



HAL
open science

Georg Lukács et le réalisme en photographie

Clément Paradis

► **To cite this version:**

Clément Paradis. Georg Lukács et le réalisme en photographie. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2022, Guerre d'Espagne – Georg Lukács, 1118-1119-1120. hal-03923828

HAL Id: hal-03923828

<https://hal.science/hal-03923828>

Submitted on 5 Jan 2023

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.

Clément Paradis, « Georg Lukács et le réalisme en photographie », *Europe*, n° 1118-1119-1120, juin-juillet-août 2022, p. 230-238.

Georg Lukács et le réalisme en photographie

Auteur d'articles théoriques dans *Art Journal* ou la revue *October*, puis de recueils devenus classiques comme *Photography Against the Grain*¹, le photographe Allan Sekula (1951-2013), qui se réclame d'un marxisme éclectique², fait constamment écho à quelques figures de la pensée esthétique allemande, notamment Walter Benjamin et Georg Lukács, qu'il mentionne dès ses premiers écrits³ jusqu'aux entretiens proposés dans les dernières années de sa vie, où il rappelle que « l'opposition entre réalisme et naturalisme a été définie de manière moins nette en histoire de l'art, et Lukács lui-même se lamentait que les historiens de l'art utilisaient les deux termes de manière interchangeable⁴ ». Allan Sekula, comme d'autres photographes, a fait du réalisme une des notions clés de son travail, et l'interprétation lukacsienne de la question reste vraisemblablement fondatrice dans son œuvre. La chose n'a rien d'évident : si Lukács est bien un des grands penseurs des « problèmes du réalisme », la photographie n'est que très rarement traitée dans ses écrits esthétiques. Elle prend pourtant une place particulière dans sa dernière esthétique, et les lignes qui vont suivre auront donc pour but de questionner l'œuvre de Lukács, en ce qu'elle se présente comme questionnant de manière plus serrée qu'on ne pourrait le croire certains usages des images photographiques.

Du photomontage

Si une étude exhaustive de la manière dont les images photographiques sont traitées dans l'œuvre de Lukács reste à écrire, nous pouvons d'ores et déjà évoquer quelques jalons, connus d'Allan Sekula, qu'il met en perspective avec ses propres réflexions⁵ :

L'ultime défaut du naturalisme littéraire était, pour Lukács, précisément son caractère photographique. Lukács a même parlé des reportages sociaux des années 1920 illustrés par la photographie comme d'exemples particulièrement odieux de naturalisme dégradé. Le photomontage y est qualifié de « monotone ». Où cela nous mène-t-il ? Sommes-nous en train de faire fausse route ? Ou cela nous force-t-il à prendre le taureau dialectique par les cornes ? Si la photographie est le mauvais objet du réalisme critique de Lukács, peut-elle être retravaillée pour devenir l'élément fondamental d'un « autre » réalisme critique, un réalisme plus moderniste, qui chercherait encore à entrer en contact avec la totalité sociale et à la comprendre ?

¹ Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, USA, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984, réédition Mack, 2016.

² Allan Sekula, *Écrits sur la photographie (1974-1986)*, traduction de Marie Muracciole, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 18.

³ Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, *op. cit.* p. 8.

⁴ Allan Sekula *et al.*, « A Debate on Critical Realism Today », article cité, p. 122, notre traduction.

⁵ Allan Sekula *et al.*, « A Debate on Critical Realism Today », article cité, p. 122, notre traduction.

Dans son article « Il y va du réalisme⁶ » de 1938, lorsqu'il aborde la question du montage dans la littérature et de la pensée « avant-gardistes » qu'il critique, Lukács évoque l'endroit où le montage se trouve « sous sa forme originale », c'est-à-dire « comme photo-montage ». Dans cette configuration, il « peut produire un effet frappant et parfois considérable au niveau du travail d'agitation, cet effet vient précisément de ce qu'il juxtapose de façon surprenante des morceaux de réalité totalement différents dans les faits, isolés, arrachés à leur contexte ». Le photomontage tel que le décrit Lukács ignore donc la totalité sociale : « le bon photomontage a l'effet d'un mot d'esprit réussi. Mais dans le moment où cette liaison univoque (efficace et justifiée dans le mot d'esprit isolé) émet la prétention de figurer la réalité [...], le rapport d'ensemble [...] et la totalité [...], le résultat final ne peut être qu'une profonde monotonie. Les détails peuvent bien briller dans les couleurs les plus bigarrées, l'ensemble donne une grisaille désespérante⁷ ».

