, avec les innovations encore fraîches du passé récent et les idées vitales à l'œuvre derrière elles. Son travail du début des années trente est une synthèse d'une affolante richesse des divers éléments de ce bagage culturel. Il avait si complètement absorbé les leçons de l'avant-garde qu'il parlait ses langages avec une voix singulièrement claire, la sienne.

La cohérence de ses premières œuvres reflète l'enthousiasme avec lequel il embrassait l'idéal – cher à ses mentors surréalistes, mais aussi à l'ensemble de la culture moderne – selon lequel l'art et la vie devraient être en continuité, sinon indiscernables. Cartier-Bresson ne permit à la discipline artistique d'empiéter sur l'aventure personnelle que lorsqu'il découvrit l'instrument – le Leica portatif – qui rendait inutile de séparer l'une de l'autre. Son œuvre des débuts ne peut être qualifiée de journal, mais se concentre étroitement sur le monde spécial vers lequel l'avait entraîné son sens de l'aventure. La récapitulation de ses plus anciens voyages introduira ses sujets.

En commençant par son voyage en Afrique en 1930, Cartier-Bresson avait transformé le primitivisme en un credo personnel. Assimilant la civilisation à la répression, à la fois individuelle et sociale, il s'identifia avec ceux qui étaient en dehors d'elle. Par rapport à son propre milieu, presque tous les premiers sujets de Cartier-Bresson sont marginaux: paysans, ouvriers, prostituées, clochards et mendiants. Il y a aussi beaucoup de photos d'enfants dont les gambades acrobatiques sont une métaphore de la liberté en même temps qu'un modèle de la méthode dont usait Cartier-Bresson pour faire des photos.

Cartier-Bresson se rappelle qu'à son retour d'Afrique il se sentit l'obligation de témoigner des «cicatrices du monde». Quand il se fut remis de la fièvre noire, c'est exactement ce qu'il fit. En 1931, lors d'une tournée à travers l'Europe de l'Est avec Mandiargues, Cartier-Bresson utilisa l'appareil Krauss qu'il avait acheté d'occasion en Afrique, photographiant les marchés aux puces et les foires des rues pauvres, le ghetto juif de Varsovie, les boutiques dilapidées, les travailleurs, les dépossédés et les chômeurs. Dans les quelques douzaines de négatifs qui survivent, aucun signe de richesse ou de confort ou de nature intacte n'apparaît. L'appareil était plus encombrant que le Leica que Cartier-Bresson acquerrait bientôt, et la lumière y filtrait. Seules quelques images directes et simples dépassent le document maladroit, mais Cartier-Bresson avait défini son sujet essentiel (pp. 60, 61).

En 1932, à peine revenu de ses voyages en Europe de l'Est avec Mandiargues, Cartier-Bresson quitta de nouveau Paris pour aller à Marseille. Géographiquement aussi, de même qu'ethniquement et en esprit, Marseille, avec sa population d'immigrants et sa vie de port, est la ville française la plus proche de l'Afrique. A Marseille, selon son propre témoignage et selon ce qui ressort des photos, le talent de Cartier-Bresson, l'idée qu'il se faisait de son sujet et les possibilités de son nouvel appareil Leica entrè-

rent pour la première fois en accord. Il n'y a pas de raison toutefois de considérer séparément les photos prises dans Marseille et autour de Marseille. Cartier-Bresson mûrit si rapidement que ces photographies forment un tout continu avec celles qui furent faites au cours des trois années suivantes dans d'autres régions de France ainsi qu'en Italie, en Espagne et au Mexique.

Au centre de cette œuvre est un regard inflexible jeté sur la pauvreté minable. L'attitude du photographe est sympathisante,



Fig. 13. Photographie du film de Buñuel *Terre sans pain*. 1932.

mais dénuée de sentimentalité, non sans parenté avec l'expression concernée de cette femme qu'on voit sur une photographie, manifestement pas beaucoup plus aisée que l'homme qu'elle regarde, étalé dans la rue du faubourg pauvre de la Villette (p. 59). Dans toutes les premières œuvres de Cartier-Bresson, à l'exception des portraits d'amis, n'interviennent que quelques spécimens du monde du confort et de l'autorité. Le Parisien correct assis seul à la terrasse vitrée d'un café du trottoir est physiquement et affectivement inerte, symbole de la vie exsangue que Cartier-Bresson avait rejetée (p. 67). Sur une autre photo, un policier est ridiculisé alors qu'il se penche comiquement derrière un portier nain dont la franche façon de se présenter force la sympathie. Un autre flic, anonyme, qui nous tourne le dos, suscite la dérision d'ouvriers en grève, que Cartier-Bresson décrit non comme une foule anonyme, mais comme des individus (p. 64).

Cette dernière image est la seule qui, en vertu de l'incident spécifique qu'elle décrit, ait un aspect politique explicite. Mais bon nombre d'autres impliquent une critique sociale. La sympathie est éveillée à coup sûr par le petit garçon qui se tient parmi les cabanes sordides d'Aubervilliers (p. 65), un faubourg du même genre que la Villette, et par le terrifiant regard de l'Espagnol assis contre un mur de pierre avec son enfant dans les bras (p. 128). Certains (dont André Breton) ont pris cette image ou les célèbres photographies d'enfants jouant parmi des ruines à Séville (pp. 108, 109) pour des documents de la dévastation due à la Guerre Civile, qui n'éclata que trois ans plus tard. L'erreur, toutefois, n'est que technique, car ces images – comme les poignantes images du film de Buñuel *Terre sans pain* (1932, fig. 13) – expriment bien les sinistres conditions de vie qui régnaient déjà en Espagne dans les années qui précédèrent la guerre. Et pas seulement en Espagne: en 1932 la crise économique précipitée par le crack boursier de New York sévissait déjà dans l'Europe entière.

Celles d'entre les photographies de Cartier-Bresson qui montrent sans ménagement des individus en détresse sont indiscutablement des documents de la Dépression. Néanmoins la brutalité même des images, l'absence de détails narratifs concomitants ou explicatifs transfèrent leur impact du politique au personnel. En insistant sur le contact immédiat entre le spectateur et un individu particulier, ces images ne décrivent pas tant la détresse des années trente que celle qui avait toujours existé.

Si la dure réalité dont témoignent ces images met Cartier-Bresson dans le rôle d'un observateur du dehors, si sympathisant soit-il, beaucoup d'autres le montrent participant à la scène. Les sujets sont souvent conscients de la présence du photographe et même quand ils ne jouent pas ou ne posent pas pour lui, il est clair qu'il a conquis leur collaboration. Autant Cartier-Bresson déplorait les pénibles conditions de vie de ses sujets, autant il admirait leur cran et entrait dans leur jeu.

L'affection de Cartier-Bresson pour eux s'exprime physiquement par la façon dont il ne décrit pas seulement leur visage, mais leur corps tout entier. Les gestes de tous les jours dans le travail, le jeu, la contemplation, ou peut-être plus souvent dictés par la fatigue, expriment une franche sensualité, non moins puissante que dans les quelques images qui sont explicitement d'ordre sexuel. Une photographie, celle d'une fillette et d'un gamin, résume tout le chauvinisme mâle des pays latins (p. 115). La fillette, nue, regarde le photographe (masculin), exprimant avec son visage et son corps un parfait équilibre entre l'innocence timide et la coquetterie espiègle. Le garçon, vêtu d'une culotte, la mesure du regard avec une confiance cynique de macho. La position des bras de la fille sur la photo est répétée sur une autre par son pendant adulte, une mère chez laquelle la posture exprime maintenant la résignation en même temps que le souci de protéger son enfant (p. 114).

Comme le suggère la comparaison de ces deux photographies, Cartier-Bresson a su répondre à la diversité de ses sujets. Ses premières photographies offrent tout un registre de types, du simple au mystérieux, de l'exalté au vaincu, du comique au

sinistre. Chacun est décrit avec acuité. Au-dessus du superbe Noir endormi de Marseille, dont le repos sensuel est digne d'une sculpture de Michel-Ange, flotte un personnage louche dont l'élégance vestimentaire minable est en harmonie avec le caractère diabolique de sa pose (p. 70). Ailleurs à Marseille, sur un trottoir qui aurait pu être choisi pour un film expressionniste macabre, un semblant d'assassin enveloppé d'une cape fait halte en allant (ou en revenant de) perpétrer son ouvrage (p. 89).





A Alicante, trois prostituées (ou bien le trio comporte-t-il un mâle?) improvisent une danse magique avec l'aplomb et l'aisance de professionnels consommés (p. 133).

En dépit de l'étroitesse de ses frontières sociales, le monde des photographies du début évoque un théâtre en pleine activité avec une troupe d'acteurs et d'actrices au complet, chacun ou chacune maître de son rôle. Ils ne sont pas tous admirables, mais aucun n'est ennuyeux.

Pourtant, pareille façon d'aborder l'œuvre de Cartier-Bresson est gravement limitée: elle traite la relation du photographe avec ses sujets comme s'il n'était qu'une fenêtre transparente entre eux et lui. Le reste de cet essai s'efforcera de corriger cette approche fautive en démontrant avec quel raffinement esthétique les images sont construites. La faute n'en est pas moins instructive, car elle révèle deux axiomes fondamentaux sous-jacents à la nouvelle conception de la photographie que l'œuvre de Cartier-Bresson a contribué à créer. Premièrement, que la photographie n'a besoin de n'être de plus que la relation d'un fait particulier ou d'un ensemble de faits, choisis sans égard à une échelle de valeurs établie et décrits sans qu'intervienne aucun critère antérieur d'élégance ou de beauté picturale. Secondement, qu'une collection de telles photographies, accumulée sans plan préconçu, peut exprimer une vision artistique personnelle.

Au cours du dernier demi-siècle, cette conception a été si fructueuse qu'elle est devenue un lieu commun. Dans les premières années trente, elle était encore nouvelle dans le domaine de la photographie. En peinture, elle avait déjà été explorée de manière étendue par les artistes réalistes du XIXe siècle. Parmi ceux qui ont le plus de rapport avec Cartier-Bresson, Manet, Degas et d'autres peintres de leur génération ont délibérément construit leurs peintures de la vie contemporaine comme si c'étaient des perceptions fugitives d'un observateur de passage (fig. 14). Dans la dernière décennie du siècle, cependant, le courant majeur de la peinture d'avant-garde avait quitté cette ligne de recherche, qui resta abandonnée jusqu'à ce que les photographes d'avant-garde l'eussent reprise dans les années vingt et trente. Quand ils le firent, leur œuvre fut influencée par l'intervention de deux développements. Le premier fut la prolifération et le perfectionnement des petits appareils portatifs, qui invitaient les photographes à aborder leur ouvrage dans un esprit d'improvisation. Le second fut, au début du XXe siècle, la révolution de la peinture, dont les innovations formelles et philosophiques fournirent aux photographes de riches ressources pour leur travail.

Pendant la plus grande partie du XIXe siècle, la photographie avait consisté à manier une lourde boîte encombrante montée sur un trépied. Le photographe ne pouvait prendre qu'une photographie à la fois, habituellement avec des délais de plusieurs

A gauche: Fig. 14. Edgar Degas. *Place de la Concorde (le vicomte Lepic et ses filles).* 1875-1876. Huile sur toile (80,6 × 120,3 cm). Anciennement collection Gerstenberg, Berlin.

Ci-dessus: Fig. 15. Jacques-Henri Lartigue. *La Plage à Villerville.* Epreuve sur papier argentique (26,7 × 35 cm). The Museum of Modern Art, New York. Achat.

minutes entre les prises de vue, et la durée de celles-ci interdisait d'arrêter le mouvement. Ces conditions non seulement limitaient la gamme de sujets accessibles au photographe, mais elles l'obligeaient à organiser soigneusement sa photographie à l'avance. L'avènement des petits appareils et des prises de vue rapides le débarrassa de cette camisole de force.

André Kertész, Cartier-Bresson et d'autres, qui étaient nés dans la décennie d'avant ou dans celle d'après 1900, exploitèrent



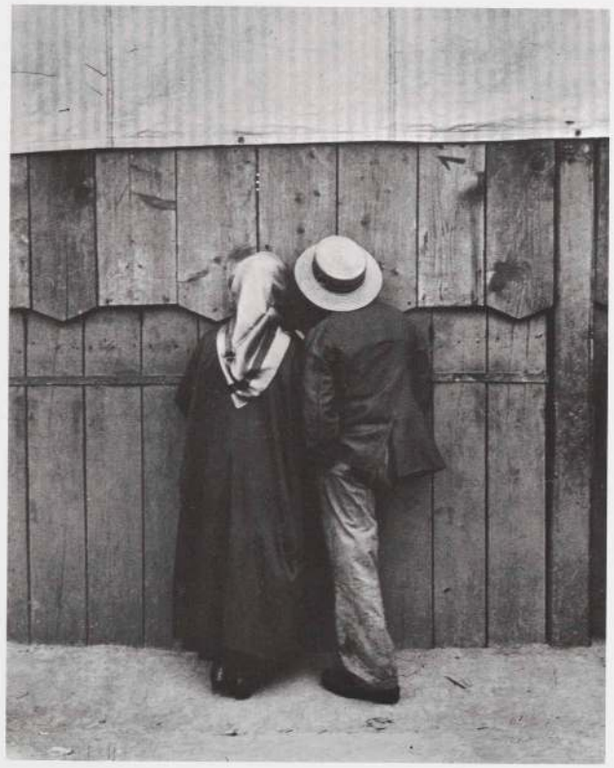
Fig. 16. Friedrich Seidenstucker. *Les Sauteuses de flaques, Berlin.* 1925. Epreuve sur papier argentique (21 × 15,2 cm). The Museum of Modern Art, New York. Achat.

avec tant d'imagination l'appareil portatif qu'on oublie aisément qu'il avait existé une génération plus tôt. Lorsque Cartier-Bresson était encore un petit enfant, Jacques-Henri Lartigue, encore enfant lui-même, composait pour s'amuser des albums de photographies qui soulignent les possibilités du petit appareil (fig. 15). Ses productions, toutefois, ne sortirent pas de son cercle de famille avant les années 1960. Au tournant du siècle, l'orgueil et l'inertie des professionnels ainsi que l'arrogance défensive des esthètes de la photographie restreignirent le statut du petit appareil à celui d'un jouet, dont l'usage se limitait aux amateurs (au sens péjoratif du terme) et aux enfants tels que Lartigue. Les instantanés proliférèrent – Lartigue n'est exceptionnel que par ses conditions de vie aisées et son talent – mais jusqu'aux années vingt (légèrement plus tôt en Amérique), le petit appareil n'avait pas place dans l'arsenal du photographe ambitieux et ses productions ne faisaient guère l'objet d'une attention réfléchie.

A partir des années vingt, une nouvelle génération de photographes européens amena le petit appareil de la marge de la photographie à son centre. Le ravissement que leur procurait la nouvelle liberté acquise engendra toute une catégorie d'images qui célèbrent l'instantanéité pour elle-même. Les *Sauteurs de flaque* de Friedrich Seidenstucker (fig. 16) illustrent ici un sujet favori. En 1932, quand Cartier-Bresson en donna sa version (p. 101), le sujet était devenu ou était sur le point de devenir un cliché. Cet exemple présente l'une des caractéristiques des premières photographies de Cartier-Bresson: son sauteur de flaque se distingue non par l'originalité de l'idée, mais par la perfection de son exécution. Comparée à la photographie, tout à fait satisfaisante en elle-même, que Seidenstucker avait faite en 1925, celle de Cartier-Bresson est à la fois plus précise – confondante de perfection – dans son rythme, plus puissante dans sa composition graphique et beaucoup plus riche d'atmosphère et de détails. La simplicité d'affiche de l'incident central (pris sur le lieu même d'un tableau de Caillebotte) se dégage du voisinage plaisamment miteux de la gare Saint-Lazare de Monet – un tableau complet en soi, aussi riche d'implications dramatiques qu'une scène d'un film de Jean Renoir. Inexplicablement, une affiche réelle à l'arrière-plan de la photographie mime le bond de l'homme; un fragment de nom sur une autre affiche développe comiquement «rail» en «railowsky» et les bandes métalliques circulaires qui gisent à l'abandon dans l'eau anticipent les rides du floc imminent. Ajoutez à cela le fait bien connu que, pour prendre cette photo, Cartier-Bresson a coincé son appareil dans l'étroite ouverture d'une barrière et l'on comprend pourquoi les autres photographes ont un sérieux respect pour sa chance.

On fait souvent trop de cas de l'instantanéité elle-même, appauvrissant par là l'idée que Cartier-Bresson a du «moment décisif». Le petit appareil non seulement rendit possible le mouvement du sujet, mais il permit au photographe lui-même de bouger. Libéré du trépied, il pouvait maintenant suivre l'action dans son développement comme un sujet potentiel qui se transformait en un autre par degrés imperceptibles. Ainsi le petit appareil non seulement livrait au photographe des objets auparavant hors de portée, mais aussi changeait fondamentalement la façon de définir le sujet. Il était possible à présent de découvrir en cours de travail les sortes d'images que Degas avait si laborieusement composées de telle sorte qu'elles parussent avoir été découvertes. Le recours à cette possibilité forme l'une des traditions centrales de la photographie du XX^{e} siècle.

Un pionnier, peut-être *le* pionnier de cette entreprise, fut le photographe hongrois de naissance André Kertész, qui vint de Budapest à Paris en 1925. L'œuvre de Kertész et la photographie de petit appareil des années vingt en général sont liées à un autre développement technique qui, par une série d'étapes aujourd'hui étranges, rendit enfin pratique le fait de reproduire des photographies à titre d'illustrations dans la presse bon marché. De nouvelles publications destinées à exploiter cette possibilité



A gauche: Fig. 17. André Kertész. *Le Cirque*. 1920. Epreuve sur papier argentique (36,5 × 32,3 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don du photographe.

naquirent en Allemagne dans les années vingt et se répandirent bientôt dans le reste de l'Europe ainsi qu'aux Etats-Unis. Ce développement tira les photographies de petit format de l'album de famille et les porta devant un public de masse; il créa une nouvelle catégorie de photographes professionnels; et il appliqua la diversité fonctionnelle du petit appareil à une fantastique variété de nouveaux sujets, du plus important au plus banal. Car les éditeurs des nouvelles publications illustrées se rendirent bientôt compte que la sorte de photographies que nous étiquetons à présent comme «d'intérêt humain» – ou même des observations accidentelles dont l'intérêt était difficile à définir et plus difficile encore à défendre – favorisait autant la vente que la relation d'événements importants.

Le photojournalisme ne devint la profession que nous connaissons qu'un peu plus tard. Le concept rigide de l'anecdote photographique, la sujétion du photographe à l'éditeur, et des champs de stricte spécialisation restaient à établir. Pour Kertész et d'autres, l'arrangement libre alors en vigueur était parfait. Il fournissait un revenu au photographe sans en faire un employé, et il enrichissait ses chances sans imposer une distinction trop nette entre le reportage et l'art. Les recherches étendues de Sandra S. Phillips sur l'œuvre de Kertész à Paris de 1925 à 1936 ont démontré la continuité qui unit ses photographies faites sur commande, celles qu'il a faites en espérant les vendre à des magazines et celles qu'il a faites pour lui-même[70].

Kertész avait un excellent coup d'œil pour les petits drames et les détails émouvants de la vie ordinaire. Dès les premières années qui suivirent son arrivée à Paris, ce talent lui valut une réputation substantielle de photojournaliste et d'artiste. A cause d'elle et de l'influence étendue qui en découlait, il est difficile de distinguer ce qui était original dans l'œuvre de Kertész de ce qui appartenait d'une manière générale à la nouvelle photographie des années vingt. Pour Cartier-Bresson, l'œuvre de Kertész semble avoir été très utile en tant que catalogue de sujets ou de conditions de vie potentiellement fructueuses. Un exemple parmi beaucoup: *Le Cirque* de Kertész (fig. 17) qui, comme l'une des toutes premières photos au Leica de Cartier-Bresson (p. 73), prend le spectateur à l'amusant piège de lui faire voir tout sauf ce que les sujets de l'image sont les plus empressés de voir.

Le choix de sujets de Kertész et sa manière de les traiter trahissent, comme John Szarkowski l'a observé, «un goût pour ce qui est légèrement étrange: une distorsion sauvée du macabre par une charmante bonne humeur[71]». Ce goût, mais en plus brutal et en moins poli, marque aussi les premiers travaux de Cartier-Bresson. La question de l'influence, cependant, est rendue délicate par le fait que ce goût régnait dans le milieu culturel auquel appartenaient les deux photographes. Considérez par exemple le *Meudon* (fig. 18) légèrement inquiétant de Kertész. La rue est devenue la scène d'une mystérieuse intrigue dans laquelle le lien entre le train qui passe et l'homme au paquet est d'autant plus impérieux qu'il est inexpliqué. Un certain nombre des premières photographies de Cartier-Bresson peuvent être décrites en termes similaires. L'affinité entre les deux photographes, toutefois, n'est qu'un fil dans la tapisserie complexe de l'imagerie moderne, photographique et autre. Par exemple, dans les années vingt, le théâtre pictural de Giorgio De Chirico (fig. 19) était devenu monnaie courante comme l'attestent le *Meudon* de Kertész et plusieurs des anciennes photographies de Cartier-Bresson (par exemple pp. 90, 91 et 102). Pour rendre les choses plus complexes, les photographies populaires communes avaient anticipé (et peut-être aussi influencé) certains aspects de la sensibilité et du style de Chirico (et de Kertész) (fig. 20)[72].

Ci-dessous: Fig. 18. André Kertész. *Meudon.* 1928. Epreuve sur papier argentique (41,7 × 31,7 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don du photographe.



A droite: Fig. 19. Giorgio de Chirico. *Gare Montparnasse (La Mélancolie du départ).* 1914. Huile sur toile (140 × 184,5 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don de James Thrall Soby.



A droite: Fig. 20. Charles J. Van Schaick. *Wagon spécial de chanteurs ambulants.* Vers 1905. Epreuve sur papier argentique (19,2 × 24,3 cm). The Museum of Modern Art, New York. Avec la gracieuse permission de la State Historical Society of Wisconsin.



Il n'est pas difficile de reconnaître que la nouvelle photographie des années vingt et trente avait une énorme dette envers la peinture moderne. Outre ses innovations formelles, l'art moderne prêta à la photographie sa dévotion pour l'innovation comme fin en soi; sa conception de l'art comme un processus expérimental dans lequel le moyen d'expression devenait un sujet; son identification de l'art avec l'expérience personnelle; son opposition combative aux idées reçues et sa réceptivité à



Fig. 21. Eugène Atget. *Avenue des Gobelins, Paris.* 1927. Epreuve sur papier albuminé (24 × 18 cm). The Museum of Modern Art, New York. Collection Abbott-Levy; don partiel de Shirley C. Burden.

l'égard de la charge symbolique des faits ordinaires. Ce n'était pas la moindre de ses dettes qu'une nouvelle attitude d'accueil vis-à-vis de la photographie, avec la conséquence que les photographes modernes ne voyaient pas les traditions et les possibilités de leur art d'un point de vue étroitement professionnel, mais avec les yeux de la culture moderne prise comme un tout.

Cette assertion peut s'appliquer plus pleinement à Cartier-Bresson qu'à tout autre photographe de cette période, à l'exception peut-être de ceux qui, tels László Moholy-Nagy et Man Ray, travaillaient simultanément en photographie et en d'autres domaines. Malgré toutes ses affinités avec la peinture moderne, l'œuvre de maturité de Kertész peut être comprise comme l'extension naturelle des instantanés d'amateur qu'il avait pris avant d'atteindre ses vingt ans. Mais bien que Cartier-Bresson lui aussi ait pris des instantanés dans son enfance, son intérêt d'homme mûr pour la photographie et son sens des possibilités de celle-ci ne venaient pas de son passe-temps d'enfant. Ils venaient plutôt des enthousiasmes raffinés de l'avant-garde artistique.

Les peintres et les poètes d'avant-garde que Cartier-Bresson admirait au tournant de ses vingt ans et dont il brûlait de rejoindre les rangs, n'avaient que dédain pour les piétés whistlériennes du grand art photographique du tournant du siècle. Ils embrassaient à la place l'immense masse chaotique des photographies que le mouvement esthétique avait rejetées comme trop mécaniques, trop maladroites, trop banales – trop incohérentes – pour être de l'art. Comme d'autres sortes d'imagerie populaire et comme l'art dit primitif, la photographie attirait l'œil moderniste précisément parce qu'elle était en dehors des limites conventionnelles de l'art et qu'elle constituait par là même une provocation bienvenue et une ressource pour l'invention.

