



JEU

DE



PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA

La collection Thomas Walther
14.09.2021 - 13.02.2022

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Julia Parisot

chargée des publics jeunes et scolaires,
partenariats et formations
01 47 03 04 95 ou 07 49 93 61 04
juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

coordinatrice éducatif / accueil
réservations des visites
01 47 03 12 41 ou 07 49 79 03 56
serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Ève Lepaon

conférencière et formatrice,
référente pour le champ social,
correspondante de la mission
Vivre ensemble
01 47 03 12 42
evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

conférencière et formatrice, référente
pour le champ médico-social
01 47 03 12 42
ceciletourneur@jeudepaume.org

Céline Lourd

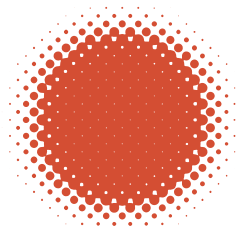
professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation et parcours de l'exposition	8
	Liste des artistes exposés	12
	Catalogue de l'exposition et ressources en ligne	13
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	15
	Nouveau langage photographique, vision et création	17
	Modernités urbaines, techniques et industries	23
	Orientations bibliographiques thématiques	28
C	PISTES DE TRAVAIL	33
	(Re)découvertes de la photographie, procédés et expérimentations	34
	Jeux de lumière	34
	Compositions et transformations	36
	Avant-gardes et renouvellement de la vision	40
	Photographier le Bauhaus	40
	Représentations des scènes littéraires et artistiques	42
	Regard mécanique et Nouvelle Vision	44
	Grandes villes et nouvelles perceptions	47
	Symphonies urbaines, cinéma et photographie	47
	Imaginaires de la grande ville	49





Lotte (Charlotte) Beese
Sans titre [étudiantes des ateliers
de tissage du Bauhaus, Dessau]
1928
The Museum of Modern Art,
New York. Collection Thomas
Walther. Don de Thomas Walther

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{XX} et ^{XXI} siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer avec le public les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 28 septembre, 18h - 20h

visite de l'exposition « Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther »
- réservée aux enseignants partenaires
- sur inscription par mail : enseignants@jeudepaume.org

mardi 5 octobre 2021, 18h 30 - 20h

mardi 16 novembre 2021, 18h 30 - 20h
visites de l'exposition « Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther »
- ouvert à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription par mail : enseignants@jeudepaume.org

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

- tarifs :

Visites conférences
Pour une classe : 80 €, tarif réduit 40 €*

Pour une classe en demi-groupes : 120 €, tarif réduit 80 €*

Visites libres

Pour une classe : 80 €, tarif réduit 40 €*

* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville
- durée : 1h 30
- sur réservation : au 01 47 03 12 41 ou 07 49 79 03 56



Retrouvez le programme des activités éducatives 2021-2022 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants : www.jeudepaume.org

→ **Dernier(s) mardi(s) du mois**
mardis 28 septembre, 26 octobre, 30 novembre, 28 décembre 2021 et mardi 25 janvier 2022

- le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ Ping-Pong, le nouveau programme enfants et familles

Le Jeu de Paume lance un nouveau programme d'activités dédiées aux enfants et aux familles : visites contées et visites projections, ateliers de création pour les 3-6 ans et les 7-11 ans, cycles de cours et stage de programmation cinéma...

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à ses expositions et à ses activités. Il a pour mission d'accueillir les publics les plus fragilisés ou éloignés de la culture et d'accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les images.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 21 septembre 2021, 14 h - 16 h

mardi 19 octobre 2021, 14 h - 16 h

visites de l'exposition « Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther »
- sur inscription par mail : actionsociale@jeudepaume.org

→ Visites conférences ou visites libres

Le Jeu de Paume s'attache à être un lieu de rencontres, de découvertes et d'échanges. Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteur individuel ou en groupe.
- sur réservation :

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble du ministère de la Culture.



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : www.jeudepaume.org
Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : www.jeudepaume.org



1. **Willi Ruge**
Sekunden vor der Landung (Quelques secondes avant l'atterrissage) série *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm* (Je me photographie en train de sauter en parachute)
1931
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther.
Don de Thomas Walther

A DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

2



2. **George Hoyningen-Huene**
Henri Cartier-Bresson
1935
The Museum of Modern Art,
New York. Collection Thomas Walther.
Acquis grâce au fonds
de la collection Abbott-Levy,
par échange

3. **Aurel Bauh**
Sans titre
1929-1932
The Museum of Modern Art,
New York. Collection Thomas Walther.
Don de Thomas Walther



3

« L'extraordinaire fécondité du médium photographique entre la Première et la Seconde Guerre mondiale peut sans conteste être attribuée à la vigoureuse circulation des peuples, des idées, des images et des objets qui a marqué cette période en Europe et aux États-Unis. Migrations volontaires ou contraintes, profusion de publications diffusées et lues des deux côtés de l'Atlantique, expositions phares faisant dialoguer des œuvres artistiques sont autant de facteurs à l'origine d'une ère novatrice qui a constitué un sommet de créativité tant dans l'histoire de la photographie que dans le domaine des arts et des lettres. Peu de collections photographiques, sinon aucune, ne restituent l'esprit imaginaire de cette époque de façon aussi convaincante que la collection Thomas Walther du Museum of Modern Art de New York. »

Sarah Hermanson Meister, « Transatlantique », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 7.

Présentation et parcours de l'exposition

En 2001 puis en 2017, le Museum of Modern Art de New York (MoMA) faisait l'acquisition de la collection de photographies modernes de Thomas Walther. Ce dernier, collectionneur allemand un temps installé à New York, avait rassemblé depuis la fin des années 1970 un ensemble exceptionnel relatif aux avant-gardes photographiques européennes et nord-américaines de la première moitié du ^{xx}e siècle. Ce corpus renferme, outre quantité d'images célèbres de la période, un grand nombre de clichés moins connus, réalisés par plus d'une centaine de photographes : il constitue aujourd'hui l'un des pans essentiels des collections modernes du MoMA. Sur les quelque quatre cents images de la collection, deux cent trente sont présentées ici.

« La photographie a tous les droits - et tous les mérites - nécessaires pour que nous nous tournions vers elle comme vers l'art de notre temps », affirmait en 1934 le photographe soviétique Alexandre Rodtchenko. Aux lendemains de la Première Guerre mondiale, la photographie s'inscrit parmi les moyens d'expression qui, en rupture avec le passé, permettent de définir un langage nouveau : rapide, précise, mobile, mécanique, reproductible et longtemps tenue à distance des beaux-arts, elle possède toutes les qualités pour incarner pleinement la vision moderne. Dès 1921, le dadaïste Raoul Hausmann souhaite une « éducation de l'œil par l'optique mécanique », insistant sur le fait qu'un « nouveau type de connaissance optique est à notre portée ». Quelques années

plus tard, l'artiste et théoricien László Moholy-Nagy ira plus loin en affirmant que « l'analphabète du futur ne sera pas l'illettré, mais l'ignorant en matière de photographie ».

Organisée selon de grandes perspectives thématiques et abordant la plupart des grands courants photographiques de l'entre-deux-guerres, l'exposition revient sur cette période pendant laquelle le médium photographique a été exploré dans ses potentialités créatives avec une ferveur, une liberté et une imagination sans précédent.

1

Voici venir le nouveau photographe !

Au cours des années 1920, la photographie devient un médium de choix pour exprimer ce qu'est la vie moderne dans le contexte bouleversé des lendemains de la Première Guerre mondiale. Les progrès en matière de sensibilité lumineuse des films et papiers photographiques permettent de saisir corps, objets et véhicules en mouvement comme jamais auparavant. L'opérateur lui-même devient mobile et peut explorer les points de vue les plus inattendus et les plus singuliers. En dirigeant l'objectif à la fois vers le haut et vers le bas, les photographes découvrent des angles originaux et élaborent un langage visuel dynamique, libéré des contraintes de la perspective classique. Au même moment, la presse grand public s'empare de la photographie et propose à un nouveau lectorat des expériences visuelles et des optiques radicales ou inédites. Le photoreporter lui-même en devient un acteur : en 1929, la revue allemande *Uhu* consacre un dossier à ces aristocrates du reportage sous le titre « Une nouvelle confrérie d'artistes, les photographes ouvrent des horizons nouveaux ».

Dans une époque fascinée par le sport, la danse et la culture physique, les figures de l'athlète, du gymnaste, de l'aviateur ou du coureur automobile incarnent cette modernité. Magnifiés par des points de vue dynamiques, les corps semblent se jouer des lois de la gravité tout en démontrant la faculté de la photographie à révéler l'instant insolite et à désorienter le spectateur. À partir des années 1930, cette construction du corps devient plus politique lorsque, de l'Allemagne nazie à l'Union soviétique, les régimes totalitaires mettent le cinéma et la photographie au service de l'exaltation du corps sain, jeune et athlétique de « l'homme nouveau ».

2

Découverte de la photographie

« Il y a cent ans que la photographie est inventée, elle vient seulement d'être vraiment découverte. » Après avoir été mise au point comme technique au XIX^e siècle, la photographie ne serait enfin « découverte » dans toutes ses possibilités créatives, de l'art à la photographie appliquée, que cent ans plus tard, au tournant des années 1920 : c'est sous la plume de l'artiste et théoricien László Moholy-Nagy que cette idée est énoncée. Cette renaissance passe par un renouvellement du vocabulaire et de la syntaxe de la photographie, car il s'agira désormais de voir autrement. Les avant-gardes expérimentent tous azimuts, de manière ludique, n'hésitant pas à revenir à des formes et à des procédés archaïques, tombés en désuétude ou mis au ban, tel le photogramme : cette technique de photographie sans appareil, simple empreinte d'objets sur une feuille de papier sensibilisée et exposée à la lumière, est à l'origine de la discipline. Mais ce n'est qu'aux lendemains de la Première Guerre mondiale que le photogramme est redécouvert et adopté largement par les avant-gardes, qui l'apprécient pour sa simplicité, son pouvoir poétique de métamorphose des objets, et son indéniable efficacité visuelle.

Par-delà le photogramme, les avant-gardes photographiques de la période multiplient les expérimentations à la prise de vue comme au tirage : étirement des temps de pose créant des flous de bougé, utilisation du gros plan qui transforme le sujet photographié, recours à la vision négative qui dématérialise

l'objet, emploi de miroirs ou de jeux de lumière sophistiqués pour proposer des compositions abstraites fortement influencées par les recherches cubistes. Ce sont autant d'expériences également adoptées par la publicité, le monde industriel et celui de l'édition, qui se révèlent, dès lors, très sensibles au langage visuel insufflé par les avant-gardes.

3

La vie d'artiste

Évoquant le Paris des années 1920, Marcel Duchamp en parlait comme de la première communauté d'artistes vraiment internationale. Que la période de l'entre-deux-guerres soit celle de l'affirmation de la puissance de l'aventure artistique collective n'est nulle part plus évident que dans les productions du Bauhaus – ce dernier se révélant l'un des principaux axes de la collection Thomas Walther : nombre des artistes qui y sont représentés sont passés par cette école d'art allemande entre 1919 et 1933, soit en qualité d'enseignants, soit en tant qu'étudiants. Beaucoup ont pratiqué la photographie sans être forcément photographes, ni même suivre l'enseignement de photographie – instauré en 1929. L'ensemble ici réuni est ainsi surtout constitué d'instantanés documentant l'architecture et les activités de l'école. On y retrouve une grande partie du vocabulaire des avant-gardes : expériences de photographie nocturne, angles de prise de vue renforçant la dynamique de l'image, surimpressions, reflets déformants.

Cette dimension de communauté artistique est également prégnante dans le corpus de photographies d'André Kertész constitué par Thomas Walther : les images rendent pleinement compte des affinités, des sympathies et des réseaux du photographe lors de ses années parisiennes – hongrois de naissance, Kertész réside à Paris entre 1915 et 1936, avant de rejoindre les États-Unis.

Enfin, le troisième ensemble de cette section évoque indirectement, à travers le genre du portrait, les réseaux artistiques. L'autoportrait et le portrait croisé de photographes y tiennent un rôle prépondérant et révèlent la construction d'une nouvelle identité. En mettant en avant l'appareil et l'objectif, nombre d'(auto)portraits revendiquent la dimension mécanique de la photographie : sur trépied ou dans la main, l'appareil est mis en évidence jusqu'à se fondre parfois totalement avec l'individu, comme un prolongement artificiel de l'œil ou de la main

4

Réalistes magiques

Au milieu des années 1920, les membres des mouvements artistiques européens allant du surréalisme à la Nouvelle Objectivité s'éloignent d'une approche réaliste pour chercher au contraire à mettre en lumière l'étrangeté de la vie quotidienne ou faire se rencontrer rêves et états de conscience. On retrouve des échos de ces préoccupations, centrées sur la figure humaine, dans la collection Thomas Walther. Nombre des photographes marqués par le surréalisme, tel ici Maurice Tabard, visent à transformer le réel en travaillant la technique et la matière photographiques, jusqu'à la destruction de la forme humaine et la dissolution des corps, restant conformes en cela à l'idéal de « beauté convulsive ».

La presse illustrée de l'entre-deux-guerres est elle-même friande de jeux visuels optiques, transformant, notamment par le biais du gros plan, le corps humain, jusqu'à une certaine objectivation : perte des échelles et des repères, curiosité induite par un détail ou par la texture de la peau. De toutes les parties du corps, c'est sans doute l'œil, l'organe de la vue, qui retient le plus l'attention des photographes. Dans *Lotte (Auge)* (Lotte [Œil]), une des images phares de la période, le photographe Max Burchartz transforme, par le recours au gros plan et un cadrage très resserré, un sujet familier, voire intime – un portrait de sa fille coiffée d'un chapeau –, en un visage auquel la fixité de la vision monoculaire confère un aspect insolite.

En 1919, Sigmund Freud, dans son essai « L'inquiétante étrangeté », mettait précisément en avant le processus par lequel le familier devient inquiétant, insistant notamment sur le reflet et sur le rapport entre l'animé et l'inanimé. Aux corps réifiés par la pose et comme transformés en figures de cire que l'on observe chez Werner Rohde, s'ajoute l'omniprésence des figures du double, de substituts artificiels de la figure humaine dont on retrouve alors, de la poupée au mannequin et au robot, par-delà la photographie, de nombreux échos dans la peinture et le cinéma.

5 Symphonie de la grande ville

Dans son manifeste de 1928 intitulé « Les voies de la photographie contemporaine », le photographe soviétique Alexandre Rodtchenko préconise l'emploi d'un nouveau lexique photographique en phase avec le rythme de la vie urbaine moderne. À une époque qui est celle d'une urbanisation en forte croissance, de capitales habitées par plusieurs millions d'habitants; et aux périmètres étendus, les arts visuels et la littérature célèbrent l'avènement d'une civilisation majoritairement urbaine : la grande ville représente pour les photographes et les cinéastes le terrain d'action par excellence, un réservoir d'expériences sensorielles sans équivalent.

