

Robert Polidori
Un dialogue avec un lieu à un certain moment
Robert Polidori
A Dialogue with Place in Time

John K. Grande

Numéro 83, automne 2009, hiver 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63692ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Grande, J. K. (2009). Robert Polidori : un dialogue avec un lieu à un certain moment / Robert Polidori: A Dialogue with Place in Time. *Ciel variable*, (83), 96–98.

Robert Polidori.

Un dialogue avec un lieu à un certain moment

UN ENTRETIEN AVEC JOHN K. GRANDE

Les œuvres photographiques de Robert Polidori exhalent un sentiment de tragédie, ou d'histoire, mais surtout une impression de lieu. Leur qualité analytique se combine aux lieux, anciens ou contemporains mais toujours d'actualité, dans lesquels l'artiste choisit de travailler. Ils ont généré de nombreux ouvrages populaires, entre autres *New Orleans after the Flood* (2006), *Metropolis* (2005), *Zones of Exclusion: Pripjat and Chernobyl* (2003) et *Havana* (2001). Polidori s'est mérité à deux reprises un Alfred Eisenstaedt Award for Magazine Photography (en 1999 et 2002) et a reçu un prix de la World Press Photo pour sa couverture de la construction du Getty Museum en 1998.

JOHN K. GRANDE : Le thème du pouvoir de la nature est présent dans votre travail, comme dans vos photographies de l'inondation à la Nouvelle-Orléans. Il y a quelque chose d'ironique dans votre manière de montrer une civilisation bâtie envahie par la nature.

ROBERT POLIDORI : Si vous cherchez à savoir ce qui est canadien dans mon travail, je dirais que c'est une sorte de conscience singulière de l'objectivité, et également une tentative de ne pas exprimer d'opinion. J'aime proposer des vérités multiples et simultanées.

J. G. Pas de vérité unique, autrement dit.

R. P. Oui, je suis devenu un véritable polythéiste. Vingt pour cent de l'image va dans une direction comme si elle exprimait une certaine opinion, puis une autre partie part dans une autre direction, exprimant une autre opinion ; il s'agit là non pas de distance mais de chevauchement.

J. G. Votre conception de la composition est influencée par votre expérience du cinéma alors que vous travaillez aux Anthology Film Archives dans les années 1970. Pouvez-vous nous parler de vos premiers projets à cet endroit ?

R. P. Je suis allé à New York où j'ai fait ma première année d'université, puis à Tampa, en Floride. Annette Michelson y était professeure invitée. Elle y a donné une conférence durant laquelle elle a présenté le film *Wavelength* de Michael Snow. Ce fut une expérience marquante. J'ai abandonné les études après cela. Je n'ai pas été renversé par le film, pas plus que je n'ai ressenti un nationalisme impérial ou quelque chose du genre. Je ne savais pas vraiment que Michael était canadien. Mais ce fut un moment fondateur. Comme vous le savez, *Wavelength* est, en fait, un film sur la temporalité ou, comme le dit Michael Snow, « un monument au temps ». C'était non seulement une certaine manière de regarder, mais aussi de ressentir le temps. J'ai réalisé des films à la fin des années 1960 et au début des années 1970. À quoi ressemblaient-ils ? Je dirais qu'ils étaient comme des poèmes lyriques. Ils se rapprochaient peut-être davantage

des films de Jonas Mekas. Certains étaient brefs, d'autres faisaient quarante-cinq minutes. La durée m'importait peu.

