



HAL
open science

Le réalisme des appareils

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Le réalisme des appareils. Realisme of the avant-garde. European Avant-Garde and Modernism Studies, 2021. <hal-03366909>

HAL Id: hal-03366909

<https://hal.science/hal-03366909v1>

Submitted on 5 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le réalisme des appareils

Danièle Méaux

Université de Saint-Étienne, CIEREC – EA 3068

Pour Jacques Lacan, la « réalité » diffère du « réel » : alors que la première est de l'ordre de la représentation puisqu'elle est tramée de « symbolique » et d'« imaginaire », le second consiste en ce qui existe effectivement. Par définition donc, « nous n'avons pas à nous étonner que le réel soit quelque chose qui soit à la limite de notre expérience » ou « de notre savoir ».¹ Tous les efforts de « réalisme » se heurtent de la sorte au fait qu'ils se présentent tendus vers un objet qui se situe peu ou prou hors de leur portée, en raison même des déterminations culturelles qui les hantent.

Cette distinction entre « réel » et « réalité » s'offre comme un biais efficace pour appréhender le « réalisme » tel qu'il se manifeste en photographie au moment des avant-gardes, alors que se développe une singulière confiance en la machine. En effet, les photographes, soucieux de se démarquer d'une normalisation antérieure de leurs pratiques selon les canons de la peinture, tendent à valoriser les ressources spécifiques des appareils ; à ceux-ci se trouve reconnu un « réalisme » particulièrement efficace dans la mesure où leur automatisme permet de briser avec les habitudes de la perception, comme peuvent difficilement y parvenir des démarches impliquant la volonté ou le geste humains, et d'accéder ainsi à une appréhension inédite de portions du réel jusque-là restées in-vues. Le médium semble dès lors susceptible de frayer un chemin vers le monde tel qu'il existerait en dehors de la conscience, dans une matérialité étrangère à l'homme.

La mythologie d'un accès direct au « réel » – non médié par la pensée, le langage ou la culture, mais autorisé par la machine – se développe au temps des avant-gardes. Elle se trouve déclinée par les photographes, au travers du *topos* de « l'autoportrait avec appareil » – qui fait de l'objectif un troisième œil capable de déciller la perception et de servir une connaissance inédite. Les ressources du médium se trouvent évidemment mobilisées de façons différentes

¹ Lacan, Jacques, *Le Séminaire livre IV* [1956-1957], Paris 1994, p. 31.

selon les photographes et les courants : alors que László Moholy-Nagy et les adeptes de la « Nouvelle Vision » mettent l'accent sur la productivité de la prise de vue et sa puissance de révélation de pans jusqu'alors inaperçus du monde, Albert Renger-Pazsch et ses émules priorisent un usage virtuose des ressources de l'optique pour obtenir une netteté maximale et un extrême rendu des détails, favorables à une appréhension de la matière dans son immanence. Le lyrisme n'est absent ni de l'une, ni de l'autre de ces deux tendances ; il se manifeste également au sein des textes critiques qui célèbrent l'enrichissement du voir et du connaître proposé par le médium. De telles conceptions s'alimentent d'un intérêt pour les usages de la photographie développés par les scientifiques au service d'un progrès du savoir. D'une manière ou d'une autre, la prise de vue se voit revêtue d'une mission d'exploration du réel.

L'homme « augmenté »

Au moment des avant-gardes, les photographes n'ont pas manqué de se représenter, de manière frontale, l'œil abouté à leur appareil : on pense par exemple à Germaine Krull posant pour « Autoportrait avec Icarette » (1925), à Erwin Blumenfeld (1932), à Maurice Tabard (1936) ou encore à Umbo (1952) (ce dernier autoportrait est plus tardif, mais Umbo appartient à la même génération que les trois autres praticiens et transcrit peu ou prou une même façon d'envisager la prise de vue). Nombre de photographes proposent des images au sein desquelles leur visage disparaît partiellement derrière le boîtier et l'objectif de leur appareil. Loin d'opposer l'être à la machine, ces assemblages – qui pourraient de prime abord paraître chimériques ou monstrueux – travaillent à exalter les ressources d'un dispositif, présenté comme truchement fascinant d'un renouvellement de la perception.

