

L'histoire de la photographie présente deux périodes brillantes: l'une à ses débuts (daguerre), l'autre à la fin de son développement actuel, tel qu'on le trouve, par exemple, dans ce volume ou aussi dans beaucoup de productions anonymes des journaux illustrés. ce que l'on rencontre dans l'entretemps est trop souvent d'une valeur problématique parce que, ouvertement ou non, on veut imiter les charmes de la peinture ou du dessin. on s'écarte ainsi de la tâche propre du photographe. la photographie, il est vrai, ne peut se dérober à la vision de son temps. ainsi elle montrera toujours une certaine parenté avec les arts contemporains, mais jamais cette affinité n'aurait dû dégénérer en imitation. cependant, l'épanouissement de l'art photographique à l'heure actuelle est encore trop restreint dans son étendue: le grand public subit toujours l'influence de ces productions mal venues du XIX<sup>e</sup> siècle. heureusement, nous sommes en droit d'admettre que le sens d'une vision vraiment cultivée se répandra de plus en plus. peut-être que déjà dans une dizaine d'années, nous trouverons là tout aussi peu de faux-semblant, d'affectation et de bluff que dans la peinture et les arts graphiques du moyen âge, où l'on ne rencontre pas de ces formes vides et prétentieuses.

pour arriver à créer un niveau élevé de civilisation, il faut la rencontre de deux conditions préalables: il est nécessaire qu'en plusieurs endroits, simultanément, on voie surgir des points d'éruption, — les créateurs d'idées, qui les dispersent dans tout le pays comme des volcans puissants projetant dans la plaine leur lave féconde; et d'autre part, le sol lui-même doit être capable de recevoir, d'amalgamer, de s'assimiler ces éléments nouveaux. la première de ces conditions préalables est donnée par les photographes tels que nous les trouvons dans le présent ouvrage. l'autre est constituée par la nature même des choses et nous devons constater ici que les appareils de la nouvelle technique photographique sont tellement simples que n'importe qui peut les manier. au contraire, la technique des arts graphiques (pour rester dans le plan de la figuration en blanc et noir) était si compliquée et si pénible que l'on rencontrait souvent des hommes à grande puissance de conformation visuelle, mais n'ayant ni le temps, ni l'endurance ou l'adresse nécessaires pour en apprendre suffisamment les conditions de réalisation. les rapports entre ce sentiment vital, qui demandait à prendre forme, et ses moyens d'expression étaient trop compliqués. c'est ce qui fait que, dans notre ouvrage, on trouvera tout particulièrement des travaux d'amateurs. **amateur** signifie: celui qui aime encore une chose pour elle-même; **dilettante**, celui qui se délecte encore d'une chose pour elle-même. en tout cas, l'exposition du **werkbund** (film et photo, 1929), l'événement le plus important des dernières années dans le domaine visuel, ne présentait presque pas de productions de **photographes de profession**, si souvent pétrifiés dans un maniérisme conventionnel. nous avons là de nouveau une preuve du fait que ce sont justement les **outsiders**, restés libres de toute prévention, qui réalisent souvent les progrès et les rajeunissements nécessaires dans les domaines les plus différents de la vie, de l'art ou de la science. et ainsi cette nouvelle floraison de l'art photographique appartient aussi, dans une large mesure, au domaine, traité par moi, de l'histoire méconnue de la productivité générale des amateurs.

L'importance du développement des moyens techniques, tels que l'appareil photographique, pour l'histoire de la civilisation, repose dans le fait qu'ils arrivent à réaliser des productions de plus en plus compliquées tout en devenant eux-mêmes d'un maniement de plus en plus simple. c'est du romantisme en ton mineur que de prétendre que ses «raccourcissements du chemin» doivent produire nécessairement la paresse et l'hébétement parce que l'homme n'a plus rien à faire par lui-même. en fait, il se produit un simple déplacement de l'effort intellectuel. les «raphaëls sans mains» peuvent être ainsi désormais productifs, car c'était également du romantisme (mais cette fois sur le mode majeur) que de dire: quiconque a quelque chose à exprimer peut aussi en trouver les possibilités d'expression. au contraire, on peut dire que les moyens techniques