Le mouvement esthétique s'était produit juste au moment où les progrès techniques rendaient la photographie beaucoup plus rapide, plus aisée et meilleur marché qu'auparavant, beaucoup plus facile à reproduire aussi. Ces développements la firent déboucher sur toute une gamme de nouvelles fonctions, tant pour les professionnels que pour les amateurs, ainsi que sur un public beaucoup plus large et plus varié. La rhétorique hautaine du mouvement esthétique peut s'interpréter comme une réaction de défense à ce flot de nouvelle imagerie, allant des instantanés aux illustrations médicales – comme un effort pour enfermer les œuvres dans une définition plus stricte encore de l'art[73]. Le goût moderniste des photographies balaya la barrière, offrant à ses adeptes de pointe le fécond présent et le riche passé qui appartenaient en propre à la photographie.

C'est un cas d'espèce que l'appropriation par les surréalistes d'Eugène Atget, à qui nous devons les premières photographies réussies que Cartier-Bresson fit en 1929-1931 (pp. 54, 55)[74]. La plénitude de l'œuvre d'Atget et la nature de ses ambitions ne font pas partie de notre sujet car elles n'intéressaient pas les surréalistes. En fait, pour Man Ray et ses collègues, il était indispensable qu'Atget demeurât un intermédiaire naïf, passif, de l'opération automatique de la photographie qui démontrait que le réel et le surréel, l'ordinaire et le fantastique sont une et même chose. C'est ainsi qu'une catégorie de l'œuvre d'Atget que les surréalistes admiraient était ses photographies de mannequins, dans lesquelles les silhouettes inanimées prennent vie à demi, révélant un drame immobile, comique ou fantastique, ou les deux (fig. 21). Comme beaucoup d'autres fruits précoces de l'émulation suscitée par Atget, mais beaucoup plus réussies que la plupart d'entre eux, les premières photographies sur plaques de verre de Cartier-Bresson ont cette qualité particulière qui les distingue de l'ensemble complexe de son œuvre.

Les surréalistes connaissaient le nom d'Atget et le regardaient peut-être comme le premier d'entre ses pairs, mais l'accent est sur le dernier terme, sur la grande masse anonyme de la photographie ordinaire. Ils aimaient l'idée de la photographie parce qu'elle était purement mécanique et automatique. Plus le cliché était banal et direct, plus il semblait offrir une route droite entre le psyché et la réalité, libre des habitudes de la conscience et des conventions haïes de l'esthétique. Un personnage de l'un des épisodes fictifs de bavardage de café que Pierre Courthion publiait en feuilleton dans *Variétés* expliquait la vogue d'Atget et de la simple photographie en général comme un antidote au «dégoût de toute cette peinture gratuite[75]». Dans un essai publié dans *La Révolution surréaliste,* Pierre Naville développa le thème:



Ci-dessus: Fig. 22. Photographe inconnu. *Aboutissements de la mécanique: la protection des hommes.* Page de *Variétés* (Bruxelles), janvier 1930.

A droite: Fig. 23. Photographe inconnu. *Aix-les-Bains au temps de Félix Faure.* 1895. Anciennement collection Brassaï. Publié dans *Bifur,* n° 7 (Paris, 1931).

«JE NE CONNAIS DE GOÛT que le dégoût... Plus personne n'ignore qu'il n'y a plus de *peinture surréaliste...*

Mais il y a des *spectacles.*

La mémoire et le plaisir des yeux: voilà toute l'esthétique...

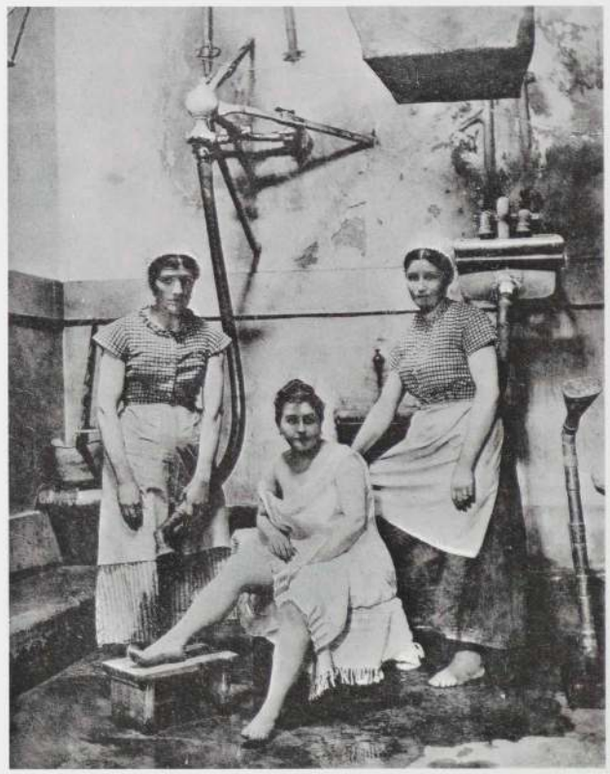
. . . . . .

Le cinéma, non parce qu'il est la vie, mais le merveilleux, l'agencement d'éléments fortuits.

La rue, les kiosques, les automobiles, les portes hurlantes, les lampes éclatant dans le ciel.

Les photographies[76]...»

Les surréalistes abordaient la photographie de la même façon qu'Aragon et Breton, dans leurs romans-guides, abordaient la rue; avec un appétit vorace de l'habituel et de l'inhabituel, du bizarre dans le banal. Les surréalistes reconnaissaient au simple fait photographique une qualité essentielle qui avait été exclue des théories antérieures du réalisme photographique. Ils voyaient que les photographies ordinaires, particulièrement quand elles étaient déracinées de leurs fonctions pratiques, recelaient un trésor de significations inattendues, imprévisibles. La tentative de maîtriser cette force centrifuge rebelle constitue une tradition centrale de la photographie moderne.



Dans les dernières années vingt, les photographies populaires de toute sorte devinrent une composante régulière des périodiques d'avant-garde, surréalistes ou non[77]. Les critères de sélection englobaient tout, mais ils favorisaient soit le très ordinaire soit l'extraordinaire, déroutant ainsi les idées du lecteur sur la distinction entre l'un et l'autre (fig. 22, 23). Les photographies étaient présentées d'une manière terre à terre, souvent en compagnie de peintures et de photographies modernistes intercalées et rarement avec une quelconque indication sur ce qui avait éveillé l'intérêt des éditeurs: la photographie en elle-même ou son sujet. A l'occasion, des sous-titres sibyllins ou des juxtapositions inattendues détournaient délibérément l'attention de la fonction originelle des photos. L'esprit qui guidait la présentation est explicite dans le sous-titre d'un numéro de *L'Esprit nouveau*

de 1921. «Ce cliché (le mouvement d'horlogerie de la cathédrale de Strasbourg) n'a de rapport avec aucun article; il n'est là que pour faire plaisir aux yeux et pour faire penser[78].»

En partie parce qu'ils ne cessaient pas de se battre triomphalement la poitrine, parfois aussi par simple commodité, on a souvent crédité les surréalistes de plus d'une idée ou d'une pratique dont ils n'eurent jamais ni la primeur ni l'exclusivité. Le goût de la photographie populaire est l'une d'elles. Certainement, en 1930, c'était devenu le bien commun de la culture moderniste en général, comme le suggèrent les reproductions de livres non surréalistes tels que *Malerei, Fotografie, Film* (1925) de Moholy-Nagy, *Es kommt der neue Photograph!* (1929) de Werner Gräff et *Les Fondements de l'Art moderne* (1928) d'Ozenfant[79]. John Szarkowski a observé que le livre d'Ozenfant est «illustré largement par des photographies qui sont si uniformément déroutantes, si divergentes de leurs fonctions originelles (photographies d'actualités, coutumes tribales, scènes de la rue, appareils scientifiques, formes végétales, édifices, vues aériennes, bateaux de guerre, collègues, etc.) et reliées de manière tellement elliptique aux sujets du texte que cet agrégat est manifestement l'œuvre d'un peintre du XX[e] siècle[80].»

Dans les années vingt, le Surréalisme avec un grand S était plus fécond et plus varié dans sa façon stratégique de regarder les photographies que dans son aptitude à les créer. Les photographies exécutées par, ou expressément pour, le groupe peuvent être divisées en deux catégories inégales[81]. La plus petite consiste en documents pseudo-populaires, qui sont souvent moins provocants que les documents réels. La seconde catégorie, numériquement plus grande, mais conceptuellement étroite, consiste en scènes (comprenant souvent un nu féminin) composées pour la photographie. Le talentueux Maurice Tabard et bien d'autres suivirent la direction de Man Ray qui apportait le peu dont il avait besoin dans son studio et quittait rarement celui-ci.

En 1931, après son retour d'Afrique et avant sa découverte du Leica, Cartier-Bresson exploita brièvement cette veine. Une seule photographie de ce type a survécu, un visage fantastique, distordu, créé quand Léonor Fini eut mis un bas de soie sur son visage et invité Cartier-Bresson à enregistrer sa pose. Peu de temps après, avec l'appareil Krauss en Europe de l'Est, puis avec le Leica en 1932, Cartier-Bresson abandonna définitivement le surréalisme de studio et, comme Breton et Aragon, se consacra aux surprises de la rue. Ce passage de la fantaisie hyperbolique au réalisme grinçant a un exact parallèle contemporain dans les premiers films de Luis Buñuel, dont le passage du sarcastique symbolisme freudien de *L'Age d'or* (1930) aux rudes faits de *Terre sans pain* (1932) eut lieu les mêmes années. Dans une interview de 1974, Buñuel a déclaré: «J'ai fait *Terre sans pain* parce que j'avais une vision surréaliste et parce que je m'intéressais au problème de l'homme. Je voyais la réalité d'une autre façon que je l'aurais vue avant le Surréalisme. J'étais sûr de cela[82]...»

Dans son travail à l'aide du petit appareil des premières années trente, Cartier-Bresson a réuni, avec des résultats hautement originaux, deux éléments, séparés auparavant, de l'esthétique surréaliste. L'un était sa sensibilité à l'imprévisible pouvoir psychique de la photographie directe. L'autre était sa vision de la rue comme une arène d'aventure et de fantaisie, voilée seulement en surface par le vernis de la routine quotidienne. Le petit appareil faisait le lien entre les deux en rendant possible d'enregistrer et de conserver l'épiphanie surréaliste la plus éphémère. D'autres photographes, notamment Kertész (dont la sensibilité était un peu surréelle avant que le Surréalisme n'eût été inventé), avaient fait des incursions intermittentes dans ce domaine. Cartier-Bresson l'occupa avec une intensité concentrée qui explique la cohérence inusitée de ses premiers travaux. Cette qualité de cohérence est ce qui sépare Cartier-Bresson de Kertész, de Germaine Krull ou d'autres photographes du petit appareil de l'époque, dont l'œuvre beaucoup plus variée reflète la diversité des commandes qu'ils recevaient, ainsi que celle de leurs intérêts propres et de leurs contacts artistiques. Une excep-



Fig. 24. Manuel Alvarez Bravo. *Los Agachados*, vers 1934. Epreuve sur papier argentique (17,7 × 23,8 cm). The Museum of Modern Art, New York. Achat.

tion est Manuel Alvarez Bravo, qui, comme Cartier-Bresson, ne gagnait pas sa vie grâce à la photographie et qui reçut des leçons similaires des idées surréalistes et des photos d'Atget. Qu'avait-il appris au juste avant de rencontrer Cartier-Bresson est une question fascinante, car leurs premières œuvres sont étroitement liées, mais c'est aussi un problème insoluble, car l'œuvre des années trente d'Alvarez Bravo ne peut être datée qu'approximativement[83] (fig. 24).



Fig. 25. Eli Lotar. *Aux Abattoirs de la Villette*. 1929. Publié dans *Documents* (Paris, novembre 1929).

Si le Surréalisme visait à éliminer toute distinction entre l'art et la vie, personne n'atteignit ce but plus complètement que Cartier-Bresson dans les premières années trente. Les instruments de son art – quelques rouleaux de pellicule, le petit appareil tenu à la main – n'exigeaient aucune distinction entre la vie et le travail. Il n'y avait pas de studio, nul besoin de séparer l'art du reste de l'existence. Et, en dépit de la haute intelligence présente derrière l'œuvre, Cartier-Bresson a toute raison de la décrire comme un acte purement viscéral: «Je marchais toute une journée l'esprit tendu, cherchant à prendre sur le vif des photos comme des flagrants délits. J'avais surtout le désir de capter dans une seule image l'essentiel d'une scène qui surgissait[84].»

Il serait difficile de mieux dire. Mais dès lors que le talent lui-même est hors de portée de l'explication, il vaut la peine de considérer l'intelligence et les idées artistiques qui ont contribué à le former. Un certain nombre des premières photographies de Cartier-Bresson, par exemple, traitaient des sujets ou des thèmes rendus familiers par le Surréalisme; des objets liés ou enveloppés; des corps sans tête; des exemples extrêmes de sexualité; et le grotesque ou le répugnant, telle cette peau d'animal aux abattoirs de la Villette (p. 84). La dernière image fut évidemment inspirée par les photographies qu'Eli Lotar avait prises aux abattoirs, publiées en 1929 comme illustrations à un article de Georges Bataille dans le dictionnaire à épisodes de *Documents* (fig. 25). L'article comporte notamment:

«L'ABLATION RELÈVE DE LA RELIGION en ce sens que des temples des époques reculées (sans parler de nos jours de ceux des Hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on en peut juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule... Cependant, de nos jours, l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra[85].»

La disparition virtuellement totale de l'œuvre de Lotar, triste en soi, a supprimé un lien potentiellement important entre l'enthousiasme de Cartier-Bresson pour le Surréalisme et sa réalisation des fins de ce dernier. La poignée de photos de Lotar qui survivent, en original ou en reproduction, donnent à penser qu'il fut l'un des quelques photographes d'avant Cartier-Bresson à appliquer les principes surréalistes dans la rue et cela avec un talent similaire pour le resserrement graphique[86].

Les objets surréalistes mis à part, Cartier-Bresson usa des stratégies surréalistes avec beaucoup d'esprit et d'habileté. La première d'entre elles – en langage académique, le *dépaysement* – est d'arracher un fait ou un incident ordinaire à son contexte spatial ou narratif attendu, libérant ainsi une force poétique cachée. En un sens, toutes les photographies sont des détails encadrés et démembrés du monde extérieur. Mais Cartier-Bresson appliqua le principe avec une concision radicale, refusant souvent au spectateur le minimum d'indices nécessaires pour reconstituer de manière plausible la large scène dont le détail mystérieux a été détaché. Comment pourrait-on savoir, par exemple, sans qu'on vous l'ait dit, que l'enfant de *Valencia* (1933; p. 107) est simplement en train de jouer, pliant le dos en arrière pour saisir du regard la balle qu'il a lancée en l'air en dehors du cadre? L'intuition viscérale de Cartier-Bresson, le principe surréaliste de dislocation, et l'instantanéité du Leica se sont alliés pour transformer l'incident ordinaire en une image de ravissement. L'interprétation réaliste du «moment décisif» ne fait pas place à pareille transformation, ce qui peut être la raison pour

laquelle la description pénétrante que Ben Maddow a donnée de cette photo n'a pas, que je sache, été répétée ou développée depuis qu'il l'a écrite en 1947:

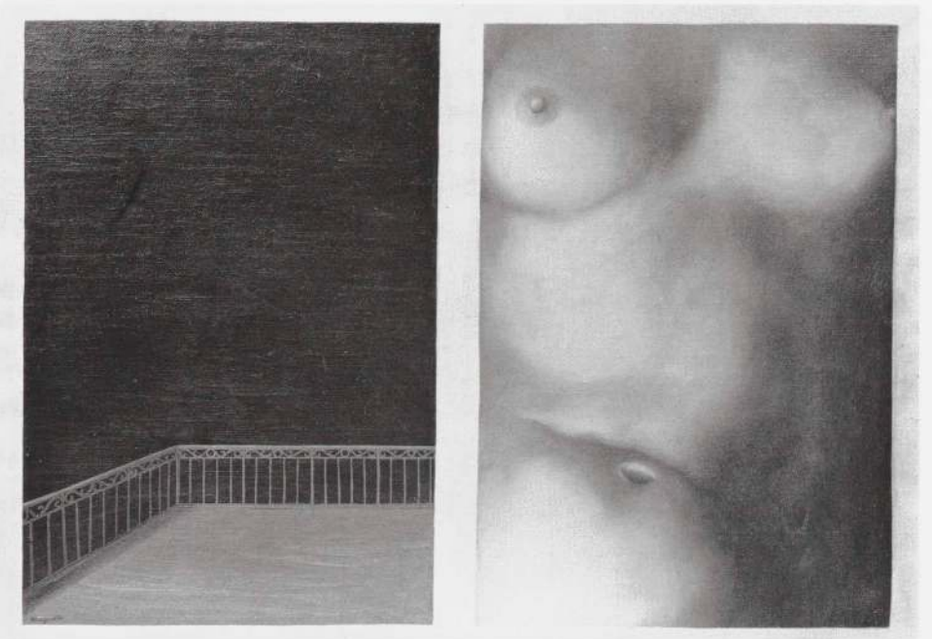
«LA BALLE ELLE-MÊME, la cause ordinaire, est invisible; en fait, on peut à peine la deviner. Parce que, à présent, l'enfant a pris les proportions d'une figure légendaire. Sur le mur qui s'élève derrière lui et dont la chaux se détache, sont inscrites de fabuleuses



formes organiques. L'enfant se penche en arrière, comme s'il avait été poignardé, mais qu'au lieu de souffrir il était en extase. La tranche de temps a pris une importance énorme et sa signification cachée est maintenant parfaitement claire, quoique si complexe qu'on peut à peine l'exprimer[87].»

Comme le suggère la description de Maddow, la photographie de Cartier-Bresson est assez précise pour démontrer la solidité de la théorie de Georges Bataille qui lie l'érotisme et la mort[88] – et assez riche pour échapper au rôle ennuyeux qui consisterait à illustrer une idée.

La cousine germaine de la dislocation est la stratégie surréaliste de la juxtaposition: deux fragments incongrus de réalité, ou davantage, déracinés puis greffés ensemble, créent une réalité nouvelle. Les surréalistes regardaient cette réalité nouvelle comme la vraie et avançaient ses significations improbables comme une preuve que la logique de la signification ordinaire est



fausse. Dans *La Peinture au défi* (1930), Aragon plaça le collage – la technique favorite de la juxtaposition – au centre de l'esthétique surréaliste[89]. Le héros de la pièce est Max Ernst qui, dans sa première incarnation dada, puis en tant que surréaliste majeur, fut un maître de la technique. Son œuvre des premières années vingt et ses collages surréalistes sont en général franchement des assemblages à deux dimensions[90]. Composés de fragments de photographies et d'autres matériaux imprimés prosaïques déployés librement sur un champ plat, ils excluent instantanément toute possibilité de les lire comme des images conventionnelles vues en profondeur. Dans les dernières années vingt, cependant, Ernst expérimenta aussi cette possibilité même, créant de bizarres épisodes dramatiques dans l'espace inaltéré des illustrations victoriennes qu'il utilisait comme matériau brut[91] (fig. 26). De là l'affinité entre ces collages et plusieurs photographies anciennes de Cartier-Bresson qui exploitent le principe du collage surréaliste dans les limites de l'image photographique intégrale.

A gauche: Fig. 26. Max Ernst. Collage de *La Femme 100 Têtes* (Paris, 1929). Collection Spencer. The New York Public Library; Fondations Astor, Lenox et Tilden.

Ci-dessus: Fig. 27. René Magritte. *Le Symbole dissimulé*. 1928. Huile sur toile (54 × 73 cm). Collection Selma et Nesuhi Ertegun.

Les photographies compriment naturellement trois dimensions en deux avec le résultat habituel que les éléments du premier plan et de l'arrière-plan, distincts les uns des autres dans la réalité, sont placés à égalité dans l'image. Le phénomène, considéré généralement comme un inconvénient, devint un atout pour Cartier-Bresson. Au lieu d'éviter ses effets, il les rechercha, incorporant ainsi la technique artificielle du collage dans le vocabulaire réaliste de la photographie directe. La plus surprenante des photos de Cartier-Bresson construites avec ce nouveau vocabulaire fut prise dans un square assez minable de Martigues, près de Marseille (p. 87). Contre le collage d'affiches tout fait au flanc des bâtiments, Cartier-Bresson perçut une outrageante galéjade visuelle – laquelle recelait à son tour une irrespectueuse plaisanterie politique, bien que cachée à tous sauf au photographe –, une plaisanterie digne du faiseur de collages John Heartfield et qui exprimait secrètement le dégoût de Cartier-Bresson pour la politique coloniale française. Car le jeune garçon du premier plan, doté soudain d'un puissant organe, fait partie d'un monument à la gloire du premier gouverneur général de l'Indochine française.



Fig. 28. Pablo Picasso. *Au Bon Marché*. 1912-1913. Huile et papier collé sur carton (23,8 × 35,9 cm). Collection Ludwig, Aachen.



Fig. 29. Anonyme. Publié dans Amédée Ozenfant, *Les Fondements de l'Art moderne* (Paris, 1928).

Cartier-Bresson trouvait habituellement ses collages dans la réalité, mais deux fois au moins, au Mexique, il contribua à les créer. L'une des deux photographies est parmi les plus puissantes qu'il ait jamais faites[92] (p. 141). En explorant une hacienda avec son ami Ignacio Aguirre, il remarqua un placard ouvert dont les deux rayons contenaient un assortiment de souliers d'occasion. La collection – six paires dont les positions variées formaient un catalogue abrégé de permutations sexuelles – se composait d'élégants souliers de dame à talons blancs et d'un intrus mâle, une paire de lourdes chaussures sombres. Dans le chaos de cette boîte de Pandore, Cartier-Bresson remarqua un cœur formé par l'espace vide laissé entre deux souliers de dame gisant semelle contre semelle. Sans réfléchir, il demanda à son ami de poser les bras croisés près du placard, puis photographia le tableau qui en résultait de face et de tout près. Formellement, le cadre rigide et les compartiments géométriques de la photographie, chacun renfermant de manière appropriée son contenu, rappellent une ancienne série de peintures de Magritte qui réduisent les principes de dislocation et de juxtaposition à leurs énigmatiques éléments essentiels (fig. 27). Mais ici prend fin la similarité, car Cartier-Bresson a remplacé le style d'illustration artificiellement banal de Magritte par le réalisme brutal, exigeant, de la photographie. Appliquant les stratégies calculatrices du surréalisme au monde du dehors, il transformait ses matériaux clinquants en un rituel érotique élevé à sa hauteur précaire[93].

Le collage n'appartenait pas en propre au Surréalisme. Comme un procédé de grand art, il avait été inventé en 1912 par Picasso et Braque quand ils avaient commencé à introduire dans leurs peintures des coupures de journaux, des reproductions photographiques et d'autres matériaux imprimés. Un effet de ce procédé fut d'enrichir et de réorienter le dialogue cubiste entre l'art et la réalité; les éléments du collage, eux-mêmes des éléments de la réalité, étaient aussi, en tant que reproductions, faux. Le rapport de cette devinette avec les ambigüités de la description photographique n'échappa point à Ozenfant, qui compara malicieusement un collage de Picasso à une photographie involontairement picassoïde (fig. 28, 29).

L'invention du collage mit un terme à l'impasse que Picasso et Braque avaient atteinte dans leur analyse toujours plus raffinée de la représentation picturale (de là le «cubisme analytique»). Les matériaux du collage suggéraient par leur nature même une nouvelle méthode de construction des tableaux en larges aplats et en contours simples, style qu'on appelle à présent le cubisme synthétique. C'est ce nouveau vocabulaire d'aplats hardis – et le contenu bien plus varié qu'il exprimait – que Cartier-Bresson hérita dans les années vingt[94].

De même qu'un petit nombre des photographies des débuts de Cartier-Bresson peuvent être décrites comme des sujets surréalistes redécouverts dans la rue, quelques autres évoquent instantanément sa formation cubiste. L'une de ces dernières est virtuellement un diagramme des proportions de la section d'or si chère à André Lhote – une œuvre sauvée de l'abstraction inerte par la délicatesse veloutée de ses tons et la fidélité avec laquelle ils évoquent la lumière chaude, les ombres fraîches et l'échelle



humaine des vieilles rues et des vieilles places d'Italie (p. 95).