Figure 1 : Germaine Krull, « Autoportrait avec Icarette », 1925 © Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen.

Au sein de tels plans rapprochés, le modèle humain se trouve partiellement masqué par l'appareil. En raison de la faible profondeur de champ, le visage de Krull apparaît brouillé au second plan. Quant à celui de Tabard, il se perd dans un grisé métallique. Dans l'autoportrait d'Umbo, le nivellement des plans travaille à la constitution d'une espèce de « cyborg », à mi-chemin de l'homme et de la machine. Toutes ces images pointent en tout cas la manière dont l'objectif relaie et « augmente » le regard humain. En écho à ces photographies, un critique écrit

en 1928 à propos d'Albert Renger-Patzsch, : « ce monsieur a tout simplement trois yeux : deux sur son visage avec lesquels il voit le cadrage, et la lentille dans son boîtier ».²

Le corps de l'opérateur est impliqué dans l'exercice de la prise de vue : le praticien se trouve immergé au sein d'un espace englobant dont il fixe certains pans. L'exercice de la photographie rend sensible cette incarnation de la vision comme la façon dont elle « est suspendue au mouvement »³ selon l'expression de Maurice Merleau-Ponty. L'opérateur possède une expérience concrète de cette solidarité et la fait, dans une certaine mesure, partager au spectateur. Dans les années 1920-1930, les praticiens possèdent de petits appareils maniables et légers, qu'ils placent devant leurs yeux et qui accompagnent leurs mouvements. Le viseur se fait alors solidaire du regard qu'il prolonge, en épousant ses orientations de sorte que composer, c'est nécessairement bouger⁴.

Le rapport que le photographe entretient avec une chambre de grand format est évidemment très différent ; la lourdeur de cet équipement ralentit la manœuvre du praticien de sorte que la prise de vue est lente et concertée. L'opérateur se tient à côté de la machine volumineuse, dont il se présente pour ainsi dire comme « le servent ». C'est ce qu'illustre une épreuve de Nadar figurant le mime Deburau en Pierrot photographe (1854-1855). Une telle relation n'engage pas à imaginer une forme d'hybridation entre l'homme et la machine. Le lien susceptible de s'instaurer entre le praticien et un appareil tel que le Rolleiflex est encore différent : la surface sensible se trouve disposée parallèlement au buste de l'opérateur dont le regard surplombe le verre dépoli où il peut prévisualiser l'image. L'usage de ce type d'appareil aiguise, chez le praticien, une conscience de la frontalité. Si la prise de vue est affaire de positionnement physique, ce dernier se trouve donc évidemment médié par un appareil. Loin d'être superficielles ou anecdotiques, certaines évolutions techniques modifient de façon essentielle l'expérience de l'opérateur et la nature de l'acte photographique. C'est seulement

² Tucholsky, Kurt, « *Das schönste Geschenk* » (« Le plus beau cadeau »), *Die Weltbühne*, Berlin, volume 24, n° 51, 18 décembre 1928, p. 933, in Lugon, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Paris 1997, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Lugon, Olivier, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques* n°8, novembre 2000, p. 69-91.

avec l'émergence des appareils modernes de petit format que l'image a pu être assimilée à un regard porté sur le réel⁵ – dont la mobilité paraît quasiment sans entrave.

Les clichés de Krull, Tabard ou encore Umbo possèdent une forte valeur dramatique : l'œil du modèle est appliqué au viseur et son doigt presse le déclencheur. Dans « Autoportrait avec Icarette »⁶, la mise au point est faite sur le premier plan de sorte que l'appareil et les mains apparaissent avec netteté, tandis que la tête et le buste de la jeune femme sont troubles ; le contraste marqué fait ressortir la rencontre du doigt et du bouton. Le geste de l'index est également apparent chez Umbo. La pression exercée provoque l'ouverture du diaphragme, qui autorise l'admission de la lumière venant impressionner la surface sensible. Le geste, visible, détermine un processus mécanique qui est, quant à lui, dissimulé à l'intérieur du boîtier ; il implique des opérations concrètes qui, bien que masquées, travaillent à la genèse de l'image.