J. G. Et qu'est-ce qui vous a fait passer du cinéma à la photographie ?

R. P. J'ai opté pour la photographie en raison du livre intitulé *L'Art de la mémoire* de Frances Yates.

J. G. Sur les anciens systèmes mnémoniques.

R. P. Oui, sur les systèmes mnémoniques grec et romain.

J. G. Yates décrit la manière dont le rhétoricien grec Cicéron explique ce processus à ses étudiants dans *Ad Herennium* (86-82 av. J.-C.) : « Afin de créer une série de lieux de mémoire, dit-il [Cicéron], il faut se rappeler un édifice, aussi spacieux et varié que possible, son avant-cour, son salon, ses chambres et ses parloirs, sans oublier les statues et autres ornements avec lesquels ces pièces sont décorées. Les images permettant de se rappeler le discours [...] sont ensuite placées par l'imagination dans les lieux mémorisés de l'édifice. Puis, dès que le souvenir des faits demande à être ranimé, tous ces lieux sont visités à tour de rôle et les différents dépôts y sont réquisitionnés de leurs gardiens. Nous devons imaginer l'ancien orateur en train de se déplacer en imagination parmi ce que sa mémoire avait construit, prononçant son discours et puisant dans les lieux mémorisés les images qu'il y avait déposées. La méthode fait en sorte que les points sont mémorisés dans le bon ordre, puisque l'ordre est déterminé par la suite des lieux dans l'édifice. Les exemples donnés par Quintilien de l'ancre et de l'arme comme images peuvent suggérer qu'il avait à l'esprit un discours traitant à un certain moment d'un sujet naval (l'ancre) et à un autre d'opérations militaires (l'arme)¹. »

On pense à l'art de la mémoire en observant les corridors sur vos photographies de Versailles.

R. P. Les étudiants en art de la mémoire devaient autrefois mémoriser ces pièces vides. À l'école pythagoricienne de Crotona en Calabre, les étudiants n'étaient pas autorisés à parler pendant les deux premières années et devaient mémoriser des pièces. Cela venait plutôt de ce côté. J'ai abandonné le cinéma parce que c'était trop dispendieux. Je considère maintenant le cinéma comme un privilège social. Je pense que tous les gens de la classe moyenne ont maintenant un appareil numérique, même en Inde ; c'est presque devenu un droit de naissance. J'ai été influencé par ce livre et par l'observation de pièces appelées à devenir des métaphores de la mémoire.

J. G. Et quand on regarde ces maisons et ces pièces de la Nouvelle-Orléans dans votre livre *New Orleans after the Flood*, nous nous trouvons devant des vie très intimes, un monde personnel retourné sens dessus dessous, les ravages du temps. Je pense à Byron et à Shelley – aux Romantiques – qui considéraient les ruines comme des métaphores de civilisations anciennes, évocatrices de vies depuis longtemps disparues. Il y a quelque chose en rapport avec Dieu, la main de Dieu, dans votre travail. Il y a également cet aspect du temps. Vos photos de la Nouvelle-Orléans ou du Liban présentent un

aspect de cette métaphore temporelle qui peut être romantique ou tragique. Ce qui est ordinaire un jour peut devenir autre chose le lendemain... et que reste-t-il ?

R. P. Sur les photos de la Nouvelle-Orléans, les pièces ne sont pas des cadavres des gens ; ce sont les exosquelettes d'une vie interrompue. Je crois que la plupart des gens qui ont habité ces pièces vivent encore aujourd'hui, qu'ils ont une nouvelle vie ailleurs. À la manière dont les serpents changent de peau, ce sont leurs exosquelettes qui sont ici visibles. Ce sont tous les indices qui sont restés de leurs trajectoires antérieures.

Je crois que de penser qu'une image photographique peut changer le monde, c'est en exiger beaucoup, mais je crois qu'on peut certainement contribuer au changement.

J. G. Je crois que vos photographies prennent la forme d'un commentaire social et évoquent l'idée qu'un photographe peut influencer la société, même dans les médias. À simplement regarder l'une de vos images de *La Havane*, celle de l'ancienne maison de la comtesse avec ses murs maintenant réparés, recouverts de planchettes, j'ai vraiment l'impression d'un commentaire, d'une affirmation puissante, sur le colonialisme et la culture autochtone.

R. P. En fait, on me qualifie souvent de photographe d'architecture. Je déteste cela. Il est vrai que je photographie des intérieurs et des édifices – donc, je ne dis pas que c'est complètement faux. Ce que je dis c'est que la photographie architecturale consiste fondamentalement à créer un produit visuel pour un architecte ou un promoteur. Je dis que je suis un photographe d'habitats. Je photographie la façon dont la société utilise et même transforme un espace. C'est ce qui m'intéresse. Je ne vous mentirai pas : j'ai fait de la photographie d'édifices pour gagner ma vie, mais ça ne m'intéresse pas.

