



HAL
open science

Homo photographiens

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

| Danièle Méaux. Homo photographiens. Figures de l'art - Revue d'études esthétiques, 2016. <hal-03369522>

HAL Id: hal-03369522

<https://hal.science/hal-03369522v1>

Submitted on 7 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

Danièle Méaux

HOMO PHOTOGRAPHIENS

Résumé

« L'autoportrait avec appareil » se présente, au moment de l'avant-garde, comme un *topos* récurrent. Le dialogue entre l'homme et la machine est donné à voir. Un processus d'adaptation et de contamination réciproque est mis en image : le corps se mécanise, tandis que l'appareil se mobilise. Les images qui montrent le photographe abouté à son appareil s'approchent parfois de la chimère : elles figurent une créature hybride dont les capacités se trouvent « augmentées » – ainsi que l'ont célébré bien des critiques de cette période – afin de voir et de concevoir le voir différemment.

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

En 1925, Germaine Krull réalise « Autoportrait avec Icarette ». Dans les années trente, Maurice Tabard, Erwin Blumenfeld ou encore Ilse Bing proposent des « autoportraits » au sein desquels leur visage disparaît derrière leur appareil photographique. À ces images, font écho des œuvres d'Umbo¹ ou Andreas Feininger ; celles-ci ont été réalisées dans les années cinquante, mais les deux photographes sont nés (à l'instar de ceux qui ont été précédemment cités) autour de 1900 : ils font partie de la même génération qu'eux – ce qui introduit certainement une proximité dans leur manière de concevoir l'exercice de la photographie. À l'exception du cliché d'Andreas Feininger², ces œuvres sont légendées « autoportraits ». Mais ce terme doit-il être pris au pied de la lettre ?

Figure 2 : Maurice Tabard, « Autoportrait », 1936. Droits réservés.

Au sein de plans rapprochés, le modèle humain se trouve, à chaque fois, partiellement masqué par une machine. En raison d'une faible profondeur de champ, le visage de Germaine Krull apparaît brouillé au second plan. Quant à celui de Maurice Tabard, il se perd dans un grisé métallique. Davantage qu'une personne, ces vues exhibent un procès. Dans les photographies d'Umbo ou d'Andreas Feininger, le nivellement des plans travaille à la constitution d'une espèce de « cyborg », être hybride à mi-chemin de l'homme et de la machine. Toutes ces images invitent en tout cas à gloser la relation qui s'instaure entre le sujet et l'appareil, *via* la pratique de la prise de vue.

Nous verrons que ces photographies déjouent les conceptions dualistes qui opposent le vivant – et la conscience qui va avec – à la matérialité des mécanismes ; elles mettent en

¹ Son vrai nom est Otto Umbehr.

² Cette photographie représente Dennis Stock.

évidence une interaction et signent un véritable processus de « subjectivation » (autrement dit de construction du sujet) conditionné par l'exercice de la technique ; ce faisant, elles caractérisent un « moment », celui des avant-gardes qui, de manière réitérée, firent de cette constitution d'un « sujet appareillé » un emblème.

DES IMAGES – ACTES

Le corps est impliqué dans l'exercice de la prise de vue : l'opérateur se trouve physiquement immergé au sein d'un espace englobant, dont il fixe certains pans. La pratique de la photographie rend sensible cette incarnation de la vision. Comme l'indique Maurice Merleau-Ponty, le sujet « tient les choses en cercle autour de [lui], elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair³ [...] » ; « [s]on corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi [il peut] le diriger dans le visible. [...] la vision est suspendue au mouvement⁴. » Le photographe possède une expérience concrète de cette solidarité et la fait, dans une certaine mesure, partager au spectateur.

Mais il ne faut pas oublier que l'opérateur combine son corps à une machine. Dans les années 30, les photographes possèdent de petits appareils maniables et légers, qu'ils placent devant leurs yeux et qui accompagnent leurs mouvements. Le viseur se fait solidaire du regard qu'il prolonge, en épousant ses orientations : composer, c'est alors nécessairement bouger⁵.