Dans ces autoportraits, les visages paraissent concentrés, absorbés dans l'activité de voir. Le regard qui négocie avec le dispositif optique est déterminant puisqu'il conditionne la décision de déclencher et de faire image, dans l'instant. Selon le scénario ordinaire de la prise de vue – qui est connue du spectateur⁷ – un certain nombre de réglages ont été effectués au préalable et d'autres prises de vue seront réalisées ensuite ; puis le négatif sera révélé, enfin les épreuves sélectionnées seront tirées. Le moment figuré se présente donc comme un maillon au sein d'une succession d'opérations que le spectateur suppose. Chez Krull ou Tabard, la présence d'une cigarette ou d'une pipe signe l'inscription du mouvement du doigt du praticien au sein d'une durée⁸.

⁵ À « l'esthétique de la vue » propre à l'usage de la chambre, Philippe Ortel oppose « l'esthétique du regard » que permet l'usage d'un petit appareil maniable : Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris 2002, p. 235-263.

⁶ La jeune femme est très attachée à cet appareil qu'elle utilisera jusqu'en 1931 – date à laquelle il lui est volé. Il s'agit d'un modèle simple, destiné aux amateurs, dont le cadrage est approximatif. Voir à cet égard Krull, Germaine, *La Vie mène la danse*, tapuscrit, 1981. Cité dans Frizot, Michel, *Germaine Krull*, Paris 2015, p. 43 et 75.

⁷ C'est ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le « savoir de l'arché ». Voir Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris 1987, p. 41-46.

⁸ La cigarette contribue également, à l'évidence, à poser Germaine Krull en femme active et libérée.

Si ces photographies ne s'en tiennent pas à l'évocation de l'arrête vive du déclenchement, c'est aussi qu'elles se trouvent elles-mêmes interprétées comme les produits du geste mis en image. Le spectateur est en effet enclin à supputer que la scène figurée se trouve réfléchi dans un miroir. D'autres hypothèses sont évidemment possibles : la photographie a pu être prise par un comparse ou encore à l'aide d'un autre appareil relié à un retardateur. L'idée de l'usage d'un miroir tend cependant à prévaloir dans l'esprit du spectateur, le phénomène de la réflexion se présentant comme le paradigme d'un regard se retournant sur lui-même. Il s'agit aussi de la formule qui permet au praticien de fonctionner « en autarcie », en se cantonnant à doubler le dispositif optique de l'appareil par un autre dispositif optique, spéculaire celui-là. Dans cette hypothèse, les photographies d'Umbo, Krull ou Tabard constitueraient donc les résultats d'une suite d'opérations, dont elles figureraient précisément l'origine fugitive. Pour le dire autrement, le sujet même de ces clichés serait la mise en scène de leur avènement. Ces épreuves semblent dès lors inclure, pour le spectateur, tout un feuilleté de temps : elles rabattent, au sein d'une même figuration, le moment de la prise de vue (qui est ostensiblement donné à voir), celui concomitant de l'impression de la surface sensible (qui est suggéré) et enfin l'existence pérenne du tirage (qui se trouve pour ainsi dire objectivée). Le procès se déplie ainsi en étapes échelonnées dans le temps, mais concaténées au sein de la même image.

Chacun de ces clichés propose en tout cas une chimère de chair et de métal. Le visage confus de Krull se prolonge dans le boîtier noir de l'appareil qui, en raison même de sa netteté, semble avancer vers le spectateur ; viseur et objectif ne sont pas tout à fait à la même hauteur, mais ils substituent aux yeux de l'opératrice un système optique plus performant ; le geste de l'index appliqué au déclencheur se fait mécanique, tandis que l'appareil prend presque allure humaine : « L'objectif est un œil mieux fait que l'œil » notait la photographe dans sa préface à *Études de nu*.⁹ Chez Umbo, la netteté paraît ramener sur un même plan l'opérateur et la machine. Aux formes simples de l'appareil (circularité de l'objectif, rectangle du viseur...) répond la rotondité du crâne chauve et lustré du praticien. L'univers scientifique est convoqué par ces figures géométriques : le photographe semble tenir du géomètre ou de l'ingénieur. Dans le même temps, le schématisme des formes rappelle la structure de certains masques nègres appréciés des avant-gardes.