Il est facile d'exagérer ou plutôt de déformer la dette de Cartier-Bresson envers les idéaux néo-classiques de Lhote et le Cubisme puriste en général. Son talent d'atteindre à la clarté et à l'équilibre picturaux, son exigence que le fragment le plus excentrique participe à la cohésion de l'image sont interprétés faussement comme un goût du bon ordre. Dans son art, les éléments classiques travaillent en équipe avec les anti-classiques – l'extrême, l'incomplet, l'arrêté net. Le nouveau style de photographie que Cartier-Bresson inventa était une façon de donner de la clarté au flux vital; la cohérence de l'image exprime l'intensité et l'autonomie de l'expérience fugace qu'elle décrit. Ainsi la concision graphique de la photo n'est pas simplement la solution d'un problème de composition. Non plus que l'adhésion de Cartier-Bresson au format inchangé de 35 mm n'est une allégeance de routine à une proportion idéale. Le format, intériorisé par le travail, en vient à s'identifier à l'expérience; si le format est amputé, l'expérience est compromise. Comme pour beaucoup de peintres, l'héritage cubiste de Cartier-Bresson n'était pas une contrainte mais une libération.

Comme le surréalisme, le cubisme parvint à Cartier-Bresson enrichi par une composante photographique. Vers le milieu des années vingt, les photographes avaient appris qu'en prenant des vues à des angles insolites, ou de tout près ou de très loin ou avec un cadrage excentrique ou en exploitant des motifs de lumière et d'ombre ou des accidents de mouvement stoppé, ils pouvaient obtenir des effets surprenants, des motifs graphiques quasi cubistes sans entraver le processus photographique. Cette nouvelle approche dérivait en partie de la mobilité de l'appareil portatif et des images en mouvement ainsi que du découpage abrupt des films, mais le vocabulaire du Cubisme était une ressource essentielle[95].

Peut-être le praticien le plus enthousiaste et le plus influent de la nouvelle photographie fut-il László Moholy-Nagy. Aussi bien ses propres photographies que les photographies populaires qu'il choisissait de reproduire dans ses livres traitent la photographie comme un processus expérimental dont l'objectivité mécanique était un outil apte à découvrir de nouveaux aspects de l'expérience. Parce que mécanique, l'appareil permettait d'échapper à l'habitude esthétique; parce que objective, la photographie – quelque inattendue qu'elle fût – n'était pas arbitraire, mais vraie. L'originalité et la fécondité de cette approche ont été enfouies sous le flot des imitations superficielles que ses produits inspirèrent bientôt. En mars 1931, un critique français se plaignit ainsi dans *Le Crapouillot*:

«MAIS PEUT-ÊTRE POURRAIT-ON reprocher à la ‹jeune photographie› de subir un peu trop directement les influences du cinéma et de la peinture. Parce que l'appareil de prises de vue dans un studio est susceptible de saisir un personnage ou un objet sous tous les angles, il n'en découle peut-être pas forcément qu'une cathédrale est plus belle prise en raccourci par un opérateur couché par terre, ou qu'un personnage est plus émouvant parce que saisi en tir plongeant du balcon d'un sixième étage. Cette recherche du ‹cinéma figé›, aussi bien que la transposition photographique des natures mortes de Cézanne, ont engendré un véritable poncif[96].»

Au pire, le nouveau style se réduisait à la fabrication d'un motif dans lequel le sujet, drainé de toute réalité, servait de prétexte à une composition pseudo-cubiste. Mais au mieux la nouvelle

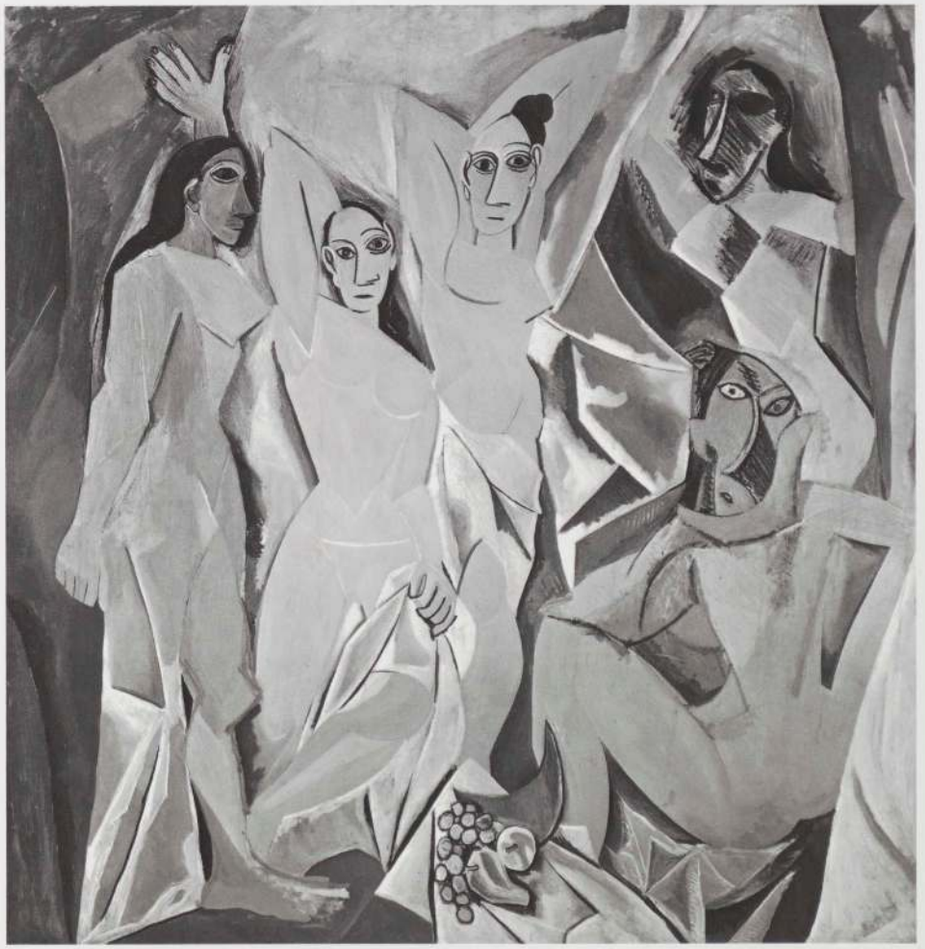
A gauche: Fig. 30. László Moholy-Nagy. *Ascona*. 1926. Epreuve sur papier argentique (36,8 × 27,8 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don anonyme.

A droite: Fig. 31. Pablo Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon*. Huile sur toile (243,9 × 233,7 cm). The Museum of Modern Art, New York. Acquis avec les fonds du legs Lillie P. Bliss.

A l'extrême droite: Fig. 32. Eugène Atget. *Rue Asselin, la Villette: Prostituée devant sa porte*. Epreuve sur papier albuminé (24 × 18 cm). Tirage moderne d'après un négatif original de la collection Abbott-Levy. The Museum of Modern Art, New York.

photographie engendrait un combat fascinant et indécis entre trois et deux dimensions et aussi, par conséquent, entre le sujet nominal de la photo et le sujet nouveau, inattendu, qui luttait pour le remplacer. En d'autres termes, les meilleures photographies cubistes sont, psychologiquement aussi bien que spatialement, désorientantes. Moholy-Nagy a reconnu et exploité ce fait, ce pourquoi ses photographies (comme ses photocollages) sont souvent plus riches et plus inventives que ses peintures pure-

d'elles. Pour lui le cubisme n'était pas un patron de formes abstraites à surimposer à la réalité, et le surréalisme n'était pas simplement une bibliothèque de sujets étranges et déconcertants. Il est impossible d'analyser les meilleures d'entre ses premières œuvres en les réduisant à leurs composantes cubistes et surréalistes, les deux systèmes artistiques y opèrent comme un seul. Cartier-Bresson remarque, en outre, que sa familiarité avec l'art récent se juxtapose à son admiration pour les maîtres du début





de la Renaissance, particulièrement Paolo Uccello, Piero della Francesca, Masaccio et Jan van Eyck.

La diversité des précédents – cubistes, surréalistes et autres – que Cartier-Bresson a absorbés dans la synthèse artistique de ses premières œuvres se devine dans sa photographie de deux prostituées de Mexico qui apparaissent dans les ouvertures étroites prescrites par la loi (p. 130). Comparez cette œuvre à deux autres, ni l'une ni l'autre d'origine surréaliste, mais l'une et l'autre des icônes du goût surréaliste des années vingt. Thèse: *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, dans lesquelles l'agressive invention formelle exprime la violence de l'attirance sexuelle et la crainte qu'elle inspire (fig. 31). Antithèse: la photographie d'Atget d'une prostituée devant sa porte à la Villette, image dans

ment abstraites. Une légende qu'il a écrite pour l'une de ses photographies dans *Peinture, Photographie, Film* ne demande qu'un léger changement pour s'adapter à la photo similaire reproduite ici (fig. 30): «L'organisation de la lumière et de l'ombre transporte [les enfants et la souche d'arbre] dans le domaine du fantastique[97].»

L'intersection des conceptions cubiste et surréaliste de la photographie marque le point où Cartier-Bresson s'est emparé

laquelle l'évidence du fait photographique se marie à la stérilité de la désillusion (fig. 32). Il semblerait tout d'abord que Cartier-Bresson ait simplement juxtaposé ces images divergentes comme dans un diptyque. Une prostituée, émergeant à peine de sa fenêtre à droite, confronte le photographe avec une crudité qui glace; l'autre, dont le visage est un masque peint, projette son corps au dehors, se transformant en un fantasme de désir. Mais la ligne noire qui sépare les deux femmes est engloutie dans l'espace béant de l'ensemble. Déviant légèrement son appareil par rapport au plan de la porte, Cartier-Bresson a réuni les deux femmes dans le plan gauchi de l'image qui attire et repousse simultanément. Quelle description plus concise pourrait-on faire du véritable rêve auquel s'adresse un métier fallacieux?

L'inspection de l'héritage artistique de Cartier-Bresson – les idées et les mobiles, les principes et les stratégies de l'art moderne et de la photographie – court le risque que les arbres ne cachent la forêt. Dans la rue, cet héritage sophistiqué était subordonné, incorporé à son intuition. Néanmoins, cela ne signifie pas que notre esprit doive accepter ce que nos yeux nous disent: que les photographies renoncent à l'art en faveur de la vie. Il semble que pour un instant, rendu permanent, il n'y ait pas de différence entre les deux.

Cette équation est si parfaitement équilibrée que chacun de ses termes, si on l'isole pour l'analyser, conduit tout droit à l'autre. Considérez par exemple la dette avouée de Cartier-Bresson envers la photographie par Martin Munkacsi de trois jeunes Noirs courant dans les brisants[98] (fig. 33). La photo est à la fois un habile exercice dans un jeu cubiste de silhouettes et de sol, un modèle d'instantanéité de petit appareil, et – puisqu'elle figurait dans un reportage sur le Congo – un exemple de photojournalisme des premiers temps. Cartier-Bresson a souvent déclaré que, lorsqu'il avait vu la photo (probablement en 1931)[99], elle lui avait fait une impression énorme et suggéré plus que toute autre ce qu'il pourrait accomplir avec un appareil. Il est possible qu'il ait réagi au sujet aussi bien qu'à l'image, car il venait de rentrer d'Afrique. En tout cas il assimila rapidement la leçon de Munkacsi. Au bout de deux ou trois ans, il l'avait considérablement surpassé, notamment dans ses photographies d'enfants en train de jouer parmi des maisons en ruines à Séville (pp. 108, 109). Chacune d'elles est plus animée comme motif graphique, plus complexe dans sa tension entre plan et profondeur, et plus saisissante comme description de personnages réels dans un endroit réel. Dans la photo de Munkacsi, l'impulsion artistique organisatrice a peut-être vaincu trop facilement le chaos de la vie. Les photos de Cartier-Bresson, par contre, respectent les deux combattants, décrivant leur lutte.

Son impartialité n'était pas absolue. Chacune des photographies, prises à quelques instants (au plus quelques minutes) l'une de l'autre, favorise légèrement un camp. Dans l'une (p. 108), la composition à plat a moins de relief et semble moins complète que dans l'autre; les enfants, absorbés dans leur jeu, sont plus indépendants de la présence du photographe et de son art. C'est cela que Cartier-Bresson préfère, mais il n'avait pas tort quand il a imprimé l'autre, plus d'une fois. Les deux photographies constituent l'un des divers exemples des premières œuvres de



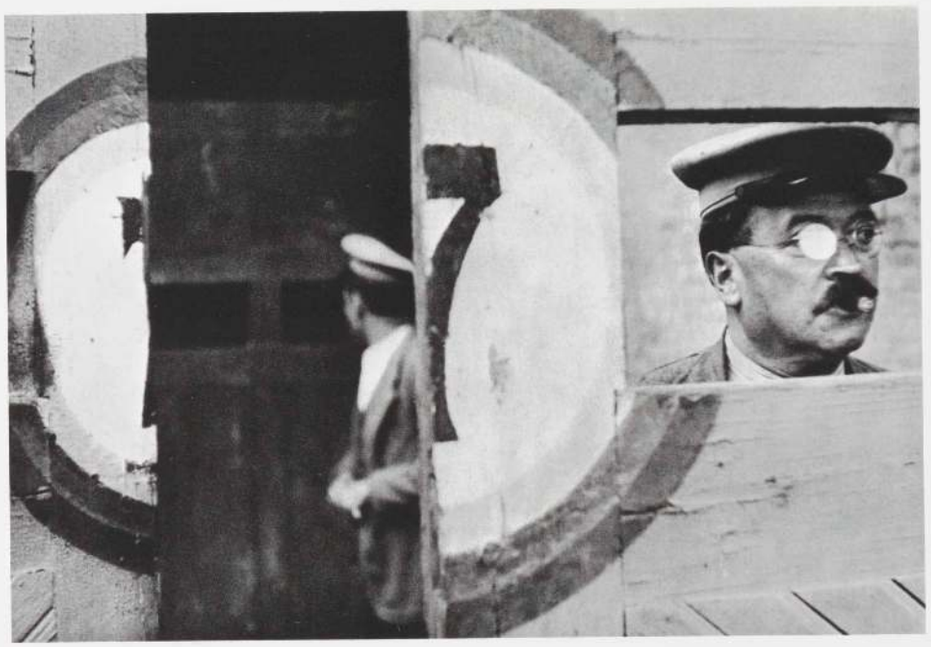
A gauche: Fig. 33. Martin Munkacsi. *Trois Jeunes Garçons au Lac Tanganyika, Congo.* 1929-1930. Epreuve sur papier argentique. International Center of Photography, New York. Prêt de Joan Munkacsi.

A droite, en haut: Fig. 34. Henri Cartier-Bresson. *Valence, Espagne.* 1933. Publié dans *Images à la sauvette* (1952).

A droite, en bas: Fig. 35. Henri Cartier-Bresson. *Valence, Espagne.* 1933. The Museum of Modern Art, New York. Don du photographe (voir p. 127).

Cartier-Bresson où de proches variantes suscitent un choix à la Salomon; un autre exemple est la paire de photos prises dans une arène à Valence (fig. 34, 35). S'il en était besoin, ces deux paires fournissent la preuve que c'est le calcul, bien plus que la chance, qui a créé l'œuvre.

Elles donnent aussi la clef de la méthode de travail de Cartier-Bresson – les habitudes pratiques qui relient l'intelligence artistique au talent physique. En théorie, le photographe du petit appareil peut travailler sans idée préconçue. En pratique, tout photographe garde mémoire des conditions qui se sont avérées fructueuses dans le passé et, à partir de fautes commises ou de coups manqués de près, a l'intuition des circonstances qui pourraient s'avérer utiles à l'avenir. Les variantes proches révèlent que le flair de Cartier-Bresson pour les chances pictu-





rales était hautement développé. Au lieu de porter des coups isolés à des proies diverses, il se concentrait étroitement sur une espèce particulière. Selon la complexité de l'occasion, il prenait un seul instantané ou une douzaine, dont chacun était une tentative pour réaliser une idée picturale dont il avait saisi l'essentiel avant de se mettre à appuyer sur le déclic.

L'exemple classique de cette méthode est la fameuse photo d'un cycliste passant sous un escalier en spirale à Hyères (p. 100) – un vecteur de force picturale dont la volute est aussi simple et aussi vivante que les diagrammes du *Carnet de croquis pédagogiques* de Paul Klee. Ici, peut-être Cartier-Bresson n'eut-il besoin que d'un cliché pour prendre le cycliste au piège tendu. Ailleurs, cependant, il a profité de l'avantage aujourd'hui familier, mais nouveau alors, de l'appareil à rouleau de pellicules – la possibilité de prendre une série de vues sans s'arrêter pour recharger.

A quelques exceptions près, on peut décrire les premières photographies de Cartier-Bresson comme des transpositions d'une unique et simple idée picturale. Cela commence par un espace sans profondeur, fermé par un rideau pictural (souvent, en fait, un mur) généralement parallèle, ou presque parallèle, au plan de la photo. Sur l'étroite scène ainsi créée, les silhouettes se déploient comme sur une frise architecturale. Les avantages de ce schéma étaient au nombre de trois. Pratiquement, il permettait de suivre et d'anticiper plus facilement l'action qui se déroulait en réduisant sa complexité. Formellement, il établissait le plan de la photo comme un terrain plat sur lequel les silhouettes devenaient les éléments d'un collage. Narrativement, il arrachait les silhouettes au courant de l'expérience quotidienne, les transformant en acteurs d'un théâtre surréaliste.

Chacun de ces avantages est pleinement exploité dans la grande photographie intitulée *Madrid* (1933; p. 111). Le fantomatique mur blanc animé par de capricieuses fenêtres noires est un collage aléatoire de Jean Arp agrandi et exporté en Espagne. Une demi-douzaine de clichés précédant le meilleur ont subsisté et montrent que Cartier-Bresson a reconnu dès le début qu'en mariant le bord inférieur de son cadre à la base du mur, il pouvait aplatir contre lui les formes sombres des enfants; proches ou lointains, ils appartiennent tous à la même silhouette irrégulière qui est à la base de la photographie. Dans les premiers clichés, le plan de la photo est oblique par rapport au mur. Par degrés, tous deux deviennent presque parallèles, comprimant l'image, même lorsque le photographe reculait pour y inclure plus de choses. (Presque, mais pas tout à fait: le mince triangle de ciel dans le coin supérieur gauche sauve cette image du cadrage parfait et de l'abstraction, la rendant à la vie.) A mesure que Cartier-Bresson travaillait, les enfants se mirent à collaborer, se rassemblant près de lui et contribuant par leurs expressions autant que par leurs silhouettes à la construction pleine de vie de l'image. Ces préliminaires furent accomplis juste à temps pour l'entrée par surprise d'un acteur de deuxième catégorie, un gros homme qui traverse la scène comme une silhouette de bande dessinée, son chapeau plus ou moins carré rimant avec la danse des carrés noirs.

La complexité d'une photographie n'est pas fonction du nombre de ses éléments. Une autre, prise la même année à Cordoue (p. 131), n'est pas moins complexe et mystérieuse que *Madrid*. Elle est économe jusqu'à l'austérité; la tête, la main et le torse d'une femme sont aplatis contre un mur portant une affiche peinte pour des corsets, laquelle porte à son tour (et est défigurée par) deux annonces commerciales. C'est tout. A partir de ce matériau banal, Cartier-Bresson a façonné un collage dont la chimie étrangement émouvante est une réaction en chaîne déclenchée par ses deux éléments principaux. La fille au corset, comme les mannequins d'Atget, est venue à la vie, mimant le geste de la femme et établissant avec elle un dialogue sur le rapport entre la jeunesse et l'âge, la fantaisie et le fait, l'art et la vie, la pensée et la vision. Cette conversation picturale est si fascinante que le spectateur y entre, quoiqu'il sache – mais il l'oublie – qu'en fait le photographe ne décrit rien de plus qu'une femme debout devant un mur, à qui la lumière fait cligner des yeux en regardant le photographe. Ce clignement embarrassé appartient à la fois à la photo, où il fait écho à l'expression aveuglée de la fille, et à la femme elle-même qui à présent ne l'adresse plus au photographe, mais à nous[100].

Parce que son mystère est fait de si peu de chose, cette photo illustre et clarifie l'élément le plus original des œuvres du début de Cartier-Bresson. Découvrant que le lien entre le photographe et le sujet photographié est hautement élastique, Cartier-Bresson expérimenta pour voir jusqu'où ce lien pourrait aller sans se rompre. Tout preneur d'instantanés amateur sait que les photographies apparaissent rarement comme on s'y attend. Cartier-Bresson apprit à anticiper et à exploiter cette transformation avec une intelligence et un talent qui sont, tout simplement, stupéfiants. Comme les échecs maladroits du preneur d'instantanés, ses photos s'écartent d'une description transparente. Mais, contrairement aux erreurs qu'on rejette, les meilleures d'entre elles parviennent à une nouvelle destination imprévue – au flamboyant théâtre de *Madrid* ou à l'inépuisable énigme de *Cordoue*. En théorie, cet artifice doit s'accomplir aux dépens de la réalité, et de fait il en est ainsi le plus souvent en art surréaliste. Cartier-Bresson fait mentir cette théorie. Plus ses photos transforment radicalement ses sujets, plus elles transmettent de manière décisive à l'invention picturale la vitalité non reconstruite du monde qu'elle décrit.

Dans les dernières années trente, l'attitude de Cartier-Bresson vis-à-vis de son œuvre commença à changer, et avec elle son style. En gros, cette mutation apparaît comme une plus grande ouverture au mondain ou au social par opposition aux préoccupations personnelles et artistiques. Le changement de style correspondant peut se décrire comme il suit. Dans la





En haut: Fig. 36. Henri Cartier-Bresson. *Sur les bords de la Marne*. 1936-1937. Epreuve sur papier argentique (23,3 × 34,8 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don du photographe.

Ci-dessus: Fig. 37. Gustave Caillebotte. *Paris, un jour de pluie*. 1877. Huile sur toile (212,2 × 276,2 cm). The Art Institute of Chicago. Fonds Charles H. et Mary F. S. Worcester.

nouvelle œuvre, la profondeur de la photographie, bien qu'elle ne soit toujours pas considérable, est devenue moins restreinte. Le cadrage semble coïncider plus souvent avec les frontières d'un sujet qui a préexisté et survécu à l'intervention du photographe, et dont l'identité, par là même, se définit plus aisément sans référence à l'image. Comme le cadre, le moment choisi ne détache pas la photo du cours de l'action, mais évoque un récit qui se poursuit. Finalement, la gamme de sujets devient plus



Fig. 38. Edouard Manet. *Le Chemin de fer.* 1873. Huile sur toile (93,3 × 114,5 cm). National Gallery of Art, Washington, D.C. Don de Horace Havemeyer en mémoire de sa mère Louisine W. Havemeyer.

étendue qu'auparavant, impliquant une vision du monde moins intensément personnelle, plus neutre ou plus familière. Et, avec cet élargissement de la nature du sujet, se produit une nouvelle évolution du style, puisque l'esthétique sensuelle de Cartier-Bresson, ayant cessé d'être affectée par la brutalité de ses premiers sujets, produit souvent plus ouvertement des images lyriques ou même voluptueuses.

Ces distinctions simplistes sont impropres à décrire une œuvre aussi riche, et il n'est pas raisonnable d'illustrer l'évolution complexe du style de Cartier-Bresson en se référant à une seule photographie. Néanmoins, la direction d'ensemble du changement peut être suggérée par le fameux *Sur les bords de la Marne* (fig. 36). Peut-être plus que toute autre photographie isolée, celle-ci correspond à l'idée simpliste, mais pas entièrement infidèle, de la photographie de Cartier-Bresson comme document lyrique de comportement social quotidien, observé de manière pénétrante et souvent sympathisante. C'est cette qualité de l'œuvre plus tardive de Cartier-Bresson, et son talent de découvrir un ordre dans une expérience en cours saisie manifestement par hasard qui fait songer à Degas par exemple ou (lorsque l'organisation formelle de l'image est plus marquée) à Seurat. Entre les deux sensibilités avoisinantes de Degas et de Seurat se situe *Paris, un jour de pluie* (fig. 37) de Gustave Caillebotte. Ici (comme souvent dans les photographies de Cartier-Bresson), la qualité d'un ordre suspendu dans le temps semble, selon les termes de Kirk Varnedoe, «se faire jour sous les surfaces, rendues avec amour, d'une réalité apparemment fortuite[101]». Lorsque, au milieu des années soixante, Cartier-Bresson remarqua une petite reproduction de la peinture de Caillebotte prise dans un journal et épinglée au mur du bureau de John Szarkowski, il crut d'abord que c'était la reproduction d'une photographie. La peinture ressemblait tellement à son propre travail qu'il prit momentanément son ancêtre artistique pour un imitateur.