Le rapport de l'opérateur à une chambre de grand format est évidemment très différent ; la lourdeur de cet instrument 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 est pour ainsi dire « le servant ». C'est ce qu'illustre bien une épreuve de Nadar qui présente le mime Deburau en Pierrot photographe (1854-1855). Une telle relation ne se prête pas à un imaginaire de l'hybridation entre l'homme et la machine.

Encore différent est bien sûr le lien qui s'instaure entre le praticien et un appareil tel que le Rolleiflex ; la surface sensible se trouve dès lors disposé parallèlement au buste de l'opérateur, dont le regard surplombe le verre dépoli où apparaît une prévisualisation de l'image. L'usage de ce type d'appareil aiguise, chez le praticien, une conscience de la frontalité.

³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Voir à cet égard Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques* n° 8, novembre 2000, p. 69 à 91.

Si la prise de vue est affaire de positionnement physique au sein de l'espace, elle est également dépendante d'un appareil. Certaines évolutions techniques ne sont pas superficielles, mais modifient de façon tout à fait essentielle l'expérience de l'opérateur et donc la nature même de l'acte photographique. C'est seulement avec l'émergence des appareils modernes de petit format que l'image a pu être assimilée à un regard porté sur le monde⁶ – dont la mobilité paraît quasiment sans entrave.

Les clichés de Germaine Krull, Maurice Tabard... ou encore Umbo possèdent une forte valeur dramatique : l'œil du modèle s'applique au viseur et son doigt presse le déclencheur. Dans « Autoportrait avec Icarette⁷ », la mise au point est faite sur le premier plan : tandis que la tête et le buste de la jeune femme sont troubles, l'appareil et les mains apparaissent avec netteté ; le contraste marqué fait ressortir la rencontre du doigt et du bouton. Le geste de l'index est également visible chez Umbo. Dans une image fameuse, le visage d'Ilse Bing se trouve coupé sur la droite, mais son reflet dans un miroir latéral situé à gauche permet de discerner sa main commandant un déclencheur à distance (afin d'éviter probablement de faire bouger l'appareil). La pression 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 se trouve dissimulé à l'intérieur du boîtier. À lui seul, il implique un certain nombre d'opérations concrètes qui sont masquées, mais travaillent à la genèse d'une photographie.

Au sein du cliché d'Andreas Feininger, la large ouverture du diaphragme en iris est apparente, tandis que, dans le viseur qui lui fait pendant, le reflet d'une lumière violente occulte le regard de Dennis Stock ; il semble qu'au moment de la prise de vue, ce soit l'œil mécanique qui accueille l'événement, alors que l'autre est en sommeil. Il n'en reste pas moins que, dans toutes ces vues, les visages paraissent concentrés, absorbés dans la tension du voir. Le regard qui se perd dans l'objectif et négocie avec le dispositif optique est déterminant ; c'est lui qui entraîne la décision d'appuyer, dans l'instant, et donc de faire image.

Figure 3 : Andreas Feininger, « Young man (Dennis Stock) holding camera in front of his face so that lens is his right eye & the viewfinder is his left © Getty Images.

⁶ 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. Voir Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 2002, p. 235 à 263.

⁷ 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 Germaine Krull, *La Vie mène la danse*, tapuscrit, 1981. Cité in Michel Frizot, *Germaine Krull*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2015, p. 43 et 75.

Selon le scénario ordinaire de la prise de vue – que connaît le spectateur⁸ –, un certain nombre de réglages ont été effectués, avant le moment du déclenchement ; après l'impression de la pellicule, le négatif sera révélé, séché, puis l'épreuve sera tirée. Le moment figuré se présente comme le maillon d'une succession d'opérations que l'observateur peut supputer, à partir du savoir qu'il possède sur la technique photographique. Dans certaines vues, la présence d'une cigarette, ou encore d'une pipe, signe l'inscription du mouvement du doigt dans une durée⁹.