⁹ Krull, Germaine, *Études de nu*, Paris 1930, non paginé.

Figure 2 : Erwin Blumenfeld, « Autoportrait », 1932 © The estate of Erwin Blumenfeld.

La photographie de Blumenfeld est plus surprenante car le modèle n'y est pas placé derrière un véritable appareil, mais derrière un objectif monté sur une plaque carrée ; il est par ailleurs largement ouvert et doté d'une lentille grossissante. Au travers de cet instrument, l'œil du praticien apparaît démesurément grossi – tel que la technique le métamorphose. Ce regard de cyclope tient de l'allégorie : il est tout à la fois entièrement produit par le dispositif optique qui lui est abouté et singulièrement vivant, puisque l'agrandissement exalte la luisance et la texture de la cornée. Pas de diaphragme dans cet objectif célibataire : l'iris du photographe en tient lieu pour ainsi dire. Comment mieux traduire l'accouplement de l'opérateur et de la machine ? L'autoportrait de Blumenfeld rappelle le plan final de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) : l'œil géant, qui y apparaissait par surimpression, y était pareillement cerclé par la bordure noire d'un objectif.

Figure 3 : Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 1929.

Les affiches de promotion du film de Vertov présentaient également un œil grand ouvert placé dans l'objectif d'une caméra, tandis qu'au trépied de cette dernière se mêlaient les jambes d'une gymnaste vêtue d'un tutu. À l'époque, une telle chimère caractérise aussi bien la photographie que le cinéma. L'affiche présentant la fameuse exposition « *Film und Foto* » organisée à Stuttgart en 1929 marie également, en une audacieuse contre-plongée, un homme et un appareil.¹⁰ Dès 1926, Umbo propose un photomontage intitulé « Le reporter pressé »¹¹ qui exhibe un être « augmenté » de toute une variété de machines modernes (réveil, appareil photographique, mégaphone, machine à écrire, avion, automobile...) à même de relayer ses capacités initiales. Cette créature fantastique signe l'engouement de l'époque pour les ressources machiniques.

¹⁰ Cinéma et photographie sont englobés dans une même vision chimérique. Michel Frizot parle même pour la photographie de cette époque d'un « imaginaire-cinéma » ; voir Frizot, Michel, « D'un imaginaire-cinéma de la photographie (1928-1930) », in Laurent, Guido et Lugon, Olivier dir., *Fixe-Animé. Croisements de la photographie et du cinéma du XX^e siècle*, Lausanne 2010, p. 203-224.

¹¹ Il s'agit d'un portrait du journaliste Egon Erwin Kisch.

Tous ces sujets mi humains, mi mécaniques ressemblent aux « cyborgs » dont est peuplée la science-fiction contemporaine. Pour Donna Haraway, l'intérêt de ces créatures imaginaires tient au fait qu'elles se tiennent entre nature et culture¹², transgressant ainsi les frontières établies. De telles chimères contribuent, à ses yeux, à la déconstruction des dualismes primaires ; autrement dit, elles illustrent l'idée qu'il n'y a pas d'un côté le vivant et, de l'autre, la technique – le sujet se trouvant modifié par les machines dont il fait usage.

Selon André Leroi-Gourhan, l'outil joue le rôle d'une prothèse¹³ : conçu afin de permettre la réalisation de certaines actions, il entre en dialogue avec le sujet dont il conditionne les gestes ; il innerve un corps sur lequel il se trouve pour ainsi dire greffé. Mais un seuil se trouve certainement franchi dès lors que les artefacts susceptibles de relayer les gestes ne sont plus de simples outils, mais comportent des mécanismes internes capables d'accomplir une part du travail – dont l'opérateur se trouve ainsi délesté. L'appareil photographique contient précisément une part d'automatisme : des rouages, des engrenages à même de fonctionner les uns avec les autres, sont enfermés dans son boîtier ; des cheminements y ont été ménagés pour la lumière afin que le spectacle des apparences puisse venir se déposer sur la surface sensible ; les capacités du praticien se trouvent ainsi accrues par la sous-traitance de certaines opérations, sans lesquelles la fabrication de l'image serait impossible. Cependant, en raison de l'automatisation d'une partie du processus, le praticien n'a plus la « main mise » (dans les deux sens du terme) sur toute la production : l'appareil occulte la nature précise de l'action effectuée en même temps qu'il en assure l'efficacité, dans la continuité même des aptitudes physiques de l'opérateur.