La métropole devient une métaphore de la modernité, ainsi qu'un espace physique qui rend possibles les nouvelles façons de voir. Équipés des tout derniers appareils manuels, les photographes réalisent des clichés depuis des points de vue inhabituels et s'efforcent de répliquer le flux constant d'images auquel est confronté le piéton. Comme l'affirme en 1928 l'historien et critique Sigfried Giedion, l'architecture moderne propose une « abondance de nouvelles perspectives : tout est fondé sur la mobilité ». Du fait de son extension verticale sans précédent, la ville offre une multitude de nouveaux points de vue, en plongée ou contre-plongée, magnifiant l'impression de vertige ou d'écrasement. Elle s'apparente à un organisme vivant, dynamique, le lieu de rencontres humaines et de microspectacles de la rue. Les reflets dans les vitrines des magasins, les images glanées d'événements imprévisibles, les doubles expositions et les vues fragmentaires illustrent aussi la cacophonie de la ville. Cette impression de chaos visuel n'est sans doute nulle part mieux perceptible que dans le photomontage, qui propose une version fantasmée, idéalisée ou monstrueuse, de l'univers urbain et industriel.

6

Haute fidélité

Empruntée au monde de l'acoustique et transposée ici dans celui, visuel, de la photographie, l'expression « haute fidélité » désignerait une approche photographique marquée par le goût d'une image nette, fidèle à la réalité et possédant le plus de détails possible, mais en même temps d'une grande stylisation – dont les États-Unis se font les champions dans la première moitié du XX^e siècle.

Cette esthétique est celle, majoritairement, de la photographie « pure » ou « directe », la *straight photography* – terme apparu aux États-Unis en 1904 –, une photographie de recherche de perfection et de maîtrise technique, à tous les stades de la production de l'image : goût pour la chambre photographique grand format qui permet d'obtenir des négatifs de grande dimension fournissant le maximum de détails, techniques de tirage sophistiquées, au platine ou au palladium. « C'est direct. Aucune retouche – pas de fumisterie. Pas de sentimentalisme. Ce n'est ni vieux ni neuf. C'est si détaillé que vous pouvez distinguer tous les pores de la peau dans un visage. Et pourtant c'est abstrait », écrivait en 1919 le photographe Alfred Stieglitz pour présenter son travail.

Si la *straight photography* reste un mouvement très américain, elle a également des ramifications en Europe, en Tchécoslovaquie notamment : Jaromír Funke ou Jaroslav Rössler réalisent dans les années 1920 nombre de compositions et de natures mortes avec objets ou papiers découpés, jouant là aussi d'une tension entre précision des détails, rendu des matières et semi-abstraction des formes. En Allemagne enfin, à la fin de la décennie, des voix se font entendre dans les milieux photographiques pour critiquer les expérimentations expressives des années précédentes, ce au nom d'une démarche plus objective. On vante ainsi l'approche directe et sans manipulation d'un Karl Blossfeldt, tout comme les grandes vues aériennes de l'aérostier Robert Petschow sont louées pour leur caractère quasi abstrait et leur contenu documentaire.



4. **Berenice Abbott**
Fifth Avenue, Nos. 4, 6, 8, Manhattan
(Cinquième avenue, nos 4, 6, 8,
Manhattan)
20 mars 1936
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de M.
Robert C. Weinberg, par échange



Le guide de l'exposition
est téléchargeable en
ligne sur le site
du [Jeu de Paume](#).

Abbott Berenice*
 Álvarez Bravo Manuel*
 Arndt Gertrud
 Bauh Aurel
 Bayer Herbert
 Beese Lotte
 Biermann Aenne
 Bing Ilse
 Blanc Georges
 Blossfeldt Karl
 Bragaglia Anton Giulio
 Bragaglia Arturo
 Brassäi
 Breslauer Marianne
 Brigman Anne
 Bruguère Francis
 Bull Clarence Sinclair
 Burchartz Max
 Cahun Claude*
 Cartier-Bresson Henri
 Citroen Paul
 Coburn Alvin Langdon
 Collein Edmund
 Coppola Horacio
 Dietrich Luc
 Domela César
 Erfurth Hugo
 Evans Walker
 Feininger Andreas
 Feininger Lore
 Feininger Lyonel
 Finsler Hans
 Funke Jaromír
 Gutmann John
 Gutschow Arvid
 Hagemeyer Johan
 Hahn Paul Edmund
 Hajo Rose
 Hatláková Jaroslava
 Hausmann Raoul*
 Heins John P.
 Henri Florence*
 Hirz J. Jay
 Hoffmann Irene
 Hoinkis Ewald
 Horne Bernard Shea
 Hoyningen-Huene George
 Jacobi Lotte
 Karmen Roman
 Kertész André*
 Kesting Edmund
 Kinszki Imre
 Klucis Gustav
 Kollar François*
 Krull Germaine*

Lachman Harry
 Latimer Sr. Walter R.
 Lehovec Jiří
 LeRoy Brown Gertrude
 Lerski Helmar
 Lindig Otto
 Lissitzky El
 List Herbert
 Man Felix H.
 Man Ray
 Mantz Werner
 Meyer Hannes
 Miller Lee*
 Modotti Tina
 Moholy Lucia
 Moholy-Nagy László
 Muche Georg
 Munkácsi Martin
 Navara Adolf
 Nerlinger Oskar
 Niegemann Johan
 Painlevé Jean**
 Pap Gyula
 Parry Roger*
 Pécsi József
 Peterhans Walter
 Petschow Robert
 Quigley Edward W.
 Renger-Patzsch Albert*
 Riefenstahl Leni
 Rodtchenko Alexandre
 Roh Franz
 Rohde Werner
 Rössler Jaroslav
 Rubin Eugen
 Ruge Willi
 Sander August
 Seidenstücker Friedrich
 Sekaer Peter
 Shiihara Osamu
 Stegemeyer Elfriede
 Steichen Edward*
 Steinitz Kate
 Stieglitz Alfred
 Stone Cami
 Stone Sacha
 Strand Paul
 Štyrský Jindřich
 Tabard Maurice
 Tritschler Alfred
 Ubac Raoul
 Umbo
 Van Vechten Carl
 Veronesi Luigi
 Vobecký František
 Vordemberge-Gildewart Friedrich
 Walser Andréas
 Weston Edward
 Witkiewicz Stanislaw Ignacy
 Wolff Paul
 Wulz Wanda
 Yamawaki Iwao
 Zimin Georgii

* artiste exposé-e précédemment au Jeu de Paume (voir les ressources en ligne dans la médiathèque sur le site du Jeu de Paume)

** exposition à venir au Jeu de Paume (8 juin - 18 septembre 2022)

Catalogue de l'exposition

→ BAJAC, Quentin, FRIZOT, Michel, MEISTER, Sarah, *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021.

Entretien avec Thomas Walther

→ « Adventures of a collector: A conversation with Thomas Walther », *Bauhaus*, n° 4, décembre 2012

Ressources en ligne du MoMA

→ Object: Photo. The Thomas Walther Collection. Modern Photographs 1909-1949:
<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/#home>
→ MoMA. The collection:
<https://www.moma.org/collection/works/>

Dossiers documentaires en ligne autour des expositions du Jeu de Paume

→ « Manuel Álvarez Bravo. Un photographe aux aguets »
<https://jeudepaume.org/mediateque/manuel-alvarez-bravo-un-photographe-aux-aguets-1902-2002/>
→ « Berenice Abbott (1898-1991), photographies »
<https://jeudepaume.org/mediateque/berenice-abbott-1898-1991-photographies-ai-weivwei-entrelacs/>
→ « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement »
<https://jeudepaume.org/mediateque/raoul-hausmann-un-regard-en-mouvement/>
→ « Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940 »
<https://jeudepaume.org/mediateque/florence-henri-2/>
→ « André Kertész. L'équilibriste »
<https://jeudepaume.org/mediateque/lequilibriste-andre-kertesz/>
→ « François Kollar. Un ouvrier du regard » :
<https://jeudepaume.org/mediateque/francois-kollar-un-ouvrier-du-regard/>
→ « Albert Renger-Patzsch. Les choses »
<https://jeudepaume.org/mediateque/albert-renger-patzsch-les-choses/>



1. **El Lissitzky**
Rekord, ou Runner in the City
(*Experiment for a Fresco for a Sports-Club*) (Coureur dans la ville [Essai de fresque pour un club sportif])
1926
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de
Thomas Walther

APPROFONDIR L'EXPOSITION

2. Lucia Moholy et László Moholy-Nagy

Sans titre [portrait de
László Moholy-Nagy]
1925
The Museum of Modern Art, New
York. Collection Thomas Walther.
Acquis grâce au fonds
The Family of Man

3. Franz Roh

Glühbirne (Fotogramm)
(Ampoule [photogramme])
1928-1933
The Museum of Modern Art, New
York. Collection Thomas Walther.
Don de Willys P. Wagner
et Mme Gerald F. Warburg,
par échange

2



3

En regard de l'exposition « Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther », ce dossier aborde deux thématiques :

- 1 Nouveau langage photographique, vision et création
- 2 Modernités urbaines, techniques et industries

Après une introduction, revenant succinctement sur l'histoire du département de la photographie du MoMA, et afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 28-30) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

Introduction



4. **Lucia Moholy**
Florence Henri
1927
The Museum of Modern Art, New
York. Collection Thomas Walther.
Don de Thomas Walther

« Le Museum of Modern Art de New York est inauguré le 7 novembre 1929, à peine plus d'une semaine après l'effondrement de la Bourse. "FiFo" est alors présentée à Berlin et, quelques semaines plus tard, "Fotografie der Gegenwart" ouvre à Magdebourg dans une version fortement étoffée. Même si le directeur et fondateur du Museum of Modern Art, Alfred H. Barr, âgé de vingt-sept ans, a pour ambition d'en faire un établissement attentif à tous les modes d'expression artistique – cinéma, photographie, architecture et design inclus –, il doit attendre plus de dix ans avant de parvenir à créer un département de photographie. Cette approche décloisonnée prend modèle sur le Bauhaus et la Harvard Society for Contemporary Art; Barr a visité le premier en 1927 et était particulièrement familier de la seconde, ayant enseigné au Wellesley College tout proche et conseillé la Society en privé. Dès 1932, le programme du musée a commencé à "s'affranchir des limites étroites de la peinture et de la sculpture" (tels étaient les objectifs que s'était fixés Barr quelques années plus tôt) avec les expositions "Murals by American Painters and Photographers" (Œuvres murales de peintres et de photographes américains), pour laquelle Julien Levy a été chargé d'obtenir des propositions de la part de photographes, et "Modern Architecture: International Exhibition" (Architecture moderne: Exposition internationale), organisée par Philip Johnson. Mais ce n'est qu'en 1936 que Barr, avec deux expositions mémorables, s'offre enfin la possibilité de coller à son époque en mêlant médiums et continents. "Cubism and Abstract Art" (Cubisme et art abstrait) et "Fantastic Art, Dada, Surrealism" (Art fantastique, Dada, surréalisme) présentent des images de plusieurs artistes de la collection Thomas Walther – en l'occurrence Herbert Bayer, Francis Bruguière, Man Ray et László Moholy-Nagy –, ainsi que de Dora Maar. En 1935, Barr a engagé Beaumont Newhall, son ancien condisciple de Harvard féru de photographie, pour tenir la bibliothèque du musée (puisque le conseil d'administration n'est pas encore convaincu que la photographie mérite son propre département). Dans ce rôle, Newhall organise la première grande rétrospective de l'histoire du médium dans une institution américaine: "Photography 1839-1937" (Photographie 1839-1937), inaugurée au début de 1937. »

Sarah Hermanson Meister, « Transatlantique », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 22.

« Newhall, le premier conservateur du département [de la photographie du MoMA], était un historien de l'art qui venait de Harvard et qui voulait faire reconnaître la photographie comme une discipline artistique. C'était presque un chercheur. Il a écrit l'une des premières histoires de la photographie. Steichen avait une formation européenne très forte. Il avait vécu en Europe et restait très attentif à ce qu'il s'y passait. Il avait une diversité de goûts. En tant que photographe, il était passé à la photographie artistique, à l'époque où il travaillait avec Stieglitz, au photoreportage et la photographie de mode. Il était donc ouvert à la photographie appliquée, à la photographie de presse. Szarkowski était au départ un photographe documentaire noir et blanc qui venait du Midwest. Il s'est intéressé à la photographie documentaire noir et blanc américaine, dans une tradition vernaculaire. Galassi était un historien de l'art auteur d'une thèse sur Corot. Il a envisagé la photographie dans la perspective de l'histoire de l'art. [...] Mais il faut préciser que Steichen et Szarkowski étaient des conservateurs d'exposition plus que de collection, qu'ils n'ont pas autant collectionné qu'on pourrait le penser. Arrivé

au MoMA avant l'existence d'un marché de la photographie, Szarkowski a assisté avec méfiance à sa constitution. Galassi a fait un travail de rattrapage considérable, en achetant notamment la collection Thomas Walther, importante pour les avant-gardes européennes des années 20-30. Plus généralement, il a modifié et précisé les règles des acquisitions de photographie, notamment historique, en accordant davantage que son prédécesseur, la préférence aux tirages originaux d'époque (vintage). »

Quentin Bajac, « Repenser le modèle d'exposition de la photographie », entretien avec Étienne Hatt, in *Le Musée d'art moderne de New York, Les grands entretiens d'artpress*, Paris, artpress, 2017, p. 95-102.

1

Nouveau langage photographique, vision et création

« Si le XIX^e siècle, animé par une idéologie de progrès, a favorisé l'expérimentation dans le cadre du laboratoire en vue de parfaire les capacités d'un nouvel outil, le XX^e siècle l'emploiera davantage pour affirmer le médium dans ses capacités à inventer son propre langage, transgresser les frontières et les codes esthétiques jusqu'à déroger à sa fonction descriptive initiale. Ainsi passe-t-on des expérimentations photographiques à une photographie volontiers qualifiée d'"expérimentale". Entre ces deux termes se joue une prise de conscience. Celle-ci débute vers 1916, lorsque les premières vortographies d'Alvin Langdon Coburn font émerger une pratique qui, comme le dira le poète Ezra Pound, relève du domaine de l'esthétique et non plus seulement de la physique et de l'optique. Cette même année, dans un article publié dans *Photograms of the Year*, Coburn introduit le terme de "photographie abstraite" (Abstract Photography) et inscrit de fait la photographie, "le plus nouveau des arts", dans le mouvement général des avant-gardes artistiques. Ce moment est inaugural: plus qu'aucune autre, la photographie expérimentale entretiendra un dialogue constant avec les arts plastiques. L'abstraction en constitue un axe fédérateur. Si la nature du moyen d'expression diffère de celle des peintres et des sculpteurs, les photographes vont eux aussi faire porter l'accent sur la mise en travail des éléments fondamentaux de leur médium afin d'inventer une nouvelle syntaxe visuelle en jouant avec des éléments, des données et des contraintes au fondement de la photographie tels que la lumière, la photosensibilité de certaines substances, la chimie, le dispositif d'enregistrement, le temps, le cadre, etc. [...] C'est dans le sillage du pictorialisme, et sous la double influence esthétique du symbolisme de la fin du XIX^e siècle et du cubisme, en particulier, au début du XX^e siècle, que se profile l'idée d'un langage photographique qui favorise la force de la composition formelle au détriment du détail narratif ou pittoresque et met en avant les capacités d'abstraction de la photographie. Dans le contexte des avant-gardes artistiques où la photographie, comme le pense László Moholy Nagy, est un élément de "renouveau en matière de création optique" (*Die Form*, 1929), la lumière, manipulée, incarne le matériau moderne par excellence. Pour les photographes expérimentaux, elle devient le moyen initial par lequel se libérer d'une conception de la photographie comme stricte reproduction de la réalité. [...] Lorsqu'ils ne les réinventent pas, les photographes expérimentaux bousculent, contrarient, déplacent, subvertissent, poussent à leurs limites leur médium pensé en tant que dispositif et en tant que langage

visuel. Le terrain d'expériences dans le sens de l'éloignement de l'image de son référent se situe dans l'utilisation d'un moyen technique. Dans sa logique d'usage, l'appareil photographique induit un acte soustractif : il tranche, arrache des fragments au continuum visuel. En ce sens, il peut extraire, "abstraire" des formes de la réalité. Pour y parvenir, les méthodes sont variées : outre d'avoir recours à des angles de prise de vue inhabituels, de pratiquer le gros plan rapproché, les modifications de paramètres et de procédures de prises de vue sont quelques méthodes et partis pris optiques dont le photographe peut user pour révéler des configurations visuelles inédites ou parvenir à la vision abstraite d'un motif au point qu'il n'est plus identifiable. Les photographes de la "Nouvelle Vision" entraînés par Moholy Nagy, les surréalistes, ceux de la "Subjektive Fotografie", en donneront chacun une interprétation différente ; tous animés par une volonté utopiste de proposer une vision nouvelle du monde qui les entoure. [...] Dans le cadre de la "Nouvelle Vision", l'appareil photographique permet d'élaborer une nouvelle perception de l'espace, mobile, multidirectionnelle. Véritable "outil de vision", prolongement du corps du photographe moderne tel qu'il apparaît sur l'affiche de la célèbre exposition *Film und Foto* (1929), l'appareil traduit une perception spatiale dynamique à travers des points de vue qui vont devenir des motifs récurrents du langage moderniste. »

Nathalie Boulouch, « La création expérimentale. La recherche de nouveaux langages visuels », in Michel Poivert, André Gunther (dirs), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, p. 460-477.