Si ces œuvres ne s'en tiennent pas à l'évocation de l'arrête vive du déclenchement, c'est aussi que la plupart d'entre elles se trouvent peu ou prou appréhendées comme les résultats du geste mis en image. L'observateur est enclin à supputer que la scène photographiée s'est réfléchi dans un miroir. D'autres hypothèses sont évidemment possibles – la photographie ayant, par exemple, pu être prise par un comparse ou réalisée à l'aide d'un autre appareil doté d'un retardateur. Cependant l'éventualité de l'usage d'un miroir s'impose à l'esprit du spectateur, dans la mesure même où la réflexion se présente quasiment comme l'allégorie du regard qui se retourne sur lui-même. Il s'agit également de la solution la plus économique qui permet au praticien de fonctionner en autarcie : cette formule ne mobilise aucun partenaire humain, se cantonnant à doubler le dispositif optique de l'appareil photographique par un autre dispositif optique, spéculaire celui-là.

Il semble que ces photographies constituent le résultat d'un enchaînement d'opérations, tandis que les images figurent – en boucle, pourrait-on dire – leur genèse fugitive. Le sujet de ces vues consiste en la naissance même de la représentation. Ces photographies incluent donc, pour le spectateur, tout un feuilleté de temps : elles rabattent, au sein d'une même figuration, l'exercice de la prise de vue (qui est mis en scène), l'opération concomitante de l'impression (qui se trouve suggérée) et le tirage de l'épreuve (qui est objectivé). Le procès se déploie ainsi en étapes échelonnées dans le temps, mais concaténées au sein de la même image.

CHIMÈRES

Chacun de ces clichés proposent une figure hybride alliant l'homme et la machine, une chimère faite de chair et de métal. Le visage brouillé de Germaine 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 à la même hauteur, mais ils substituent pour ainsi

⁸ C'est ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le « savoir de l'arché ». Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », p. 41 à 46.

⁹ La cigarette contribue également, à l'évidence, à poser Germaine Krull en femme active et libérée.

dire aux yeux de l'opératrice un système optique plus performant. Le geste de l'index appliqué au déclencheur se fait mécanique, quand l'appareil acquiert presque une allure humaine. « L'objectif est un œil mieux fait que l'œil », note Germaine Krull dans sa préface à *Études de nu*¹⁰.

Chez Umbo, la profondeur de champ importante ramène sur un même plan le photographe et la machine. Aux formes simples de l'appareil (circularité de l'objectif, rectangle du viseur...) répond la rotondité du crâne chauve et lustré de l'opérateur. L'univers des sciences exactes se trouve convoqué : 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.

Figure 4 : Umbo, « Autoportrait », 1952 © Adagp Paris 2016.

Dans le portrait d'Andreas Feininger, l'éclairage découpe un ovale clair sur la silhouette sombre de l'opérateur. Cheveux, oreille et bras sont laissés dans l'ombre, tandis que ressort la face lisse, artificiellement circonscrite par le halo de lumière. Le sujet, ainsi cagoulé de noir, voit son visage glabre « augmenté » d'un appareillage optique impressionnant ; la verticale du boîtier métallique dessine l'arête du nez, perpendiculaire aux lèvres molles, tandis que le diaphragme ouvert et le viseur, dissymétriques, constituent les yeux d'un être mutant, qui se situe entre l'extra-terrestre et l'insecte doté d'un système de vision atypique (on pense à certaines araignées qui possèdent jusqu'à huit yeux, ou encore au faucon dont le champ visuel est de 110°). L'étrangeté de la vue d'Andreas Feininger caractérise bien le personnage nouveau qu'est le « photjournaliste », tout à la fois anonyme et doué d'aptitudes hors-normes pour saisir le visible.

Figure 5 : Erwin Blumenfeld, « Autoportrait », 1932 © The estate of Erwin Blumenfeld.

La photographie d'Erwin Blumenfeld est certainement, de toutes celles qui ont été citées, la plus surprenante. Le modèle n'y est pas placé derrière un véritable appareil, mais derrière un objectif monté sur une plaque carrée, largement ouvert et doté d'une lentille grossissante. Au travers de cet instrument, son œil 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 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 ? Cet autoportrait rappelle le plan final de *L'Homme à la caméra*

¹⁰ Germaine Krull, *Études de nu*, Paris, A. Calavas, 1930, non paginé.

de Dziga Vertov (1929) : l'œil géant, qui apparaissait alors en surimpression, y était pareillement cerclé par la bordure noire de l'objectif. La photographie d'Erwin Blumenfeld possède des allures de citation.