J. G. Vous avez dit qu'il n'existe pas de fiction plus étrange que la réalité. Vous avez tout à fait raison, si on en juge par le travail photographique que vous présentez au Musée d'art contemporain de Montréal. Ces images témoignent des changements en cours dans plusieurs lieux à travers le monde. Pensez-vous que la photographie peut exercer une influence dans une société remplie d'indications visuelles, où nous sommes constamment nourris d'éléments visuels ?

R. P. C'est une question ouverte. Cette situation s'est présentée il y a deux mois. J'ai des liens d'amitié avec Jeff Rosenheim, qui est conservateur de la photographie au Metropolitan Museum. J'adore le travail de Sebastião Salgado, sauf que je n'aime rien en noir et blanc, et rien en 35 mm. Je n'en apprécie pas la qualité technique. À mon avis, ce n'est pas assez précis, mais je

pardonne à Salgado parce qu'il sait regarder et sait quelles images il doit prendre. Rosenheim est complètement en désaccord avec moi. Ce qu'il n'aime pas dans le travail de Salgado, c'est cette notion que la photographie peut sauver le monde. Je n'y avais jamais pensé de cette manière. Je crois que de penser qu'une image photographique peut changer le monde, c'est en exiger beaucoup, mais je crois qu'on peut certainement contribuer au changement.

J. G. Vos travaux sont très terre-à-terre, pas du tout industriels en termes d'échelle, mais très humains. Ils révèlent des détails humains.

R. P. Je crois que c'est parce que je vis à New York. C'est difficile d'y échapper. C'est probablement le manque de proximité entre les gens au Canada qui les rend plus distants. Les endroits où je choisis de vivre sont extrêmement urbains. Je recherche un équilibre. Si l'on est trop près et qu'on est soudainement trop influencé par son sujet, on manque d'objectivité, ce qui signifie que l'œuvre perd une certaine vérité.

J. G. Est-ce que vous organisez vos photos ou y a-t-il une part accidentelle dans la manière dont vous pénétrez les scènes que vous saisissez.

R. P. Qu'entendez-vous par « organiser » ? J'utilise des trépieds et tout le reste.

J. G. Comment organisez-vous l'image dans votre tête ? S'agit-il de vous promener, de découvrir un endroit, de suivre une intuition ?

R. P. Quand j'étais à la Nouvelle-Orléans, ces espaces existaient partout. Je n'avais qu'à les repérer et à les photographier. Par contre, pour l'image de la maison de madame Faxas, qui apparaît sur la couverture de mon livre sur *La Havane*, c'est mon « chauffeur » qui me l'a indiquée. Un type très intelligent. Les Cubains sont futés. Il m'a dit : « Alors, vous aimez ce genre de truc. Vous devez voir la Casa de la Loca. » Et il m'a conduit là. Je ne dis pas que d'autres ne m'ont pas aidé. Tout relève d'un processus. Au fond, je déniche tous mes sujets. J'ai simplement du pif. Traduit par Colette Tougas

1 Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, p. 3. [Notre traduction.]

Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream de John K. Grande a été par *Pari Publishing* (Italie) en 2007 (). Les volumes I et II (2008, 2009) d'Art Allsorts: Writings on Art & Artists sont maintenant disponibles (www.lulu.com). Stonehenge & Avebury, une collaboration avec l'artiste Arnold Shives, s'est récemment mérité un prix de l'Alcuin Society. John Grande est conservateur de l'événement Earth Art 2009 aux Royal Botanical Gardens à Hamilton (www.rbg.ca). www.grandescritique.com



DANS L'ORDRE
Robert Polidori, *Samir Geagea Headquarters #4, Rue de Damas, Beirut, Lebanon*, 1994, *épreuve chromogénique / chromogenic print on fuji crystal archive*, 101,6 x 127 cm
Robert Polidori, *Señora Faxas Residence #1, Miramar, Havana, Cuba*, 1997, *épreuve chromogénique / chromogenic print on fuji crystal archive*, 101,6 x 127 cm