« En ce qui concerne la photographie, on négligeait autrefois totalement le fait que la photosensibilité d'une surface traitée chimiquement (verre, métal, papier, celluloïd, etc.) 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. Ce principe a déjà été appliqué dans certaines expériences scientifiques touchant par exemple à l'étude des mouvements (le pas, le saut, le galop), des formes zoologiques, botaniques et minérales (agrandissements, clichés au microscope) mais aussi dans d'autres recherches en sciences physiques et naturelles. Ces expériences demeurèrent cependant isolées sans que l'on ait constaté leur cohérence. Nous n'avons jusqu'ici utilisé les capacités de l'appareil que d'une manière seconde. Cela est également vrai pour les clichés photographiques ratés : vue d'en haut, d'en bas, de biais, dont le caractère fortuit nous étonne déjà souvent aujourd'hui. 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 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 au point de vue optique, objectif et interprétable en soi, avant de le soumettre à un éventuel jugement subjectif. Ainsi, le caractère suggestif des images et des représentations, invaincu depuis des siècles, et que quelques peintres exceptionnels imprimèrent à notre manière de voir, pourra-t-il être aboli. »

László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film* [1925], Paris, Gallimard, 2007, p. 103-104.

« Le rythme de plus en plus rapide de l'existence, la vitesse des moyens de transport, le nombre incommensurable des sollicitations de chaque seconde, l'ère du cinéma, des express aériens... n'ont pas fait que modifier notre pensée, ils ont aussi transformé notre constitution physique, et tout particulièrement notre œil dans le sens de l'adaptation et de l'économie, les capacités d'enregistrement de celui-ci étant limitées. L'œil n'enregistre effectivement, comme sensation du phénomène, que ce qui est essentiel, ce qui aide à vivre - tout ce qui répond à l'instinct vital d'orientation de notre psyché, sélection trouvant sa raison très profonde dans notre volonté de vivre. Bref, l'œil ne garde du grand nombre de stimuli optiques qu'une modeste fraction, dont la somme maximale correspond aux limites de sa puissance. [...]

Une feuille de papier, dans la main un crayon et, sur la table, l'objet - l'œil qui prend des mesures ; avec de l'adresse et beaucoup, beaucoup de travail.

En face, le regard au 1/100 de seconde de l'œil ultra-sensible de ton appareil-photo, et l'image de l'objet, là sur la table, est fixée sur la très fine couche d'émulsion de la plaque photographique. Et puis, le télégramme photographique que tu tiendras peut-être déjà demain dans ta main ; - Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton dont la présence pleine d'élan, hier soir, t'a une nouvelle fois émerveillé quand tu as vu cette suite d'images optico-cinétiques sur l'écran ; - le journal qui t'a informé sur les événements survenus dans le monde entier, à peine quelques heures après qu'ils se sont passés ; le livre illustré, le magazine - pas encore aujourd'hui - mais demain ; - partout domine le même principe. La photographie ! Le plus grand des miracles physiques, chimiques et techniques de l'époque actuelle - le triomphe d'une série de grandes réussites ! L'un des plus importants moyens de résoudre des problèmes actuels, de rétablir l'harmonie entre le travail et la vie. La photographie nous informe en permanence et, grâce au langage pénétrant de l'image, suggère les conquêtes des temps nouveaux. Elle nous entraîne à suivre le rythme du temps et de l'évolution : la multiplicité et la succession des sensations optiques obligent l'œil et la psyché à une constante assimilation. Toute forme nouvelle devient très vite réalité avant d'être dépassée ; un jour - et ce jour n'est pas très loin - nous aurons non seulement intégré l'image mais également l'esprit de cette création contemporaine et nous agirons en conséquence. Oui ce temps présent véritablement optique devra appuyer et fonder ses plus grands effets sur des média optiques. La photographie deviendra l'une des armes les plus efficaces contre l'intellectualisme contre la mécanisation de l'esprit. "Il ne faut plus lire ! Il faut voir !" sera le mot d'ordre au cœur des questions que se pose l'enseignement. "Il ne faut plus lire ! Il faut voir !" sera l'idée directrice pour l'évolution des quotidiens ; aujourd'hui déjà, l'illustration occupe dans les journaux un espace de plus en plus important. Mais seul le passage au principe photographique dans les processus mêmes de fabrication provoquera l'ultime révolution. »

Johannes Molzahn, « Il ne faut plus lire ! Il faut voir ! », *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 12, n°3, mars 1928, p. 78-82, in *Olivier Lugon, La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 61-62.

« À côté du monde des objets nouveaux, nous trouvons l'ancien, mais vu d'une 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'évanescence, 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

5. **Max Burchartz**
Lotte (Auge) (Lotte [Œil])
 1928
 The Museum of Modern Art, New
 York. Collection Thomas Walther.
 Acquis grâce à la générosité
 de Peter Norton



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 [...]. 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. »

Franz Roh, « Mécanisme et expression. Les caractères essentiels et la valeur de la photographie » in *Foto-Auge*, Stuttgart, 1929, p. 12 (https://monoskop.org/File:Roh_Franz_Tschichold_Jan_Foto-Auge_Oeil_et_Photo_Photo-Eye_1929.pdf).

« L'historien d'art Franz Roh, très engagé en faveur de la Nouvelle Photographie et de son extension au plus grand nombre, décrit la situation en ces termes : "Trois facteurs doivent converger lorsqu'un dispositif technique permet d'agrandir à ce point l'histoire des hommes : l'accès à ce dispositif doit être relativement bon marché, l'usage doit en être techniquement facile et la tendance spirituelle de l'époque doit être orientée dans la direction des mêmes plaisirs (ici, visuels)." Franz Roh espérait de l'époque un nouveau "sentiment du style", dont il pressentait les éléments esthétiques dans ses nouvelles possibilités visuelles de sensation et de représentation, qu'il définit par l'"aspect actuel, plus tendu, plus constructif" et la "force véritable d'expérience vécue" de la photographie. La Nouvelle Vision est ainsi caractérisée par quelques éléments et figures de style : "De nouveaux plans qui nous font vraiment 'ressentir' la structure intérieure d'une chose, alors que la possibilité habituelle de détournement vers le 'tout' ou vers les objets voisins est par là même totalement exclue [...], de vastes plans généraux ('vues d'avion') où un morceau du monde

est saisi d'un coup dans sa totalité contextuelle, comme nous pourrions l'apercevoir dans la réalité quotidienne [...], des contre-plongées (photographie de cheminée, par exemple), avec des effets magiques de verticales obliques sur l'image, qui prennent une signification cosmique en formant comme les rayons pointant vers un centre imaginaire de la Terre. On est fasciné, enfin, par l'univers du microscope, non seulement pour des raisons scientifiques, mais aussi pour l'étonnement élémentaire que provoquent les formes merveilleuses du microcosme. On fixe aussi tout naturellement les mouvements de la vie de tous les jours [...]. C'est l'origine même du reportage photographique, de ce genre qui représente par excellence le concept fondamental de la photographie."

Franz Roh prête encore à la photographie une dualité essentielle : "D'un côté, la joie de la réalité, de la 'reconnaissance' la plus exacte possible d'un morceau du réel ; de l'autre côté, la jouissance subtile de ce qu'il y a d'étrange, de caché, de bizarre dans ce même univers environnant."

Les moyens techniques de la photographie dans les années 20 contribuent à cette synthèse d'espérances idéalistes d'"humanité" et de matériaux de création résolument modernes, qui marque de nombreux programmes d'avant-garde artistique : "Les domaines techniques de la photographie (macrophotographie, photogrammes, photomontages, tirages négatifs, photocomposition) doivent donc être pratiqués ensemble. C'est précisément dans cette proximité que se trouve la fécondité actuelle." »

Andrea Haus et Michel Frizot, « Figures de style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, p. 459-460.

« On peut voir dans les textes de Raoul Hausmann sur la photographie, tout comme dans ses travaux et ses expériences photographiques, une tentative de redéfinition de la vision photographique. Cela est à prendre au sens emphatique du mot, puisqu'il se détache résolument de la photographie, mais pour la considérer et la repenser comme un outil d'éducation de la vision. Pour lui, la photographie, comme l'art, permet à l'être humain de faire son apprentissage visuel : "L'art est la leçon

de contemplation vivante et créative que l'homme apprend tout seul". La photographie doit révéler et permettre une nouvelle vision. L'une des pratiques de la photographie reste donc fidèle à la vision du monde traditionnelle, qu'il convient de dépasser, et l'autre – qui reste à inventer – doit par contre imiter les abeilles qui sont selon lui plus perspicaces que les humains. D'après Hausmann, la perspicacité physiologique est également d'ordre intellectuel. Ce n'est rien de moins qu'une nouvelle vision esthétique, pratique et théorique du monde. Voir le monde avec d'autres yeux, c'est le changer, c'est changer la façon de l'appréhender, de le contempler. Dans ce sens, il faut considérer "la photographie moderne comme un processus mental". Elle débouche sur une "nouvelle vision de notre monde": "Être photographe, c'est prendre conscience des apparences visibles et, en même temps, en tirer une éducation de la perception optique, individuelle et commune". La théorie de la photographie de Raoul Hausmann énonce les obligations de la "perception optophonétique". À cet égard, l'analogie créée entre photographie et perception et le parallèle tiré entre image photographique et image perçue sont décisifs: "Nous devons donc emprunter des chemins particuliers pour obtenir avec l'anastigmat des effets analogues à notre vision, qu'il conviendrait plutôt d'appeler regard". La nouvelle photographie a pour but une nouvelle vision et celle-ci une nouvelle image du monde. Il ne s'agit plus de voir, mais de regarder. »

Bernd Stiegler, « Raoul Hausmann: vision photographique », in *Raoul Hausmann, Dadasophe. De Berlin à Limoges*, musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart / Paris, Dilecta, 2017, p. 117-119.

« Le motif de l'œil est la raison d'être de deux œuvres majeures de cette période, toutes deux fondamentalement représentatives de la Nouvelle Vision: *Selbstporträt (Der Konstrukteur)* (Autoportrait [Le constructeur]) d'El Lissitzky datant de 1924 et *Lotte (Auge)* (Lotte [Œil]) de Max Burchartz en 1928. Plus que de simples portraits, ces deux célèbres créations sont de véritables propositions esthétiques – des manifestes sous forme de photographies, pourrait-on dire – qui affirment la prééminence de l'œil humain dans le procédé photographique. L'image très élaborée d'El Lissitzky est un photomontage dans lequel le visage de l'artiste, vu de face, se superpose à une main tenant un compas. L'œil droit (le seul qui soit visible) est positionné au centre de la paume dans cette visualisation graphique des deux "médioms" traditionnels de la création artistique: l'œil et la main. Mais *Der Konstrukteur* est avant tout une œuvre photographique, réfléchie, conçue par un artiste pluridisciplinaire très créatif, à l'époque où – comme son collègue Alexandre Rodtchenko – il cherche à faire de la photographie un médium à la pointe des mouvements tels que le modernisme, le constructivisme et l'avant-garde soviétique. [...] La première clé pour comprendre *Der Konstrukteur* tient à l'environnement esthétique et théorique soviétique dans lequel il s'inscrit et qui découle alors du suprématisme de Kazimir Malevitch et du constructivisme de Vladimir Tatline – avec lequel El Lissitzky entretient des liens étroits. L'artiste doit construire un monde nouveau, et la photographie est l'un des outils de cette construction. La seconde clé de lecture réside dans le contexte allemand et ouest européen, en particulier dans le mouvement du Bauhaus. Le Russe El Lissitzky a fait ses études en Allemagne; il est lié à Bauhaus, à Moholy-Nagy, au groupe De Stijl de Theo van Doesburg et, surtout, à Kurt Schwitters. Dans les années 1920, il se rend plusieurs fois en Allemagne, participe à des activités à Hanovre et coordonne la représentation soviétique dans plusieurs expositions allemandes, dont "Pressa" à Cologne en 1928 (où il montre sa propre fresque photographique) et "Film und Foto" (FiFo) à Stuttgart l'année suivante. [...]

La photographie *Lotte (Auge)* de Burchartz est directement liée au concept photo-œil, dont elle est le deuxième emblème après *Der Konstrukteur*. Cette image de la partie gauche

du visage d'une petite fille (qui n'est autre que la fille du photographe) met en valeur l'œil qui fixe droit l'objectif. Nous n'avons cependant pas affaire ici à un plan rapproché, mais à une version recadrée d'un négatif de Burchartz. Celui-ci, bien entendu, est photographe, mais on peut considérer que sa démarche photographique se nourrit de son travail de typographe, graphiste et affichiste; en 1928, quand il crée cette image, il enseigne en effet à la Folkwang Hochschule à Essen et dirige une agence publicitaire à Bochum.

Cette photographie est exposée à la "FiFo" (dans le catalogue, c'est la première des treize photographies de Burchartz) et elle est reproduite en 1930 dans le premier numéro spécial de la revue *Arts et métiers graphiques* consacré à la photographie. À l'époque, c'est cependant sa reproduction à très grande échelle à l'entrée de l'exposition "Das Lichtbild" (La photographie) en 1930-1931 (en particulier lors de ses étapes à Munich et Essen) qui attire le plus l'attention. Cette exposition organisée par Burchartz est une célébration publique de la Nouvelle Vision, et *Lotte (Auge)* se présente comme un manifeste pour cette cause. [...]

Der Konstrukteur et *Lotte (Auge)* sont deux images-symboles qui illustrent une problématique de la Nouvelle Vision en 1929, la relation de la pratique photographique avec les moyens strictement humains, l'œil et la main. Le livre *Foto-Auge*, sur la couverture duquel apparaît *Der Konstrukteur*, présente aussi *Lotte (Auge)* (planche 31). Les photographies ont également été utilisées dans deux plaquettes de présentation de *Foto-Auge* créées en 1929 par Jan Tschichold – comme si l'on n'avait pas véritablement réussi à décider laquelle des deux illustrerait le mieux la nouvelle esthétique. Et les deux œuvres sont aussi reproduites dans le catalogue de l'exposition "FiFo". »

Michel Frizot, « La poétique de l'œil et de l'objectif », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA*. La collection Thomas Walther, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 28-34.