ne deviennent une sorte de clavier servant à l'expression du grand nombre que quand ils se sont tellement simplifiés qu'il coûte peu de les maîtriser. on a prétendu avec raison que les personnes incapables de manier un appareil photographique feront bientôt le même effet que si elles ne savaient ni lire ni écrire. je suis même convaincu que les écoles secondaires introduiront bientôt cet enseignement dans celui du dessin (en éliminant, espérons-le, d'autres branches vieillies). en effet, la pédagogie intercale toujours dans ses programmes — après coup, naturellement, — toutes les techniques qui commencent à devenir d'un usage général pour les adultes. du temps de charlemagne, les **savants** seuls savaient écrire; des siècles plus tard, tous les **gens cultivés** étaient en possession de cette technique, et plus tard encore, tous les enfants. même processus dans un espace de temps plus restreint: vers 1900, on ne trouve la **machine à écrire** que dans des bureaux spéciaux isolés; aujourd'hui, elle domine dans toutes les organisations économiques, et demain, devenue encore meilleur marché, elle sera l'instrument de travail de tous les écoliers. des classes entières de petits enfants tambourineront «en chœur» sur leurs petites machines devenues tout à fait silencieuses. l'appareil photographique aura aussi bientôt parcouru ces trois phases caractéristiques. en effet, il ne constitue pas seulement un **jeu** merveilleux par images, il a aussi des bases extrêmement pratiques. aujourd'hui déjà, l'énorme succès des journaux illustrés montre combien les comptes rendus indirects (c'est-à-dire écrits) des faits sensationnels perdent de terrain en face des comptes rendus directs, c'est-à-dire figurés par l'image. et en même temps de nouvelles possibilités s'ouvrent dans ce domaine, non tant pour le dessinateur que pour le reporter photographe au sens le plus étendu du mot, du *moins pour ceux qui ont du coup d'oeil et de la décision. celui qui aurait écrit cinq cents pages de journal dans un grand voyage entrepris vers 1800 en rapporterait aujourd'hui cent mètres de bande de film leika. ceux-ci présenteront une plus grande plénitude de souvenirs que le mot, car ils sont pleins de vision directe à saturation. et ils continueront à agir presque à l'infini dans le temps et dans l'espace, car ils se servent de la langue internationale du milieu extérieur, langue qui ne subit pas de changements essentiels suivant les siècles ou les pays. au point de vue sociologique, il faut constater que la photographie rend des services toujours croissants aux couches capitalistes supérieures par son rôle de plus en plus accentué dans la réclame. il est bien évident que des photos donnent une idée infiniment plus précise de l'objet présenté en vente qu'un dessin, si suggestif soit-il. d'autre part, l'appareil photographique satisfait tout aussi bien les besoins personnels du monde des travailleurs: que de fois voyons-nous ainsi les petites gens fixer de la sorte une situation qui les intéresse dans leurs excursions du dimanche. il importe d'autant plus que les livres de haute tenue se répandent parmi le peuple comme résultantes des plus hautes productions de l'époque.*

le reportage, dans son sens le plus étendu, est une des manifestations principales de l'appétit vital des hommes. on doit en distinguer les représentations qui visent à un **maximum d'expression**. et ici, maintes personnes se posent encore la question si une photographie, comme produit de la culture, peut être parfaitement expressive, c'est-à-dire formée, composée, «nécessaire» dans tous ses éléments. c'est la question de savoir si, dans ce sens, nous avons affaire ici à un **art**.

des gens à l'esprit prudent et de soi-disant connaisseurs, ces deux formes manquées de la vie, se trouvent encore souvent d'accord pour refuser la qualification d'«art» à la photo **la plus achevée**. ici, ou bien nous n'avons affaire qu'à un problème simplement spécieux, en ce sens que l'art est défini arbitrairement et mesquinement par rapport à un temps déterminé, ou bien la vision de ces hommes est déformée: même en présence de la nature, ils ne sont plus capables de sentir qu'une seule forme de la beauté. si, au contraire, on entend par **art** des formes ayant leur propre fin, produites par l'homme et pleines d'expression, on doit ranger aussi les bonnes photos sous cette rubrique. mais si l'on ne veut comprendre sous le nom d'**art** que des produits de la main de l'homme, dirigés par son esprit et exprimant son âme, ce qui serait peu sage, on devra créer une nouvelle catégorie pour les photos, sans que leur valeur esthétique s'en trouve diminuée. c'est une erreur grossière, témoignant d'un subjectivisme excessif, de croire qu'il ne peut se produire de créa-