Le photomontage n'est pas sans grandeur chez Lukács : il peut avoir un effet considérable en termes d'agitation (politique et sociale), mais son caractère de « mot d'esprit » isolé du « texte » du réel, totalisant, le disqualifie. Se pourrait-il alors que les images photographiques sorties du montage puissent servir de voie d'accès au réalisme ? L'œuvre du philosophe n'offre pas de réponse simpliste sur le sujet. *Die Eigenart des Ästhetischen*, en 1963⁸, reprend en effet le thème de la photographie pour questionner la littérature et le cinéma, et encore une fois le naturalisme envers lequel il émet un jugement de valeur négatif. La photographie intervient à deux moments clés du raisonnement : dans le cinquième chapitre, concernant les « problèmes généraux de la mimésis » et dans le chapitre quatorze dédié aux « questions limites de la mimésis esthétique », dont la cinquième partie traite du cinéma.

De la photocopie

L'enjeu est d'abord celui de la dialectique : à l'inverse de la dynamique réaliste, la conception d'une représentation qui ne serait qu'un simple extrait, plus ou moins fortuit, de la réalité, rabaisse le caractère dialectique du « reflètement » (*Wiederspiegelung*⁹) au niveau d'une simple imitation,

⁶ Georg Lukács, « Il y va du réalisme » [1938], *Problèmes du réalisme*, traduction de Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975.

⁷ *Ibid.*, p. 258.

⁸ Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen* [1963], deux tomes, Aufbau Verlag, Allemagne, Berlin, 1981. Les passages cités de cet ouvrage ont été traduits par nos soins. Une traduction française du premier tome vient de paraître : Georg Lukács, *L'Esthétique*, tome I, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morbois et Guillaume Fondu, Paris, Éditions Critiques, 2021.

⁹ « Dans le reflètement de la réalité », explique Lukács, « la représentation se sépare de la réalité représentée, et se coagule dans la conscience comme une "réalité" particulière » (Georg Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* [1971], t. II, Neuwied, Luchterhand, 1986, p. 29). Comme l'explique Agnès Heller, « chez Lukács, ce concept rompt avec les images qu'il éveille par la forme même du mot et par les interprétations antérieures, surtout celles du XVIII^e siècle ainsi que la vulgarisation du XX^e ». Lukács, à l'exemple de Marx, prend pour point de départ l'unité et la continuité de la réalité sociale, mais cette unité doit être interprétée comme unité des différences et des contradictions, et la continuité comme unité de la continuité et de la discontinuité. La chose est à souligner si l'on veut comprendre la catégorie lukácsienne de reflètement, qui est l'expression d'un fait ontologique : la réalité étant une et continue, les *mêmes catégories fondamentales* doivent se présenter nécessairement dans toutes les sphères de cette réalité (Agnès Heller, « L'esthétique de György Lukács », *L'Homme et la société*, n° 9, 1968, p. 227).