« "Les dernières conversions", c'est précisément ce terme qui accompagne la publication d'une photographie d'Atget sur la couverture du numéro de juin 1926 de *La Révolution surréaliste*. Prise sur la place de la Bastille, 14 ans plus tôt, lors de l'éclipse solaire du 17 avril 1912, cette photographie documentait alors la curiosité des Parisiens pour ce phénomène astronomique rare. En achetant cette image à Atget, au milieu des années 1920, et en la publiant, sans autre forme d'information que ce titre énigmatique, à la une du principal organe de diffusion des idées du mouvement, Man Ray la transforme en une authentique énigme visuelle. Toute personne un tant soit peu curieuse qui croise des yeux cette image se demande ce que regardent ces badauds et s'interroge éventuellement, en retour, sur ce qu'elle est elle-même en train de scruter. Le geste de Man Ray ne déprécie évidemment pas la valeur documentaire initiale de l'image, pas plus qu'il n'empêche quiconque de l'utiliser comme telle. L'image peut, à tout moment, redevenir un document. Comme sa nouvelle légende l'indique, la photographie de l'éclipse, et toutes les autres images d'Atget publiées dans cette livraison de *La Révolution surréaliste*, ont bel et bien subi une *conversion*.

Il est nécessaire, pour conclure, de rapprocher ces deux mots – *conversion* et *révolution* – qui, sur la couverture de la publication surréaliste, semblent se répondre. La plupart des surréalistes revendiquaient pleinement un engagement politique de type révolutionnaire. Reprenant l'injonction de Rimbaud, ils voulaient *changer la vie*. Mais ils avaient aussi compris que pour changer la vie, il fallait commencer par *changer la vue*, c'est-à-dire militer pour une transformation radicale des régimes de visions. *Changer la vue*, écrit Breton, *cet espoir qui peut paraître insensé n'en aura pas moins été l'un des grands mobiles de l'activité surréaliste*. Mieux que quiconque, à l'époque, les surréalistes avaient parfaitement conscience de la puissance révolutionnaire des images. C'est



6. **Press-Photo GmbH**
Sans titre [illustration de couverture de l'ouvrage
Es kommt der neue Fotograf! (Voici venir le nouveau
photographe !)]
Vers 1928-1929
The Museum of Modern Art, New York. Collection
Thomas Walther. Don d'Edward Steichen,
par échange

par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions note encore Breton. À défaut de convertir les foules, ils avaient déjà commencé par convertir les images. »

Clément Chéroux, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », in *L'Image document, entre réalité et fiction, Les Carnets du BAL*, n° 1, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres, p. 44-47.

« Selon ce schéma, l'esthétique de la Nouvelle Vision ne répondrait donc pas, comme on le lui a souvent reproché dès cette époque, à une quelconque course à l'originalité formelle, à une recherche purement graphique, singeant les formules géométriques diagonales de la peinture constructiviste. Elle chercherait d'abord à traduire l'expérience concrète de la "vision en mouvement", selon l'expression fétiche de László Moholy-Nagy, de cette promenade continue de l'œil en marche (l'idée d'un œil qui marche est d'ailleurs une image qui semble avoir exercé une certaine fascination sur les avant-gardes; on la retrouve par exemple à plusieurs reprises dans les dessins d'Herbert Bayer). Pour tous ces photographes, dépasser la vision perspective traditionnelle, c'est donc avant tout chercher à prendre en compte la réalité temporelle et multidirectionnelle du regard, c'est transmettre, par l'arrêt volontairement brutal et singulier de ce mouvement continu, un peu du caractère fondamentalement dynamique de la vision. Chacune de leurs plongées, chacune de leurs contre-plongées, chacun de leurs cadrages diagonaux est à considérer comme la fixation d'un mouvement réel du corps et du regard dans l'espace, comme le témoignage d'un engagement physique du sujet dans le monde, comme le produit d'une action. En clair, ces spectaculaires découpes modernistes ne renouvellent pas seulement les formes traditionnelles de composition au sein des beaux-arts, mais l'idée et le processus mêmes de la composition: désormais – et c'est là l'un des apports majeurs de la notion de cadrage –, composer, c'est bouger, c'est chercher sa place vis-à-vis d'un objet et rendre compte, en même temps que de lui, d'une position réelle du sujet face à lui. En cela, la photographie serait moins un art graphique que – à l'égal de la danse ou de la promenade – un art du temps et de l'espace. Cette redéfinition du photographe comme homme d'action et de mouvement, qui se met en place à l'époque, va imprégner l'image de la profession durant des décennies et contribuer indéniablement au prestige particulier d'un métier ajoutant à l'aura de la création artistique l'exigence de la vitalité physique. Ainsi cette définition d'Hugo Sieker publiée en 1932: "Un cinquième de chasseur + un cinquième de technicien + un cinquième d'artiste + un cinquième d'alchimiste + un cinquième de sportif et d'aventurier = un photographe". Une telle définition va surtout avoir valeur auprès d'une génération d'artistes qui, à l'instar des membres du Bauhaus ou de Raoul Hausmann par exemple, un ami de Werner Gräff, se passionnent pour les arts de la performance, fondés sur une prestation physique du sujet: la danse, façon originelle de produire des images par l'inscription réglée du corps dans l'espace, le théâtre ou la poésie sonore. Pour eux, la photographie va précisément permettre de faire entrer cet engagement du corps dans le champ des arts plastiques. Ce projet, entamé en photographie dès les années 1920, marquera ensuite bien d'autres domaines des beaux-arts au cours du siècle. »

Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (<http://etudesphotographiques.revues.org/index226.html>).

« Dans la période de l'immédiat après-guerre, la distraction est perçue comme l'un des éléments fondamentaux de la condition moderne. Ces années, qualifiées de "folles" en France, de *roaring* aux États-Unis, de *wilden*, sont également des années "distrayées", dans toutes les acceptions du terme: celle d'une incapacité nouvelle de l'homme moderne à fixer

son attention au monde comme celle d'une soif d'oublier sa propre condition – il est "distrayé", au sens de "diverti". Aux yeux des observateurs d'alors, le nouveau cinéma et son flux continu d'images puis de sons, qui semblent s'opposer à l'ancienne contemplation de l'œuvre unique et immobile, en fournissent la meilleure illustration dans le régime des arts visuels.

En 1926, dans son essai "Culte de la distraction", Siegfried Kracauer fait des luxueuses salles de cinéma berlinoises, selon lui lieux par excellence de la distraction des masses, le point de départ et l'instrument d'une analyse de la société contemporaine allemande des années 1920. Dans ces temples de la distraction, écrit-il, "Les excitations des sens ici se succèdent si étroitement qu'elles ne laissent pas de possibilité à la moindre réflexion de se glisser entre elles", une situation qu'il rapproche de l'"accumulation de matériel d'illustration dans les quotidiens et les périodiques". L'année suivante, en 1927, le même auteur persévère dans son article sur la photographie, déplorant le "blizzard" des images de la presse illustrée qui vient distraire l'attention des masses et les détourner de la perception des faits réels.

Dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, la voix de Kracauer n'est pas isolée. L'idée que les nouveaux moyens de reproduction et de communication ont profondément modifié la perception de l'homme moderne est au cœur des débats des intellectuels comme de la presse. En 1927, le philosophe Martin Heidegger dans son *Être et Temps*, critique de la modernité, fustige la prééminence accordée au sens de la vue qui conduirait à l'appauvrissement de la perception au profit d'une distraction, celle d'un regard purement curieux, incessant, qui se porterait sur le nouveau, donnant la sensation de ne jamais se fixer – de "n'habiter jamais nulle part". Le terme allemand pour "distraction", *Zerstreuung*, renvoie précisément au verbe *streuen*, à savoir la dispersion, l'éparpillement. À la fin des années 1930, Heidegger relie explicitement ce type de regard aux nouvelles formes de communication de masse – le cinéma et la presse illustrée. Presque au même moment, au milieu des années 1930, Walter Benjamin, dans "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", définit ce qu'il nomme "la réception dans la distraction" du spectateur: une attention désormais flottante, dans laquelle les sensations sont bien davantage le fruit d'une impression fortuite que d'une attention soutenue. Moins critique à l'égard de ce phénomène, il en voit l'aboutissement paroxystique, à l'instar de Kracauer une décennie plus tôt, dans le spectacle cinématographique. La caractéristique première du modèle cinématographique repose sur l'hyperstimulation sensorielle qu'il propose, ce que Kracauer relevait déjà en 1927 et que Benjamin reprend à son compte, opposant au modèle contemplatif de la peinture la réception dans la distraction du cinéma: "Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations. Il ne le peut devant une prise de vue. À peine son œil l'a-t-elle saisie que déjà elle s'est métamorphosée. Elle ne saurait être fixée". La grammaire du cinéma – art démocratique et mécanique, art du mouvement et en mouvement – aussi bien que l'industrie elle-même joueraient donc un rôle fondamental dans le bouleversement du système perceptif de l'homme moderne. Le phénomène devenant l'élément central d'une révolution du regard et des beaux-arts, le mode de réception distractif s'imposerait dorénavant à tous les domaines de l'art, ce que Benjamin résume ainsi dans son *Livre des passages*: "Le cinéma: démantèlement (résultat ?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles". [...] Pour Walter Benjamin, l'hyperstimulation visuelle qui résulte du spectacle cinématographique et engendre une "réception dans la distraction" se rapproche, par son intensité, de ce qu'éprouve l'homme moderne dans la métropole.

L'expérience cinématographique, souligne-t-il dans "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", évoque le quotidien de tout "piéton des grandes villes", un quotidien qu'il décrit dans ses travaux sur Baudelaire, sous la forme d'un traumatisme visuel et sonore, "une expérience du choc", qui transforme l'individu en un "kaléidoscope doué de conscience" - expression empruntée à l'écrivain français. Avancée en 1940, quelques décennies après que Georg Simmel a écrit "Les grandes villes et la vie de l'esprit" (1903), l'idée de Benjamin selon laquelle le milieu urbain expose quotidiennement l'individu à une succession de chocs divers, qui modifient profondément sa perception et son comportement, est devenue, dans l'entre-deux-guerres, couramment admise. »

Quentin Bajac, « L'ère de la distraction : photographie et film », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 59-60.

2 Modernités urbaines, techniques et industries

« La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi, voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. L'amateur de la vie fait du monde sa famille, comme l'amateur du beau sexe compose sa famille de toutes les beautés trouvées, trouvables et introuvables ; comme l'amateur de tableaux vit dans une société enchantée de rêves peints sur toile. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. »

Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1863], *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 795-796

« Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste. »

Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

« Chaque fois que je regarde des images de New York, je suis rempli d'une profonde reconnaissance envers la toute-puissance de la technique humaine. Au prochain degré de son développement, la civilisation aura l'occasion de s'approcher des concepts anciens de la culture.

Lorsque fut inventée la première locomotive à vapeur, les poètes se répandirent en lamentations sur l'empuancement de la nature, l'imagination vit d'horribles images de l'avenir : des continents sans bois ni prairies et des fleuves taris ; des plantes desséchées et des papillons asphyxiés. On ne se doutait pas que toute évolution parcourt un cercle mystérieux, dont le commencement et la fin se touchent et deviennent identiques. En effet, l'invention de l'aéroplane ne signifiait pas une déclaration de guerre à toutes les bêtes qui volent, mais au contraire la fraternisation de l'homme et de l'aigle. Le premier mineur n'est pas descendu en dévastateur dans les profondeurs, il retournait dans le sein maternel de la mère. Ce qui paraît être une guerre contre les éléments est une alliance avec eux. L'homme et la nature retrouvent leur unité. Et la liberté habite aussi bien dans les gratte-ciels que sur les montagnes.

Vaincre le manque d'espace en s'élevant et en conquérant les hauteurs, voilà la réalisation, longtemps désirée, d'un vœu fantastique des habitants de la terre. L'utilisation de toutes les dimensions, voilà une élévation qui, visible de l'extérieur, se communique également à l'intérieur.

Il n'est pas possible que la proximité des nuages reste sans influence sur l'homme. Le regard qui part de la fenêtre et embrasse un horizon illimité agit sur le cœur et sur l'âme. Les poumons respirent l'air du ciel. Et les nuages passent tout autour du front d'un mortel, comme ils ne l'avaient fait jusqu'ici qu'autour du front des dieux de l'Olympe. »

Joseph Roth, « Gratte-ciel » [*Berliner Börsen-Courier*, 12 mars 1922], in *À Berlin*, Monaco, Anatolia / éditions du Rocher, 2003, p. 100-101.

« La cité moderne avec ses immeubles élevés, son industrie, ses vitrines sur deux ou trois étages, ses tramways, ses voitures, sa publicité multicolore, ses paquebots, ses avions, tout cela a amené un changement dans le psychisme de la perception visuelle. Les points de vue les plus intéressants pour l'époque actuelle sont ceux de bas en haut et de haut en bas et c'est là-dessus qu'il faut travailler. »

Alexandre Rodtchenko, « Notebook for LEF », *Novy Lef*, n° 6, 1927, p. 3, cité in Alexandre Lavrentiev, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Paris, Gründ, p. 22.

« Les quatre millions à Berlin ne peuvent s'ignorer. La nécessité de leur circulation à elle seule transforme la vie de la rue en une inévitable rue de la vie, crée des accessoires qui pénètrent jusqu'à l'intérieur des quatre murs. Mais plus les humains s'éprouvent en tant que masse, plus vite la masse acquiert dans le domaine spirituel aussi des forces créatives, qu'il vaut la peine de financer. Elle n'est plus abandonnée à elle-même, mais s'affirme dans son abandon ; elle ne tolère pas qu'on lui jette des restes, elle exige qu'on la serve à des tables où le couvert est mis. À côté, il reste peu de place pour les couches qui se disent cultivées : ou bien elles doivent s'asseoir à la même table, ou bien leur snobisme les maintient à l'écart ; mais cette coupure provinciale touche à sa fin. Par la fusion dans la masse, naît le *public homogène de la cosmopolite* qui, du directeur de banque à l'employé de commerce, de la star à la sténodactylo partage le même esprit. Les regrets larmoyants au sujet de ce tournant vers le goût des masses sont dépassés. Car les biens culturels que les masses se refusent à recevoir ne sont plus, en partie, qu'une possession historique, parce que la réalité économique et sociale dont ils dépendaient a changé.

On accuse les Berlinoises d'être *avidées de distractions* ; c'est un reproche petit bourgeois. Certes, l'appétit de distraction est plus grand ici qu'en province, mais plus grand aussi, et plus sensible, est le joug auquel sont attelées les masses travailleuses - un joug essentiellement formel - qui occupe pleinement leur journée sans la remplir. Il faut rattraper ce qu'on a manqué, on ne peut le rechercher que dans le même domaine de surface où on a été contraint de se manquer soi-même. À la forme d'activité en entreprise correspond nécessairement celle de "l'activité".