tion esthétique que si les moindres traits en sont sortis du « creuset de l'âme » et émanent de la main de l'homme lui-même sous la direction de son esprit. si l'on parlait de cette définition restrictive, on ne pourrait plus saisir par là qu'un seul des trois grands domaines de l'expression; elle cesserait d'embrasser la perfection esthétique de certaines formes de la nature ainsi que de certaines machines qui n'ont pas été non plus conçues de prime abord en vue de l'expression.

dans ce livre, nous trouvons des productions qui répondent entièrement à la définition ci-dessus qui ne veut fixer qu'un rang, une qualité: ce sont les photos dans lesquelles on ne voudrait rien déplacer, surelever ou étendre en surface, dont on ne désire ni renforcer ni affaiblir le contenu en aucun point, etc. certes, il se trouvera encore des gens pour assurer, même en présence des meilleures photos, que celles-ci n'atteignent pas à la force d'expression des dessins ou gravures. qu'il ne s'agit pas ici de la question de la photographie en elle-même, la simple expérience peut le prouver, en ce sens que, le plus souvent, on a affaire en même temps à des ennemis jurés de la peinture et des arts graphiques nouveaux, soit sous leur forme abstraite et constructive, soit dans leur nouvelle objectivation. celui qui, comme il m'est arrivé une fois, trouve les photos de ce volume « guindées, recherchées dans leurs proportions et inorganiques », adresse naturellement les mêmes reproches, mais dans une plus forte mesure, à la peinture et à la gravure de la nouvelle génération. nous avons là une preuve suffisante qu'il ne s'agit donc pas ici d'un problème spécial, celui de « la photographie et du mécanisme », mais d'une négation en principe d'une nouvelle vision, plus tendue et plus constructive.

la photographie n'est pas une simple copie de la nature, mais une transposition par voie mécanique de toutes les valeurs lumineuses, même des profondeurs et des structures de formes dans l'espace. cependant la valeur de la photographie a pour base la valeur esthétique de la nature elle-même. cela veut-il dire qu'il suffit de connaître le côté technique pour être bon photographe? nullement. comme dans tous les autres domaines des arts d'expression, il faut avant tout posséder la plénitude des qualités humaines. la valeur propre de cette humanité dans chaque cas donné s'exprime dans la photographie tout aussi bien que dans les arts graphiques. la localisation de photos anonymes selon la date et le pays d'origine n'est probablement — pour des yeux exercés, cela va sans dire — que pour une question de degré plus difficile que celle des gravures, des tableaux ou des sculptures, même quand nous ne pouvons dater et localiser ces photos par leur contenu (le costume, par exemple), et que nous ayons à comparer peut-être une série d'animaux et de paysages.

cet élément individuel, qui subsiste de façon saisissante comme dans les autres arts, prouve qu'une bonne photographie doit aussi reposer sur un principe d'organisation et d'individualisation. les photos de l'un apparaissent toujours fades, même s'il est bon technicien, et celles de l'autre au contraire fortes, même s'il se reconnaît amateur et n'est pas toujours à la hauteur au point de vue technique. contrairement aux arts graphiques, le principe d'organisation ne repose pas ici sur la transposition manuelle, partout présente, d'une réalité quelconque, mais sur l'acte même du choix du morceau de réalité le plus fécond à tout égard. si les arts graphiques présentent mille possibilités de transposition et de réduction du monde extérieur, il y en a de même des centaines pour la photographie en ce qui est du point de vue, du champ embrassé, de l'éclairage, mais surtout du choix du sujet lui-même.

ce cercle restreint de possibilités suffit déjà pour permettre de réaliser une individualisation poussée très loin. nous surestimons d'ordinaire le petit nombre des éléments nécessaires à la réalisation de productions pleines de sens. pour prendre un exemple dans un autre domaine, quel simple appareil, à possibilités nettement déterminées, que le piano avec le retour perpétuel de ses octaves! et pourtant, par des combinaisons toujours nouvelles de ces éléments donnés, le pianiste est à même de faire surgir tout un monde particulier de ces suites restreintes de sons.