Les autoportraits de Krull, Tabard, Blumenfeld et Umbo disent combien ces photographes eurent conscience de la manière dont les appareils influèrent sur leurs modalités de perception du réel. Les avant-gardes assumèrent pleinement l'entremise de la technique et sa puissance générative. L'exercice de la prise de vue est, pour ces photographes, plus proche d'un *ars* (au sens latin, activité) que de « l'art » à la manière dont on l'entend aujourd'hui. Ils travaillent pour les magazines ou pour la publicité et ne font pas véritablement de césure entre

¹² Haraway, Donna, *Des Singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature* [1991], Nîmes 2009.

¹³ Leroi-Gourhan, André, *Évolution et techniques. L'homme et la matière* [1943], Paris 1971, p. 319.

le créatif et le commercial. « Photographier, c'est un métier. Un métier d'artisan »¹⁴ déclare Germaine Krull en 1930, et cet artisanat façonne tout un rapport au monde. Les « autoportraits » ici pris en considération se présentent comme des « manifestes » qui célèbrent les possibilités nouvelles conférées au sujet par la machine. Les acteurs de l'avant-garde exaltent ainsi un nouveau régime de perception, engendré par les appareils.

Les ressources heuristiques de la prise de vue

À ces « autoportraits avec appareil », les textes théoriques et critiques de l'époque font écho. La parution de *Malerei Fotografie Film* marque, en 1925, l'avènement de la « Nouvelle Vision » en Allemagne et en Europe. Dans cet essai, László Moholy-Nagy assigne à la photographie la mission d'élargir la vision humaine qu'il estime trop limitée ; de cette extension des possibilités du regard, la photosensibilité se présente pour lui comme la principale détermination :

[...] on négligeait autrefois totalement le fait que la photosensibilité d'une surface traitée chimiquement [...] constitue l'un des éléments de base du procédé photographique, la mettant systématiquement au service d'une *camera obscura* régie par les lois perspectives et la vouant à l'enregistrement (reproduction) de différents objets, selon leur manière de réfléchir ou d'absorber la lumière. On ne prit même pas la peine de soumettre les possibilités offertes par cette combinaison à un examen rigoureux.

Cela pourtant aurait permis de rendre visible, grâce à l'appareil photographique, des phénomènes que notre instrument optique, l'œil, ne peut percevoir ou enregistrer, l'appareil photographique se révélant ainsi capable de le parfaire ou de le compléter.¹⁵

Moholy-Nagy mentionne ensuite la valeur révélatrice des clichés « ratés » pour en conclure :

Le secret de leur effet réside dans la capacité de l'appareil photographique à reproduire une image optique pure, où se manifestent les véritables enregistrements, déformations et raccourcissements optiques, tandis que notre œil, lui, complète mentalement et par association, la forme et la disposition des phénomènes optiques perçus pour parvenir à une *image de ce que nous nous représentons*. Partant, l'appareil photographique constitue l'outil le plus fiable à l'amorce d'une vision objective. Tout le monde sera contraint de voir ce qui est vrai du point de vue optique, objectif et interprétable en soi, avant de le soumettre à un éventuel jugement subjectif. Ainsi, le pouvoir suggestif des images et des représentations, vaincu depuis des siècles, et que quelques peintres exceptionnels imprimèrent à notre manière de voir, pourra-t-il être aboli.¹⁶

¹⁴ Krull, *Études de nu*, op. cit.

¹⁵ Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits photographiques* [1925], Paris 2007, p. 103.

¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

Si le dispositif photographique se présente comme le produit de la culture occidentale dans son rapport à l'espace, son potentiel heuristique tient, pour Moholy-Nagy, à ce qu'il exploite les ressources de la photosensibilité et autorise, au moment de l'enregistrement, le retrait de toute médiation humaine pour une saisie du réel dont la conscience est absente. Cette « inhumanité de l'empreinte » lui confère une formidable capacité à rompre avec la tradition et à frayer de nouvelles voies de perception : la « productivité des appareils » découle de cette prise directe sur le monde, dont l'entremise du sujet est évacuée, alors que la volonté de « reproduction » est toujours biaisée par la culture acquise.