Les affiches de promotion du film de Dziga Vertov incluaient également un œil grand ouvert inséré dans l'objectif d'une caméra, tandis qu'au trépied de cette dernière, se mêlaient les jambes d'une gymnaste vêtue d'un tutu. Une telle chimère caractérise à l'époque également bien la photographie que le cinéma. L'affiche qui présente la fameuse exposition « Film und Foto », organisée en 1929 à Stuttgart, combine aussi un homme et un appareil, en une audacieuse contre-plongée cette fois-ci¹¹. Dès 1926, Umbo proposait un photomontage intitulé « Le reporter pressé¹² » qui montrait un être humain « 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 avec évidence l'engouement de l'époque pour les ressources des machines.

Tous ces sujets mi humains, mi mécaniques ressemblent aux « cyborgs » dont est peuplée la science-fiction contemporaine. Pour la théoricienne américaine Donna Haraway, l'intérêt de ces créatures imaginaires tient au fait qu'elles se situent entre nature et culture¹³, transgressant ainsi les frontières établies. De telles chimères contribuent, à ses yeux, à la déconstruction des dualismes primaires ; autrement dit, elles concrétisent 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.

OUTILS ET APPAREILS

L'outil permettant à l'homme d'agir sur son environnement (ou de mieux le connaître) vient relayer les capacités du sujet qui réussit à mener à bien des opérations qu'il ne pouvait accomplir seul. D'après André Leroi-Gourhan, la station verticale a libéré les membres supérieurs de l'homme et permis la croissance de son cerveau – apte à élaborer dès lors des instruments de plus en plus perfectionnés et de manier le langage¹⁴. L'outil joue le rôle d'une

¹¹ 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 Michel Frizot, « D'un imaginaire-cinéma de la photographie (1928-1930) » in Guido Laurent et Olivier Lugon dir., *Fixe-Animé. Croisements de la photographie et du cinéma du XXe siècle*, Lausanne, L'âge d'homme, 2010, p. 203-224.

¹² Il s'agissait d'un portrait du journaliste Egon Erwin Kisch.

¹³ Donna Haraway, *Des Singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature* [1991], Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon Philo », 2009.

¹⁴ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, « Sciences aujourd'hui », 1964.

prothèse¹⁵ : conçu afin de permettre la réalisation de certaines actions, il entre en dialogue avec le sujet dont il conditionne les gestes ; il innerve son corps sur lequel il se trouve pour ainsi dire greffé. À chaque époque, l'évolution technique constitue un ensemble qui détermine étroitement l'organisation économique et la vie des sociétés : l'histoire des prothèses successivement élaborées correspond peu ou prou à une histoire du « progrès » de l'humanité. Bernard Stiegler présente, quant à lui, cet état de fait comme le symptôme d'un essentiel inachèvement de l'homme¹⁶.

Mais un seuil se trouve certainement franchi dès lors que les artefacts susceptibles de relayer les gestes et les visées de l'homme ne sont plus de simples outils, mais comportent des mécanismes internes capables d'accomplir une partie du travail – dont le sujet humain se trouve pour ainsi dire 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, savamment dosés, sont ménagés pour la lumière afin que le spectacle des apparences puisse venir se déposer sur la surface sensible ; les capacités de l'opérateur se trouvent accrues par la sous-traitance de certaines opérations, sans lesquelles la fabrication de l'image serait impossible.

Selon Gilbert Simondon, l'« individu technique » accède à une « concrétude » en proportion de la manière dont les éléments qui le constituent tendent à interagir, à s'intégrer les uns aux autres¹⁷. Cette organisation synergique reste compréhensible dans le cas de la photographie argentique (ce qui n'est plus vraiment le cas pour son homologue numérique) ; mais elle est confinée dans une boîte qui la dissimule ; la découverte du résultat de l'opération effectuée se trouve par ailleurs différée. Alors que le simple « outil » reliait l'homme aux effets de ses gestes, le recours à une machine introduit une certaine « dé-corrélation » entre causes et conséquences. Le protocole suivi (visée, réglages, pression sur le déclencheur...) anticipe un résultat que l'opérateur ne connaît pas au moment où précisément il « opère ». 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 sa production. L'appareil occulte la nature précise de l'action effectuée en même temps qu'il en assure l'efficacité.