Photo: Nat Gorry

Robert Polidori: A Dialogue with Place in Time

AN INTERVIEW WITH JOHN K. GRANDE

Robert Polidori's photographs evoke a sense of tragedy, or of history – but, above all, of place. The analytical quality of his images is combined with the ancient and contemporary, yet always topical selection of places he works in, which have resulted in numerous popular books, including *New Orleans after the Flood* (2006), *Metropolis* (2005), *Zones of Exclusion: Pripyat and Chernobyl* (2003), and *Havana* (2001). Polidori has twice been awarded the Alfred Eisenstaedt Award for Magazine Photography (1999 and 2002), and has won the World Press Award for his coverage of construction of the Getty Museum in 1998.

JOHN K. GRANDE: The theme of the power of nature enters into your work, as with the photographs of the flood in New Orleans. There is something ironic about that – the way you have all this built civilization with the nature entering into it.

ROBERT POLIDORI: If what you are fishing for what is Canadian about my work, I would say it is a kind of conscious approach to objectivity, and also trying not to editorialize. I like to have multiple simultaneous truths.

J.G. More than a single truth, in other words.

R.P. Yes; I have become a real polytheist. Twenty percent of the image is going in one direction as if editorializing in one way, but then another part of the image is going in another direction, editorializing in another way; it is not through distance but through layering.

J.G. Your approach to composition is influenced by your experience working in film with the *Anthology Film Archives* in the 1970s. Can you tell me about your early projects there?

R.P. I went to New York and was attending university – my freshman year – and I was in Tampa, Florida. Annette Michelson came as a visiting professor. She gave a lecture in Tampa where she showed the film *Wavelength* by Michael Snow. That was a very influential experience. I quit college after that. I didn't flip out over it

and there was no sense of overbearing nationalism or anything like that. I didn't really know that Michael was Canadian. So that, for me, was a seminal shock. As you know, *Wavelength* is really a film about temporality; Michael Snow has called it "a monument to time." It was a certain way of looking at, but also of feeling about, time. I made films in the late 1960s and early 1970s. What were they like? I would call them like lyrical poems. If anything, they were closer to Jonas Mekas's films. Some were shorts, and some were 45 minutes long. I didn't think about length.

J.G. And what made you turn to photography from film?

R.P. When I turned to photography it was really because of this book called *The Art of Memory* by Frances Yates.

J.G. About ancient mnemonic systems.

R.P. Yes, Greek and Roman mnemonic systems.

J.G. Yates describes how the ancient Greek rhetorician Cicero explains the process to his students in *Ad Herennium* (86–82 BCE): "In order to form a series of places in memory, he [Cicero] says, a building is to be remembered, as spacious and varied a one as possible, the forecourt, the living room, bedrooms, and parlours, not omitting statues and other ornaments with which the rooms are decorated. The images by which the speech is to be remembered ... are then placed in imagination on the places which have been memorized in the building. This done, as soon as the memory of the facts requires to be revived, all these places are visited in turn and the various deposits demanded of their custodians. We have to think of the ancient orator as moving in imagination through his memory building whilst he is making his speech, drawing from the memorized places the images he has placed on them. The method ensures that the points are remembered in the right order, since the order is fixed by the sequence of places in the building. Quintilian's examples of the anchor and the weapon as images may suggest that he had in mind a speech which dealt at one point with naval matters (the anchor), at another with military operations (the weapon)."¹

One thinks of the art of memory when looking at the corridors in the Versailles photographs that you took.

R.P. The students of the art of memory used to have to memorize these empty rooms. At the Pythagorean School in Crotona, Calabria, the students were not allowed to speak for the first two years and had to memorize rooms. It came more from that side. I left film because it was too expensive. I really look at film now as being a social privilege. I think that anyone who is even middle class has a digital camera. Even in India now people have cameras; it has become almost a birthright. I was influenced by that book and looking at rooms becoming metaphors of memory.