Dans cette perspective, Moholy-Nagy va jusqu'à imaginer des machines munies de dispositifs de lentilles et de miroirs, capables de saisir un objet simultanément sous toutes ses faces, ou encore des appareils gouvernés par des lois optiques complètement différentes de celles qui régissent l'œil humain. Il s'agit pour lui de penser des mécanismes qui dépassent les aptitudes biologiques de notre organisme pour approcher autrement – et mieux – le réel, tel qu'il existe par-delà la vision ordinaire. Extension artificielle du corps, l'appareil entraîne un accroissement des capacités sensibles et cognitives de l'être. Bousculant les habitudes de perception héritées du passé, il prépare ainsi l'avènement d'un homme nouveau. La « productivité des appareils » ne se tient pas sur le versant de l'imagination, mais sur celui de l'« objectivité » dont la conscience est évacuée pour servir la connaissance. Au travers d'une telle approche, dimensions esthétique et noétique tendent à se rejoindre, dans une perspective expérimentale¹⁷.

En accord avec cette manière de voir, l'exposition « *Film und Foto* »¹⁸ exalte les vues réalisées en plongée ou en contre-plongée qui rompent drastiquement avec les règles de la perspective, les gros plans qui portent à la connaissance de l'observateur des éléments auparavant inaperçus ; certains clichés pris à des vitesses très rapides exhibent également des instants invisibles à l'œil nu. Au même moment, paraît l'ouvrage de Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf*¹⁹ ! (Voici venir le nouveau photographe !) dont la couverture montre sur fond blanc un objectif Zeiss cernant la vision insolite d'un homme marchant sur un trottoir,

¹⁷ *Ibid.*, p. 105-106.

¹⁸ Exposition « *Film und Foto* », Stuttgart, mai-juillet 1929.

¹⁹ Gräff, Werner, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin 1929.

saisi d'un point de vue zénithal qui le métamorphose. Ainsi cerclé d'un tour sombre griffé d'inscriptions techniques, le sujet ressemble à un spécimen d'insecte ou de plante observé à travers la lentille d'un microscope : l'entremise technologique est exaltée et l'art affiche ses proximités avec la science. Les lettres noires du titre fendent à l'oblique le bas de la couverture pour venir mordre sur l'objectif, adoptant l'orientation d'une vigoureuse contre-plongée et renvoyant au dynamisme des nouvelles pratiques de prise de vue. *Es kommt der neue Fotograf!* célèbre les capacités du médium à élargir le regard pour apprendre à voir, au diapason d'une société qui se transforme avec les progrès de l'industrie.

Figure 4 : Werner Graff, *Es kommt der neue Fotograf!*, 1929, couverture.

L'exposition « *Film und Foto* » suscita cependant de nombreuses controverses. Certains critiques dénoncèrent de vains exercices visuels, travaillant davantage à stimuler le « nerf optique »²⁰ qu'à fournir une véritable approche du réel ; « un *art pour l'art* nouveau et froid », « sans trace aucune d'interprétation ou de jugement sociaux »²¹ se trouva stigmatisé. Il est de fait loisible de s'interroger sur la part faite, au sein de la « Nouvelle Vision », aux jeux optiques surprenants – ce qui conduit *de facto* à relativiser la capacité des images à introduire une nouvelle connaissance du monde. Reste cependant – et c'est qui nous intéresse ici – que, par l'entremise des photographies comme des discours d'escorte, se trouve obstinément pointé le mythe d'une révélation du réel par le biais des appareils, à même d'élargir la vision humaine : les vues et les textes prennent l'allure de manifestes pour un « réalisme » inédit que le dispositif photographique autorise.

Dès 1927 s'impose la figure d'Albert Renger-Patzsch qui se démarque des expérimentations de la « Nouvelle Vision ». Formé à la documentation botanique, architecturale et industrielle, il possède un savoir-faire irréprochable ; aux procédés apparents, il préfère la sobriété d'un rendu exhaustif de la texture des choses ; aux effets optiques surprenants, il oppose une maîtrise technique rigoureuse, incarnant ainsi le mouvement de la

²⁰ Kállai, Ernst, « *Schöne Photos, billige Photos* » (« Belles photos, photos bon marché »), *Die Weltbühne*, Berlin, volume 25, n° 46, 12 novembre 1929, p. 736-738, in Lugon, *La Photographie en Allemagne*, p. 202.