Comme Varnedoe l'a montré dans son étude sur Caillebotte, l'Impressionnisme, ses satellites et la tradition plus étendue à laquelle ils appartiennent est loin d'être unidimensionnelle. Les étudiants réfléchis du réalisme du XIX[e] siècle ont toujours reconnu que sa rhétorique parfois simpliste masquait un programme expérimental complexe. Un autre aspect de celui-ci – aussi proche des premières œuvres de Cartier-Bresson que l'image familière de l'Impressionnisme l'est des plus tardives – ressort du merveilleux tableau peint par Manet en 1873, *Le Chemin de fer* (fig. 38).

Le sujet nominal de la peinture est relativement simple. Une femme (une gouvernante?) et une fillette passent le temps dans un jardin qui surplombe les voies ferrées de la gare Saint-Lazare. La fillette, comme le couple du *Cirque* de Kertész, est absorbée dans quelque chose (un train qui passe?) que nous ne voyons pas. La femme, comme son pendant du *Cordoue* de Cartier-Bresson, regarde l'artiste, nous regarde. Superficiellement, la peinture n'est qu'une tranche impressionniste de plus de la vie bourgeoise contemporaine. Mais la liste des éléments constitutifs de l'œuvre ne nous aide guère à définir sa signification. Car, comme l'a observé John House, cette toile et d'autres qui lui sont apparentées «mettent clairement en lumière le refus [de Manet] de se plier aux conventions de la peinture de genre et d'attribuer à ses toiles une intrigue lisible[102]».

Les détails de l'image, ne formant pas ensemble une intrigue cohérente, défient le spectateur de les interpréter : les deux livres qui à première vue ne semblaient n'être qu'un, posés sur les genoux de la femme ; la ceinture de la fillette, dont le nœud bouffant semble dessiner la forme d'un autre vêtement, plus petit.

Si fort est le besoin d'interpréter, accumulé au cours d'une longue tradition de déchiffrement des peintures, que les attentes du spectateur, même déviées, ne sont pas désarmées, mais attisées. Privé du réconfort d'une explication familière, il est d'autant plus sensible aux barreaux vaguement sinistres, rappelant la prison, qui se détachent sur la vapeur, ou à l'énigme de l'expression cachée de la fillette, ou à la tension qui se crée entre la direction de son regard et celle du regard de la femme. Comme dans le *Cordoue* de Cartier-Bresson, le regard de la femme souligne le caractère artificiel de la représentation ostensiblement neutre, car il signale l'intervention de l'artiste dans la scène et implique le spectateur dans son mystère.

Le Chemin de fer de Manet, le *Cordoue* de Cartier-Bresson et d'autres œuvres des deux artistes qui s'appuient sur le même principe, exploitent une fissure de la conception réaliste de l'image comme une fenêtre transparente sur le monde. L'effet de transparence ne dépend pas seulement de la fidélité de la description à la vision, mais aussi de la fidélité conceptuelle aux définitions héritées d'un sujet cohérent. En adhérant à celle-là tout en violant celle-ci, Manet et Cartier-Bresson ont découvert une réalité inhabituelle et qui s'impose sous la surface du familier. Si cette formulation évoque la rhétorique du Surréalisme, peut-être révèle-t-elle un lien entre les disjonctions calculées du Surréalisme et le programme expérimental de la peinture réaliste et de la photographie moderne tout ensemble.

Dans leurs œuvres du début des années trente, Cartier-Bresson, Walker Evans (fig. 39), Brassaï (fig. 40) et Bill Brandt (fig. 41) – chacun d'eux étant disciple d'Atget, aucun d'eux n'étant étranger à l'avant-garde parisienne – créèrent pour la photographie une chance nouvelle. On décrit de manière inadéquate leur innovation collective comme la découverte (ou la redécouverte) des qualités symboliques et poétiques du fait pur et simple. Car cette découverte a dépendu de l'artifice raffiné par lequel les photographes remplaçaient une image héritée de la réalité par une autre, nouvelle, plus persuasive. Cela n'est nulle part plus évident que dans les inventions radicales des premières œuvres de Cartier-Bresson.

Dans les années trente et quarante, lorsque l'œuvre de Cartier-Bresson se répandit, les spectateurs furent plus prompts à en reconnaître la vitalité qu'à en percer l'artifice. Particulièrement aux Etats-Unis, où l'on commença à l'apprécier et à l'interpréter, le métier de photographe exigeait selon les critères établis une clarté de détails absolue et une stricte organisation formelle. Les innovations puristes des années vingt avaient donné la manie de la «texture» et de la «composition». Pour les adeptes de cet étalon, la désinvolture ou même la crudité apparente du métier de Cartier-Bresson masquait la rigueur de son style.

Anticipant pareille réaction, Julien Levy, dans un bref essai de 1933 sur l'œuvre de Cartier-Bresson, lui apposa l'étiquette de «photographie antigraphique». Opposant Cartier-Bresson aux «grands S de la photographie américaine» – Stieglitz, Steichen, Strand, Sheeler –, Levy comparait son style au «mouvement cru et au clair-obscur cru» des films de Chaplin: «La ‹mauvaise› photographie en révolte contre les excès pleins de banalité des derniers films de Hollywood[103].» Dix ans plus tard, James Thrall Soby



Fig. 39. Walker Evans. *Affiche de cinéma déchirée*. 1930. Epreuve sur papier argentique (16,2 × 11,2 cm). The Museum of Modern Art, New York. Achat.

expliquait: «Ce que cette expression voulait dire, c'est que les photographies de Cartier-Bresson sacrifiaient la composition formelle et l'étalage technique à l'enregistrement spontané, sans pose, du désordre persistant et parfois obsédant de la réalité[104].» Cette phrase demande à son tour une explication. Soby (comme Levy) voulait probablement dire que Cartier-Bresson avait renoncé à un style en faveur d'un autre; mais pour beaucoup de gens il semblait avoir rejeté l'art en faveur de la réalité.

Peu de jeunes artistes ont eu la chance d'avoir d'emblée, comme Cartier-Bresson, des promoteurs et des interprètes tels

que Levy, Soby, Tériade, Beaumont Newhall, et particulièrement Lincoln Kirstein. Les premiers essais de Soby et de Kirstein sur Cartier-Bresson ont la vitalité de perceptions fraîches pas encore pleinement élucidées. L'introduction de Kirstein, aussi brillante que dense et complexe, au catalogue (1947) du Museum of Modern Art de New York, est un chef-d'œuvre de critique[105]. Son essai de 1963 est moins réussi, en partie parce qu'il succombe par moments à un absolu didactique que le premier essai avait

de Cartier-Bresson. En 1938, un critique du magazine *Time* présenta ainsi un compte rendu d'*American Photographs* de Walker Evans:

«Il y a peut-être une demi-douzaine de photographes en vie qui s'attachent sérieusement et uniquement à faire dire à l'appareil la vérité concentrée qu'ils trouvent à lui soumettre. L'un, le plus âgé, est Alfred Stieglitz. Un autre est un correspondant de

A droite: Fig. 40. Brassaï. *Kiki chantant dans un cabaret de Montparnasse.* 1933. Epreuve sur papier argentique (39,7 × 29,8 cm). The Museum of Modern Art, New York. Fonds David H. McAlpin.

A l'extrême droite: Fig. 41. Bill Brandt. *Chez Charlie Brown, Londres.* 1935. Epreuve sur papier argentique (32,3 × 27,2 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don du photographe.





évité: «La clarté de propos et la simplicité directe de vision [de Cartier-Bresson] font beaucoup pour identifier la seule manière d'utiliser l'appareil.» Et plus loin: «Il ne fait pas de l'art, il saisit la vie[106].» Ces deux phrases font écho à la rhétorique qui s'est formée depuis les années trente pour mettre en avant et expliquer le concept de photographie documentaire.

Sur l'arrière-plan pictorialiste du tournant du siècle et de son successeur aux détails nettement «piqués», aussi artificiel quoique moins flou, la conviction qu'une photographie pouvait être et par conséquent devait être directe, sans maniérisme, véridique – un document – acquit le statut d'un credo. Cette doctrine absorba bientôt et, ce faisant, déforma les premières œuvres

guerre hongrois, Robert Capa... Un troisième, l'un des plus aventureux, est un Français itinérant de vingt-neuf ans, nommé Cartier-Bresson, dont de sobres critiques ont qualifié l'habileté de «magique». Apparemment libre de soucis, mais rapide à appuyer sur la détente, Cartier-Bresson a pris des clichés aussi révélateurs qu'inoubliables de scènes communes et pis que communes, allant de simples tables de café français à des Mexicains aux pantalons tombés sur les talons. Le plus proche de lui parmi les photographes des Etats-Unis est... Walker Evans[107].»

Nonobstant le coup de chapeau obligatoire à Stieglitz, c'est là une triangulation alerte des nouveaux styles documentaires.

Particulièrement perspicace est la reconnaissance d'une étroite affinité entre Cartier-Bresson et Evans sous la dissemblance superficielle de leur technique. Pourtant l'inclusion du journaliste Capa – le seul des quatre à ne pas être en tout premier lieu un artiste – trahit la confusion qui était en train de se développer entre le rôle du style documentaire comme stratégie artistique et son statut de document fiable destiné à être disséminé dans la presse. Dans la façon d'accueillir l'œuvre de Cartier-Bresson, cette confusion s'accrut du fait de l'évolution de l'œuvre elle-même.

Comparée à la force sibylline des premières œuvres, la plus grande lisibilité des images plus tardives, à commencer par *Sur les bords de la Marne,* est beaucoup plus facile à allier à l'esthétique du journalisme. Il faut ajouter que le défi du journalisme professionnel a sûrement enrichi non seulement le matériau brut, mais aussi le contenu artistique de l'œuvre de Cartier-Bresson. Néanmoins, malgré tout le désir qu'ils peuvent avoir de le revendiquer pour leur profession, les collègues journalistes de Cartier-Bresson seraient les premiers à reconnaître la justesse de ce que John Szarkowski a déclaré lors d'une exposition de photographies récentes de Cartier-Bresson en 1968: «Débutant dans les dernières années trente, Cartier-Bresson s'est efforcé de mettre sa propre sensibilité de photographe au service du journalisme... Malgré son plaidoyer vigoureux et subtil en faveur du rôle du reporter photographe, les photographies exposées ici donnent à penser que le journalisme a été l'occasion, non la force motrice du meilleur de son œuvre[108].»

Considérez sous ce jour une photographie prise au Mexique en 1963, près de trente ans après la première visite de Cartier-Bresson dans ce pays (fig. 42). Comparée aux photographies du début, celle-ci est plus proche de la comédie que de la tragédie, plus piquante qu'énigmatique, plus lyrique et moins brutale. Mais, comme beaucoup des meilleures photos tardives – bien davantage qu'on ne le reconnaît communément –, celle-ci partage avec les premières œuvres une vive indépendance à l'égard des conventions de la logique narrative et des explications platement appropriées du rédacteur de légendes. La photographie donne aussi l'occasion d'observer que l'adjectif «tardif» – utilisé ici par commodité pour distinguer la grande majorité des œuvres de Cartier-Bresson du bref épisode des premières années trente – masque la complexité et la richesse d'une œuvre qui attend encore d'être étudiée.

Si on l'encombre des commentaires irréfléchis qui accompagnent l'œuvre plus tardive, l'œuvre du début est mal interprétée et par là même appauvrie. Mais si l'on considère l'œuvre plus tardive du point de vue de l'œuvre du début – si on l'interprète comme une invention artistique, elle est enrichie. Si ces assertions sont valides, la raison en est la suivante: accepter la fiction, sur le plan documentaire, que le photographe est le substitut autorisé de la réalité, c'est réduire non seulement la photographie, mais la réalité en imposant à celle-ci les attentes banalisantes du spectateur. La valeur des meilleures œuvres de Cartier-Bresson consiste dans sa résistance farouche à pareilles attentes – dans sa façon de considérer l'expérience comme une aventure inachevée et inéluctable dans laquelle nous sommes pris ici et maintenant.



Fig. 42. Henri Cartier-Bresson. *Los Remedios, Mexique.* 1963. Epreuve sur papier argentique (33,5 × 50 cm). The Museum of Modern Art, New York. Don du photographe.

Notes

Cet essai s'inspire pour une grande part des conversations qui eurent lieu entre Henri Cartier-Bresson et l'auteur en mai 1986 et en février 1987. Les références aux souvenirs de Cartier-Bresson et à des détails de sa vie et de son œuvre pour lesquelles n'est citée aucune autre source proviennent de ces conversations. Les citations empruntées à celles-ci ou à d'autres remarques publiées précédemment on été revues par l'artiste.

1. Les essais publiés dans les années quarante par James Thrall Soby, Lincoln Kirstein et Beaumont Newhall, suivis de l'introduction personnelle de Cartier-Bresson à *Images à la sauvette* (1952) ont fourni la base de la quasi-totalité des interprétations de l'œuvre du photographe. Les articles de Soby sont: «The Art of Poetic Accident: The Photographs of Cartier-Bresson and Helen Levitt», *Minicam* nº 6 (New York, mars 1943), pp. 28-31, 95; et «A New Vision in Photography», *The Saturday Review* (New York, 5 avril 1947), pp. 32-34. Les essais de Kirstein et Newhall sont, respectivement: «Henri Cartier-Bresson, Documentary Humanist», et «Cartier-Bresson's Photographic Technique», l'un et l'autre dans *The Photographs of Henri Cartier-Bresson,* catalogue de l'exposition (New York: The Museum of Modern Art, 1947).
2. Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* (Paris: Editions Verve, 1952), publié simultanément aux Etats-Unis sous le titre *The Decisive Moment* (New York: Simon & Schuster, 1952).
3. *Henri Cartier-Bresson photographe,* avant-propos d'Yves Bonnefoy (Paris: Robert Delpire, 1979).
4. Van Deren Coke avec Diana C. Du Pont, *Photography: A Facet of Modernism* (New York: Hudson Hills Press en association avec le San Francisco Museum of Modern Art, 1986), p. 76.
5. Arthur Goldsmith, «Henri Cartier-Bresson Revisited» (1960), in Goldsmith, *The Photography Game: What It Is and How to Play It* (New York: Viking, 1971), p. 112.
6. L'expression est un vers du poème *Violon mémorable,* cité dans André Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire: Entretiens avec Francine Mallet* (Paris: Gallimard, 1975), p. 72.
7. Kirstein, «Henri Cartier-Bresson, Documentary Humanist», p. 9.
8. Cité dans Yves Bourde, «Un Entretien avec Henri Cartier-Bresson», *Le Monde* (Paris), 5 septembre 1974, p. 13.
9. En 1987, John Rewald signala à Henri Cartier-Bresson que Cézanne avait, vers 1867, peint exactement depuis le même endroit, une toile de 31 × 39 cm. Corot, lui, peignit un contrechamp de la même rue qui est conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon.
10. Voir Kenneth E. Silver, «Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925» (Princeton: Princeton University Press, 1989).
11. Bourde, «Un Entretien avec Henri Cartier-Bresson», p. 13. Cartier-Bresson se référait au *Traité du paysage* (1939; 4e éd., Paris: Floury, 1948) et au *Traité de la figure* (Paris: Floury, 1950) de Lhote.
12. *Experiment* (Cambridge, England), février 1929, p. 17 *(Portrait)* et p. 32 *(Composition).* Je suis redevable à Beaumont Newhall de cette référence.
13. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris: Gallimard, 1926).
14. «Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: Conversation», dans *Henri Cartier-Bresson,* numéro spécial de *Les Cahiers de la photographie* (Paris), nº 18 (1986), p. 117.
15. André Breton, «Second Manifeste du Surréalisme» (1929), *in La Révolution surréaliste,* nº 12, 5e année (15 décembre 1929).
16. Amédée Ozenfant, *Les Fondements de l'Art moderne* (Paris, Jean Budry et Cie, 1928).
17. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution* (Paris, Editions Robert Laffont, 1972).
18. George Orwell, «Inside the Whale» (1940), *in* Orwell, *Collected Essays* (Londres: Secker & Warburg, 1961), p. 138.
19. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire,* pp. 67-70.
20. Aragon, *Le Paysan de Paris (op. cit.).*
21. André Breton, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1928).
22. *Ibid.*
23. Cité dans Bourde, «Un Entretien avec Henri Cartier-Bresson», p. 13. Outre les livres mentionnés ici, Cartier-Bresson emporta avec lui l'*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars (Paris, 1927).
24. Cité dans Patrick Roegiers, «Cartier-Bresson, gentleman-caméléon», *Le Monde* (Paris), 16 mars 1986, p. 12.
25. *Ibid.* Morand avait publié récemment un chapitre sur les voyages de Gide en Afrique, «André Gide, voyageur», dans son *André Gide* (Paris: Editions du Capitole, 1928).
26. Cité dans Jacqueline M. Chadourne, *André Gide et l'Afrique* (Paris: A. G. Nizet, 1968), p. 10.
27. Dans *Les Nourritures terrestres,* où l'on reconnaît la fureur des voyages qui anima Mandiargues et Cartier-Bresson au début des années trente, Ménalque, le porte-parole de Gide, déclare: «Je haïssais les foyers, les familles, tous lieux où l'homme pense trouver un repos... Je disais que chaque nouveauté doit nous trouver toujours tout entiers disponibles.»
28. Voir *in* William Rubin, *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle: les artistes modernes devant l'art tribal,* catalogue d'exposition, 2 vol. (New York: The Museum of Modern Art, 1984, et Paris: Flammarion, 1987).
29. Cité dans Chadourne, *André Gide et l'Afrique,* p. 197.
30. Henri Cartier-Bresson, lettre à l'auteur, mars 1987.

31. Pieyre de Mandiargues, *Le Désordre de la mémoire: Entretiens avec Francine Mallet* (Paris: Gallimard, 1975), pp. 67-68.
32. Voir Geoffrey Wolff, *Black Sun: The Brief Transit and Violent Eclipse of Harry Crosby* (New York: Vintage, 1977); Caresse Crosby, *The Passionate Years* (New York: Dial Press, 1953); et Hugh Ford, *Published in Paris: American and British Writers, Printers and Publishers in Paris, 1920-1939* (Yonkers, N.Y.: Pushcart Press, 1975), pp. 168-230, 407-410.
33. Salvador Dali, *La Vie secrète de Salvador Dali,* adaptation française de Michel Déon (Paris, La Table Ronde, 1952).
34. Voir Julien Levy, *Surrealism* (New York: Black Sun Press, 1936); Julien Levy, *Memoir of an Art Galery* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1977); David Travis, *Photographs from the Julien Levy Collection, Starting with Atget,* catalogue d'exposition (New York: The Witkin Gallery, 1977).
35. Reproduit dans *Les Réalismes, 1919-1939,* catalogue d'exposition (Paris: Centre Georges Pompidou, 1980), p. 227.
36. Les photographies de Cartier-Bresson ont été reproduites dans les livraisons suivantes de *Verve*: décembre 1937, trois photographies, printemps 1938, deux photographies; et juillet-octobre 1939, une photographie.
37. Guillermo de Torre, «El nuevo arte de la cámara o la fotografia animista», *Luz* (Madrid), 2 janvier 1934.
38. Crosby, *The Passionate Years,* p. 245.
39. Levy, *Memoir of an Art Gallery,* p. 131
40. Ralph Steiner, *A Point of View* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1978), p. 9.
41. André Pieyre de Mandiargues: Préface à *Henri Cartier-Bresson: Photo-portraits* (Paris: Gallimard, 1985).
42. Cité dans Levy, *Memoir of an Art Gallery,* p. 168.
43. L'épisode est rapporté, sans grande sympathie, dans Claude McKay, *A Long Way from Home* (1937; réimp., New York: Harcourt, Brace & World, 1970), pp. 335-337.
44. L'annonce imprimée de l'exposition (qui eut lieu du 11 au 20 mars 1935) contient un essai d'une page de Julio Torri sur Cartier-Bresson.
45. Langston Hughes, *I wonder as I Wander: An Autobiographical Journey* (New York: Hill & Wang, 1956), p. 293-295.
46. Juan Rulfo, «Le Mexique des années 30 vu par Henri Cartier-Bresson», dans *Henri Cartier-Bresson: Carnet de notes sur le Mexique,* catalogue de l'exposition (Paris: Centre culturel du Mexique, 1984), n.p.
47. Ben Maddow, lettre à l'auteur, juin 1986.
48. Nicolas Nabokov, *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan* (New York: Atheneum, 1975), pp. 200-201
49. Ben Maddow, lettre à l'auteur, juin 1986.
50. Voir William Alexander, *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), surtout pp. 65-112; et Russell Campbell, *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982).
51. Dans l'introduction à *Images à la sauvette* (1952), Cartier-Bresson a écrit: «Grâce à certains des grands films, j'ai appris à regarder et à voir. *Les Mystères de New York* avec Pearl White; les grands films de D.W. Griffith: *Le Lys brisé*; les premiers films de Stroheim: *Les Rapaces; Le Cuirassé ‹Potemkine›* d'Eisenstein et la *Jeanne d'Arc* de Dreyer – voilà quelques-unes des choses qui m'ont profondément impressionné.» (n.p.).
52. Voir Pascal Bonitzer *et al.,* «‹La Vie est à nous›, film militant», *Cahiers du Cinéma* (Paris), mars 1970, pp. 45-51; Alexander Sesonske, *Jean Renoir: The French Films, 1924-1939* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980), pp. 221-233; et Geneviève Guillaume-Grimaud, *Le Cinéma du Front populaire* (Paris: Lherminier, 1986).
53. La littérature sur le sujet est énorme. Je me suis appuyé sur Henri Dubief, *Le Déclin de la Troisième République, 1929-1938,* Nouvelle histoire de la France contemporaine, 13 (Paris: Editions du Seuil, 1976); David Caute, *Communism and the French Intellectuals, 1914-1960* (New York: André Deutsch, 1964); et Herbert R. Lottmann, *The Left Bank: Writers, Artists, and Politics from the Popular Front to the Cold War* (Boston: Houghton Mifflin, 1982).
54. Roger Shattuck, «Having Congress: The Shame of the Thirties», dans Shattuck, *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts* (New York: Farrar Strauss Giroux, 1984), pp. 3-31.
55. Sur *Victoire de la vie,* voir Alexander, *Film on the Left,* pp. 186-190; et Campbell, *Cinema Strikes Back,* pp. 169 et suiv.
56. Voir Sesonske, *Jean Renoir,* pp. 234-256; et Célia Bertin, *Jean Renoir* (Paris: Librairie académique Perrin, 1986), pp. 161-167.
57. Cité dans Penelope Gilliatt, *Jean Renoir: Essays, Conversations, Reviews* (New York: McGraw-Hill, 1975), p. 9.
58. Cité dans *France-Soir* (Paris), 1er avril 1974.
59. Cartier-Bresson a mentionné occasionnellement que ses photographies ont été reproduites pour la première fois dans l'hebdomadaire illustré *Vu* (Paris) en 1933. Sandra S. Phillips a gracieusement appelé mon attention sur deux numéros de *Vu* de novembre 1933 dans lesquels des photographies de Cartier-Bresson illustrent des articles sur l'Espagne contemporaine. Quatre autres parurent dans *New Theatre* (New York), 2 septembre 1935, p. 9. En dépit de ces exceptions isolées, il est clair que, avant 1935, Cartier-Bresson travaillait presque exclusivement pour lui-même.
60. Voir Richard Whelan, *Robert Capa: Une vie* (Paris: Mazarine, 1989); Cornell Capa, ed., *David Seymour – «Chim», 1911-1956* (New York, Grossman, 1974); et Robert Capa et David Seymour «Chim», *Front populaire,* texte de Georgette Elgey (Paris: Chêne/Magnum, 1976).
61. Voir Thomas Michael Gunther, *Alliance Photo: Agence Photographique 1934-1940,* catalogue d'exposition (Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1988).
62. Voir Bertin, *Jean Renoir,* pp. 180-192.
63. Jean Renoir, *Ma Vie et mes films* (Paris: Flammarion, 1974).
64. «Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora», p. 119.
65. Voir John Malcolm Brinnin, *Sextet: T.S. Eliot, Truman Capote, and Others* (New York: Delacorte Press, 1981), pp. 99-162.
66. Jean Guéhenno, *Carnets du vieil écrivain* (Paris: Grasset, 1971), p. 202.
67. Cartier-Bresson, Introduction à *Images à la Sauvette,* n.p.
68. Cité dans Dorothy Norman, «A Visitor Falls in Love – with Hudson and East Rivers», *The New York Post,* 26 août 1946.
69. «Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora», p. 122.
70. Sandra S. Phillips, «The Photographic Work of André Kertész in France, 1925-1936: A Critical Essay and Catalogue» (Ph. D. dissertation, The City University of New York, 1985).