7. **Germaine Krull**
 Sans titre [tour Eiffel]
 1927-1928
 The Museum of Modern Art, New York. Collection
 Thomas Walther. Don de Thomas Walther
8. **Alvin Langdon Coburn**
 The Octopus (La pieuvre)
 1909
 The Museum of Modern Art, New York. Collection
 Thomas Walther. Don de Thomas Walther

Un véritable instinct veille à ce que le besoin en soit satisfait. Ces équipements supplémentaires des salles de cinéma n'ont qu'un seul but : fixer le public à la périphérie, pour qu'il n'aille pas sombrer dans des sols mouvants. Les excitations des sens ici se succèdent si étroitement qu'elles ne laissent pas de possibilité à la moindre réflexion de se glisser entre elles. Les éclaboussures des projecteurs et les accompagnements musicaux se maintiennent à la surface comme des *flotteurs*. Le penchant à la distraction exige et trouve comme réponse le développement de l'extériorité pure. De là, à Berlin justement, ce projet inéluctable de transformer tous les spectacles en revues ; de là, parallèlement, cette accumulation de matériel d'illustration dans les quotidiens et les périodiques. »

Siegfried Kracauer, « Culte de la distraction. Les salles de spectacle cinématographique berlinoises » [1926], *Le Voyage et la danse : Figures de ville et vues de film*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 59-60 (<http://books.openedition.org/puv/1706>).

« Les années 1920 voient s'épanouir non seulement une nouvelle peinture, mais également un cinéma émancipé de l'esthétique théâtrale. C'est l'apogée du muet. Faisant preuve d'une créativité remarquable, les cinéastes tirent parti des innovations d'avant-guerre en matière d'écriture filmique. Les plus importantes d'entre elles concernent le plan, son cadrage et son montage. [...] Ces innovations dans l'écriture filmique permettent de comprendre l'apport du cinéma dans la formation de l'expérience urbaine née avec l'automobile.

Fait primordial, le cinéma enregistre le mouvement. Alors que le cinéma primitif, celui des frères Lumière, avait célébré la locomotive, le cinéma des années 1920 s'applique à retranscrire la circulation automobile en ville, à la représenter, comme s'il s'agissait de domestiquer ces flux mécanisés. Dans *Paris qui dort* (1924), la caméra de René Clair filme alternativement les rues vides et les rues parcourues par les autos, selon que le rayon mystérieux endort ou non la capitale. [...]

Ensuite, le cinéma est apte, grâce au montage, à rendre l'enchaînement des visions qui s'imposent au citoyen. Cet enchaînement est rendu non pas comme une suite heurtée, syncopée, mais comme un tout unifié, porteur d'une signification sous-jacente qu'il s'agisse de longs travellings ou bien de gros plans isolant un élément symbolique, que les scènes se succèdent rapidement pour rendre la frénésie du montage à faire naître un rythme et à conférer un sens par simple rapprochement, quitte à souligner l'incongruité, voire l'absurde, de certaines situations.

Enfin, grâce au travelling, le cinéma peut rendre compte de l'exploration de l'univers urbain à travers le pare-brise d'une automobile. [...] Dans *La Glace à trois faces* (1927), Jean Epstein filme un long travelling en fixant sa caméra à une voiture descendant la rampe d'un parking. De nombreux cinéastes jouent à enchaîner les mouvements assurés dans la ville par les divers moyens de locomotion disponibles (automobiles, vélos, ascenseurs...) en les montant de façon continue, comme si la nature de l'espace urbain consistait désormais dans l'addition de tous les mouvements susceptibles de l'investir. *L'Homme à la*

caméra de Vertov (1929) peut être considéré comme une ode aux mouvements dans la ville : un cameraman se déplace avec son appareil, enregistrant toutes les scènes qui se présentent. [...] Vertov monte des plans où le cameraman filme, tantôt les plans filmés par celui-ci. Cette sorte de mise en abîme (le film sur le film), ces changements incessants de point de vue indiquent que, désormais, dans la ville moderne, tout est mouvement, que tous les référentiels sont interchangeables et que la stabilité des choses et des lieux n'est plus. »

Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005, p. 260-264.

« Photographier New York signifie chercher à saisir dans l'émulsion photographique sensible et délicate l'esprit de la métropole tout en restant fidèle à sa réalité essentielle : son rythme trépidant, ses rues surpeuplées, le passé qui bouscule le présent. Ma préoccupation n'est pas de montrer les détails de l'architecture, les bâtiments de 1935 qui dominent tout le reste, mais de faire une synthèse où le gratte-ciel apparaît en relation avec les édifices moins colossaux qui l'ont précédé. Les vues sur la ville, les cours d'eau, les autoroutes, tous les moyens de transport, les quartiers où l'on observe les aspects particulièrement urbains de la vie citadine, les foules, les parcs où les arbres meurent par manque d'air et de soleil, les canyons étroits et sombres où la visibilité est insuffisante par manque de lumière, les ordures soufflées par le vent sur le front de mer, les vestiges de l'époque du général Grant ou de la reine Victoria qui ont survécu à la marche en avant de la pelleteuse à vapeur, ce sont toutes ces choses et beaucoup d'autres qui, en 1935, composent New York [...].

Le tempo de la métropole n'est pas celui de l'éternité, ni même du temps, mais celui de l'instant qui disparaît.

Et c'est à ce moment précis que l'enregistrement d'une situation prend une importance documentaire et artistique particulière. »

Berenice Abbott, « Photographic Record of New York City », projet soumis au Federal Art Project, 1935, MCNY-CNYA, cité par Sarah M. Miller, « L'équilibre dynamique : le "maintenant" de Berenice Abbott », in Gaëlle Morel (dir.), *Berenice Abbott*, Paris, Hazan / éditions du Jeu de Paume / Toronto, Ryerson Image Centre, 2012, p. 53.

« L'activité industrielle de notre temps met sous nos yeux des spectacles auxquels ils sont encore inaccoutumés. Leur nouveauté nous saisit et nous effraie à la manière des grands phénomènes de la nature. À leur tour, ils créent un état d'esprit auquel sacrifient parfois les peintres et les poètes. Les villes d'Europe nous semblent vétustes et anachroniques. Les cités de la province avec leurs mails, leurs aimables fontaines, le kiosque à musique, prennent soudain une allure désuète, cependant que le lyrisme de notre temps parvient à s'inscrire en jets de ciment, en cathédrales d'acier. Or, nous assistons à ce fait paradoxal : les grandes entreprises servent à toutes les œuvres du progrès à l'exception de celles qui collaboreraient à l'amélioration de l'habitation humaine. Sauf pour quelques privilégiés, le gîte de nos contemporains est semblable à celui de nos ancêtres du temps de Richelieu et de Cromwell. Le peuple des villes succombe sous la poussée des combinaisons commerciales. Nous demandons des maisons, avec des fenêtres sur des jardins. Pour les hommes modernes, des logis modernes, où pénètrent largement le soleil et l'air pur. Ciment et acier en sont l'essentiel : ainsi, dix ans après la guerre, l'acier servira enfin une noble cause, ainsi l'acier sera peut-être réhabilité. L'acier transforme nos paysages. Des forêts de pylônes remplacent les arbres séculaires. Les hauts-fourneaux se substituent aux collines. De cet aspect nouveau du monde, voici quelques éléments fixés dans de belles photographies, représentatives d'un nouveau romantisme. »

Florent Fels, préface de Germaine Krull, *Métal*, Paris, Calavas [1928], in Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 181.

« Les révolutions en Russie, en Hongrie, en Allemagne, ont libéré l'imagination de ces jeunes gens d'une vingtaine d'années, revenus désillusionnés des tranchées, qui se sont investis dans des idées et des projets afin d'édifier un avenir meilleur. De même qu'en architecture et en urbanisme on a revendiqué "une nouvelle construction", on a annoncé en photographie "une nouvelle vision" et découvert la photo technique, jusqu'alors dédaignée comme non artistique, et maintenant appréciée pour son absence de sentimentalisme, son authenticité et sa modernité. "L'homme nouveau", "la nouvelle architecture", "la nouvelle typographie", "la nouvelle photographie", étaient des expressions largement répandues, qui, après l'effondrement des monarchies belliqueuses à Moscou, Berlin, Vienne et Budapest, devaient faire émerger un monde nouveau qui n'aurait plus rien à voir avec l'ancien. [...] Les protagonistes de l'"Esprit nouveau", de la "nouvelle objectivité" et de la "nouvelle vision" cherchaient à fixer par la caméra un nouveau mode de vie dominé par la mécanisation du travail, les sensations stimulées par la grande ville, les nouvelles techniques de communication, et non plus par les dieux et les elfes de la Belle Époque. "L'homme de l'ère industrielle cherche l'expression adaptée à sa nouvelle situation culturelle dans le monde. Durant des dizaines d'années, la tradition, à laquelle il a cru devoir toujours se soumettre, l'en a détourné. C'est seulement depuis quelques années que s'est déclenché le mouvement qui porte en lui les possibilités créatives de la grande ville". C'est par ces phrases que le critique Karl Sommer commençait son compte rendu de l'exposition "Film und Foto", organisée en 1929 à Stuttgart par le Deutscher Werkbund, qui, avec plus de mille images exposées, représentait la plus importante exposition mondiale de la photographie moderne. "Nous vivons dans des villes, nos prairies sont l'asphalte, notre ciel étoilé les réverbères, nos forêts les pylônes à haute tension", poursuivait le critique photographique Hans Windisch dans l'almanach *Das deutsche Lichtbild*. C'est à ce moment que commencèrent à s'imposer des convictions formulées peu avant la Première Guerre mondiale dans les cercles réduits du futurisme. Les formes artistiques correspondantes avaient aussi été inventées avant la guerre, mais avaient été mises en œuvre dans la peinture cubiste : abandon de la perspective traditionnelle, éclatement de l'objet, reconstitution d'une image nouvelle à partir de points de vue différents, ou encore collage d'images et de mots. La photographie des années 1920 a donné aux manifestes et aux recherches plastiques cubo-futuristes de l'avant-garde une dimension de masse qui a touché toute la société. La critique photographique de l'entre-deux-guerres s'accordait, à de rares exceptions près, sur le fait que la nouvelle photographie apprenait aux hommes à percevoir le monde de manière totalement différente. Des cadrages surprenants, des perspectives inhabituelles, des diagonales audacieuses, des visions fragmentaires, des reflets déconcertants conféraient à la photo cette dynamique et cette volatilité qui caractérisaient la perception dans une grande ville. Ces clichés étaient publiés dans des albums consacrés à la ville et au paysage, dans la presse illustrée, dans des prospectus publicitaires, sur des affiches, des couvertures de livres : tous représentaient "des scènes saisies au vol, qu'on observe et oublie le moment d'après". Du point de vue sociologique, la photographie moderne est inséparable de l'irruption des masses sur le devant de l'histoire durant la Première Guerre mondiale et les révolutions qui suivirent. De ce fait, les portraits idéalisés crépusculaires ou les paysages idylliques colorés devenaient hors de propos. La nouvelle photographie est sortie des salons de la grande bourgeoisie et des salles d'exposition du monde élégant. Reproduite dans les journaux, les illustrés, sur les colonnes Morris, les panneaux publicitaires, elle a envahi les rues et les logements des masses, méprisées jusqu'ici pour leur absence de culture. Elle a pratiqué une esthétique dont seule la

photographie scientifique s'était servie jusqu'alors, propageant un modernisme résolument contemporain. »

Herbert Molderings, « Le combat moderniste. Nouvelle Vision et Nouvelle Objectivité, 1919-1945 », in *Collection Photographies*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 105-110.

« Tout autant qu'avec la ville et le milieu urbain, la photographie entretient un rapport privilégié avec la technique et l'industrie : machines et objets sériels, en particulier. La photographie de l'entre-deux-guerres doit être resituée, et plus nettement encore dans ses aspects constructivistes, à l'intérieur d'une tentative globale pour rattacher l'art à l'industrie, pour décloisonner les pratiques : artistiques, techniques. Tentative qui a elle-même partie liée avec le débat, alors très vivant, sur la beauté fonctionnelle de l'objet industriel.

Or, si la photographie moderniste entretient un rapport aussi privilégié avec l'industrie et la technique, c'est qu'elle est elle-même art mécanique, reproductible à l'infini, et se revendique comme tel, bouleversant les schèmes artistiques traditionnels. Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1936) a mentionné cette rupture essentielle que la photographie introduit par rapport à la définition jusqu'alors pertinente de l'art. Perte de l'aura, exténuation de la valeur culturelle attribuée à l'œuvre d'art, sécularisation de l'image, sont autant de signes du bouleversement induit par la pratique photographique. Un tel bouleversement trouve son sens à partir du principe commun à l'industrie et à la photographie : la répétition, la sérialité. Il faut y insister, c'est dans un même temps, un même mouvement, que le principe sériel commence à dominer la fabrication industrielle, que le photographe se définit comme opérateur, technicien, professionnel tout autant que comme auteur, et qu'apparaissent dans la photographie la répétition, la série, le semblable. Contre la déploration nostalgique d'un passé révolu, la photographie se fait ainsi l'expression d'une euphorie techniciste. Conjointement, elle trouve un nouveau support dans les plaquettes publicitaires, les reportages industriels et la presse illustrée.

Nouveaux contenus représentatifs, nouveaux débouchés, donc, en liaison avec le monde industriel, mais aussi et indissociablement, nouvelles formes visuelles dépouillées de toute subjectivité, géométrisation, passage à l'abstraction. »

Dominique Baqué, « La technique, l'industrie, la machine », in *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 179-180.

« Le formalisme radical qui a inspiré et influencé la nouvelle photographie soviétique n'a presque rien à voir avec la variante anglo-saxonne qui a mené Alfred Stieglitz, Paul Strand et bien d'autres vers une position purement moderniste, même si les deux types de formalisme partagent quelques points communs - la conviction égale, par exemple, que la nature du médium doit déterminer son esthétique et que la photographie doit prendre en compte les caractéristiques qui lui sont propres. Le formalisme anglo-américain qui dérive, à terme, de la philosophie kantienne insiste avant tout sur les notions d'autonomie, de pureté et d'autoréflexivité de l'œuvre d'art. Ainsi le formalisme demeure, au travers des différentes phases de sa mutation moderniste, essentiellement un idéal. Ses principes conceptuels de base, associés chez les Américains aux désirs corollaires d'universalité et de transcendance, ainsi qu'au mythe de l'artiste prométhéen, sont en revanche étrangers aux formalistes russes. Résolument opposés à tout système métaphysique, les critiques littéraires russes, qui ont apporté au mouvement sa première base théorique, se sont attachés à analyser les différentes composantes de la littérature : les idées, les principes et les caractéristiques qui ont contribué à définir la littérature *en tant que telle*. La nature radicale de cette approche critique repose sur son strict matérialisme, son impersonnalité et son anti-individualisme ;

autant d'aspects essentiels du constructivisme et de la pratique productiviste. Le concept clé d'*ostranenie* - "rendre étranger ce qui est familier" -, élaboré par Victor Chklovski en 1916, a été formulé uniquement pour la littérature mais s'applique facilement au champ de la photographie. La défamiliarisation du monde entreprise dans la poésie et la prose, le renouvellement et l'intensification de la perception encouragés dans la littérature trouvent en effet leur place dans la photographie, qui montre le monde en dehors des conventions. La culture révolutionnaire est alors en quête de nouvelles formes d'expression et d'une nouvelle définition pour l'art contemporain. L'appareil et son opérateur - que ce soit dans le film ou la photographie - servent de promoteur idéal pour cette nouvelle vision.