le choix du sujet est déjà par lui-même un acte créateur. le mot: « dis-moi qui tu hantes, et je dirai qui tu es » s'applique tout aussi bien aux éléments de la réalité qui fixent notre attention. de même qu'il est

caractéristique pour un homme de voir quelles sont les femmes qui excitent son intérêt, de même il est déjà typique pour le photographe de constater les points qui l'attirent irrésistiblement, les perspectives et les sources lumineuses caractéristiques qui le captivent. la force organisatrice des principes de la photographie apparaît dans le fait que l'on peut même lui appliquer le système des types dilthey-nohl qui n'est proprement applicable qu'aux formes conditionnées dans l'ordre purement spirituel (en constatant ici, par conséquent, que, depuis 1920 environ, **tous** les types ont reçu un mélange de tensions dites de dualité.)

notre livre ne veut pas dire seulement: le monde est beau! (voir 13, 31), mais aussi: il est excitant, cruel, étrange! (voir 73, 74). c'est pourquoi nous y avons fait figurer des pages qui effraieront les esthètes assagis. pour le surplus, on y trouvera cinq formes de l'emploi de la photographie: celle du réel, le photogramme, le photomontage, la photo en corrélation avec le dessin ou la peinture, la photo dans ses rapports avec la typographie.

le photogramme (voir 28, 29) erre, émouvant comme un spectre, entre l'abstraction géométrique et les reflets de la réalité. c'est justement dans cette tension que peut reposer son charme spécifique. comme on sait, on travaille dans ce cas sans chambre noire; on met simplement certains objets en contact avec du papier sensible. selon qu'on les fait reposer plus ou moins longtemps, qu'on les tient plus rapprochés ou plus éloignés, qu'on fait agir des sources lumineuses artificielles de façon vive ou mate, on obtient, par ces effets lumineux, des traits sommaires qui colorent, dessinent, modèlent l'objet de façon tellement différente que son corps disparaît et qu'il n'apparaît plus que comme une lueur et une abstraction d'un monde étrange. en même temps, on peut graduer toute l'échelle des tons, depuis le blanc le plus neigeux, par des milliers de dégradations grises, jusqu'au noir le plus foncé; on peut réaliser les tons les plus transparents, provoquer l'illusion d'espaces optiques imaginaires par des entrecroisements et des convergences suggérant aussi bien le lointain le plus inaccessible qu'une proximité palpable. comme dans tout système humain coordonné, il est tout d'abord difficile de «calculer» ici l'effet des objets au cours du processus de création, mais peu à peu on arrive au doigté nécessaire. au début, on n'obtient tout d'abord que des réussites de hasard. mais c'est là de nouveau une erreur connue d'un certain subjectivisme idéaliste de croire qu'il est impossible de réaliser ainsi des effets pleins d'expression. on doit s'attendre simplement à devoir rejeter beaucoup de clichés. dans le domaine du dessin et de la gravure, le travail de sélection était réalisé par la main sous la direction de l'esprit (I); pour la photo du réel, il consistait à épier le morceau de réalité du monde extérieur le plus approprié (II); pour le photogramme, où les réussites **doivent** se présenter déjà simplement en vertu des lois de la **probabilité**, la sélection consiste tout d'abord dans l'élimination des planches ratées (III). Si l'on continue à s'exercer, avec un bon «instinct de coordination» ce procédé abandonne bientôt la troisième sphère pour s'élever à la deuxième. ce progrès donnera en même temps un crescendo de valeur à toutes les représentations de la vie, une augmentation de la **quantité** des réussites complètes, mais non un changement de la hiérarchie des trois espèces susnommées de réussites complètes considérées entre elles.