71. John Szarkowski, *André Kertész, Photogapher,* catalogue d'exposition (New York: The Museum of Modern Art, 1964), p. 4.

72. Ce phénomène a été le sujet d'une exposition: «Photographies d'avant le Surréalisme», organisée par Bruce K. MacDonald au Museum of Modern Art, New York, en 1968. La photographie de Van Schaick reproduite ici a figuré dans l'exposition.

73. On trouvera une argumentation originale à l'appui d'une telle interprétation dans Mary Panzer, *Philadelphia Naturalistic Photography, 1865-1906,* catalogue d'exposition (New Haven, Conn.: Yale University Art Gallery, 1982).

74. Voir John Szarkowski, «Understanding of Atget», dans John Szarkowski et Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget,* vol. 4: *Modern Times,* catalogue d'exposition (New York: The Museum of Modern Art, 1985), pp. 9-29.

75. Pierre Courthion, «Bar du Dôme», *Variétés* (Bruxelles), 15 août 1929, p. 275.

76. Pierre Naville, «Beaux-Arts», *La Révolution surréaliste,* 15 avril 1925, p. 27.

77. Voir Alain Mousseigne, «Situation de la photographie dans les revues des mouvements d'avant-garde artistique en France entre 1918 et 1939», (Mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1974-1975); et Dawn Ades, «Photography and the Surrealist Text», dans Rosalind Krauss et Jane Livingston, ed., *L'explosante fixe: Photographie et Surréalisme,* catalogue d'exposition (Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985), pp. 153-189.

78. *L'Esprit nouveau,* nº 9 (1921), p. 996.

79. Les deux livres qui n'ont pas été cités ici précédemment sont László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film,* Bauhaus Books, 8 (1925; réimp., Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1969); et Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!* (Berlin: H. Reckendorf, 1929).

80. Szarkowski, «Understandings of Atget», p. 23.

81. L'un et l'autre sont représentés dans Krauss et Livingston, *L'explosante fixe.* Voir aussi Nancy Hall-Duncan, *Photographic Surrealism,* catalogue d'exposition (Cleveland: The New Gallery of Contemporary Art, 1979); et Edouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire: Le surréalisme et la photographie* (Paris: Flammarion, 1982).

82. André Bazin, «Entretien avec Luis Buñuel», *Cahiers du cinéma* (Paris), nº 6 (juin 1954), p. 4. Voir aussi Pierre Kast, «Une Fonction de constat: Notes sur l'œuvre de Buñuel», *Cahiers du cinéma* (Paris), nº 2 (décembre 1951), pp. 6-16.

83. Alvarez Bravo (né en 1902) commença à photographier en 1924. Il n'y a pas de doute qu'il établit sa propre identité artistique avant de rencontrer Cartier-Bresson au début de 1934. Mais beaucoup de photographies d'Alvarez Bravo qui sont les plus proches de l'œuvre de Cartier-Bresson, quoique datées le plus souvent d'avant 1934, sont parfois datées de 1934 ou de plus tard. Voir Jane Livinston, *M. Alvarez Bravo,* catalogue d'exposition (Washington, D.C.: The corcoran Gallery of Art; Boston: Godine, 1978); Nissan N. Perez, *Dreams – Visions – Metaphors: The Photographs of Manuel Alvarez Bravo,* catalogue d'exposition (Jérusalem: The Israel Museum, 1983); et *Manuel Alvarez Bravo: 303 Photographies, 1920-1986,* catalogue d'exposition (Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris; Paris-Audiovisuel, 1986).

84. Cartier-Bresson, Introduction à *Images à la Sauvette,* n.p.

85. Georges Bataille, «Abattoir», dans «Dictionnaire», *Documents* (Paris), novembre 1929, p. 329. Les photographies de Lotar apparaissent pp. 328 et 330.

86. Les photographies de Lotar paraissent régulièrement dans *Variétés* de l'automne de 1928 au printemps de 1930. Un certain nombre ont été publiées aussi dans *Bifur* en 1929 et 1930. Sur son œuvre photographique, voir Jean Gallotti, «Eli Lotar», *L'Art vivant* (Paris), 1er août 1929, p. 605; et David Travis, *Photographs from the Julien Levy Collection, Starting with Atget,* catalogue d'exposition (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1976), p. 49.

87. Ben Maddow, «Surgeon, Poet, Provocateur» (compte rendu de l'exposition de Cartier-Bresson en 1947 au Museum of Modern Art), *Photo League Bulletin* (New York), avril 1947, p. 2.

88. Voir Georges Bataille, *L'Erotisme* (Paris: Les Editions de Minuit, 1957).

89. Louis Aragon, *La Peinture au défi,* catalogue d'une «Exposition de collages» (Paris: Galerie Goemans, mars 1930). Le texte et un essai de 1923 sur Max Ernst sont reproduits dans Aragon, *Les Collages* (Paris: Hermann, 1965).

90. Voir Herta Wescher, *Collage* (New York: Abrams [vers 1971]); et Dawn Ades, *Photomontage* (Londres, Thames & Hudson, 1976).

91. Je me réfère principalement à deux romans-collages: *La Femme 100 Têtes* (1929) et *Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel* (1930).

92. L'autre photographie est reproduite page 140.

93. Cette interprétation est basée sur mon article «An Early Cartier-Bresson», *MoMA* (New York), Winter 1975-1976, n.p.

94. Le meilleur compte rendu d'ensemble est de Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (New York: Abrams, 1960).

95. Tout comme l'usage du petit appareil apparut plus tôt dans la photographie américaine d'avant-garde, ainsi en fut-il de l'influence du Cubisme. Voir John Pultz et Catherine B. Scallen, *Cubism and American Photography, 1910-1930,* catalogue d'exposition (Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1981).

96. «La Jeune Photographie», dans Jean Galtier-Boissière et Claude Blanchard, *Voyage à Paris,* numéro spécial de *Le Crapouillot* (Paris, 1931), p. 34.

97. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film,* éd. cit. p. 28. La photographie que Moholy-Nagy reproduisait ne comportait pas des enfants, mais une poupée. La légende porte: «L'organisation de la lumière et de l'ombre, l'enchevêtrement des ombres transportent le jouet dans le domaine du fantastique.» La photographie reproduite ici est analysée dans John Szarkowski, *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1973), p. 88. L'autre photographie et la série à laquelle elle appartient sont analysées dans Coke, *Photography: A Facet of Modernism,* p. 70.

98. Par exemple, dans Sheila Turner Seed, «Henri Cartier-Bresson: Interview», *Popular Photography* (New York), nº 74 (mai 1974), p. 117.

99. La photographie était reproduite p. 87 dans l'édition de 1931 de l'annuel *Photographie,* publié à Paris au début de 1930 par la revue *Arts et Métiers graphiques.* Des photographies de Cartier-Bresson ont paru dans les éditions de 1932 (p. 36) et 1933-1934 (pp. 4, 34).

100. Cette interprétation est fondée en partie sur Szarkowski, *Looking at Photographs,* p. 112.

101. J. Kirk, T. Varnedoe *et al., Gustave Caillebotte: A Retrospective Exhibition,* catalogue d'exposition (Houston: The Museum of Fine Arts, 1976), p. 112.

102. John House, «Manet's *Naiveté*» dans Juliet Wilson Bareau, *The Hidden Face of Manet: An Investigation of the Artist's Working Processes* (Londres: The Burlington Magazine, 1986), p. 13. La présente interprétation du tableau s'appuie sur ma conférence «Manet and Photography» et sur la conférence de Kirk Varnedoe «Manet's *Chemin de fer* and the Symbolism of Genre», prononcées au Metropolitan Museum of Art, New York, respectivement le 4 et le 22 octobre 1983.

103. Lettre de Peter Lloyd [pseudonyme de Julien Levy] imprimée sur une annonce de l'exposition «Photographs by Henri Cartier-Bresson and an Exhibition of Anti-graphic Photography» à la Julien Levy Gallery, New York, en 1933. La lettre est réimprimée dans Levy, *Surrealism.*

104. Soby, «A New Vision in Photography», p. 33. Dans le même article, Soby suggérait l'existence d'un lien entre les dettes de Cartier-Bresson à Degas et aux surréalistes.

105. Kirstein, «Henri Cartier-Bresson, Documentary Humanist» (voir note 1).

106. Lincoln Kirstein, «Henri Cartier-Bresson», dans *Photographs by Cartier-Bresson* (New York: Grossman, 1963), n.p.

107. «Recorded Time», *Time* (New York), 3 octobre 1938, p. 43. William Hooper de *Time,* qui a eu la bonté de regarder dans les archives, déclare que l'auteur de l'article anonyme était probablement Robert Fitzgerald.

108. John Szarkowski, «Cartier-Bresson: Recent Photographs», panneau explicatif de galerie pour l'exposition du même titre au Museum of Modern Art, New York, en 1968.