d'une « photocopie » (*photokopie*¹⁰). C'est donc cet autre genre particulier de photographie qu'est la « photocopie » qui est d'abord envisagé par l'auteur. À travers elle, cette conception non dialectique de la réalité à représenter par l'art est disqualifiée par Lukács (qui ne l'assimile pourtant pas au naturalisme : « ce serait faire une distorsion simpliste que d'identifier le naturalisme à un reflet de la réalité digne d'une photocopie ; cela étant toutefois souvent affirmé par les théoriciens du naturalisme¹¹ »). L'aboutissement de son raisonnement est le suivant : « épistémologiquement, du point de vue du rapport de la conscience à la réalité, la théorie du reflètement photocopique n'est pas tenable. La dialectique objective du monde réel produit inévitablement une dialectique subjective spontanée – certes longtemps restée inconsciente – dans la conscience humaine¹² ». Le reflètement photocopique n'a pas l'épaisseur, la richesse dialectique de la représentation qui se coagule dans la conscience. En effet, « on pourrait voir sur la rétine des photocopies de la réalité » explique le philosophe, mais cette surface visible n'a pas de commune mesure avec notre richesse intérieure : « même dans la vie quotidienne la plus simple et la plus primitive, où l'homme total réagit aux parties de la réalité globale qui lui sont opposées, les images perçues de la réalité ne sont pas des photocopies¹³ ».

Pour Lukács, le rapport que la conscience établit avec la réalité diffère radicalement du rapport froidement réifié qu'est la photocopie. Non pas parce que la photocopie ne ressemble pas à la réalité, ni parce qu'elle lui « ressemblerait trop », mais parce que l'image technique est le produit de forces en partie étrangères à la conscience du sujet : « Quand on dit qu'une photographie n'est pas ressemblante, cela est une vue abstraite de l'objectivité qui n'a pas de sens, car le matériau photosensible ne peut rien offrir d'autre que l'image la plus précise d'un objet à un moment donné, dans des circonstances données. Du point de vue de la vie, en revanche, cette expression a du sens et exprime un véritable état des choses sur la façon dont les gens vivent ensemble. Elle montre que l'image visuelle (ou l'image mémorisée) que l'on a de l'autre ou de soi-même n'est en aucun cas toujours identique à une telle image photographique¹⁴ ». Les catégories de l'esprit et de la technique doivent être pensées dans leurs différences et dans les passages qui peuvent s'établir entre les unes et les autres, et cela passe chez Lukács par une troisième actualisation de l'image photographique : le cinéma.

Du cinéma

¹⁰ Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen* [1963], t. I, « Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung », *op. cit.*, p. 340.

¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 343. En 1934, Lukács écrivait certes que « le naturaliste a photographié ses impressions non comprises », car les naturalistes bénéficient de la « fidélité quasi photographique de leur représentation de surface » (Georg Lukács, « "Grandeur et décadence" de l'expressionnisme » [1934], *Problèmes du réalisme*, *op. cit.*, 1975, p. 76). Mais ce n'est pas l'idée de photographie qui définit ici le naturalisme, c'est au contraire l'échec de son intégration à la dynamique de compréhension de la totalité. « La surface opaque, reflétée dans son déchirement, d'apparence chaotique, incomprise, seulement vécue immédiatement, est fixée en tant que telle, sans s'élever conceptuellement au-dessus de ce niveau, au prix d'une exclusion et d'une ignorance plus ou moins conscientes des médiations objectives ». Pourtant, note Lukács, « Dans la réalité, il n'y a nulle part de temps d'arrêt » (Georg Lukács, « Il y va du réalisme », article cité, p. 254).

¹² Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen* [1963], t. I, « Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung », *op. cit.*, p. 343.

¹³ *Ibid.*, t. I, p. 340.

¹⁴ *Id.*

Dans *Die Eigenart des Ästhetischen*, le cinéma (*der Film*) est envisagé à travers sa « base photographique¹⁵ », comme il a notamment pour particularité de « rapprocher le représenté de la visibilité normale de la vie quotidienne¹⁶ » grâce au montage des images¹⁷. S'interroger sur le rapport qu'entretiennent photographie et cinéma est, pour le philosophe, l'occasion de questionner une catégorie centrale de son esthétique : l'anthropomorphisme et son corollaire, le désanthropomorphisme. Parce qu'elle est le produit d'une technique très développée, réification de rapports sociaux qui nous échappent, la copie photographiquement fidèle de la réalité est qualifiée de « désanthropomorphisante » (*desanthropomorphisierende Technik*¹⁸). Par ce terme, Lukács entend rendre palpable l'idée que ces images techniques, créations de la science, seraient par définition des reflets tendant vers la disparition de toute trace d'anthropomorphisme, de caractéristiques du comportement ou de la morphologie humaine, tandis que l'art « se singularise dans la constellation de l'esprit humain par sa fonction de reflet anthropomorphisant de l'existence¹⁹ ». Usant d'images techniques, mais rapprochant la représentation « de la visibilité normale de la vie quotidienne » par le ressaisissement de ces images dans le montage, « la technique artistique du film repose justement sur une réanthropomorphisation de la photographie²⁰ ». Il s'agit donc de distinguer la technique dans son sens scientifique et la technique dans son sens artistique, comme moyen pour exprimer avec le plus de perfection possible cette reproduction créatrice de la réalité²¹.