²¹ *Ibid.*, p. 203.

« Nouvelle Objectivité ». L'ouvrage qu'il publie en 1928 sous le titre *Die Welt ist schön*²² (Le Monde est beau) devait initialement s'intituler *Les Choses*. Les plantes, les animaux, les paysages ou les machines sont détaillés dans des gros plans d'une extrême netteté. Si le réel se trouve ici encore placé en ligne de mire et la technique célébrée en tant que biais pour l'atteindre, les modalités de traitement photographique qui sont privilégiées diffèrent drastiquement de celles de la « Nouvelle Vision ».

L'intitulé d'un recueil de poèmes de Francis Ponge (*Le Parti-pris des choses*, 1942) fait écho au titre d'abord souhaité par Renger-Patzsch – qui traduisait bien mieux que celui ensuite retenu par l'éditeur la puissante attraction qui portait le photographe vers le réel dans son immanence. Le minutieux enregistrement photographique du monde semble en effet capable de révéler sa présence pure, telle qu'elle préexisterait à tout regard humain et donc à toute culture. Chez Renger-Patzsch, la gradation est étendue et la granulation précise : la richesse des détails semble confiner à l'excès, dépassant de loin la quantité d'éléments que l'œil humain est capable de saisir dans la simultanéité. De fait, la portion d'espace que le sujet est susceptible de percevoir avec netteté s'avère très restreinte, le reste du champ visuel demeurant flou ; le regard se meut à la surface du monde et la perception d'un ensemble passe peu ou prou par l'exercice de la mémoire. Les photographies de Renger-Patzsch frappent par la profusion des détails enregistrés, qui entraîne une dilation de la durée de leur examen ; les possibilités de la machinerie optique paraissent ainsi à même de forcer l'attention du spectateur pour la pousser au-delà de ses capacités naturelles ; ses images transcrivent l'utopie d'un accès ménagé vers la « choséité ».

Au sujet de *Die Welt ist Schön*, un critique note : « [la photographie] se transforme ainsi en un moyen inestimable de connaissance de la nature [...]. Elle exige l'attention vive de l'observateur ; elle active son intelligence des droits réels et valables de la nature et, dans le miroir qu'elle lui présente, ouvre l'accès essentiel mais quasiment perdu au monde réel et obstinément existant ».²³ Un autre estime que la prise de vue « est en mesure de [...] fournir une image nouvelle des choses et des hommes qui lui est propre, une image d'une intensité

²² Renger-Patzsch, Albert, *Die Welt ist schön*, München 1928.

²³ Petry, Walther, « *Bindung an di Dinge* » (« Le lien aux choses »), *Das Kunstblatt*, Berlin, volume 13, n° 8, 1929, p. 246-248, in Lugon, *La Photographie en Allemagne*, p. 155.

bouleversante, [...] à travers une sélection spécifique dans la profusion des faits, fondée sur la particularité absolue de sa technique. »²⁴ Ces commentaires signent la fascination exercée par l'idée d'une relation purement optique avec le réel, capable de court-circuiter la médiation de la conscience. La « Nouvelle Objectivité » eut ses détracteurs. Walter Benjamin tendit par exemple à stigmatiser une esthétisation du monde à laquelle toute mise en perspective sociale ou politique faisait défaut²⁵. Le mirage d'une relation indemne de toute pensée reste cependant fascinant pour l'homme : tout être n'a-t-il pas un jour vainement tenté de rêver le réel tel qu'il pourrait exister en lui-même, littéralement évidé de sa propre présence pour le concevoir ?