Planches

Dieppe, 1926



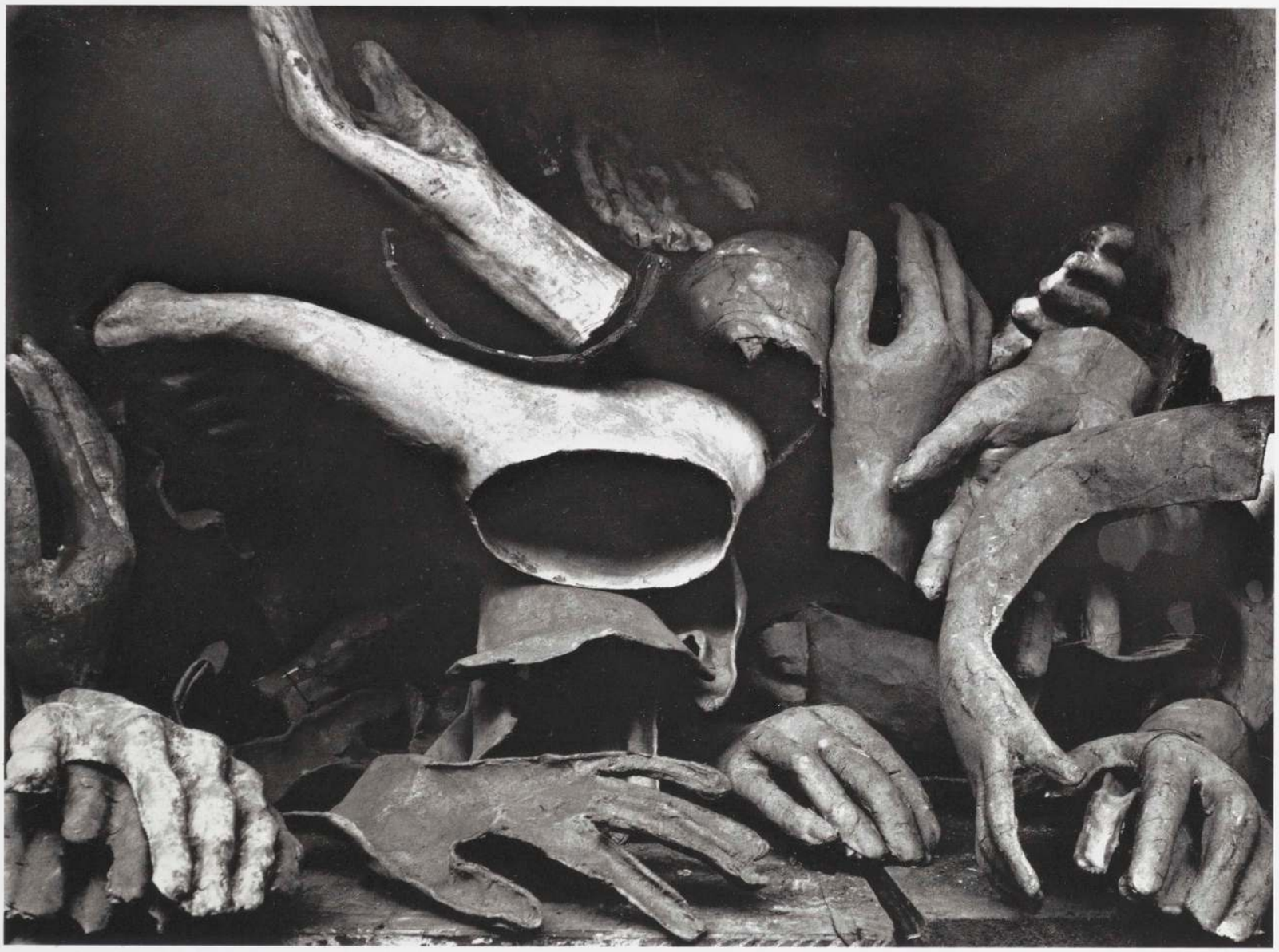
Rouen, 1929



Budapest, 1931



Sans titre, 1929





La Villette, Paris, 1932





Varsovie, 1931



Madrid, 1932



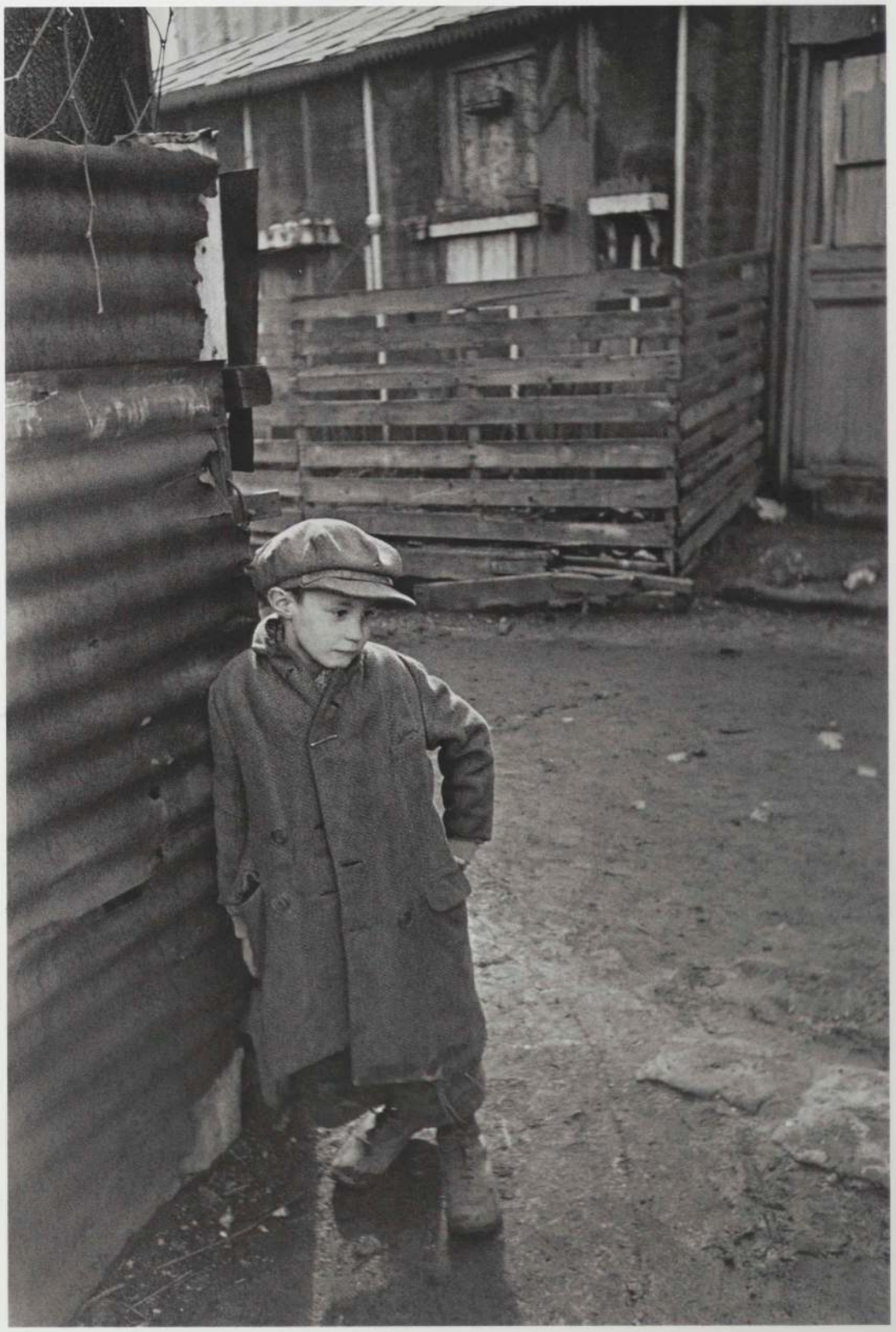
Quai de Javel, Paris, 1932



Marseille, 1932



Aubervilliers, 1932



Marseille, 1932



Avenue du Maine, Paris, 1932



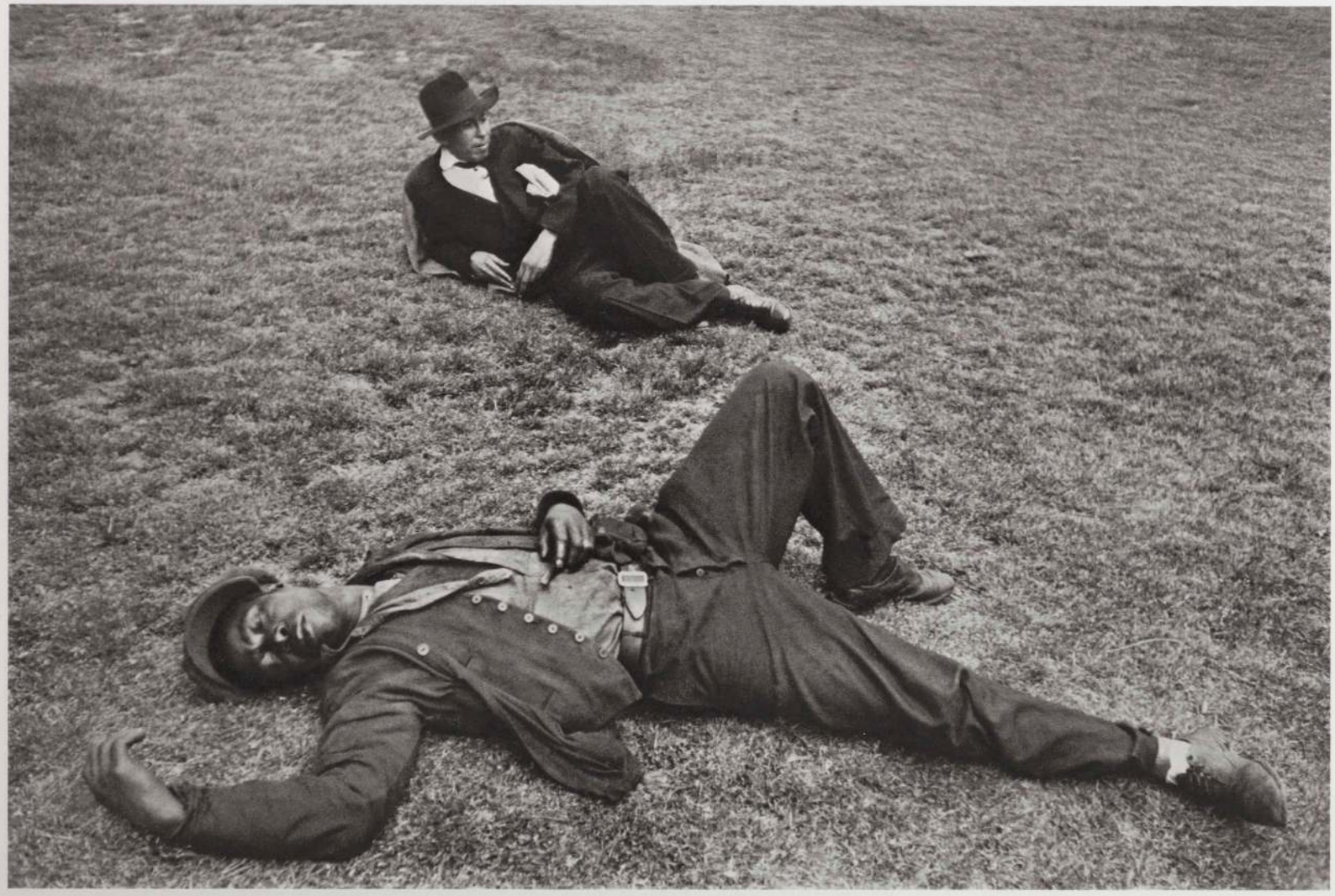
Espagne, 1933



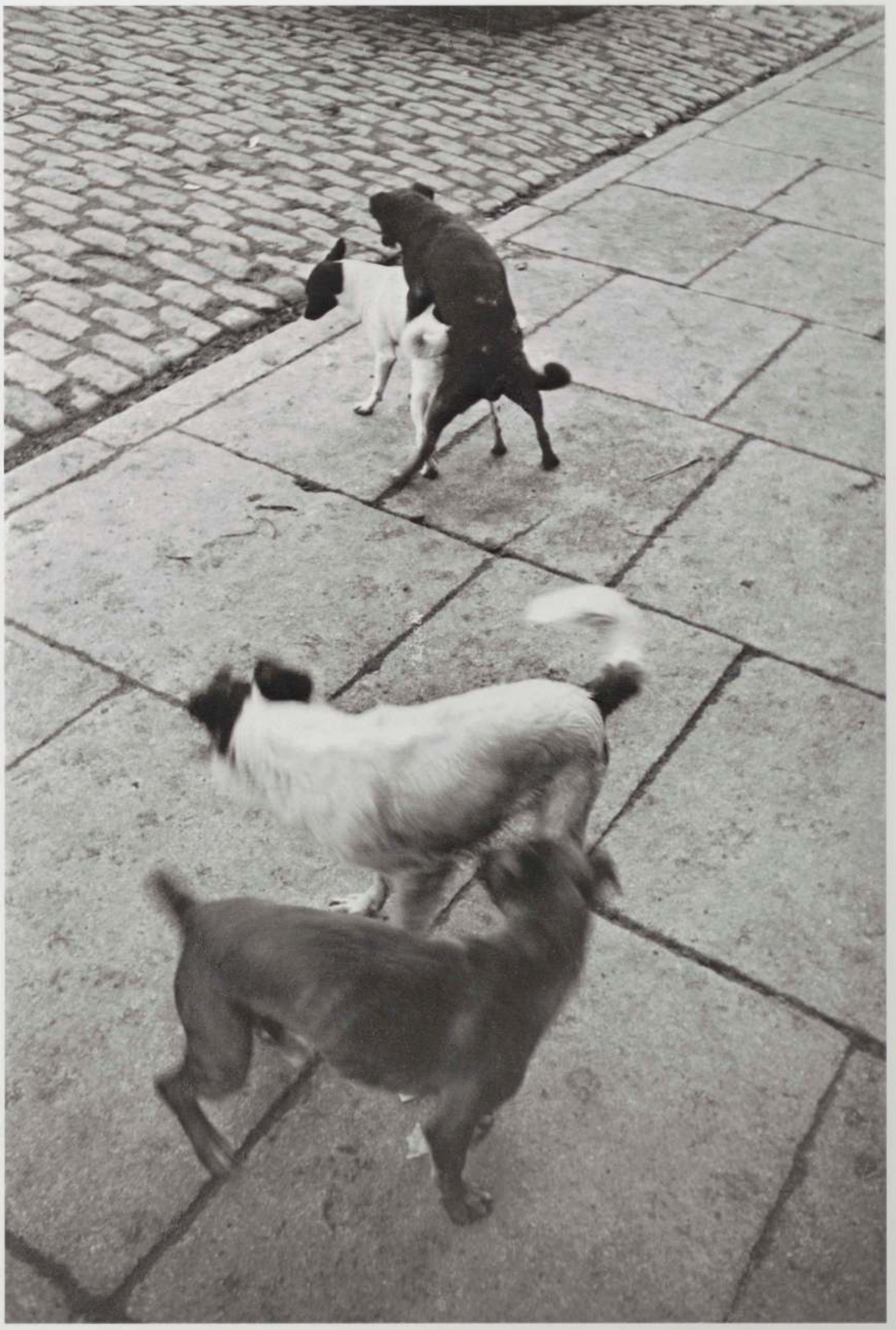


«Te pinto un violín»,
Candelaria de los patos,
Mexico, 1934

Marseille, 1932



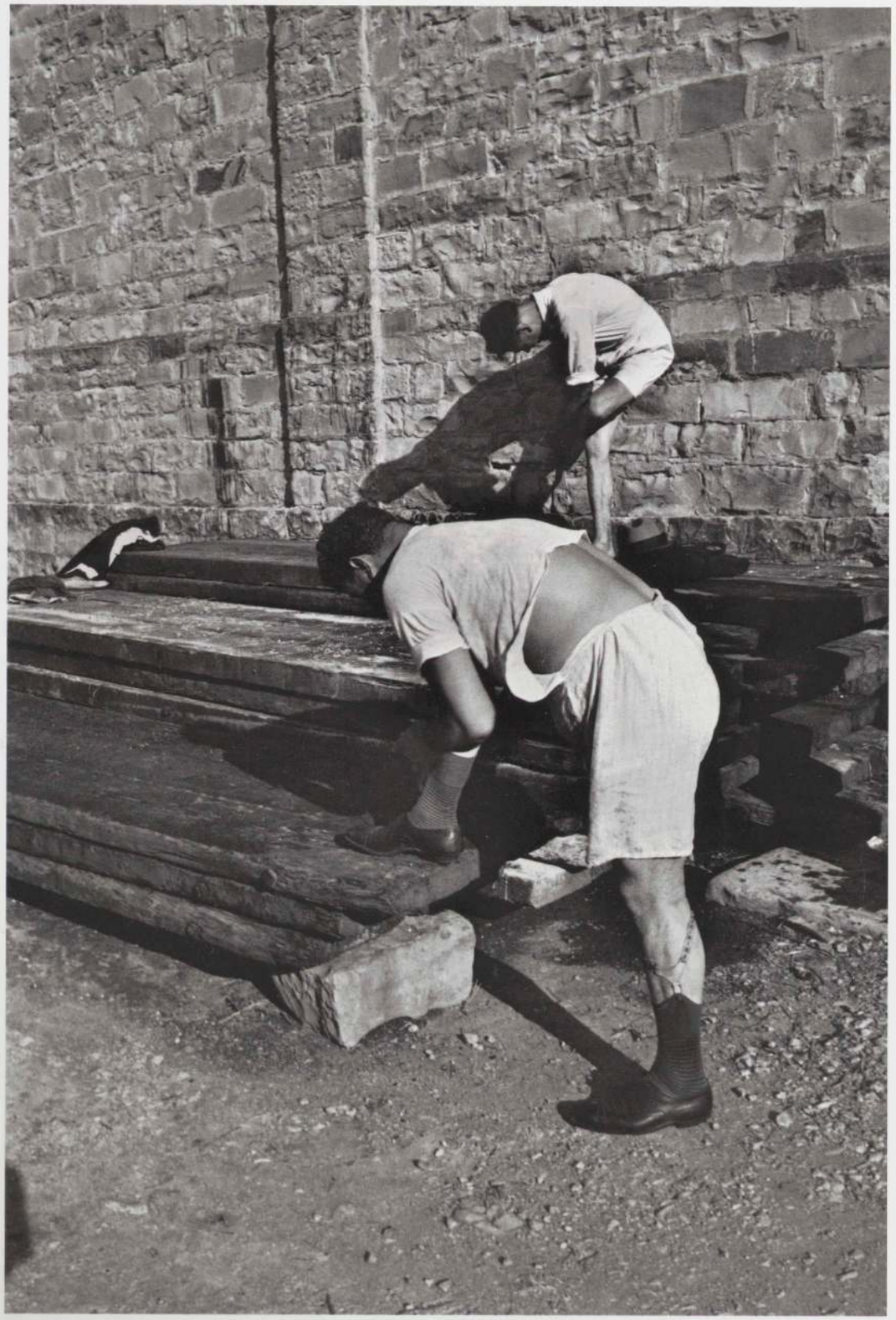
Paris, 1932





Espagne, 1932





Espagne, 1932-1933

Pierre Colle, Paris, 1932





Barrio Chino, Barcelone, 1933

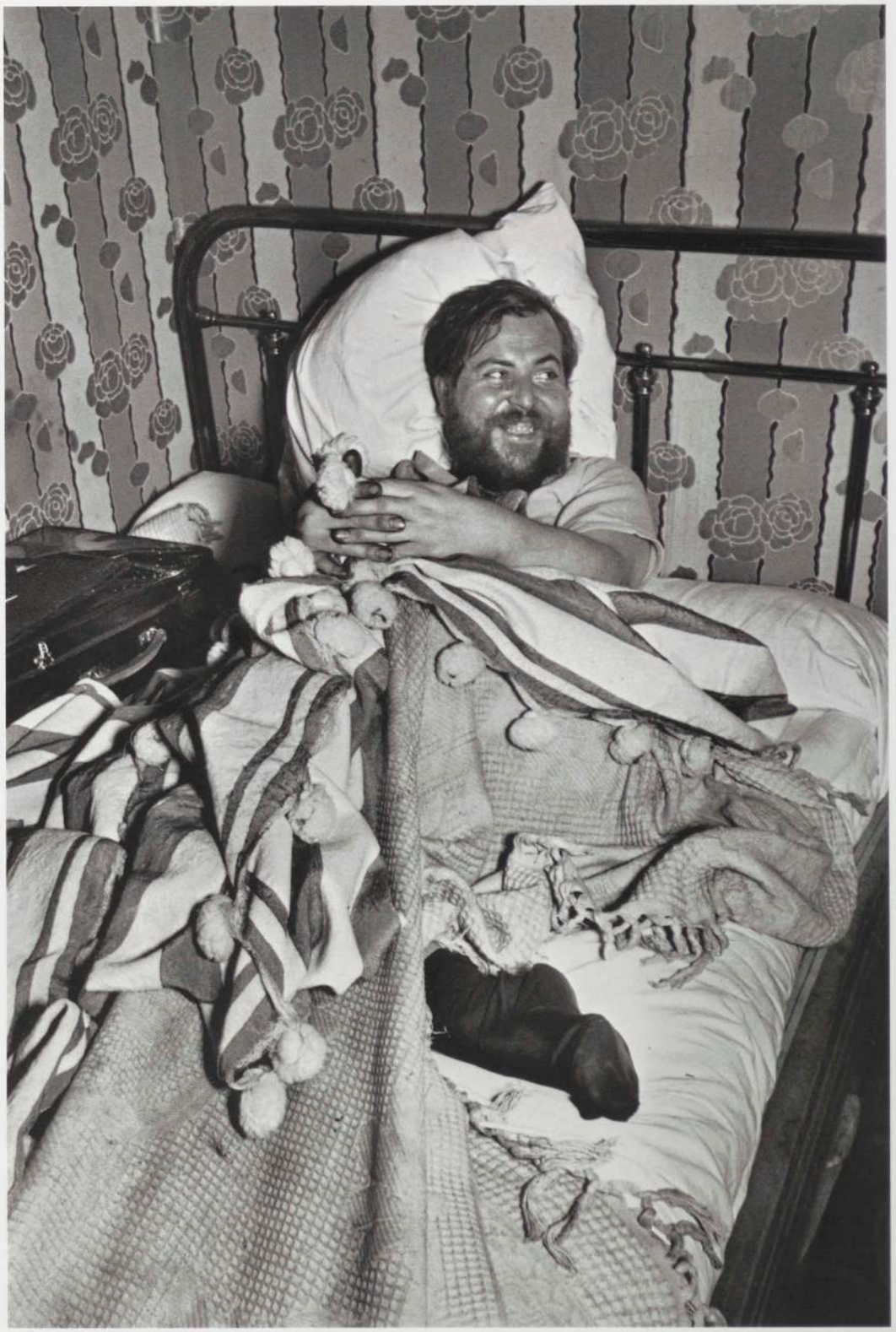
Antonio Salazar, Mexico, 1934





Tivoli, Italie, 1933

Christian Bérard, Paris, 1932

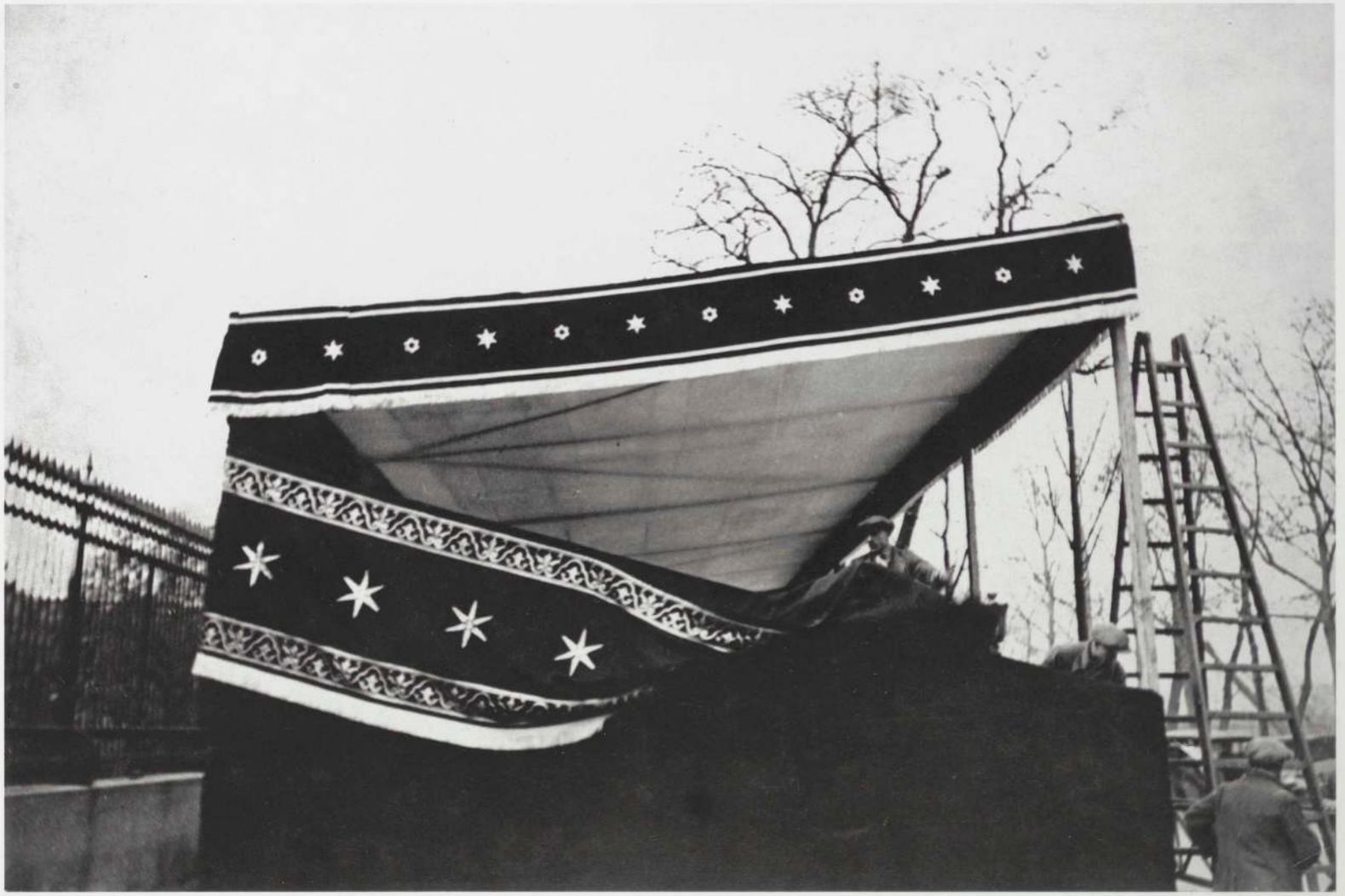


Paris, 1932

80



Funérailles d'Aristide Briand, Paris, 1932



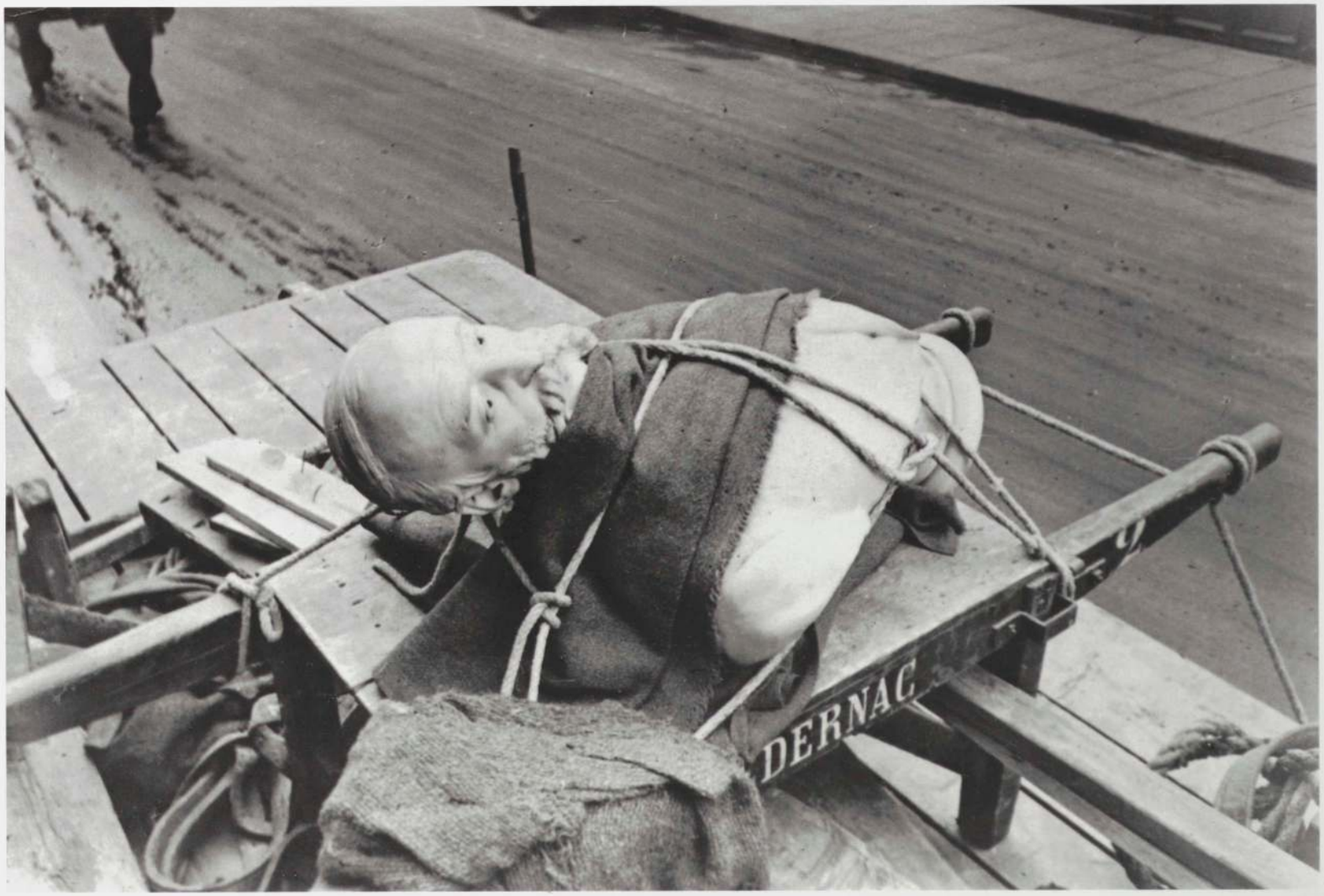
Quai Saint-Bernard, Paris, 1932







La Villette, Paris, 1932


DERNAC

André Pieyre de Mandiargues, Italie, 1932-1933



Martigues, 1932-1933



Allée du Prado, Marseille, 1932

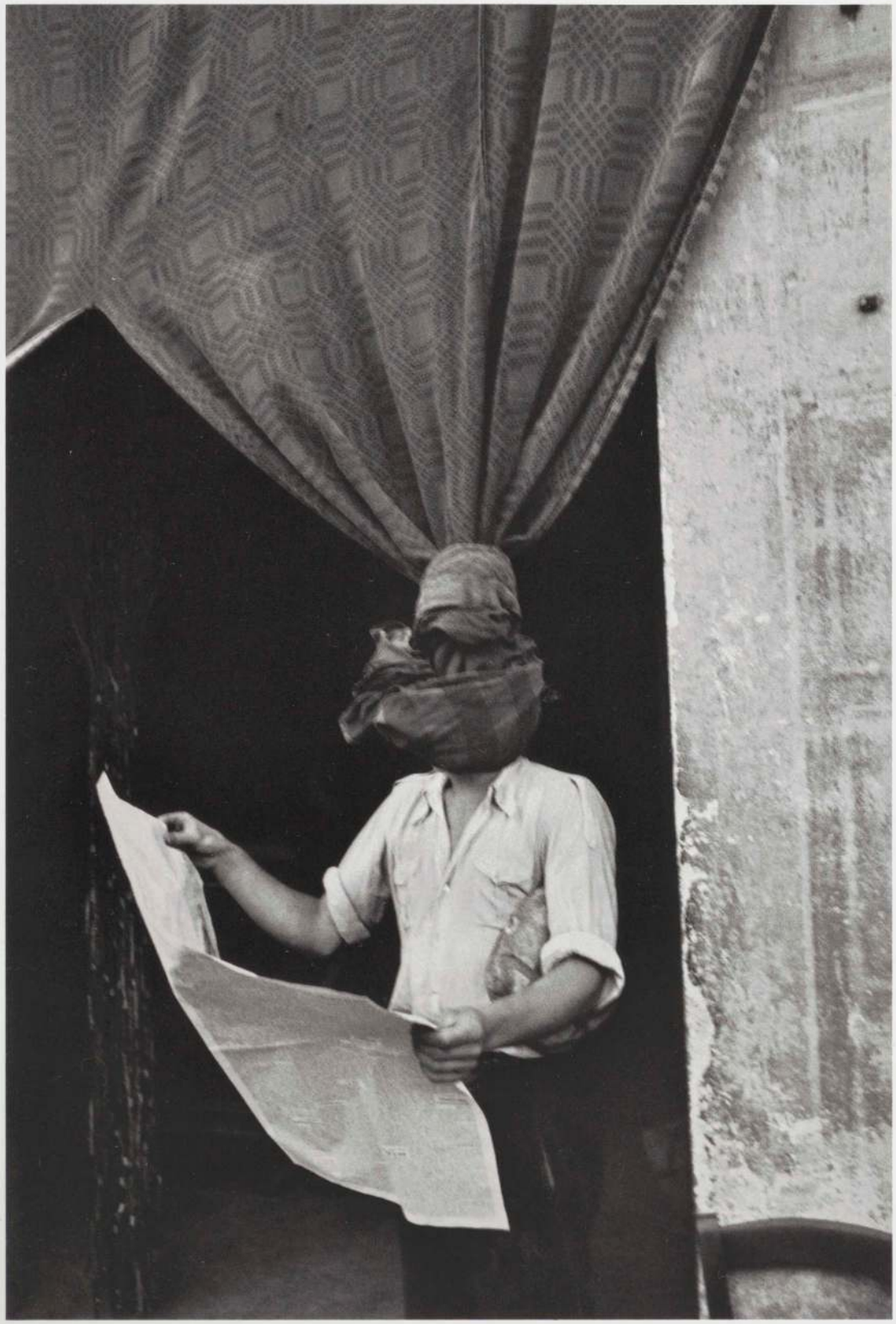




André Pieyre de Mandiargues
et Léonor Fini, Trieste, 1933

Trieste, 1933





Livourne, Italie, 1932

Hyères, 1932





Sienne, Italie, 1933

Salerne, Italie, 1933



Barcelone, 1933



Madrid, 1933



Florence, 1933



Arsila, Maroc espagnol, 1933



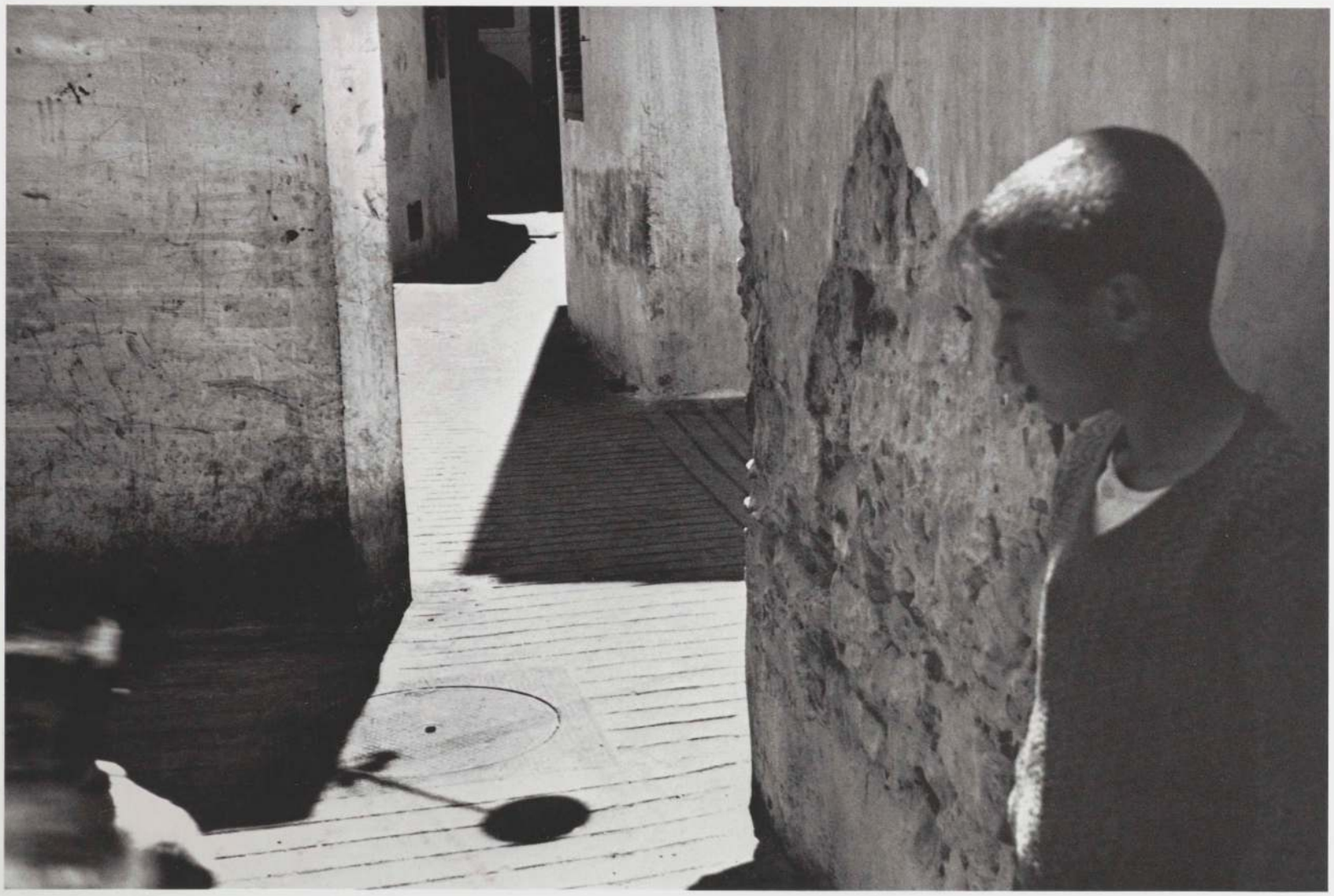
Hyères, 1932



Derrière la gare Saint-Lazare, Paris, 1932



Séville, 1933



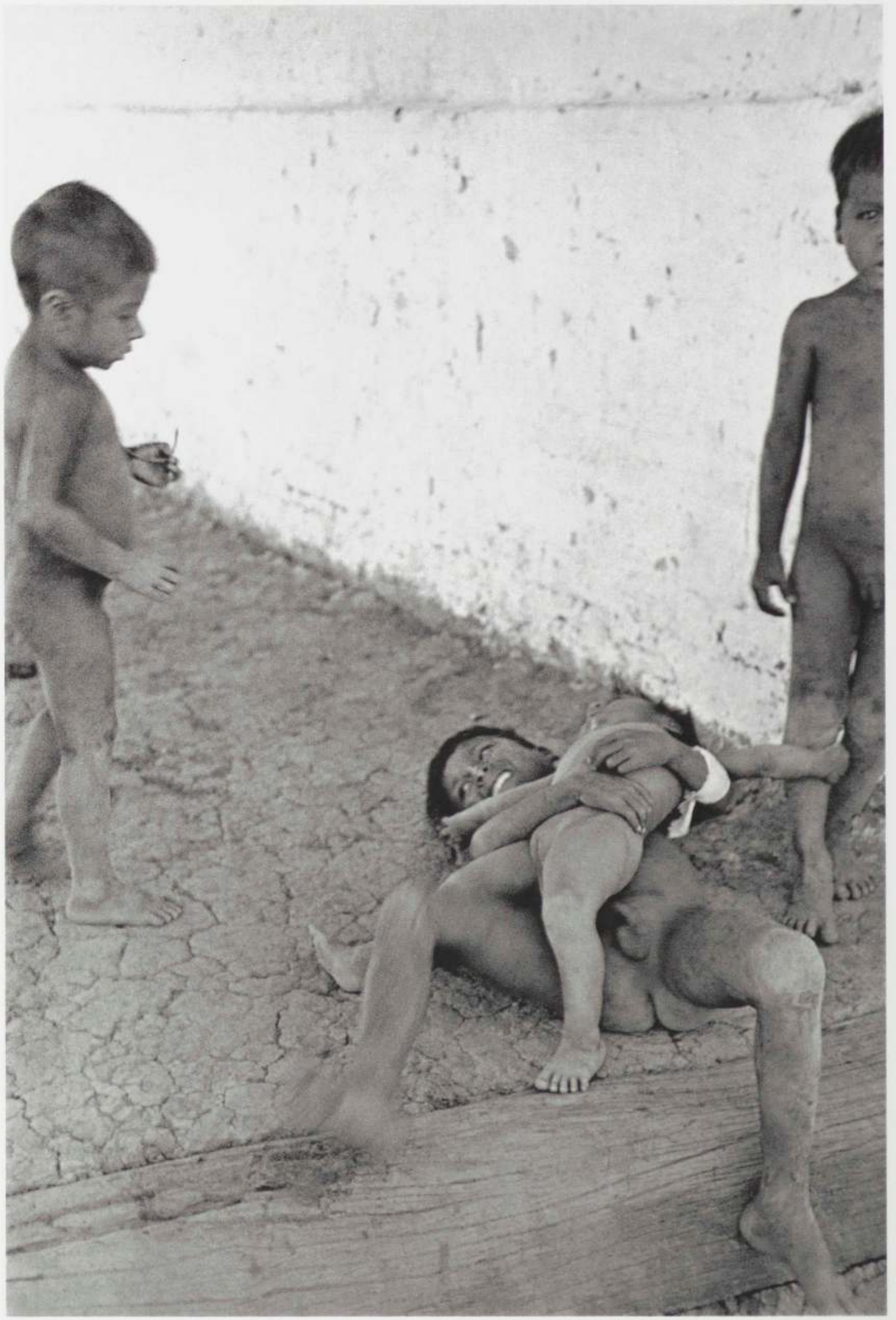
Arsila, Maroc espagnol, 1933



Italie, 1932-1933

104





Juchitán, Mexique, 1934



Marseille, 1932



Séville, 1933





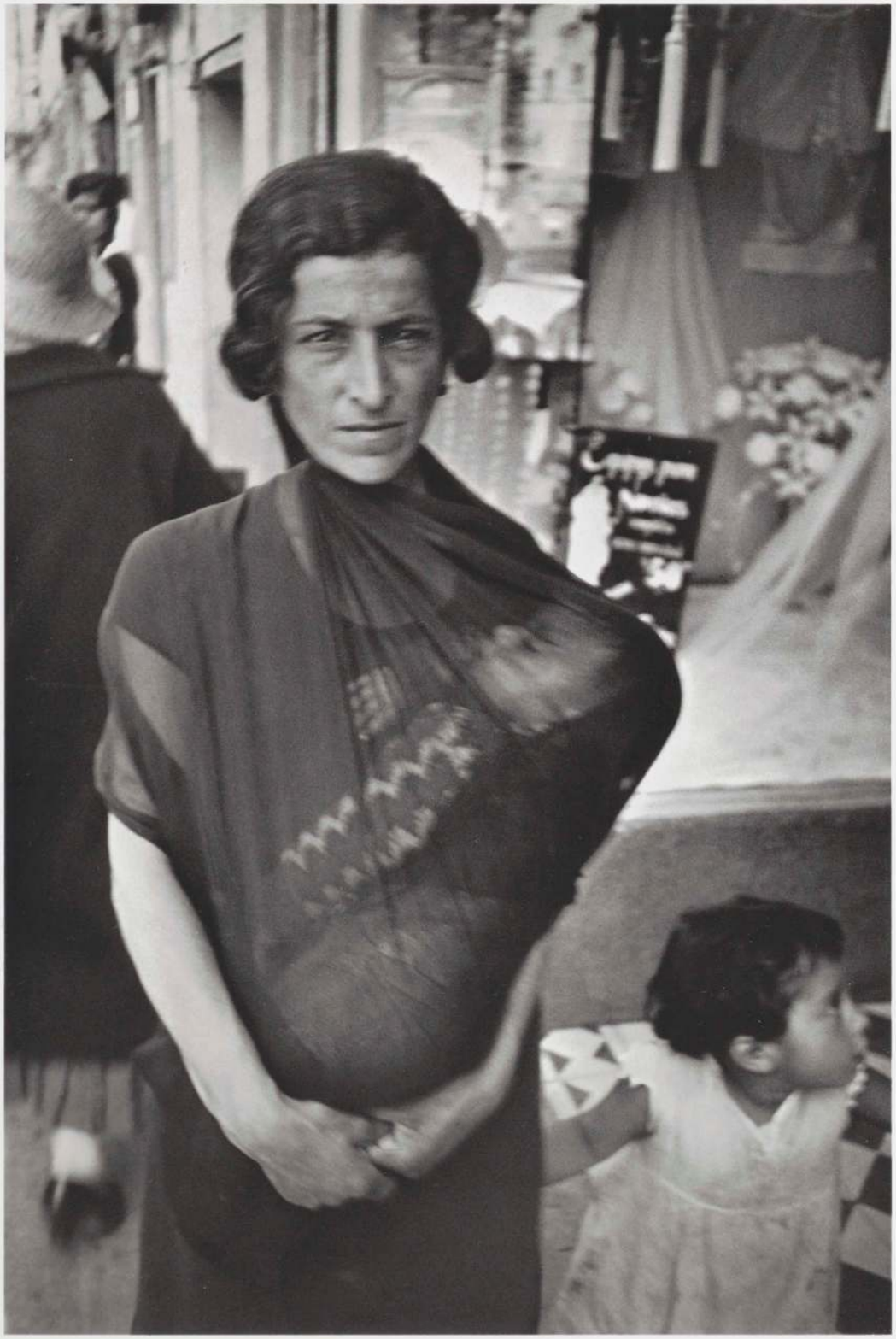
Madrid, 1933



Espagne, 1933







Mexico, 1934

Juchitán, Mexique, 1934





Mexique, 1934



Mexique, 1934



Mexique, 1934



Juchitán, Mexique, 1934





Cuba, 1934

122



Puebla, Mexique, 1934



Mexico, 1934







Mexico, 1934



Madrid, 1933



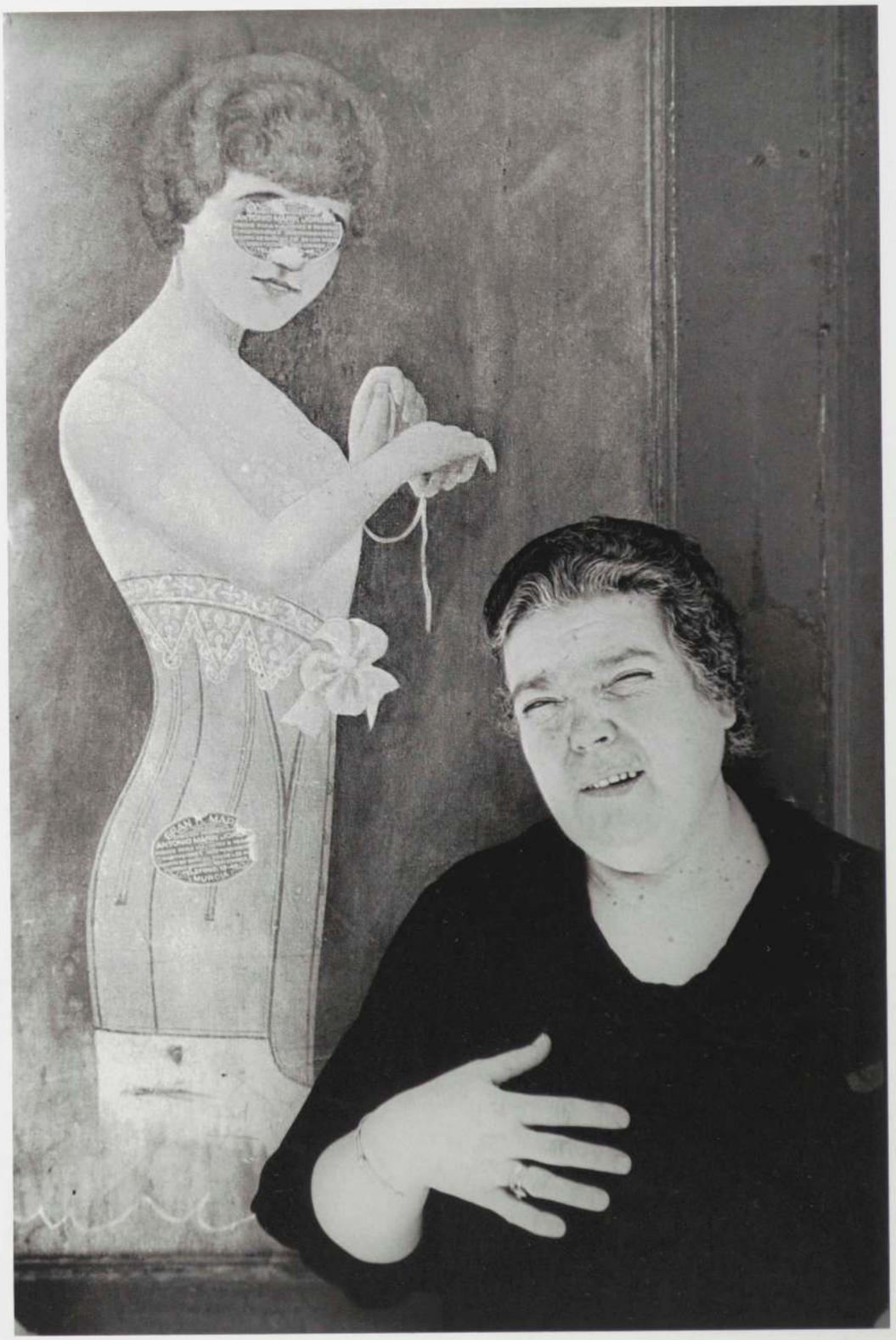
Calle Cuauhtemoctzin, Mexico, 1934



Calle Cuauhtemoctzin, Mexico, 1934



Cordoue, 1933





Alicante, 1933





Alicante, 1933

Italie, 1933





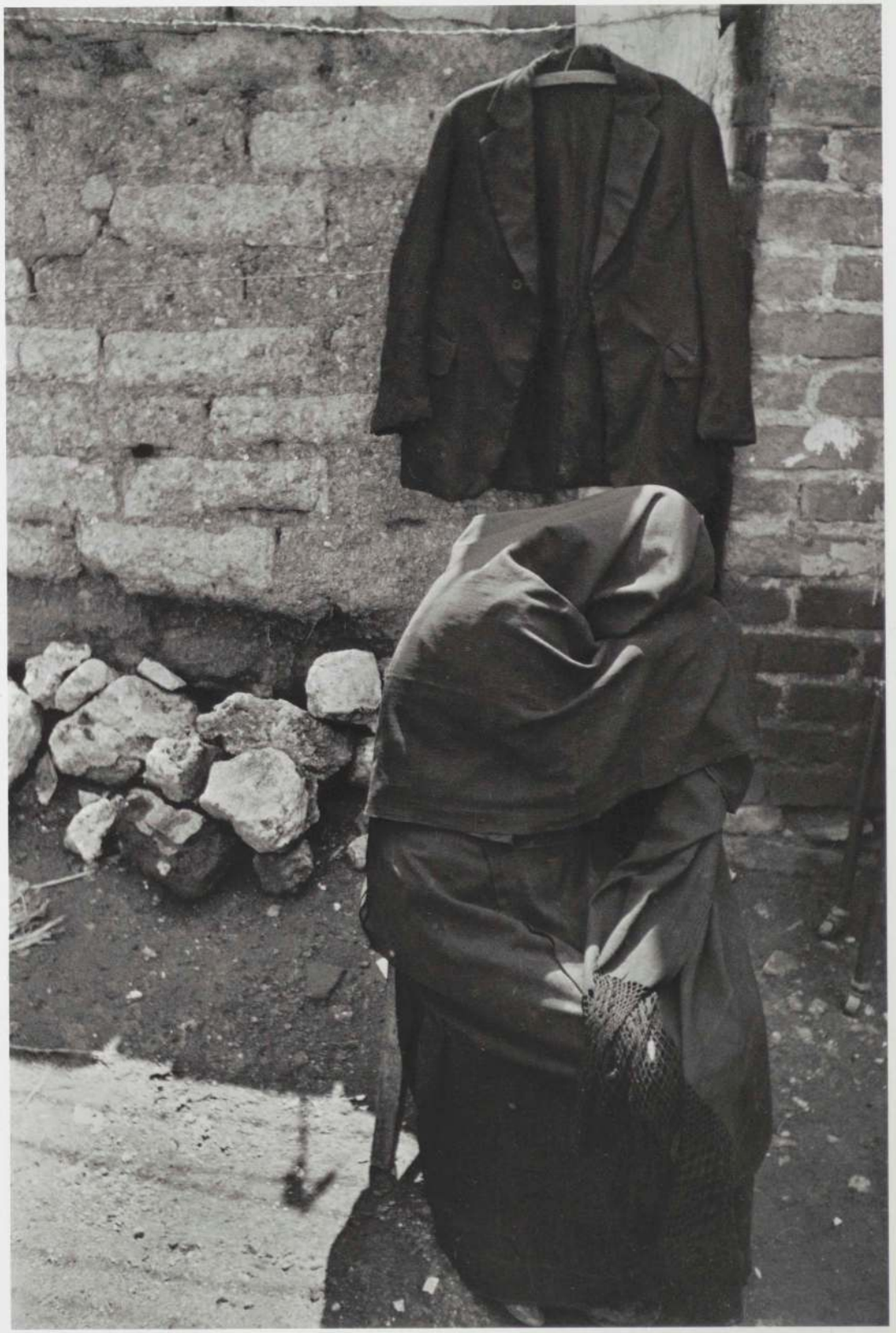
Italie, 1933



Espagne, 1933



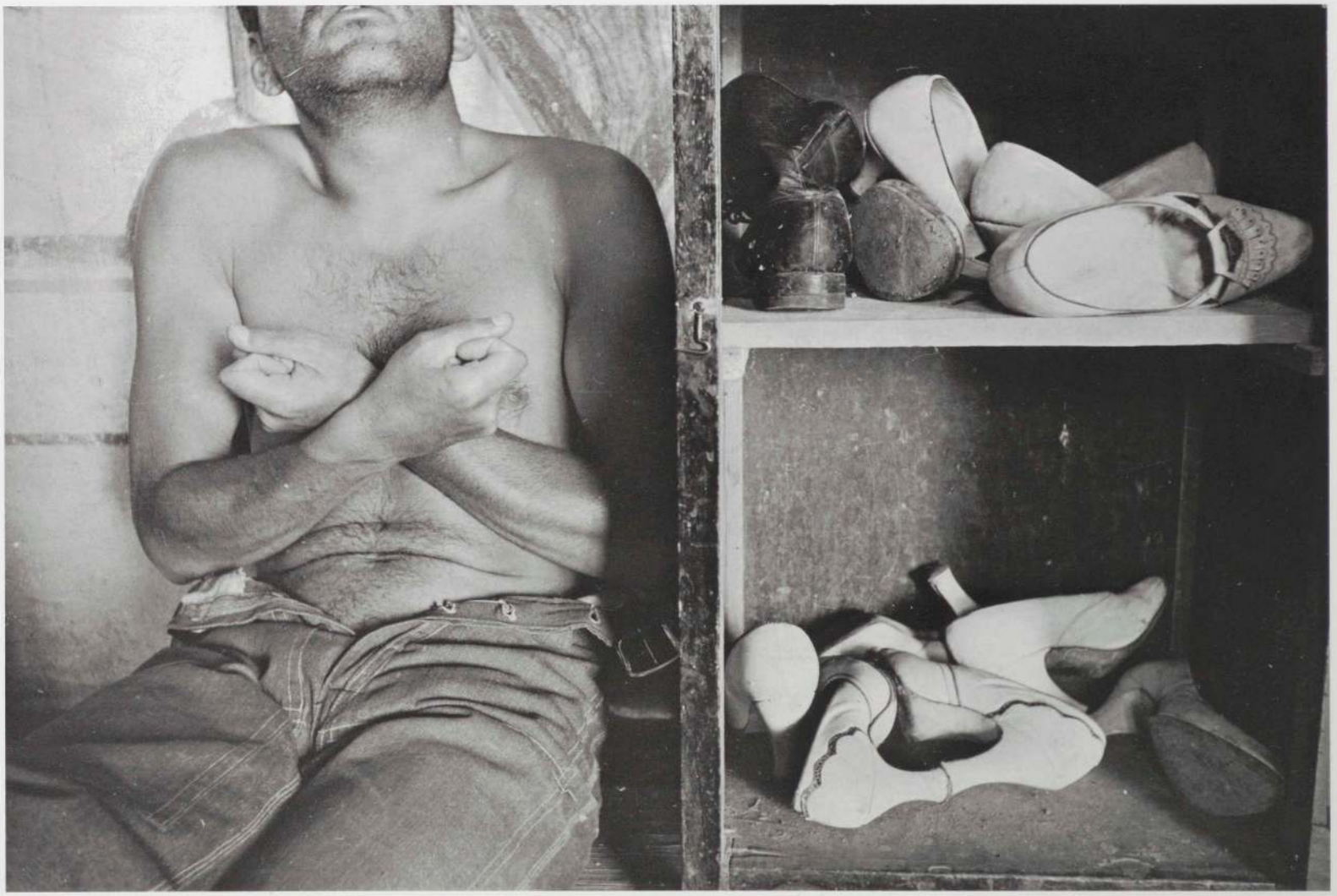
Mexique, 1934





Mexique, 1934

Santa Clara, Mexique, 1934



Mexique, 1934

142



Table des photographies

Dans la liste qui suit, les indications de dimensions ne s'appliquent qu'aux tirages qui étaient exposés au Museum of Modern Art de New York en 1987. Dans ces dimensions, la hauteur précède la largeur.

NOTE SUR LES ÉPREUVES

Au début des années trente, Cartier-Bresson tirait ses propres épreuves, mais pas en grand nombre car son public était très réduit à cette époque. La grande majorité des épreuves d'alors qui ont survécu ont été tirées pour des expositions à la Julien Levy Gallery; quelques autres avaient été données à des amis. Levy vendit relativement peu d'épreuves à cette époque (plusieurs au Museum of Modern Art). Plus tard, au long des années, il en vendit un certain nombre d'autres, dont quelques-unes sont couramment localisées. L'ensemble de ce qui restait chez Levy (vingt et une épreuves) est à présent dans la collection Julien Levy à l'Art Institute de Chicago.