Est-ce à dire que toute image photographique est vouée à la désanthropomorphisation et que seule l'image animée peut battre en brèche cette dynamique ? L'esthétique de Lukács n'affirme pas une telle chose. Si, au niveau de la « base photographique », l'image peut être « désanthropomorphisante », à un autre niveau, elle peut être « anthropomorphisante », car elle jouit d'une correspondance privilégiée avec notre expérience perceptuelle de la réalité extérieure : sa capacité anthropomorphique réside dans la nature authentique de sa représentation de la façon dont l'expérience perceptuelle de la réalité extérieure apparaît dans la conscience. Même si l'image photographique ne peut pas, en soi, seule, posséder une qualité esthétique intrinsèque, et même si elle génère également un possible effet « aliénant », elle possède toujours une « authenticité marquante » qui découle du fait qu'elle est un simulacre partiel de l'expérience perceptuelle : « ce qu'elle a capturé de cette manière préserve également cette authenticité de la réalité en tant que mimésis²² ».

¹⁵ Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen* [1963], t. II, « Grenzfragen der ästhetischen Mimesis – Film », *op. cit.*, p. 493.

¹⁶ *Ibid.*, t. II, p. 468.

¹⁷ *Ibid.*, t. II, p. 493.

¹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 341.

¹⁹ Nicolas Tertulian, *Georg Lukács. Les étapes de sa pensée esthétique*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 49.

²⁰ « *Reanthropomorphisierung des Photographierens* » (Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen* [1963], t. I, « Grenzfragen der ästhetischen Mimesis – Film », *op. cit.*, p. 341).

²¹ Guido Aristarco, « Lukács, le cinéma et la double mimésis », *Cinéma*, n° 161, 1971, p. 79. Nous devons à Vincent Charbonnier d'avoir retrouvé la trace de ces écrits et de les avoir sauvé de l'oubli. Nous lui devons aussi la traduction du terme *Wiederspiegelung* par « reflètement » (Vincent Charbonnier, « De Lukács à Lukács. Itinéraire d'un remembrement », *Romanesque*, n° 8, 2016).

²² *Ibid.*, t. II, p. 473. La mimésis esthétique implique « la présence de la réalité objective et de l'automouvement de la subjectivité en une indestructible unité », elle implique à la fois la ressemblance et le contraste avec la réalité objective. Pour Lukács, l'idée de mimésis, de reflètement du monde objectif, n'est jamais dissociée, dans l'esthétique de la maturité, de l'« anthropomorphisation » du monde par l'art, pendant du principe transcendantal de la « subjectivation », ou de la « pure subjectivité » de l'esthétique de jeunesse (Nicolas Tertulian, *Georg Lukács. Les étapes de sa pensée esthétique*, *op. cit.*, p. 190 & 153).