de même que la silhouette jouait un grand rôle il y a une centaine d'années, de même le photogramme deviendra un amusement ingénieux de notre temps. il est bien supérieur à la silhouette parce qu'il permet de réaliser mille nuances entre le blanc et le noir. on n'obtient pas seulement les entrecroisements et convergences mentionnés plus haut, mais aussi de véritables compénétrations des corps; la partie recouverte reste visible et tout le jeu charmant des transparences peut se produire, mais il faut noter surtout que toute la polyphonie des tons eux-mêmes, indiquée ci-dessus, devient réalisable par suite de ces magnifiques possibilités de dégradations entre les deux pôles du noir et du blanc.

l'autre espèce, la **photographie de la réalité**, a reçu aussi des charmes nouveaux. tout d'abord, il faut noter l'accession d'autres objets susceptibles d'être fixés par la plaque photographique, ce qui constitue toujours un élément de progrès. en effet, dans la routine de la vie sensible, l'humanité ne jouit jamais que d'une toute petite portion conven-

tionnelle de ses possibilités de jouissances tirées des choses. c'est ainsi que je me rappelle que des gens à l'esprit d'ailleurs vivant ne voulaient pas du tout comprendre pourquoi, par exemple, l'égout parisien (voir 38) avait fait l'objet d'une prise de vue. enfin, cependant, ces gens finirent par saisir combien un coin de réalité de cette espèce peut être expressif et presque symbolique, quand on voit là les entrailles souterraines d'une ville énorme avec tous les produits de la digestion d'une métropole expulsés au dehors. la teneur infernale d'une grande ville se trouve ainsi saisie de façon significative dans un petit détail. en prenant position justement là où les pulsations de la vie organique se font sentir au milieu du mécanisme, le photographe nous captive comme un enchanteur par cette double prise hardie.

à côté du monde des objets nouveaux, nous trouvons l'ancien, mais vu **de façon nouvelle**. nous avons là des sources d'images de différents degrés de plasticité. nous avons eu longtemps des photographes qui plongeaient tout dans la pénombre (imitateurs de rembrandt en toques de velours ou âmes amollissantes d'impressionnistes). aujourd'hui, on aime à détacher clairement les choses, sans vouloir toutefois en faire une recette universelle. on veut, à l'occasion, du plastique palpable aussi bien que de l'évanescent, et ainsi on obtient des effets nouveaux avec des clichés que le goût borné du professionnel qualifierait volontiers d'épreuves manquées.

une «fausse» mise au point de l'appareil, une «faute» dans l'emploi de l'échelle des distances, l'utilisation multiple d'une plaque avec photographies superposées peuvent aussi produire de nouvelles jouissances optiques par un emploi judicieux.

autre moyen possible: vision nouvelle uniquement dans le sens de la **perspective**. nous avons l'habitude de fixer les images avec vue horizontale, mais les prises de vue hardies, plongeantes ou relevées, que nous fournit la technique nouvelle avec ses changements de niveau subits (ascenseurs, avions, etc.), n'ont pas encore fourni toutes leurs possibilités. cependant nous en trouvons déjà beaucoup de réalisées dans les photographies nouvelles (voir 9, 10, 40, 54). la prise en biais d'une verticale qui en résulte (édifice, mât, cheminée) a aussi quelque chose de saisissant. elle devient d'importance parce qu'on ouvre ainsi en quelque sorte des perspectives astronomiques: dans ce sens plus étendu, les verticales ne sont en réalité rien d'autre que des positions radiales par rapport à un centre terrestre imaginaire.

**la copie négative** (voir 4, 20, 59, 64, 65, 69), autre variante de la photographie du réel, est aussi relativement nouvelle. nous connaissons le principe du **renversement** dans la disposition des formes abstraites, par exemple dans le tissage et la tresserie. il se présente aussi en musique, mais rarement. pourquoi ne serait-il pas applicable aussi à des réalités extérieures, même quand on n'y trouve pas d'ordre en séries? outre le renversement dans le sens des orientations, il y a aussi comme possible celui des tons clairs-obscurs. ce charme, jusqu'à présent d'un caractère spécifique pour la photographie, ne peut se retrouver ailleurs, car la différence de la vue nocturne ou diurne de la même réalité est quelque chose d'autre. on pourrait plutôt parler d'un monde sur le ton mineur ou majeur pour indiquer du moins la transformation des valeurs.