Les chiffres inscrits au dos de plusieurs épreuves de la collection Julien Levy et ailleurs donnent à penser que, pour une seule exposition à la Levy Gallery, Cartier-Bresson tira des épreuves à partir de soixante-neuf négatifs différents. La majorité d'entre elles ont disparu. Bien que de temps en temps des épreuves précédemment inconnues viennent au jour, un peu moins de la moitié des quatre-vingt-huit photographies présentées ici sont connues sous la forme d'épreuves tirées dans les années trente. Cependant, même s'il était possible d'établir la présente sélection à partir d'épreuves de cette époque, il ne serait pas nécessairement désirable de le faire. Particulièrement dans les premières années trente, Cartier-Bresson supportait mal l'idée même de professionnalisme. Bien que certaines des épreuves qu'il a tirées alors soient très belles, les autres varient considérablement en caractère et en qualité. Souvent, les épreuves des années trente sont inférieures à celles d'autour de 1950 ou de plus tard. Dans les cas où le Museum of Modern Art possède plus d'une épreuve d'un négatif, la plus ancienne n'a pas toujours été choisie pour l'exposition de 1987 et donc pour le livre.

Après la Seconde Guerre mondiale, Cartier-Bresson, qui n'a jamais aimé tirer ses photos, préférant s'exercer continuellement au tir photographique, fut sauvé de la chambre noire par son ami Pierre Gassmann. Sous la surveillance du photographe, Pictorial Service, le laboratoire de Gassmann, soit pour la presse, soit pour les expositions, a tiré pratiquement toutes les épreuves de Cartier-Bresson depuis les dernières années quarante, y compris toutes les épreuves présentées ici qui sont datées de 1947 ou de plus tard. Les nouvelles épreuves tirées en 1986 et 1987 pour l'exposition au Museum of Modern Art de New York en 1987, sont l'œuvre de Georges Fèvre, Catherine Guilbaud, Marc Hervé, Marie-Pierre Jorre et Vojin Mitrovic. Pour la plupart des nouvelles épreuves, on ne connaît aucune épreuve correspondante des années trente. Dans plusieurs cas, le négatif n'avait donné lieu jusqu'alors à aucun tirage.

A la fin des années trente, lorsqu'éclata la Seconde Guerre mondiale, Cartier-Bresson découpa ses négatifs selon des cadrages individuels et rejeta ceux qui ne lui plaisaient pas. Il est probable qu'un certain nombre d'épreuves périrent également. Dans plusieurs cas, Cartier-Bresson détruisit des négatifs dont il avait fait précédemment des tirages, de sorte qu'un petit nombre d'excellentes photographies ne sont connues aujourd'hui que sous la forme d'épreuves qui avaient quitté les mains du photographe avant 1939. Tel est le cas des photographies reproduites ici pages 57, 63, 68, 83, 93 et 112. Si bonnes qu'elles soient, cependant, aucune d'elles ne supporte la comparaison avec les meilleures des photographies du début. Il apparaît que Cartier-Bresson était un éditeur sévère, mais fort bon, de sa propre œuvre.