La pensée esthétique de Lukács décrit ainsi quatre sphères appartenant à la réalité globale : la réalité extérieure, la réaction physiologique, la conscience et l'image photographique. Bien que ces quatre sphères soient fondamentalement différentes les unes des autres, et que chacune soit composée d'une substance différente, la réalité étant une et continue, les *mêmes catégories fondamentales* se présentent *in fine* dans toutes les sphères de cette réalité ; les réactions physiologiques, la conscience et l'image photographique sont fondamentalement déterminées par la nécessité de réaliser une correspondance avec la réalité extérieure. Ainsi, si dans ses notes Lukács peut écrire de manière lapidaire « mimésis jamais photographique²³ », le développement de sa pensée montre plus de nuances, et la mimésis peut et doit inclure la photographie en dépassant la simple technique, sa « base photographique », mais en conservant les images réelles ou métaphoriques dans le geste artistique. L'œuvre de Lukács analyse donc un certain nombre d'actualisations de la photographie qui ne peuvent prétendre à participer à l'anthropomorphisation souhaitable dans le cadre d'une esthétique désaliénée, sans jamais conclure à l'impossibilité de l'image photographique en elle-même à participer à une dynamique réaliste.

Une double mimésis

Ce ressaisissement de l'image photographique dans une pratique réaliste, le philosophe la pense notamment dans le cadre de la « double mimésis²⁴ » (*doppelte Mimesis*) qu'il lit dans la technique artistique, notamment celle du film. Il s'agit alors de comprendre que le point de départ du travail cinématographique est une première mimésis, photographique, une réflexion potentiellement désanthropomorphisante dans sa réalisation technologique, transformée en objet esthétique par un processus de ressaisissement dans la visibilité normale de la vie quotidienne, donc par une réanthropomorphisation qui constitue le deuxième moment de cette double mimésis. La « base photographique », du fait de sa technique, est « scientifique-désanthropomorphisante », mais cette qualité peut être suspendue par la technique « esthétique-anthropomorphisante », par le travail de réflexion de la réalité par un sujet, dans une nouvelle mimésis formant et fixant ces moments qui sont appropriés pour rendre le contenu concret de façon réaliste, dialectique.

Les pratiques esthétiques des photographes contemporains, dont celle d'Allan Sekula, si elles ne font pas appel au film, témoignent de préoccupations similaires. L'auteur de *Photography Against the Grain* conçoit en effet son travail comme incluant des prises de vue dont il assume la froideur technique, mais les œuvres se construisent ensuite dans des montages, des assemblages de ces matériaux photographiques parfois épars, afin de leur donner une place dans une narration ou une forme signifiante mettant en dialogue une expérience quotidienne située, particulière, et une vision de la totalité économique et sociale. L'enjeu est de « faire respecter l'objectivité » de ce « médium modeste²⁵ » qu'est la photographie. Dans sa série *Aerospace Folktales* en 1973,

²³ Georg Lukács, *Pensée vécue, mémoires parlés* [1980], traduction de Jean-Marie Argelès et Antonia Fonyi, Paris, L'Arche, 1986, p. 227.

²⁴ Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen* [1963], t. II, « Grenzfragen der ästhetischen Mimesis – Architektur », *op. cit.*, p. 410. Lire aussi à ce sujet : Guido Aristarco, « Lukács, le cinéma et la double mimésis », article cité.

²⁵ Allan Sekula, « entretien avec Camille Waintrop », *Bulletin de la SFP*, 7e série, n° 14, juillet 2002.