¹⁵ André Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques. L'homme et la matière* [1943], Paris, Albin-Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1971, p. 319.

¹⁶ Bernard Stiegler, *La Technique et le temps. 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.

¹⁷ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, « Philosophie », 2012. Par « individu technique », il faut entendre l'appareil mécanique réalisé pour permettre la réalisation d'un certain nombre d'opérations.

Pour Jean-Louis Déotte¹⁸ ou Pierre Damien-Huyghe¹⁹, le terme d'« appareil » ne désigne pas nécessairement un objet concret, mais tout ce qui « fait apparaître » le réel et invente une manière de voir : à leurs yeux, le musée, le passage dans la ville du dix-neuvième siècle (tel que l'analyse Walter Benjamin) ou encore la perspective classique constituent des « appareils ». Dans la mesure où ceux-ci structurent certaines modalités d'accueil des événements, une conscience sensible du monde se forge à travers eux. Il est difficile de distinguer ce qui doit être imputé au sujet percevant ou à « l'appareil » qui se fait interface et dont l'usage même conditionne une forme de « subjectivation²⁰ ».

Tout en conservant ici une acception plus restreinte du terme d'« appareil » (puisque nous traitons de photographie), il paraît important de retenir de ces réflexions que le fonctionnement de l'appareil ne se présente pas séparé du sujet, mais bien incorporé, intégré par ce dernier qui s'en trouve modifié. Aussi toute vision dualiste – telle que soutenue par Vilém Flusser par exemple – semble perdre de sa validité. Rappelons que, pour le philosophe tchèque, l'œuvre d'un photographe acquiert de la valeur, en proportion même de la façon dont son auteur sait s'opposer au « programme » de l'appareil²¹. L'héritage d'une telle posture peut être décelé dans certains écrits plus récents²².

AVANT-GARDES ET MACHINES DE VISION

Les appareils inaugurent une spatio-temporalité qui leur est propre ; ils instaurent une médiation singulière entre le corps, la sensibilité et l'événement ; et les hommes des années trente eurent singulièrement conscience de la manière dont ils influaient sur leurs modalités de perception des choses (au côté bien sûr d'autres inventions techniques modernes).

Les contemporains de l'invention de la photographie tendaient à opposer l'expression individuelle, l'imaginaire aux possibilités de la machine. Nombreux furent les critiques (Baudelaire en tête) qui argumentèrent en ce sens. Dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, les tenants du pictorialisme explorèrent tous les procédés à même de les démarquer d'une utilisation servile de l'appareil : flou, granulation du tirage papier, retouches sur le négatif ou sur l'épreuve... se présentaient comme autant de manières d'estomper le caractère mécanique du médium.

¹⁸ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes & Manifestes, 2004, p. 101.

¹⁹ Pierre Damien-Huyghe, « La condition photographique de l'art » in Pierre Damien-Huyghe dir., *L'Art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2005, p. 25.

²⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, « NRF », 1975.

²¹ Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996.

²² Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998.

Les avant-gardes, bien au contraire, assument pleinement l'entremise des appareils. Elles revendiquent une pratique qui inclut la technique comme modalité générative. L'exercice de la prise de vue est d'ailleurs pour eux plus proche de *l'ars* (au sens latin du terme) que de l'Art tel qu'on l'entend aujourd'hui. Les revenus des photographes de l'époque proviennent de commandes ; ils travaillent pour les magazines ou la publicité et ne font pas véritablement un partage entre le créatif et le commercial. « Photographier, c'est un métier. Un métier d'artisan²³ », déclare alors Germaine Krull.

Les « autoportraits » des années 30 – auxquels font écho quelques années plus tard les vues d'Umbo et d'Andreas Feininger – se présentent presque comme des « manifestes » qui célèbrent les possibilités nouvelles que la machine octroie au sujet (tout comme Dziga Vertov le faisait dans le domaine du cinématographe). Les acteurs de l'avant-garde exaltent ainsi un nouveau régime de perception. Les « autoportraits » réalisés attestent pour ainsi dire la prise de conscience du processus de « subjectivation » qui se joue dans la familiarité des appareils.