il faudrait signaler en outre la combinaison de **la photographie avec le dessin ou la peinture** dont nous présentons aussi quelques exemples (voir les merveilleuses productions de max ernst). ce serait une affirmation purement doctrinaire de prétendre qu'on n'a jamais affaire ici qu'à des juxtapositions d'éléments étrangers impossibles à amalgamer.

reste encore le **photomontage**. cette forme dérivée du futurisme et du dadaïsme a été amenée peu à peu à une pratique épurée et simplifiée. si les photomontages étaient précédemment des destructions de formes, un tourbillon chaotique de phénomènes dispersés, ils présentent au contraire aujourd'hui le plus souvent une structure systématique, une tenue et un calme presque classiques (voir 19, 23, 75). quelle fermeté cristalline dans le petit monde d'une clarté stellaire de «dadamérique» (voir 8)! comme le jeu des formes est élastique, transparent et délicat dans la léda (voir 55)! quelle grandeur tranquille dans le paysage industriel (voir 23)!

Le fantastique de toute cette catégorie n'est pas un fantastique de facture comme dans une certaine phase du cubisme où l'on décomposait un monde simple d'objets dans une structure compliquée; il s'agit d'un fantastique du sujet, où l'on accumule des unités compliquées, tirées de fragments simples de la réalité. le point important était de voir appliquer dans cette étendue à des objets entiers le principe de la mosaïque (par exemple), dont on n'avait fait usage jusqu'à présent que pour des particules neutres comme couleur et comme forme. la technique photographique fournit une base favorable à cette possibilité d'expression, mais il y a là, de façon générale, dans cette pratique du «montage», un besoin plus profond de l'imagination humaine, ainsi que le montrent non seulement les tableaux futuristes, mais aussi les bandes irlandaises en treillis, les accouplements d'objets divers dans les chapiteaux romans, mais surtout les peintures de bosch et de breughel où une imagination prodigieuse se concrétise dans des combinaisons de ce genre. on voit naître ici une forme toute nouvelle et abondante de l'humour par images. il n'est pas étonnant que beaucoup en arrivent à croire que les journaux amusants de l'avenir tireront volontiers profit de ces moyens nouveaux. qu'ils hésitent encore aujourd'hui ne prouve rien, car ils ont laissé aussi attendre assez longtemps les dessinateurs du nouveau style de la génération précédente.\*)

le photomontage a déjà pris une grande extension dans le monde de la réclame, et, de même, pour les couvertures des livres qui gagnent ainsi un aspect bien plus vivant et actuel qu'avec les lourdes reliures bourgeoises en toile dont on veut bien les draper, surtout en allemagne. dans ce domaine, la maison d'édition malik à berlin a frayé la voie de très bonne heure. malgré leur caractère humoristique ou simplement propagandiste, nous ne devons pas considérer ces choses comme trop légères ou accessoires. elles peuvent présenter un caractère démoniaque et fantastique.

il est inutile de s'appesantir sur la dernière espèce à laquelle nous sommes maintenant arrivés, l'union captivante de la photo et de l'imprimé que nous montrons également en plusieurs spécimens importants (voir 19, 25, 37, 39, 56, 75). ces choses parlent assez fortement par elles-mêmes et ont déjà reçu un grand champ d'action, surtout pour la réclame.

l'application la plus importante de la photographie, la cinématographie, une merveille qui nous semble maintenant toute naturelle, mais est d'une richesse inépuisable, ne rentre plus dans le cadre de la présente étude et de ce volume. en effet, nous n'avons ici affaire qu'à des phénomènes de caractère statique, qui doivent simplement **suggérer** du dynamisme, tandis que le cinéma produit un **vrai** dynamisme par simple succession d'états individuels; et ainsi toutes les questions de conformation que nous avons à discuter ici se **présentent** dès lors sous un angle tout autre.

\*) george grosz m'écrit: «oui, c'est vrai, heartfield et moi, nous avons déjà fait d'intéressantes expériences de montage photographique par collage en 1925. nous avons fondé alors le syndicat grosz-heartfield (berlin-südende, 1925). j'ai appliqué alors le terme de «monteur» à heartfield qui se présentait toujours dans un vieux costume bleu et dont l'action, dans notre communauté, rappelait aussi le mieux celle du montage.»