Cartier-Bresson ne fit pas le ménage à la fin des années trente de façon aussi radicale qu'il eût pu le faire. Il garda plusieurs centaines de négatifs qui fournissent des clefs pour sa méthode de travail et qui comprennent un assez bon nombre de superbes photographies qui apparemment n'ont été l'objet d'aucun tirage dans les années trente. Une douzaine ou davantage d'entre elles ont été publiées pour la première fois dans *Henri Cartier-Bresson photographe* (Paris: Robert Delpire, 1979). Plusieurs autres font leur première apparition ici.

p. 2 *Italie.* 1932 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,4 cm
Prêté par le photographe

p. 53 *Dieppe.* 1926 (épreuve de 1991)
Prêté par le photographe

p. 54 *Rouen.* 1929 (épreuve de 1964)
27,3 × 35,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 55 *Budapest.* 1931 (épreuve de 1964)
35 × 26,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 56 *Sans titre.* 1929 (épreuve de 1986)
23,8 × 31,9 cm
Prêté par le photographe

p. 57 *Sans titre.* 1931 (épreuve de 1930 env.)
28 × 23,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Paul F. Walter

p. 59 *La Villette, Paris.* 1932 (épreuve de 1968)
39,1 × 26,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 60 *Varsovie.* 1931 (épreuve de 1987)
35,6 × 24,2 cm
Prêté par le photographe

p. 61 *Berlin.* 1931 (épreuve de 1986)
24,4 × 35,5 cm
Prêté par le photographe

p. 62 *Madrid.* 1932 (épreuve de 1991)
Prêté par le photographe

p. 63 *Quai de Javel, Paris.* 1932 (épreuve de 1930 env.)
17,1 × 22,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

p. 64 *Marseille.* 1932 (épreuve de 1986)
23,9 × 35,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquis grâce au don de Shirley C. Burden

p. 65 *Aubervilliers, Paris.* 1932 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,7 cm
Prêté par le photographe

p. 66 *Marseille.* 1932 (épreuve de 1986)
24 × 35,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquis grâce au don de Shirley C. Burden

p. 67 *Avenue du Maine, Paris.* 1932 (épreuve de 1986)
23,7 × 35,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquis grâce à des fonds anonymes

p. 68 *Espagne.* 1933 (épreuve de 1930 env.)
19,4 × 28,7 cm
The J. Paul Getty Museum, Malibu, Californie

p. 69 *«Te pinto un violín», Candelaria de los patos, Mexico.*
1934 (épreuve de 1991)
Prêté par le photographe

p. 70 *Marseille.* 1932 (épreuve de 1986)
23,7 × 35,1 cm
Prêté par le photographe

p. 71 *Paris.* 1932 (épreuve vers 1950)
34,7 × 23,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Monroe Wheeler

p. 72 *Espagne.* 1932 (épreuve de 1986)
35,5 × 23,7 cm
Prêté par le photographe

p. 73 *Bruxelles.* 1932 (épreuve de 1946)
23,5 × 34,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 74 *Espagne.* 1932-33 (épreuve de 1986)
35,6 × 24 cm
Prêté par le photographe

p. 75 *Pierre Colle, Paris.* 1932 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 76 *Barrio Chino, Barcelone.* 1933 (épreuve de 1968)
38,6 × 25,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 77 *Antonio Salazar, Mexique.* 1934 (épreuve de 1986)
24 × 35,6 cm
Prêté par le photographe

p. 78 *Tivoli, Italie.* 1933 (épreuve de 1947)
34,9 × 23,4 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 79 *Christian Bérard, Paris.* 1932 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 80 *Paris.* 1932 (épreuve de 1986)
23,7 × 35,3 cm
Prêté par le photographe

p. 81 *Funérailles d'Aristide Briand, Paris.* 1932
(épreuve de 1930 env.)
19,8 × 29,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Willard Van Dyke

p. 82 *Quai St-Bernard, Paris.* 1932 (épreuve de 1986)
23,7 × 35,4 cm
Prêté par le photographe

p. 83 *Paris.* 1932-33 (épreuve de 1930 env.)
19,6 × 29,3 cm
The Art Institute of Chicago
Collection Julien Levy
Don de Jean et Julien Levy

p. 84 *La Villette, Paris.* 1932 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 85 *Paris.* 1932 (épreuve de 1930 env.)
20 × 29,7 cm
The Art Institute of Chicago
Collection Julien Levy
Don de Jean et Julien Levy

p. 86 *André Pieyre de Mandiargues, Italie.* 1932-33
(épreuve de 1986)
24 × 35,6 cm
Prêté par le photographe

p. 87 *Martigues, France.* 1932-33 (épreuve de 1930 env.)
24,8 × 16,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don promis de Paul F. Walter

p. 89 *Allée du Prado, Marseille.* 1932 (épreuve de 1964)
34,8 × 23,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 90 *André Pieyre de Mandiargues et Léonor Fini, Trieste.*
1933 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,9 cm
Prêté par le photographe

p. 91 *Trieste.* 1933 (épreuve de 1986)
24 × 35,6 cm
Prêté par le photographe

p. 92 *Livourne, Italie.* 1932 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquis grâce au don de Lily Auchincloss

p. 93 *Hyères.* 1932 (épreuve de 1930 env.)
15,4 × 23,7 cm
The J. Paul Getty Museum, Malibu, Californie

p. 94 *Sienne, Italie.* 1933 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 95 *Salerne, Italie.* 1933 (épreuve de 1947)
33,7 × 49,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 96 *Barcelone.* 1933 (épreuve de 1968)
39,5 × 58,7 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 97 *Madrid.* 1933 (épreuve de 1968)
58,7 × 39,5 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 98 *Florence.* 1933 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,6 cm
Prêté par le photographe

p. 99 *Arsila, Maroc espagnol.* 1933 (épreuve de 1947)
23,2 × 34,7 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 100 *Hyères.* 1932 (épreuve de 1930 env.)
19,6 × 29,1 cm
The Museum of Modern Art, New York
Achat

p. 101 *Derrière la gare Saint-Lazare, Paris.* 1932
(épreuve de 1964)
49,7 × 35,7 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 102 *Séville.* 1933 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acheté grâce au don de Harriette et Noel Levine

p. 103 *Arsila, Maroc espagnol.* 1933 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 104 *Italie.* 1932-33 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,4 cm
Prêté par le photographe

p. 105 *Juchitán, Mexico.* 1934 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 106 *Marseille.* 1932 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 107 *Valencia.* 1933 (épreuve de 1947)
32,6 × 49,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 108 *Séville.* 1933 (épreuve vers 1950)
25,2 × 37,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Fonds Lois et Bruce Zenkel

p. 109 *Séville.* 1933 (épreuve de 1947)
23,3 × 34,4 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 111 *Madrid.* 1933 (épreuve de 1947)
23,2 × 34,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 112 *Espagne.* 1933 (épreuve de 1930 env.)
15,6 × 23,2 cm
The Art Institute of Chicago
Collection Julien Levy

p. 113 *Andalousie.* 1933 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,6 cm
Prêté par le photographe

p. 114 *Mexico.* 1934 (épreuve de 1968)
38,6 × 26 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 115 *Juchitán, Mexique.* 1934 (épreuve de 1947)
34,7 × 23,1 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 116 *Mexique.* 1934 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 117 *Espagne.* 1932-33 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,4 cm
Prêté par le photographe

p. 118 *Mexique.* 1934 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,4 cm
Prêté par le photographe

p. 119 *Mexique.* 1934 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 120 *Juchitán, Mexique.* 1934 (épreuve de 1986)
23,7 × 35,4 cm
Prêté par le photographe

p. 121 *Mexico.* 1934 (épreuve de 1986)
23,7 × 35,2 cm
Prêté par le photographe

p. 122 *Cuba.* 1934 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,6 cm
Prêté par le photographe

p. 123 *Puebla, Mexique.* 1934 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,6 cm
Prêté par le photographe

p. 124 *Mexico.* 1934 (épreuve de 1987)
24 × 35,8 cm
Prêté par le photographe

p. 125 *Espagne.* 1933 (épreuve de 1986)
23,8 × 35,4 cm
Prêté par le photographe

p. 126 *Mexico.* 1934 (épreuve de 1986)
35,5 × 23,7 cm
The Museum of Modern Art, New York
Fonds Robert et Joyce Menschel

p. 127 *Valence.* 1933 (épreuve de 1964)
33 × 49,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 128 *Madrid.* 1933 (épreuve de 1947)
23,5 × 34,8 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 129 *Calle Cuauhtemoctzin, Mexico.* 1934
(épreuve de 1947)
34,7 × 23,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 130 *Calle Cuauhtemoctzin, Mexico.* 1934
(épreuve de 1968)
25,9 × 38,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 131 *Cordoue.* 1933 (épreuve de 1968)
35,5 × 23,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 132 *Alicante.* 1933 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,7 cm
Prêté par le photographe

p. 133 *Alicante.* 1933 (épreuve de 1968)
26 × 38,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 134 *Alicante.* 1933 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Acquis grâce au don de Shirley C. Burden

p. 135 *Italie.* 1933 (épreuve de 1986)
24 × 35,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Fonds Lois et Bruce Zenkel

p. 136 *Italie.* 1933 (épreuve de 1986)
35,6 × 23,9 cm
Prêté par le photographe

p. 137 *Mexique.* 1934 (épreuve vers 1950)
23,5 × 34,6 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Monroe Wheeler

p. 138 *Espagne.* 1933 (épreuve de 1991)
Prêté par le photographe

p. 139 *Mexique.* 1934 (épreuve de 1968)
38,5 × 25,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don du photographe

p. 140 *Mexique.* 1934 (épreuve de 1986)
35,4 × 23,8 cm
Prêté par le photographe

p. 141 *Santa Clara, Mexique.* 1934 (épreuve de 1930 env.)
16,8 × 25,1 cm
The Museum of Modern Art, New York
Don de Willard Van Dyke

p. 142 *Mexique.* 1934 (épreuve de 1991)
Prêté par le photographe

Bibliographie

La bibliographie n'inclut que des ouvrages qui présentent ou analysent des photographies des débuts de Cartier-Bresson, ou qui ont été consultés pour la préparation de ce catalogue. Les livres de photographies de Cartier-Bresson et les catalogues d'expositions ont été classés chronologiquement.

LIVRES DE PHOTOGRAPHIES DE CARTIER-BRESSON

Images à la sauvette. Introduction par Henri Cartier-Bresson. Paris: Editions Verve, 1952. Ed. américaine, *The Decisive Moment.* New York: Simon & Schuster, 1952.

Henri Cartier-Bresson: Fotografie. Introduction d'Anna Fárová. Prague: SNKLHU, 1958.

Photographs by Henri Cartier-Bresson. Essais de Lincoln Kirstein et Beaumont Newhall. New York: Grossman, 1963.

The World of Henri Cartier-Bresson. Introduction d'Henri Cartier-Bresson. New York: Viking, 1968.

Henri Cartier-Bresson photographe. Avant-propos d'Yves Bonnefoy. Paris: Robert Delpire, 1979.

Henri Cartier-Bresson. Introduction de Jean Clair. Paris: Centre national de la photographie, 1982.

Henri Cartier-Bresson. Introduction de Michael Brenson. New York: Pantheon, 1982.

Henri Cartier-Bresson: Photoportraits. Préface d'André Pieyre de Mandiargues. Paris: Editions Gallimard, 1985.

Henri Cartier-Bresson: L'Amérique furtivement. Texte de Gilles Mora. Paris: Editions du Seuil, 1991.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

The Photographs of Henri Cartier-Bresson. Essais de Lincoln Kirstein et Beaumont Newhall. New York: The Museum of Modern Art, 1947.

Henri Cartier-Bresson. Textes d'Henri Cartier-Bresson et de Claude Roy. Cologne: Kunsthalle, 1967.

Henri Cartier-Bresson. Essai de Sir Ernst Gombrich. Edinburgh: Scottish Arts Council, 1978.

L'Imaginaire d'après nature: Disegni, dipinti, fotografie di Henri Cartier-Bresson. Edité par Giuliana Scimé. Milan: Padiglione d'arte contemporanea, 1983.

Henri Cartier-Bresson: Carnet de notes sur le Mexique. Essai de Juan Rulfo. Paris: Centre culturel du Mexique, 1984.

Photographs by Henri Cartier-Bresson from Mexico, 1934 and 1963. Essai d'Amy Conger. Corpus Christi, Tex.: Art Museum of South Texas, 1984.

Henri Cartier-Bresson: Paris à vue d'œil. Textes d'André Pieyre de Mandiargues et de Vera Feyder. Paris: Musée Carnavalet en association avec Paris-Audiovisuel, 1985.

INTERVIEWS

Baby, Yvonne. «Henri Cartier-Bresson on the Art of Photography.» *Harper's Magazine* (New York), November 1961, pp. 72-78.

Bourde, Yves. «Un Entretien avec Henri Cartier-Bresson.» *Le Monde* (Paris), 5 septembre 1974.

Desvergnes, Alain. «Une Interview de Henri Cartier-Bresson.» *Photo* (Paris), septembre 1979.

Dobell, Byron. «A Conversation with Henri Cartier-Bresson.» *Popular Photography* (New York), 41 (septembre 1957), pp. 130-32.

Guibert, Hervé. «Vive la photo: Rencontre avec Henri Cartier-Bresson.» *Le Monde* (Paris), 30 octobre 1980.

Hill, Paul, et Thomas Cooper. «Henri Cartier-Bresson.» Dans Hill and Cooper, *Dialogue with Photography.* New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

Mora, Gilles. «Henri Cartier-Bresson, Gilles Mora: Conversation.» Dans Mora, ed., *Henri Cartier-Bresson,* numéro spécial de *Les Cahiers de la photographie* (Paris), nº 18 (1986), pp. 117-25.

Seed, Sheila Turner. «Henri Cartier-Bresson: Interview.» *Popular Photography* (New York), 74 (mai 1974), pp. 108 et suiv.

ARTICLES

Aragon Leiva, Augustin. «Reflexiónes sobre la fotografia» [vers 1934]. D'un périodique non identifié. Copie à la bibliothèque du Museum of Modern Art.

Cartier-Bresson, Henri. «Reality Has the Last Word.» *The New York Times,* 8 juillet 1975.

Coleman, A. D. «More Than the Decisive Moment.» *The New York Times,* 29 mars 1970.

Evans, Walker. «Cartier-Bresson, a True Man of the Eye.» *The New York Times Book Review,* 19 octobre 1952, p. 7.

Galassi, Peter. «An Early Cartier-Bresson.» *MoMA* (New York), hiver 1975-76, n.p.

Girod de l'Ain, Bertrand. «Henri Cartier-Bresson au Grand Palais.» *Le Monde* (Paris), 21 octobre 1970.

Goldsmith, Arthur. «Henri Cartier-Bresson Revisited» (1960). Réimprimé avec des révisions mineures dans Goldsmith, *The Photography Game: What It Is and How to Play It.* New York: Viking, 1971.

———. «Henri Cartier-Bresson: A New Look at an Old Master.» *Popular Photography* (New York), 85 (novembre 1979), pp. 100-07, 149-50.

Greenberg, Clement. «Review of the Whitney Annual and Exhibitions of Picasso and Henri Cartier-Bresson» (1947). In Greenberg, *The Collected Essays and Critisism,* vol. 2: *1945-49.* Edited by John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Guibert, Hervé. «Cartier-Bresson: ‹Photoportraits› sans guillemets.» *Le Monde* (Paris), 10 octobre 1985.

Haas, Ernst. «Henri Cartier-Bresson: A Lyrical View of Life.» *Modern Photography* (New York), 35 (novembre 1971), pp. 88-97, 134, 136.

Holden, Judith. «The Disciplines of Henri Cartier-Bresson.» *Infinity* (New York), 10 (février 1961), pp. 3-17.

Hughes, Langston. «Fotografías, mas que fotografías.» *Todo* (Mexico), 12 mars 1935.

Kirstein, Lincoln. «A Great Book of Great Photographs.» *Infinity* (New York), 1 (novembre 1952), p. 6.

Leal, Fernando. «La belleza de lo imprevisto.» *El Nacional* (Mexico), [vers 1934-35]. Copie à la bibliothèque du Museum of Modern Art.

Lloyd, Peter [pseudonyme de Julien Levy]. Lettre imprimée sur une annonce de l'exposition «Photographs by Henri Cartier-Bresson and an Exhibition of Anti-Graphic Photography» à la Julien Levy Gallery, New York, 15 octobre-16 novembre 1933. Réimprimé dans Levy, *Surrealism*. New York: Black Sun Press, 1936.

Maddow, Ben. «Surgeon, Poet, Provocateur.» *The Photo League Bulletin* (New York), avril 1947, p. 2.

Mora, Gilles, ed. *Henri Cartier-Bresson*. Numéro spécial de *Les Cahiers de la photographie* (Paris), nº 18 (1986).

Newhall, Beaumont. «Vision Plus the Camera: Henri Cartier-Bresson» (1946). Réimprimé dans Newhall, *Photography: Essays and Images*. New York: The Museum of Modern Art, 1980.

Norman, Dorothy. «A Visitor Falls in Love – with Hudson and East Rivers.» *The New York Post*, 26 août 1946.

Roegiers, Patrick. «Cartier-Bresson, gentleman-caméléon.» *Le Monde aujourd'hui* (Paris), 16 mars 1986, p. 12.

Roy, Claude. «Ce Cher Henri.» *Photo* (Paris), novembre 1974.

Schwalberg, Bob, David Vestal, et Michael Korda. «Cartier-Bresson Today: Three Views.» *Popular Photography* (New York), 60 (mai 1967), pp. 108-09, 138-42.

Soby, James Thrall. «The Art of Poetic Accident: The Photographs of Cartier-Bresson and Helen Levitt.» *Minicam* (New York), 6 (mars 1943), pp. 28-31, 95.

———. «A New Vision in Photography.» *The Saturday Review* (New York), 5 avril 1947, pp. 32-34.

Stevens, Nancy. «In Search of the Invisible Man.» *American Photographer* (New York), 3 (novembre 1979), pp. 63-71.

Torre, Guillermo de. «El nuevo arte de la cámara o la fotografía animista.» *Luz* (Madrid), 2 janvier 1934.

Torri, Julio. «Cartier-Bresson.» Essai d'une page sur l'annonce imprimée de l'exposition «Exposición fotografías: Cartier-Bresson, Alvarez Bravo» au Palacio de Bellas Artes, Mexico, 11-20 mars 1935.

Vestal, David. «Cartier-Bresson: Recent Photographs?» *Popular Photographs* (New York), 63 (octobre 1968), p. 115.

White, Minor. «Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment.» *Aperture* (Rochester, N.Y.), nº 4 (1953), pp. 41-42.

AUTRES RÉFÉRENCES

Ades, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson, 1976.

———. *Dada and Surrealism Reviewed* (catalogue de l'exposition). Londres: Arts Council of Great Britain, 1978.

Alexander, William. *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926.

———. *La Peinture au défi* (catalogue de l'exposition). Paris: Galerie Goemans, 1930.

———. *Les Collages*. Paris: Hermann, 1965.

Aranda, Francisco. *Luis Buñuel: A Critical Biography*. Traduit par David Robinson. New York: Da Capo, 1976.

Atelier Man Ray: Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard, Bill Brandt, Lee Miller, 1920-1935 (catalogue de l'exposition). Paris: Centre Georges Pompidou en association avec Philippe Sers éditeur, 1982.

Bandy, Mary Lea, ed. *Rediscovering French Film* (catalogue de l'exposition). New York: The Museum of Modern Art, 1983.

Bertin, Célia. *Jean Renoir*. Paris: Librairie académique Perrin, 1986.

Bouqueret, Christian. *La Nouvelle Photographie en France 1919-1939* (catalogue de l'exposition). Poitiers: Musée de la Ville, 1986.

Breton, André. *Nadja* (1928). Traduit par Richard Howard. New York: Grove Press, 1960.

———. *L'Amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.

———. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962, traduit par Richard Seaver et Helen R. Lane. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1969.

Brinnin, John Malcolm. *Sextet: T. S. Eliot, Truman Capote and Others*. New York: Delacorte Press, 1981.

Buñuel, Luis. *My Last Sigh*. Traduit par Abigail Israel. New York: Knopf, 1983.

Campbell, Russell. *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.

Capa, Robert, et David Seymour «Chim.» *Front populaire*. Texte de Georgette Elgey. Paris: Chêne/MAGNUM, 1976.

Caute, David. *Communism and the French Intellectuals, 1914-1960*. New York: André Deutsch, 1964.

Coke, Van Deren, avec Diana C. Du Pont. *Photography: A Facet of Modernism*. New York: Hudson Hills Press en association avec le San Francisco Museum of Modern Art, 1986.

Crevel, René. *Le Clavecin de Diderot* (1930). Réimpression, Paris: J. J. Pauvert, 1966.

Crosby, Caresse. *The Passionate Years*. New York: Dial Press, 1953.

Dubief, Henri. *Le Déclin de la Troisième République, 1929-1938*. Nouvelle histoire de la France contemporaine, 13. Paris: Editions du Seuil, 1976.

Ford, Hugh. *Published in Paris: American and British Writers, Printers, and Publishers in Paris, 1920-1939*. Yonkers, N.Y.: Pushcart Press, 1975.

Gidal, Tim N. *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910-1933*. Traduit par Maureen Oberli-Turner. New York: Collier Books, 1973.

Gräff, Werner. *Es kommt der neue Fotograf!* Berlin: H. Reckendorf, 1929.

Harbison, Robert. *Deliberate Regression*. New York: Knopf, 1980.

Haworth-Booth, Mark, et David Mellor. *Bill Brandt Behind the Camera: Photographs, 1928-1983*. New York: Aperture, 1985.

Johnson, William. *Aigner's Paris*. Stockholm: Fotografiska Museet, 1982.

Krauss, Rosalind, et Jane Livingston, éd. *L'Amour fou: Photography and Surrealism* (catalogue de l'exposition). Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, 1985.

Levy, Julien. *Surrealism*. New York: Black Sun Press, 1936.

———. *Memoir of an Art Gallery*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1977.

Livingston, Jane. *M. Alvarez Bravo* (catalogue de l'exposition). Washington, D.C.: The Corcoran Gallery of Art; Boston: Godine, 1978.

Lottmann, Herbert R. *The Left Bank: Writers, Artists, and Politics from the Popular Front to the cold War*. Boston: Houghton Mifflin, 1982.

Manuel Alvarez Bravo: 303 Photographies, 1920-1986 (catalogue de l'exposition). Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris en association avec Paris-Audiovisuel, 1986.

Moholy-Nagy, László. *Malerei, Fotografie, Film.* Bauhaus Books, 8 (1925). Réimpression, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1969.

Mousseigne, Alain. «Situation de la photographie dans les revues des mouvements d'avant-garde artistique en France entre 1918 et 1939.» (Mémoire de Maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1974-75).

Nabokov, Nicolas. *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan.* New York: Atheneum, 1975.

Newhall, Nancy. «Controversy and the Creative Concepts.» *Aperture* (Rochester, N.Y.), 2 (juillet 1953), pp. 3-13.

Ozenfant, Amédée. *Les Fondements de l'Art Moderne.* Paris: Jean Baudry et Cie, 1928. Traduit par John Rodker sous le titre de *Foundations of Modern Art* (1928). NIle éd., New York: Dover, 1952.

Phillips, Sandra S. «The Photographic Work of André Kertész in France, 1925-1936: A Critical Essay and Catalogue.» (Ph. D. dissertation, The City University of New York, 1985).

Phillips Sandra S., David Travis, et Weston J. Naef. *André Kertész: Of Paris and New York* (catalogue de l'exposition). Chicago: The Art Institute of Chicago ; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.

Pieyre de Mandiargues, André. *Le Désordre de la mémoire: Entretiens avec Francine Mallet.* Paris: Gallimard, 1975.

Les Réalismes, 1919-1939 (catalogue de l'exposition). Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

Renoir, Jean. *Ma vie et mes films.* Paris: Flammarion, 1974. Traduit par Norman Denny sous le titre de *My Life and My Films.* New York: Athneum, 1974.

Reymond, Nathalie. «Le Rappel à l'ordre d'André Lhote.» In *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925.* Actes du second colloque d'histoire de l'art contemporain. Saint-Etienne: Musée d'art et d'industrie, 1974.

Rosenblum, Robert. *Cubism and Twentieth-Century Art.* New York: Abrams, 1960.

Rubin, William. *Dada and Surrealist Art.* New York: Abrams, 1969

———, ed. *«Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (catalogue de l'exposition). 2 vols. New York: The Museum of Modern Art, 1984. Traduit sous le titre de *Le Primitivisme dans l'Art du XXe siècle: les artistes modernes devant l'art tribal.* Paris: Flammarion, 1987.

Sesonske, Alexander. *Jean Renoir: The French Films, 1924-1939.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

Shattuck, Roger. «Having Congress: The Shame of the Thirties.» In Shattuck, *The Innocent Eye: On Modern Literature and the Arts.* New York: Farrar Strauss Giroux, 1984.

Soby, James Thrall. *After Picasso.* Hartford: Edwin Valentine Mitchell; New York: Dodd, Mead, 1935.

Szarkowski, John. *André Kertész. Photographer* (catalogue de l'exposition). New York: The Museum of Modern Art, 1964.

———. *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art.* New York: The Museum of Modern Art, 1973.

———. «Understandings of Atget.» In John Szarkowski et Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget,* vol. 4: *Modern Times* (catalogue de l'exposition). New York: The Museum of Modern Art, 1985.

Thirion, André. *Révolutionnaires sans Révolution.* Paris: Editions Robert Laffont, 1972). Traduit par Joachim Neugroschel sous le titre de *Revolutionaries Without Revolution.* New York: Macmillan, 1975.

Travis, David. *Photographs from the Julien Levy Collection, Starting with Atget* (catalogue de l'exposition). Chicago: The Art Institute of Chicago, 1976.

Whelan, Richard. *Robert Capa: A Biography.* New York: Knopf, 1985. Traduit par Simone Hilling et Brice Mathieussent, Paris: Mazarine, 1989.

Wolff, Geoffrey. *Black Sun: The Brief Transit and Violent Eclipse of Harry Crosby.* New York: Vintage, 1977.

Achevé d'imprimer sur les presses de
Offset-litho Jean Genoud SA à Lausanne, le 4 octobre 1991.
La photogravure est de Robert J. Hennessey à New York.
La reliure est de Mayer et Soutter à Renens.

Imprimé en Suisse.

FZ 0761