Sans doute pourrait-on penser que cette prise de conscience intervient bien tardivement, alors que la photographie existe depuis près d'un siècle. Les effets de la technique arrivent souvent avec retard²⁴. Mais surtout, les petits appareils maniables n'apparaissent qu'au début du XX^e siècle et eux seuls rendent possible un sentiment aussi vif d'incorporation de l'appareil participant à une construction de la perception. La photographie n'est pas une, mais multiple : l'« *homo photographiens* » naît avec la commercialisation des appareils de petit format.

Au sein des images que nous avons étudiées, la situation des opérateurs est proche de celle du laborantin devant son microscope ou de l'astronaute face à sa longue vue. Autrement dit, au voir photographique se trouve associée l'idée d'un connaître plus précis, plus exhaustif, ouvert à des points de vue extrêmement variés et à des occurrences fugitives. L'idée que la prise de vue autorise une forme d'exploration inédite des apparences se présente d'ailleurs comme un leitmotiv dans les textes de l'époque : la prothèse augmente les capacités du sujet ; elle apprend à voir, revitalise l'expérience vécue²⁵ et transforme presque les photographes en guides ou en prophètes²⁶, si l'on suit les critiques du temps. Dans sa préface à *Photographies modernes*, Pierre Bost note :

²³ Germaine Krull, *Études de nu*, *op. cit.*

²⁴ Pierre Francastel, *Art et technique*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

²⁵ Philippe Simay, « Double vue. Moholy Nagy et le pont transbordeur » in François Bon, Olivier Lugon, Philippe Simay, *Le Pont transbordeur de Marseille. Moholy Nagy*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art / Collège International de Philosophie / Éditions Ophrys, 2013, p. 43.

²⁶ S. Hackett, « Beaumont Newhall, le commissaire et la machine – exposer la photographie au MOMA en 1937 », *Études photographiques* n° 23, mai 2009, p. 163.

Les photographes comprirent que leur instrument était peut-être, au contraire, le plus souple de tous, celui qui peut se permettre, avec l'objet les fantaisies les plus audacieuses, sans jamais perdre le contact [...] Alors un objet familier nous apparaît sous une forme nouvelle, et nos yeux sont humiliés d'être passés si longtemps à côté de cette forme sans l'avoir jamais saisie²⁷.

Quant à Jean Selz, il écrit en 1939 dans *Arts et métiers graphiques* : « [...] le travail de photographe intervient comme pour faire avouer de la bouche même des choses un secret qu'elles n'avaient pas révélé publiquement²⁸ [...] ». L'appareil est appréhendé comme un agent de perfectionnement de la vision humaine.

L'observateur des images considérées se trouve d'autant plus facilement convaincu de cette détermination de la perception par l'usage même de l'appareil qu'il fait face à l'opérateur qui darde vers lui son regard, *via* l'objectif. Le spectateur occupe peu ou prou la place du reflet supposé du photographe dans un miroir ; il est impliqué dans une boucle, de sorte qu'il lui semble à tout moment, pouvoir prendre la place du photographe pour se trouver lui-même mis en image, derrière un appareil conditionnant sa manière de voir. Le dispositif engendre la sensation d'une réversibilité possible. La moindre qualité des modes de fabrication mécanique des images (photographie ou cinéma) n'est sans doute pas qu'ils mettent – symboliquement tout au moins – photographe et spectateur sur un pied d'égalité, dans une situation d'échange possible de positions. Chacun peut alternativement être opérateur ou modèle, et cette accessibilité comparable des rôles confère aux appareils une influence accrue sur les manières de voir.

Pour revenir à la question que nous formulions d'entrée de jeu, il semble que davantage que des « autoportraits », ces photographies soient des mises en image du processus de « subjectivation » qui affecte toute personne placée dans une relative familiarité avec l'appareil photographique. En ce sens, ces vues témoignent de la conscience aiguë que possédaient les tenants des avant-gardes du rapport structurant des « machines de vision » pour l'homme du début du vingtième siècle.

²⁷ Pierre Bost, préface à *Photographies modernes*, Paris, A. Calavas, 1930.

²⁸ Jean Selz, « Par-delà la réalité », Album *Photographie*, *Arts et métiers graphiques*, 1939, non paginé.