explorant la vie quotidienne de son père, « col blanc » au chômage, et de sa famille, l'organisation dans l'espace de présentation d'un « film démonté²⁶ » (« *disassembled movie* ») en 142 images, avec ses sous-titres intercalés et sa bande son, redoublent la mimésis photographique. Dans *Ship of Fools / The Dockers' Museum*²⁷, projet auquel il a consacré les trois dernières années de sa vie (2010-2013), la double mimésis est poussée encore plus loin. Le travail est en effet composé d'un corpus de trente-trois photographies encadrées et de deux diaporamas, tous réalisés par l'artiste (cette partie est nommée *Ship of Fools*), puis d'une collection d'objets divers, d'éléments visuels, de cartes postales, de gravures et de tirages, achetés par l'artiste, via Internet pour la plupart (l'ensemble est intitulé *The Dockers' Museum*). Dans l'espace de l'installation, des objets tels qu'une corne de brume japonaise, des serre-livres représentant des dockers ou un ballon de football signé par Pelé (le héros des dockers de Santos, où Sekula a fait des photographies), côtoient à égalité une sculpture de docker de Constantin Meunier et une collection de pavillons de complaisance. *The Dockers' Museum* a été pensé comme un anti-musée. L'installation refuse de reconduire la hiérarchie bourgeoise de la dignité des images et de rendre compte du travail d'une manière purement mécanique, « photocopique ». On y trouve au contraire une attention minutieuse à la compréhension qu'on peut tirer d'objets « mineurs », et finalement à une image du monde tel qu'il est vu par le docker type, cet homme situé à la lisière entre terre et mer. Il s'agit donc de donner une représentation « réaliste » du capitalisme globalisé à travers une production photographique située, et la présentation d'objets produits par les marins, les dockers, ou les représentants. L'articulation de représentations photographiques et de présentations d'objets pris dans le quotidien des dockers permet aussi de resignifier la place des ouvriers dans le commerce global, en évoquant leur vision du travail, leurs goûts, leurs loisirs, bref en ne les réduisant pas à des incarnations d'un moment de la division exploiteuse du travail, mais en en faisant des sujets à part entière, avec leurs désirs, leurs luttes et leurs engagements dans des processus de signification face au photographe.

Comme Lukács avant lui dans ses *Écrits de Moscou*, le photographe fustige donc la « pratique artistique de la bourgeoisie décadente : l'incapacité de figurer les moments essentiels de la vie sociale, la prédilection pour une expression directe, anti-artistique, et sa dissimulation sous des succédanés formalistes, le bas niveau idéologique dans la conception de l'intrigue et des caractères, l'étroitesse naturaliste des points de vue²⁸ ».

Le réalisme en continu

Lukács loue les écrivains réalistes car ils « figurent avec tant de profondeur et de vérité les tendances vivantes, mais encore cachées dans l'immédiat, de la réalité objective, que leur figuration du développement ultérieur de la réalité est confirmée, et en l'occurrence non seulement au sens de la simple concordance avec l'original d'une photographie réussie, mais précisément comme expression d'une appréhension multiple et riche de la réalité, comme reflet de ses courants cachés sous la surface, qui n'apparaissent pleinement déployés et perceptibles à

²⁶ Allan Sekula, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*, op. cit. p. 106.

²⁷ Allan Sekula, *Ship of Fools / The Docker's Museum*, édition établie par Hilde Van Gelder, Rennes, La Criée – Frac Bretagne, 2015.

²⁸ Georg Lukács, *Écrits de Moscou*, traduction par Claude Prévost, Paris, Éditions sociales, 1974, p. 264.

tous qu'à un stade ultérieur du développement²⁹. » Cette double mimésis, déjà à l'œuvre dans les écrits du philosophe au début du XX^e siècle, n'a pas échappée à tous les photographes. L'exemple d'Allan Sekula est parlant, son approche visant à déjouer trois pièges esthétiques : celui du simple reflètement photocopique, celui de la réduction de l'œuvre à son intérêt biographique et formel, et enfin celui de la nécessité tacticienne qui conçoit la création artistique de manière utilitaire et non-dialectique, certes au service d'une lutte, mais dans l'oubli de l'unité de l'individu et de l'être social.

Si Sekula, comme bien d'autres photographes, n'avait certainement pas lu les derniers écrits de Georg Lukács, l'approche du matérialisme historique et dialectique que nous avons donnée à lire lui a permis de construire une œuvre qui, par certains aspects, a prolongé les intuitions et raisonnements du philosophe sur la photographie. Pour ces deux penseurs en effet, il n'y a pas plus de réalisme critique à attendre de l'usage spontané des photographies que de l'usage spontané des mots, et l'on ne peut imaginer avoir une pratique « réaliste critique » sans élaborer une théorie « réaliste critique » ouvrant la voie à la sortie de l'aliénation par une esthétique renouvelée.

²⁹ Georg Lukács, « Il y va du réalisme », article cité, p. 262.