Tandis qu'à New York, le monde de la photographie d'art commence à s'assembler autour d'une esthétique plus clairement moderniste, qui fait du médium l'outil d'une expression subjective tout en louant ses attributs mécaniques, au même moment les mouvements radicaux soviétique et allemand rejettent unanimement l'idée d'un art véhiculé d'une subjectivité privilégiée. Si ce refus de la subjectivité, de l'individualité et de la vision personnelle est évidemment lié aux principes révolutionnaires du collectivisme et de l'utilitarisme, il s'affiche aussi en réaction contre l'expressionnisme - "une culture d'une stupidité fallacieuse", selon Raoul Hausmann. On n'a par ailleurs nul besoin d'adhérer à l'idéologie marxiste pour s'opposer à l'expressionnisme : que ce soient les futuristes, De Stijl, les Dadas de Zurich et de Berlin, les suprématises ou encore, bien sûr, les constructivistes, tous conçoivent leur programme en opposition à la culture expressionniste, dans la mesure où l'atavisme, l'utopie et l'émotion sont contraires à l'art critique et social que souhaitent incarner ces mouvements nés après la Première Guerre mondiale. »

Abigail Solomon-Godeau, « La vision armée, désarmée : le formalisme radical, de la révolution à l'académie », in *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Textuel, 2016, p. 78-80.

« L'un des principaux domaines sur lesquels vont se concentrer les ambitions de cette nouvelle internationale constructiviste est en effet la typographie, qui semble incarner parfaitement cet idéal d'un art utile, collectif et standardisé, et qui, par rapport à l'architecture ou au design, se montre assez légère pour être pratiquée par des néophytes. Autour de la discipline se fédère rapidement un réseau international très actif, placé sous les diverses bannières de la Typographie constructiviste, de la Typographie élémentaire, de la Nouvelle Création publicitaire ou plus généralement de la Nouvelle Typographie. À l'exception de Jan Tschichold, principal activiste du réseau, qui a une formation de typographe professionnel, les autres sont des amateurs, la plupart issus des beaux-arts, comme Kurt Schwitters, autre cheville ouvrière du mouvement, des membres du Bauhaus comme Herbert Bayer, László Moholy-Nagy ou Joost Schmidt, ou encore Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, Cesar Domela, Hans Leistikow, El Lissitzky, Johannes Molzahn, Friedrich Vordemberge-Gildewart, etc. [...] Cette solidarité fondamentale de l'imprimé moderne et de la photographie serait, selon Moholy-Nagy, favorisée par l'essor des procédés photomécaniques - il y inclut, selon les textes, la phototypie, la zincographie, la galvanoplastie, l'héliogravure, le cliché celluloïd durci à la lumière, la photocomposition -, dans lesquels il voit les agents d'une nouvelle fluidité entre expressions textuelle et visuelle. Elle serait également soutenue par la réorganisation du travail typographique, lequel refluerait de plus en plus de la composition en imprimerie à un agencement préalable de la plaque par montage, pouvant désormais être effectué au-dehors de ces ateliers - ce qui, en gros, deviendra le champ du graphisme. À cet art nouveau de combinaison du texte et de l'image en vue de l'impression, Moholy-Nagy donne un



9. **César Domela**
Hamburg, Deutschlands Tor zur Welt
 (Hambourg, porte de l'Allemagne
 sur le monde)
 1930
 The Museum of Modern Art, New York.
 Collection Thomas Walther. Acquis grâce
 au fonds de la collection
 Abbott-Levy, par échange

nom, la "typophoto", qu'il prétend avoir forgé en 1924 mais qu'il popularise surtout dans *Peinture Photographie Film*, en l'accompagnant d'une démonstration, "Dynamique de la grande ville". La notion deviendra dès lors omniprésente dans les manifestations et les publications de la Nouvelle Photographie, suscitant des espoirs considérables. Moholy-Nagy va jusqu'à voir en elle le principal agent de transmission des idées à l'avenir, aux côtés des moyens électroniques tels que la radio ou la future télévision, une "nouvelle littérature visuelle" garante d'une communication non seulement plus immédiate et plus intense, mais aussi libérée de la linéarité de l'écrit au profit de l'espace multidirectionnel et simultané de la page, plus en phase avec la nature même de la pensée humaine. »

Olivier Lugon, « La photographie des typographes », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (<http://etudesphotographiques.revues.org/index1182.html>).

« Le film "Dynamique de la grande ville" n'a pas pour vocation d'instruire, de moraliser ou de raconter une histoire ; son ambition est d'avoir un effet visuel et uniquement visuel. Les éléments mis en œuvre n'ont pas nécessairement ici de cohérence logique ; cependant, leurs relations photographicovisuelles leur permettent de constituer un ensemble vivant et homogène d'événements spatio-temporels où le spectateur est intégré de manière active à la dynamique de la ville.

Aucune œuvre d'art n'est explicable par la juxtaposition de ses éléments. La cohérence de cette juxtaposition, le clair rapport des plus petites parties, entre elles comme à l'ensemble de la composition, sont les impondérables de l'effet produit. Je ne peux donc expliquer que quelques éléments de ce film afin qu'au moins on ne bute pas sur des aspects évidents du point de vue filmique.

Le film se propose d'exploiter l'appareillage existant, de mettre en scène une action spécifiquement optique, d'organiser le rythme visuellement (substitution d'une dynamique de l'optique à l'intrigue théâtrale ou littéraire) et d'intensifier le mouvement en allant parfois jusqu'à la brutalité.

La mise en relation de diverses parties n'étant pas liées "logiquement" entre elles est réalisée visuellement par superposition en transparence, par exemple, ou à l'aide de barres horizontales ou verticales qui unifient les différentes images, ou bien encore au moyen de diaphragmes (en fermant par exemple une image avec un diaphragme iris et en faisant apparaître l'image suivante à travers un même diaphragme iris). Ce lien peut également résulter d'une animation commune d'objets par ailleurs différents. Enfin, il peut se faire sur la base d'associations d'idées. »

László Moholy-Nagy, « Dynamique de la grande ville. Esquisse d'un film et simultanément d'une typophoto », in *Peinture, Photographie, Film* [1925], Paris, Gallimard, 2007, p. 129-131.

Orientations bibliographiques thématiques

Avant-gardes et modernités, photographie et cinéma

- A** Berenice ABBOTT, Paris, Jeu de Paume / Hazan / Toronto, Ryerson Image Centre, 2012.
Manuel ÁLVAREZ BRAVO. *Un photographe aux aguets*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2012.
ADES, Dawn, *Photomontage*, Paris, éditions du Chêne, 1976.
ALBÉRA, François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- B** BAJAC, Quentin, *La photographie, l'époque moderne, 1880- 1960*, Paris, Gallimard, 2005
BAQUÉ, Dominique, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
BARGUES, Cécile, *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017.
BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne » [1863], *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980.
BAUHAUS. *Photographie*, Arles, Rencontres internationales de la photographie, musée Réattu / Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983-1984.
BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996 (<https://bit.ly/2T1Tazt>).
BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.
- C** Claude CAHUN, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2011.
CARTIER-BRESSON, Anne (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-Musée, 2008.
CHÉROUX, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now, 2003.
CHÉROUX, Clément, BAJAC, Quentin, LE GALL, Guillaume, MICHAUD, Philippe-Alain, *La subversion des images: surréalisme, photographie, film*, Paris, MNAM-Centre Georges Pompidou, 2009.
CHÉROUX, Clément, *Avant l'avant garde. Du jeu en photographie 1890-1940*, Paris, Textuel, 2015.
CHÉROUX, Clément, « Les récréations photographiques », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 (<https://bit.ly/3vRZ7wk>).
CHÉROUX, Clément, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », in *L'Image document, entre réalité et fiction, Les Carnets du BAL*, n° 1, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres, 2010, p. 44-47.
- D** DENOYELLE, Françoise, « Paris, pôles de circulation et de diffusion des avant-gardes photographiques, 1919-1939 », actes du colloque *L'Art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, organisé par l'HiCSA, université Paris 1, octobre 2008 (<https://bit.ly/3BJyzBN>).
DESSPORTES, Marc, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005.
DROSTE, Magdalena (dir.), *Bauhaus 1919-1933*, Köln, Taschen, 2015.
DUVAL, Rémy, « Surimpression », *L'Affiche et les arts de la publicité*, n° 111, juin-juillet 1934, p. 201-202. (<https://bit.ly/3xiMCuZ>).
- E** *Expérimentations photographiques en Europe. Des années 20 à nos jours*, MNAM, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- F** FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
FRIZOT, Michel, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, CNP, Photo Poche, 1987.
FRIZOT, Michel, WANAVERBECCQ, Annie-Laure, *Kertész*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2010.
- G** GEORGE, Waldemar, « Photographie vision du monde », *Arts et Métiers Graphiques*, n°16, 1930.
GERVAIS, Thierry et MOREL, Gaëlle, *La photographie: Histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
GUNTHER, André et POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- H** HAUS, Andreas et FRIZOT, Michel, « Figures de style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie », in FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 456-475.



Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume: www.librairiejeudepaume.org

HAUS, Andreas, *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

HAUSMANN, Raoul, « La photographie moderne comme processus mental » (vers 1950), *Projectoires*, n° 1, *Documents Raoul Hausmann*, 1975.

HAUSMANN, Raoul, *Mélanographie*, Paris, SIC, 1968.

Florence HENRI, *Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, 2015.

J

JAGUER, Édouard, *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Paris, Flammarion, 1982.

JUAN, Myriam, *Les années folles*, Paris, Que sais-je / Humensis, 2021.

K

Germaine KRULL, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2015.

François KOLLAR, *Un ouvrier du regard*, Paris, Jeu de Paume / La Martinière, 2016.

KRACAUER, Siegfried, *Le Voyage et la danse : Figures de ville et vues de film*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996 (<https://bit.ly/3j7RRd2>).

KRULL, Germaine, *Métal*, Paris, Librairie des Arts décoratifs, A. Calavas éditeur, 1928.

L

LACHAUD, Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2018.

LACHAUD, Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », *Socio-anthropologie*, n° 8, 2000 (<http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/120>).

LAVRENTIEV, Alexandre, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Paris, Gründ, 1995.

El LISSITZKY, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 1991.

LEBART, Luce et ROBERT, Marie (dir.), *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Textuel, 2020.

LUGON, Olivier, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2011.

LUGON, Olivier, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (<https://bit.ly/3iDHD40>).

LUGON, Olivier, « Nouvelle Objectivité, Nouvelle Pédagogie », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006 (<https://bit.ly/3xMhDYh>).

LUGON, Olivier, « La photographie des typographes », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (<https://bit.ly/3gRkCjp>).

M

MARINETTI, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909 (<https://bit.ly/3wmDa9F>).

MOHOLY-NAGY, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2014.

László MOHOLY-NAGY, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

László MOHOLY-NAGY, *Compositions lumineuses 1922-1943*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995.

Lee MILLER, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2008.

MOLDERINGS, Herbert, « Le combat moderniste. Nouvelle Vision et Nouvelle Objectivité, 1919-1945 », in *Collection Photographies*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 97-113.

N

New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930), Paris, musée d'Orsay / RMN, 2004.

P

POIVERT, Michel, *L'image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2006.

Paris-Berlin, Paris, Centre Pompidou, 1978, Paris, Gallimard, 1991.

Paris-Moscou, Paris, Centre Pompidou, 1979, Paris, Gallimard, 1991.

Paris, capitale photographique, 1920/1940, Collection Christian Bouqueret, Paris, Jeu de Paume, 2009.

PROUST, Marcel, « Impressions de route en automobile », [*Le Figaro*, 19 novembre 1907], in *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard / L'Imaginaire, 1992, p. 97 (<https://bit.ly/3qhS52l>).

R

- RENGER-PATZSCH, Albert, *Le Monde est beau*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1928.
Albert Renger-Patzsch, Madrid, Fundacion MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017.
Rodtchenko photographe. La Révolution dans l'œil, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris / Marseille, Parenthèses, 2007.
RODTCHEENKO, Alexandre, « Les voies de la photographie contemporaine », *Novyj Lef*, n° 9, 1928 (<https://bit.ly/2U4G70v>).
ROH, Franz, TSCHICHOLD, Jan, *Foto-Auge - Œil et Photo - Photo-Eye* (1929), Paris, Éditions du Chêne, 1973 (<https://bit.ly/3x6EPAI>).
ROH, Franz, *Postexpressionnisme, réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente* [1925], Paris, Les Presses du réel, 2013.
ROTH, Joseph, « Gratte-ciel » [*Berliner Börsen-Courier*, 12 mars 1922], in *À Berlin*, Monaco, Anatolia / éditions du Rocher, 2003.

S

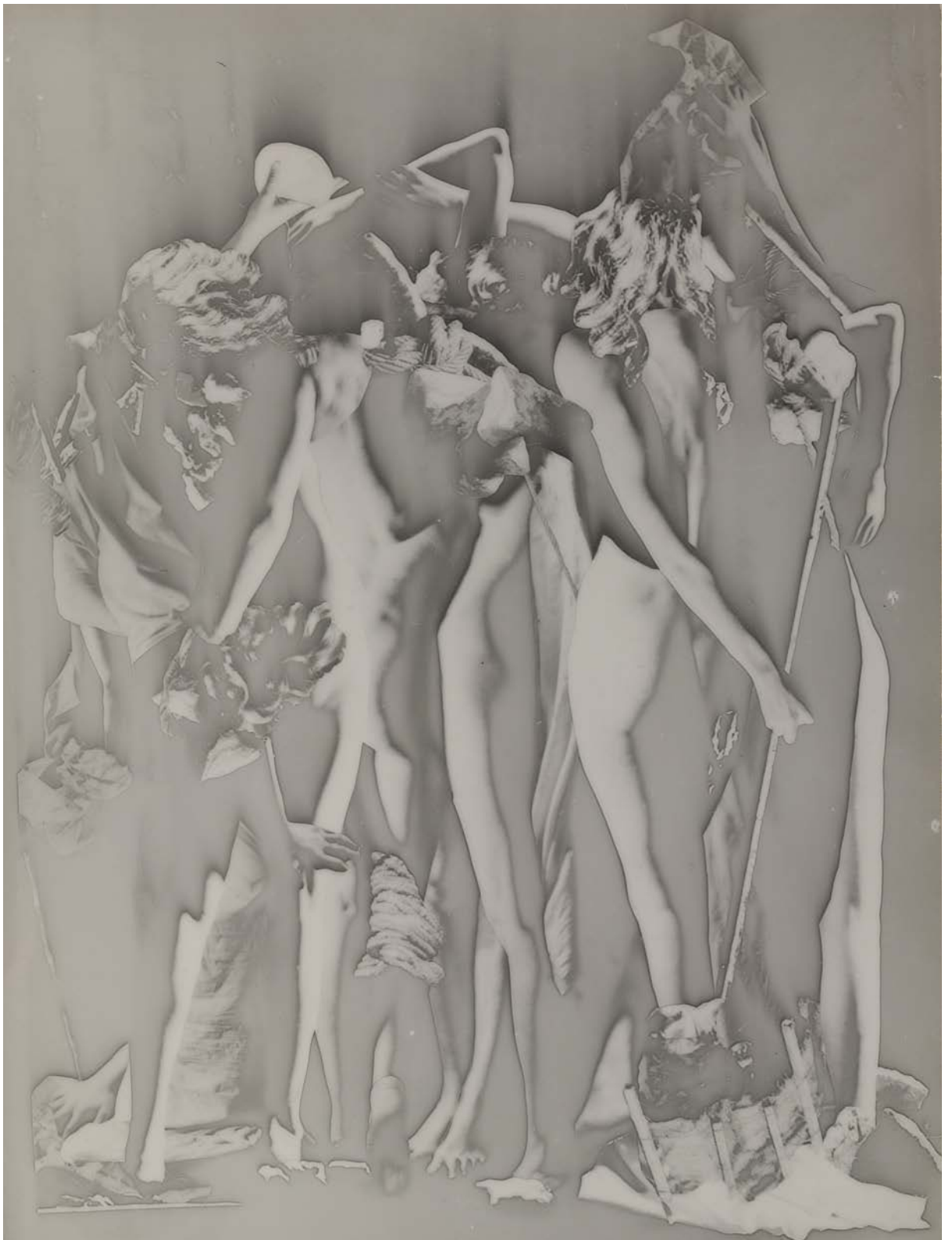
- Steichen. *Une épopée photographique*, Paris, Jeu de Paume, 2007.
SOLOMON-GODEAU, Abigail, « Nouvelles Femmes et Nouvelle Vision dans le creuset de la modernité », *Le magazine du Jeu de Paume*, 21 octobre 2015 (<https://bit.ly/3x3PviQ>).
SOLOMON-GODEAU, Abigail, « La vision armée, désarmée : le formalisme radical, de la révolution à l'académie », in *Chair à canons. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Textuel, 2016, p. 74-108.
SIMMEL, Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.