J.G. And when we look at these rooms and houses in your book *New Orleans After the Flood*, we are looking into people's very personal lives, a personal world turned upside down, the ravages of time. I think of Byron

and Shelley – the Romantics – who looked at ruins as metaphors for past civilizations, traces of lives long ago vanished. There is this thing about God, the hand of God in your work. And then there is the aspect of time. Your *New Orleans and Lebanon* photographs present an aspect of this metaphor for time that can be romantic or, alternatively, tragic. What is ordinary one day can be something else the next ... and what remains?

When we are looking at the photographs of New Orleans, these rooms are not the cadavers of people's bodies; these are the exoskeletons of an interrupted life. So, the way that snakes shed their skins, these are exoskeletons that have been shed.

R.P. When we are looking at the photographs of New Orleans, these rooms are not the cadavers of people's bodies; these are the exoskeletons of an interrupted life. I would think that the majority of the inhabitants of these rooms are living someplace else. They are still living today. They have another life now. So, the way that snakes shed their skins, these are exoskeletons that have been shed. These are all the clues you have left to their prior trajectories.

J.G. I do believe that your photographs have the aspect of social commentary and the idea that the photographer can influence society, even through media. When I look at one of your Havana photographs, the one of the Countess's former house, and the walls now repaired – indeed, covered with all those tiny boards. It is truly a comment on colonialism and indigenous culture, a powerful statement.

R.P. The thing is that people often will call me an architectural photographer. I hate that. I do photograph interiors and buildings, so I am not saying they are completely out of line. What I am saying is that architectural photography is basically about making a product shot for an architect or a developer. I say that I am a habitat photographer. I photograph the way a society uses and even alters a space. That is what I am into. I won't lie to you: I have had to do photographs of buildings for a client for my livelihood, but I don't care about that.

J.G. You have said that there is no fiction stranger than reality. I think you have hit the nail on the head there, especially after seeing the photographs on view at the *Musée d'art contemporain de Montréal*. They bear witness to transformations in many places around the world. Do you believe that photography can play a role in influencing society in a world in which there are so many visual cues, in which so

many visuals are being fed to us all the time?

R.P. That is an ongoing question. This came up two months ago. I am friends with Jeff Rosenheim, who is the photography curator at the Metropolitan Museum. I love the work of Sebastião Salgado, except that I do not like anything in black and white and I don't like anything shot in 35 mm. I don't like the technical quality of it. To me it is not precise enough, but I sort of pardon it with him, because he knows what to shoot and what to look at. He said he couldn't disagree more. What Rosenheim did not like about his photography was the notion that photography can save the world. I never thought about it like that. I think that to believe that a photograph can change the world is asking a lot, but I think that you can contribute to change.

J.G. Your works are very hands-on and close-up, not industrial at all in scale, and very human. They reveal the human details.

R.P. I think that is because I live in New York. It is hard to escape it. Probably it is because people don't live in proximity to one another in Canada, they have greater distance. The places I choose to live in are highly urban. It is a balance that has to be achieved. If you are too close, and are suddenly too influenced by your subject, you lose your objectivity, which means the work lacks a certain truth.

J.G. Do you set up your photos, or is there an element of accident to the way you enter into the scenes you photograph?

R.P. What do you mean by "set up"? I use tripods and so on.

J.G. How do you set up the image in your mind? Is it a matter of walking around, getting to know a place, following your instinct?

R.P. In New Orleans, it was everywhere. I just found the spaces and photographed them. On the other hand, it was my driver who pointed out the image of Madame Faxas's house that was on the cover of my Havana book. He was a smart guy. Cubans are clever. He said, "Oh, you like this kind of stuff. You have to see the Casa de la Loca." Then he took me there. I am not saying others don't help me. Everything is a process. Basically I find all my own material. I just have the nose for finding it.

¹ Frances Yates, *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), p. 3.

John Grande's Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream was published by *Pari Publishing (Italy)* in 2007 (www.paripublishing.com). *Art Allsorts: Writings on Art & Artists, Vols. 1 and 2* (2008, 2009) are now available (www.lulu.com). *Stonehenge & Avebury, a collaboration with the artist Arnold Shives*, recently won an *Alcuin Society* prize. John Grande is curator of *Earth Art 2009* at the *Royal Botanical Gardens, Hamilton* (www.rbg.ca). www.grandescritique.com