Les usages scientifiques du médium sont également souvent invoqués par les photographes, les critiques ou les théoriciens des avant-gardes²⁶ afin d'exemplifier l'idée d'un accès aux phénomènes excédant celui qu'autorise la perception « naturelle ». De fait, l'ultra-rapidité de la prise de vue a permis le progrès des recherches menées en physiologie du mouvement ; l'appareil photographique a été abouté au télescope comme au microscope afin d'explorer l'infiniment lointain et l'infiniment proche ; grâce à la découverte des rayons X, l'apparence d'éléments dissimulés à l'intérieur de l'organisme a pu être fixée sur une surface sensible. Les ressources heuristiques de la photosensibilité et de l'optique dans le champ scientifique revêtent une évidente valeur paradigmatique pour les avant-gardes.

Durant les années 1920-1930, les photographes se tournent vers l'exploitation des ressources spécifiques des appareils. Si variées que soient les pistes explorées, elles se trouvent peu ou prou légitimées par l'idée d'un gain de « réalisme », par rapport aux perceptions habituelles et aux représentations antérieures. Se manifeste alors de manière récurrente l'utopie d'un accès direct au monde *via* la technique – l'appareil photographique se présentant pour l'homme comme une prothèse qui lui permet d'appréhender le réel par de-là la « réalité » tramée d'imaginaire et de symbolique, selon l'opposition développée par Lacan. L'« œil

²⁴ Peterhans, Walter, « *Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie* » (« De l'état actuel de la photographie »), *ReD*, Prague, volume 3, n° 5, 1930, p. 138-140, in Lugon, *La Photographie en Allemagne*, p. 155.

²⁵ Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie » [1931], in *Essais I*, Paris 1971, p. 166. Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], in *Essais sur Brecht*, Paris 2003, p. 133-134.

²⁶ Moholy-Nagy, *Peinture Photographie*, p. 103.

photographique » est donc censé apporter une connaissance inédite du monde. Une telle équation suppose cependant une réduction du réel au visible : au travers de cette approche, le sens de la vue se trouve pour ainsi dire héroïsé au détriment de l'ouïe, du toucher ou de l'olfaction. Il s'agit aussi d'exploration visuelle bien davantage que de compréhension des phénomènes, les mots étant indispensables à une intellection du monde dans ses tensions et ses complexités, ses dimensions sociales et politiques. C'est pourquoi le « réalisme des appareils » ne se présente pas vraiment comme une voie effective, mais plutôt comme une mythologie enivrante, un tropisme qui fascine une époque éprise d'innovations techniques.

Bibliographie

- Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie » [1931], in *Essais I*, Paris 1971.
- Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], in *Essais sur Brecht*, Paris 2003.
- Frizot, Michel, « D'un imaginaire-cinéma de la photographie (1928-1930) », in Laurent, Guido et Lugon, Olivier dir., *Fixe-Animé. Croisements de la photographie et du cinéma du XX^e siècle*, Lausanne 2010.
- Frizot, Michel, *Germaine Krull*, Paris 2015.
- Gräff, Werner, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin 1929.
- Haraway, Donna, *Des Singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature* [1991], Nîmes 2009.
- Kállai, Ernst, « *Schöne Photos, billige Photos* » (« Belles photos, photos bon marché »), *Die Weltbühne*, Berlin, volume 25, n° 46, 12 novembre 1929, p. 736-738.
- Krull, Germaine, *Études de nu*, Paris 1930.
- Krull, Germaine, *La Vie mène la danse*, tapuscrit, 1981.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire livre IV [1956-1957]*, Paris 1994.
- Leroi-Gourhan, André, *Évolution et techniques. L'homme et la matière* [1943], Paris 1971.
- Lugon, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Paris 1997.
- Lugon, Olivier, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques* n° 8, novembre 2000.
- Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits photographiques* [1925], Paris 2007.
- Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris 2002.
- Peterhans, Walter, « *Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie* » (« De l'état actuel de la photographie »), *ReD*, Prague, volume 3, n° 5, 1930.

Petry, Walther, « *Bindung an di Dinge* » (« Le lien aux choses »), *Das Kunstblatt*, Berlin, volume 13, n° 8, 1929.

Renger-Patzsch, Albert, *Die Welt ist schön*, München 1928.

Schaeffer, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris 1987.

Tucholsky, Kurt, « *Das schönste Geschenk* » (« Le plus beau cadeau »), *Die Weltbühne*, Berlin, volume 24, n° 51, 18 décembre 1928.