T

- TABARD, Maurice, « Notes sur la Solarisation », *Arts et Métiers Graphiques* n° 38, 15 novembre 1933, p.30-33.
TÉNÈZE, Annabelle (dir.), *Raoul Hausmann, Dadasophe, de Berlin à Limoges*, Rochechouart, musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart / Paris, Dilecta, 2017.

V

- VERTOV, Dziga, « Manifeste ciné-œil », *LEF*, n° 3, 1923.
Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950, Paris, Centre Pompidou, 2012.
Vues d'en haut, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013.









10. **Raoul Ubac**
Le Conciliabule
1938
The Museum of Modern Art,
New York. Collection Thomas
Walther. Acquis grâce au fonds
de la collection Abbott-Levy,
par échange



1. **El Lissitzky**
Selbstporträt (Der Konstrukteur)
(Autoportrait [Le constructeur])
1924
The Museum of Modern Art,
New York. Collection Thomas
Walther. Don de Shirley C. Burden,
par échange

Légendes des pictogrammes

-  Visionner (films et extraits)
-  Observer et analyser (images et documents)
-  Effectuer des recherches (pistes de réflexion)
-  Pour aller plus loin
-  Activité ou mise en pratique
-  Document à lire

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Elles peuvent aussi être développées hors du temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres présentées dans « Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont organisées autour des thèmes suivants :

2



2.

Umbo

Blick auf das Berliner Kaufhaus Karstadt (Vue du grand magasin berlinois Karstadt)
1929

The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Shirley C. Burden, par échange

3.

Karl Blossfeldt

Acanthus mollis (*Acanthus*, *Bärenklau*, *Deckblätter*, *die Blüten sind entfernt, in 4facher Vergrößerung*) (*Acanthus mollis* [Acanthe à feuilles molles. Bractéoles aux fleurs enlevées, grossies 4 fois])
1898-1928

The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

1 (Re)découvertes de la photographie, procédés et expérimentations

- Jeux de lumière
- Compositions et transformations

2 Avant-gardes et renouvellement de la vision

- Photographier le Bauhaus
- Représentations des scènes littéraires et artistiques
- Regard mécanique et Nouvelle Vision

3 Grandes villes et nouvelles perceptions

- Symphonies urbaines, cinéma et photographie
- Imaginaires de la grande ville

3



Les images présentées dans l'exposition (titres soulignés en rouge) peuvent être consultées en ligne sur les sites du MoMA :

- <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/#home>
- <https://www.moma.org/collection/works/>

(Re)découvertes de la photographie, procédés et expérimentations

Jeux de lumière

« Si le mot “photographie” – écrire avec de la lumière – ne dit qu’une partie de ce procédé d’expression, il dit malgré tout l’essentiel. Former avec des moyens techniques sur un support les signaux visibles, lumineux ou ombreux des choses matérielles, afin qu’ils s’unissent dans une nouvelle vision de notre monde, tel est le “sens” de la photographie. »

Raoul Hausmann, « La photographie moderne comme processus mental » (vers 1950), *Projectaires*, n° 1, *Documents Raoul Hausmann*, 1975, p. 23.

Écrire avec la lumière

Le terme « photographie » désigne un ensemble de procédés et de techniques, qui permettent de produire des images par l’action de la lumière sur une surface sensible. Il est composé de deux racines d’origine grecque : le préfixe « photo- » (φωτος, *photos* : lumière, clarté) – « qui procède de la lumière, qui utilise la lumière » –, et le suffixe « -graphie » (γραφειν, *graphein* : peindre, dessiner, écrire) – « qui écrit, qui aboutit à une image », ce qui signifie littéralement « écrire avec la lumière ».

« Écrire avec la lumière peut également être compris comme l’enregistrement et la mise en forme des effets lumineux, des rapports féconds d’absorption, de réflexion, de réverbération, de dispersion, etc., de la lumière sur les matériaux et les phénomènes. »

László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2014, p. 176.



Étudier le processus de formation d’une image sur un film et sur un papier argentique noir et blanc (constitution de la couche photosensible du film et du papier, exposition à la lumière, formation de l’image latente, développement), le procédé négatif / positif et les différentes étapes d’inversion des valeurs (à la prise de vue et au tirage).

→ André Gunthert, « De quoi la photographie est-elle le nom ? » : <https://imagesociale.fr/3792> et <https://imagesociale.fr/4641>



→ Raoul Hausmann, *Lichtspiel um einen Stuhl* (Jeu de lumière autour d’une chaise), 1931 (<https://mo.ma/2Tz0fHO>)

→ Raoul Hausmann, *Ombre d’une chaise*, 1931 (<https://bit.ly/3ghEyVr>)

→ Raoul Hausmann, *Mélanographie*, 1931 (<https://bit.ly/3pNKxVi>)

Quel objet est photographié par Raoul Hausmann dans la première image ? Quelles parties sont visibles ? Quelle structure pouvait avoir l’assise ? Quel est le sujet de cette photographie ? Comment réagit un négatif à la lumière reçue ? Sur le négatif correspondant à cette image, par quelles valeurs seraient enregistrées la lumière et les ombres ? Quelles transformations sont visibles dans la deuxième et troisième image ? Peut-on encore identifier l’objet ayant servi à produire ces jeux de lumière ? Comment la photographie permet-elle à Raoul Hausmann de représenter la réalité de manière inhabituelle ? Que signifie la racine grecque *mélano* ? Expliquer ensuite le titre « mélanographie » choisi par l’artiste.

→ Raoul Hausmann, *Mélanographie*, Paris, SIC, 1968 : <https://bit.ly/3iEOKmi>

→ Dossier documentaire « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement » : <https://bit.ly/3iM0xGO>



Choisir un objet percé, par exemple un ustensile de cuisine (passoire, presse-ail, râpe, moulin à légumes, fouet, cuillère à thé, etc.). S’intéresser aux projections lumineuses à travers l’objet et aux ombres portées. Dans une pièce sombre, à l’aide de différents types de sources lumineuses (lampe de poche, torche, téléphone portable...), expérimenter les rendus des projections lumineuses à travers l’objet, la forme et la

netteté des zones claires et des zones sombres. Produire une série de photographies qui donnent à voir une transformation progressive de l'objet en une abstraction lumineuse.



→ Oskar Nerlinger, *Fotogramm-Signet (Photogramme-Signe)*, 1925-1929 (<https://mo.ma/3znfcgq>)

→ Francis Bruguière, *Violent Intervention (Cut-Paper Abstraction) (Intervention violente [Abstraction en papier découpé])*, 1925-1929 (<https://mo.ma/3pN4Sdn>)

→ Francis Bruguière et Oswald Blakeston, *Light Rhythms*, 1931 (<https://bit.ly/3xgLms5>)

→ Lance Sieveking et Francis Bruguière, *Beyond this Point*, 1929 (<https://bit.ly/3zpDXJ6>)

Comment ces artistes explorent-ils le potentiel créatif de la lumière? Cherchent-ils à métamorphoser un objet comme Raoul Hausmann ci-dessus? À façonner l'espace ou un sujet par le mouvement de la lumière? Quel type de traces lumineuses enregistre Oskar Nerlinger? Peut-on distinguer les différentes étapes du déplacement de la lampe? Quel lien peut-on faire entre la densité du tracé et la vitesse de ce mouvement? Comment Francis Bruguière utilise-t-il la lumière et le papier pour créer des formes abstraites? Dans la publication *Beyond this Point*, quelle est la relation entre le texte et les photographies?



Expérimenter la technique du *light painting* (« peinture de lumière ») pour produire un alphabet lumineux. Positionner l'appareil photo sur pied et dans l'obscurité utiliser une lampe de poche pour dessiner chaque lettre avec la lumière face à l'objectif, pendant que l'obturateur est ouvert (pause T ou temps de pose long). Poursuivre en réalisant une série photographique sur le thème « apparition / disparition » représentant un même objet usuel sous différents éclairages construits à l'aide d'une lampe de poche.

→ « Light Painting History » : <https://bit.ly/2TkoEAN>

→ « Découvrir le *light painting* » : <https://bit.ly/2Towrh8>

Photogramme

Un photogramme est une image photographique obtenue sans utiliser d'appareil photographique, en plaçant des objets sur une surface photosensible (papier ou film) et en l'exposant ensuite à la lumière.

« Le photogramme 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. »

Franz Roh, « Mécanisme et expression. Les caractères essentiels et la valeur de la photographie », in Franz Roh, Jan Tschichold, *Foto-Auge - Ceil et Photo - Photo-Eye* (1929), Paris, Éditions du Chêne, 1973, p. 11 (<https://bit.ly/3iQ78z1>).



→ Franz Roh, *Glühbirne (Fotogramm) (Ampoule [photogramme])*, 1928-1933 (<https://mo.ma/35n019b>)

→ Franz Roh, *Fotogramm*, 1922 (<https://bit.ly/3vjp8oe>)

→ Man Ray, *Champs délicieux 10^e rayographie*, 1922 (<https://bit.ly/3gj6oRr>)

→ Edmund Kesting, *Fotogramm Glühbirne [Photogramme ampoule]*, 1927

(<https://mo.ma/3znfm7w>)

→ Man Ray, *Five light bulbs*, 1930 (<https://bit.ly/2TsgPsY>)

→ Man Ray, *La Maison*, 1931 (<https://s.si.edu/2U4j1qQ>)

Quel objet est récurrent dans ces différentes photographies? À la différence d'une photographie réalisée à l'aide d'un négatif, quelles sont les particularités d'un photogramme? Que permet-il de représenter quant aux objets photographiés? Leur structure? Leur forme? Leur transparence? Leur opacité? Quels pouvaient être les usages de ces images? Des expérimentations? Des illustrations? Des publicités?



Récupérer différents types d'ampoules usagées et utiliser la technique du photogramme pour produire une image destinée à illustrer une affiche sur le thème du recyclage. Se placer dans une pièce obscure, éclairée par une lumière rouge. Disposer les objets sur une feuille de papier photo et, à l'aide d'une lampe de bureau, l'éclairer quelques instants (temps à déterminer par l'expérimentation). Développer.

4.

Franz Roh
Glühbirne (Fotogramm)
(Ampoule [photogramme])
1928-1933

The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de Willys
P. Wagner et Mme Gerald F. Warburg,
par échange

Tirage négatif

Un tirage négatif désigne une photographie sur papier dont l'échelle des valeurs est inverse de celle du sujet photographié.

« Négatifs : images spectrales du monde, où règne, à l'état endémique, un éclairage d'éclipsé. Nuits blanches du pôle et paysages lunaires peuplés d'ombres, de fantômes, d'ectoplasmes. »

Waldemar George, « Photographie vision du monde », *Arts et Métiers Graphiques*, n° 16, 1930, p. 146 (<https://bit.ly/3gylhOw>).



→ Florence Henri, *La Bottine*, 1931 (<https://mo.ma/35kn04l>)

→ Florence Henri, *La Bottine*, vers 1930 (<https://bit.ly/2TYgOwZ>)

Quelles différences existe-t-il entre ces deux images ? Laquelle est « antérieure » à l'autre ? Comment ce renversement (du tirage positif au tirage négatif) produit-il un basculement vers l'étrange ? Qu'apporte cette composition dynamique ? À quel moment de la journée semble avoir été prise chacune de ces images ? L'espace représenté y est-il perçu de la même manière ? Quelle image semble la plus « plate » ? La plus « onirique » ?

Solarisation

« La solarisation est une manipulation photographique de laboratoire, qui consiste à inverser un négatif, développé en chambre noire, en un cliché partiellement positif. (...) Les parties noires du sujet qui sont sans impression sur le négatif reçoivent une lumière violente qui les transforme en lumière ou valeurs solarisées. »

Maurice Tabard, « Notes sur la Solarisation », *Arts et Métiers Graphiques* n° 38, 15 novembre 1933, p. 31-32 (<https://bit.ly/3gz3FCp>).



→ Maurice Tabard, *Essai pour le film Culte Vaudou, (Exposition de 1937)*, 1936 (<https://mo.ma/3viU2Nr>)

→ Raoul Ubac, *Le Conciliabule (Solarisation)*, 1938 (<https://mo.ma/3gwCJ62>)

Comment ces deux artistes jouent-ils avec la matière photographique ? Repérer dans les photographies ci-dessus les liserés provoqués par la solarisation. Où sont-ils positionnés ? Quels effets entraîne ce traitement de l'image photographique sur la perception des figures représentées ? Qu'efface-t-il ? Que met-il en valeur ? Qu'apporte-t-il ? En quoi se rapproche-t-il du dessin ? Quelle impression se dégage de la photographie de Raoul Ubac ? Une dissolution des corps ? Quel lien peut-on faire avec le titre de l'œuvre *Le Conciliabule* ? Quelles autres techniques sont mises en jeu dans ces deux images ? Qu'a appliqué Maurice Tabard sur son tirage pour obtenir cette teinte orangée ? Quels pouvaient être les usages de ces images ?

→ Dossier pédagogique « La subversion des images » : <https://bit.ly/3xfDCGY>

→ Vous pouvez aussi expérimenter le filtre "solarisation" de l'application pour téléphone mobile développée par le Jeu de Paume en lien avec l'exposition : voir le QR code en 4^e de couverture.

Compositions et transformations

5. **Maurice Tabard**
Essai pour le film Culte vaudou (Exposition de 1937)
1936
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de Shirley C. Burden, par échange

6. **Raoul Ubac**
Le Conciliabule
1938
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Acquis grâce au fonds de la collection Abbott-Levy, par échange

« Nous qui sommes accoutumés à voir ce qui est habituel et nous a été inculqué, devons découvrir le monde du visible. Nous devons révolutionner notre pensée visuelle.

Nous devons débarrasser nos yeux de ces prises de vue "à hauteur de nombril". Photographiez sous tous les angles, sauf celui-ci, jusqu'à ce que tous soient reconnus. La plongée et la contre-plongée, ainsi que leurs diagonales sont les angles de vue les plus intéressants de la modernité. »

Alexandre Rodtchenko, « Les voies de la photographie contemporaine », *Novyj Lef*, n° 9, 1928 (<https://bit.ly/2U4G70v>).

Points de vue et mobilité

« En un temps où des appareils maniables arrivent sur le marché et où la mobilité de la prise de vue en est renforcée, la photographie est de plus en plus associée à la rapidité. Non seulement les progrès en matière de sensibilité à la lumière des films et des papiers photographiques permettent de saisir corps, objets et véhicules en mouvement comme jamais auparavant, mais l'opérateur lui-même devient mobile et peut explorer les points de vue les plus inattendus et les plus singuliers [...]. »

« Voici venir le nouveau photographe ! », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 134-135.



→ Willi Ruge, *Dieser Augenblick war entscheidend... (Ce moment fut décisif...)*, 1931 (<https://mo.ma/3gj6MPN>)

→ Willi Ruge, *Selbstfoto im Moment des Abspringens (Photo de moi au moment du saut)*, 1931 (<https://mo.ma/3cWdKID>)

→ Willi Ruge, *Mit dem Kopf nach unten hängend, bei ungeöffnetem Fallschirm (La tête en bas, avant l'ouverture du parachute)*, 1931 (<https://mo.ma/3wmPK8S>)

→ Willi Ruge, *Sekunden vor der Landung (Quelques secondes avant l'atterrissage)*, 1931 (<https://mo.ma/3cDpiQR>)

Qui est le sujet principal de ces images et quelle action le photographe est-il en train d'accomplir ? Avec quels points de vue ces photographies ont-elles été réalisées ? Sont-elles des autoportraits ? Semblent-elles être mises en scène ? Est-il possible de les classer chronologiquement si elles ne sont pas accompagnées de leur légende ? Comment le mouvement du personnage est-il traduit ? Par un mouvement figé ? Un flou de bougé ? Ressent-on la vitesse associée à ce saut ?



→ Reportage paru en mai 1931 dans l'hebdomadaire *Berliner Illustrierte Zeitung* (<https://mo.ma/3vkYlri>)

« Au printemps 1931, le photoreporter Willi Ruge réalise une série de photographies au cours d'un saut en parachute au-dessus de Berlin, un appareil fixé à la taille. Le reportage, soigneusement préparé, est complété par un certain nombre de clichés, plus classiques, pris d'un autre avion, montrant le photographe plongeant dans le vide, ainsi que de vues depuis le sol mettant en scène l'angoisse de sa propre femme, leur nouveau-né dans les bras.

[...] le sujet rend compte du goût d'une époque fascinée par le sport et la vitesse : Ruge attache son nom à des reportages alliant moyens de locomotion modernes et exploits, de l'aviation à l'automobile, dont l'ambition est de présenter au lecteur des performances sportives saisies sur le vif. »

Quentin Bajac, « Voici venir le nouveau photographe ! », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 134.



Relever l'angle de prise de vue adopté dans chacune des images de cette publication, ainsi que la direction du regard de la personne représentée. Qui sont les différents protagonistes ? Quelle expression se dégage de leur visage ou de leur posture ? Qu'apporte cette multiplicité des points de vue ? Du dynamisme ? Du sensationnel ? De l'émotion ?

Vous pouvez poursuivre en développant une séquence autour des relations entre arts, avant-gardes photographiques et représentations du sport à partir d'une sélection d'images de la collection Thomas Walther, notamment parmi celles de la première section de l'exposition "Voici venir le nouveau photographe !" : saut en parachute, courses automobiles et exploits aériens, coureurs, plongeurs et plongeuses, gymnastes...

7. **Willi Ruge**
Sekunden vor der Landung (Quelques secondes avant l'atterrissage), série *Ich fotografiere mich beim Absturz mit dem Fallschirm (Je me photographie en train de sauter en parachute)*
1931
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

8. **Press-Photo GmbH**
Sans titre [illustration de couverture de l'ouvrage *Es kommt der neue Fotograf!* (Voici venir le nouveau photographe !)]
vers 1928-1929
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don d'Edward Steichen, par échange



→ Press-Photo GmbH, *Sans titre* [illustration de couverture de l'ouvrage *Es kommt der neue Fotograf!* (Voici venir le nouveau photographe !)], vers 1928-1929

→ Willi Ruge, *Selbstbildnis aus der Regenwurm-Perspektive*, vers 1927 (<https://bit.ly/3q0A5tD>)

→ Couverture du livre Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, 1929 (<https://mo.ma/3wvKiAV>)

→ Affiche de l'exposition « Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto », Stuttgart, 1929 (<https://mo.ma/3gAzUjX>)

→ Alexandre Rodtchenko, *Devouchka s Leïkoï* (Jeune femme au Leica), 1932-1933 (<https://mo.ma/3rAsDpP>)

Confronter les points de vue des deux premières images. Ceux-ci s'écartent-ils de manière flagrante du point de vue « à hauteur de nombril » dont parle Alexandre Rodtchenko dans la citation ci-dessus ? Quelles incidences ont-ils sur la perspective

des images, sur le rendu formel du sujet photographié ? Sur la réception de ces représentations pour le spectateur ?

Comment la photographie de Rodtchenko est-elle cadrée ? Quelle sensation cela donne-t-il ? Qu'est-ce que le « Leica » évoqué dans le titre ? Quelles modifications a-t-il introduit dans la pratique photographique ? Pourquoi Rodtchenko a-t-il choisi de le représenter de cette façon ?

→ Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 : <https://bit.ly/3iDHD40>

→ Dossier documentaire « André Kertész. L'équilibriste » : <https://bit.ly/3qc86aJ>

Cadrages et fragmentations

« Si l'opération de fragmentation du réel est constitutive de l'acte photographique même depuis les débuts du médium - l'idée de la composition synthétique de la peinture contre l'opération analytique du cadrage inhérente à la photographie apparaît dès les années 1850 -, les avant-gardes photographiques de l'entre-deux-guerres la systématisent et l'érigent en esthétique. »

Michel Frizot, « Une poétique de l'œil et de l'objectif », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 62.



→ Paul Edmund Hahn, *Der Sprecher (L'orateur)*, 1928-1929 (<https://mo.ma/2Svk2Yv>)

→ Aenne Biermann, *Nase und Mund (Nez et bouche)*, 1929 (<https://mo.ma/3iBpZhh>)

→ Max Burchartz, *Lotte (Auge) (Lotte [Œil])*, 1928 (<https://mo.ma/3wot20f>)

Quels effets produisent ces gros plans et très gros plans sur la réception de ces images ? Correspondent-ils à une vision naturelle ? Que donnent-ils à voir de la personne photographiée ? Que mettent-ils en avant ? La texture de la peau ? Les lignes et les formes des organes représentés ? L'expressivité de ceux-ci ? Pour quels usages ont été produites ou utilisées ces photographies ? Pour illustrer un article ? Pour figurer dans une exposition ? Proviennent-elles d'un cadrage direct à la prise de vue ou d'un recadrage ?

Vous pouvez confronter les recadrages de Max Burchartz et Aenne Biermann à des vues plus larges de ces images.

→ Aenne Biermann, *Aenne Biermann: 60 Fotos = 60 photos: 60 photographies*, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1930 : <https://bit.ly/3xgNi3P>, p. 22

→ Vue d'une double page du livre *Faces. The Power of the Human Visage*, Munich, Hirmer Verlag, 2021, reproduisant la photographie de Max Burchartz dans son cadrage original : <https://bit.ly/3viiv15>

→ UHU, vol. 5, n° 5, février 1929 : <https://bit.ly/2TsRvCR>, p. 42-45



→ Florence Henri, *Composition n°19*, 1928-1930 (<https://mo.ma/3viiJcL>)

Quelles informations le titre de cette image apporte-t-il à propos de l'intention photographique de Florence Henri ? Du caractère de ses expérimentations formelles ? Quels objets sont photographiés ? Est-il facile de les distinguer de leurs reflets ? Lesquels sont nets, plutôt les objets ou les reflets ? Combien de miroirs sont visibles et comment sont-ils disposés ? En quoi permettent-ils de fragmenter l'espace, de multiplier les points de vue sur les objets et de créer une ambiguïté spatiale ? Comment la représentation du réel tend-elle vers l'abstraction ?

Vous pouvez vous appuyer sur cette citation de Florence Henri :

« Tout ce que je connais et la façon dont je le connais est fait avant tout d'éléments abstraits : sphères, plans, quadrillages dont les lignes parallèles m'offrent de nombreuses possibilités, sans compter les miroirs que j'utilise pour présenter sur une seule photographie le même objet sous des angles différents, afin de donner, d'un même motif, des visions diverses qui se complètent et finissent, en se combinant, par mieux l'expliquer. [...] Vous avez certainement remarqué que je parle fréquemment de composition. C'est parce que cette idée est tout pour moi. »

Florence Henri, citée par Cristina Zelich, in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, 2015, p. 11-12.

→ Portrait filmé « Florence Henri au Jeu de Paume » : <https://bit.ly/2Tumuyo>

→ Dossier documentaire « Florence Henri » : <https://bit.ly/3gtrds3>

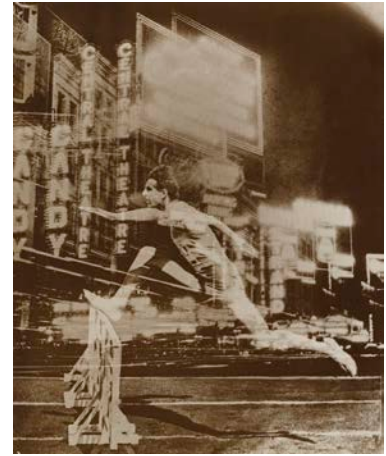


9. Max Burchartz
Lotte (Auge) (Lotte [Œil])
1928
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Acquis grâce
à la générosité de Peter Norton

10



11



12

Photomontages

« Le terme de photomontage recouvre des procédés de montage de photographies extrêmement variés : assemblage lors du tirage de plusieurs négatifs, collage de différents éléments d'origine photographique ou encore reproduction d'un tel collage pour en homogénéiser la structure ou le diffuser. »

Laurence Martin, « Photomontage », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-Musées, 2008, p. 394.

« Le plus simple moyen de réussir une surimpression a été réalisé par tous les amateurs au moyen d'un appareil à pellicules : on oublie de tourner le bouton. On jette le cliché ainsi obtenu. C'est une erreur. Le hasard possède, comme Janus, un double aspect ; il peut être bienheureux. [...] La surimpression prend sa source dans le monde mental. »

Rémy Duval, « Surimpression », *L'Affiche et les arts de la publicité*, n° 111, juin-juillet 1934, p. 201 (<https://bit.ly/3xiMCuZ>).



→ Herbert Bayer, *Menschen unmöglich (Selbst-Porträt)* (Humainement impossible [autoportrait]), 1932 (<https://mo.ma/3pPrREP>)

→ César Domela, *Hamburg, Deutschlands Tor zur Welt* (Hambourg, porte de l'Allemagne sur le monde), 1930 (<https://mo.ma/35hP9K2>)

→ El Lissitzky, *Rekord, ou Runner in the City (Experiment for a Fresco for a Sports-Club)* (Record, ou Coureur dans la ville [Essai de fresque pour un club sportif]), 1926 (<https://mo.ma/2TnR2C4>)

→ Edmund Collein et Heinz Loew, *sans titre* (Heinz Loew et son ombre), 1927-1928 (<https://mo.ma/3zyqGhs>)

De quoi est constituée chacune de ces images ? D'une ou plusieurs photographies ? Est-il aisé de les distinguer dans chaque image ? Comment sont-elles assemblées ? Par juxtaposition ? Par superposition ? Quels autres éléments figurent aussi dans certaines ? Comment Herbert Bayer se met-il en scène dans son autoportrait ? Quelles informations nous sont données par son reflet ? Quelle expression et quelle posture adopte-t-il ? Que tient-il dans sa main gauche ? En quoi le reflet de cet objet a-t-il été transformé ? D'où semble-t-il provenir ? De quelle manière l'artiste a-t-il pu procéder pour réaliser cette image ? Est-ce une « seule » photographie retouchée ?

Que représentent les différents fragments photographiques que César Domela a disposés dans son image ? Quelle forme utilise-t-il pour les assembler ? Comment le texte est-il intégré dans la composition ? Quel autre ajout est visible ?

Quelles scènes ont associées El Lissitzky, Edmund Collein et Heinz Loew dans leurs images ? Celles-ci présentent-elles une connexion entre elles (lieu, sujet) ? Comment se traduit cette rencontre de deux images sur un même tirage ? Par un effet de transparence ? De profondeur ? Que permet cette surimpression de photographies ? De réunir et fondre des vues hétéroclites ? Quels effets produit-elle ? Une bascule dans l'onirique ? Une possible « réalité » ?


→ Klaus Pollmeier « El Lissitzky's Multilayer Photographs: A Technical Analysis » : <https://mo.ma/3wgmSUK>

→ Andrés Mario Zervigón. « César Domela-Nieuwenhuis and the Art of Photomontage » : <https://mo.ma/3y5PcW5>

10. **Herbert Bayer**
Menschen unmöglich (Selbst-Porträt)
(Humainement impossible [autoportrait])
1932
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de
Thomas Walther. Acquis grâce
à la générosité de Howard Stein


11. **César Domela**
Hamburg, Deutschlands Tor zur Welt
(Hambourg, porte de l'Allemagne
sur le monde)
1930
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Acquis grâce
au fonds de la collection Abbott-Levy, par
échange

12. **El Lissitzky**
*Rekord, ou Runner in the City (Experiment
for a Fresco for a Sports-Club)* (Coureur
dans la ville [Essai de fresque pour un club
sportif])
1926
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de
Thomas Walther

 Travailler à partir de la notion de « cadavre exquis », jeu littéraire inventé en 1925 par les surréalistes. Vous pouvez vous appuyer sur la définition qu'en donne le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris, José Corti, 1969) : « Jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. » Utiliser cette méthode pour produire également des « cadavres exquis » en images. Vous pouvez en réaliser à l'aide d'images découpées ou de photographies faites au préalable. Il s'agit d'utiliser des images suivant une stricte typologie (visage, buste, bras, jambes, pieds pour une figure humaine ou gueule, corps, pattes, ailes, etc. pour un animal), qui seront ensuite assemblées par les lois du hasard et de l'imagination collective.

→ Cadavres exquis dessinés par André Breton, Max Morise, Man Ray, Yves Tanguy, in *Cadavre exquis*, 17 mai 1927 : <https://bit.ly/3vkk3Sf>

→ « Atelier « Cadavre exquis » ou comment faire un dessin en famille » : <https://bit.ly/3iArVGD>

 Associer deux images représentant deux univers différents (voire antinomiques) ou deux images représentant un sujet identique à deux moments différents en utilisant la technique de la surimpression : photocopier les deux images sur du papier calque et réaliser un relevé de la rencontre produite sur une troisième feuille. Vous pouvez également utiliser un logiciel de retouche d'image : (<https://bit.ly/3gp8wWA>). L'activité peut aussi être réalisée en associant une photographie et un dessin ou une photographie et un texte.

Vous pouvez aussi expérimenter les filtres « surimpression » et « photocollage » de l'application pour téléphone mobile développée par le Jeu de Paume (voir QR code en 4^e de couverture).

2

Avant-gardes et renouvellement de la vision

Photographier le Bauhaus

« Que les années de l'entre-deux-guerres soient aussi celles de l'affirmation de la puissance de l'aventure artistique collective n'est nulle part plus évident que dans les productions du Bauhaus, qui constituent l'un des principaux axes de la collection de Thomas Walther : de Florence Henri à Lucia Moholy et László Moholy-Nagy, de Lyonel Feininger à Paul Citroen, de Walter Peterhans à Lotte Beese, de Hajo Rose à Herbert Bayer, d'Iwao Yamawaki à Umbo (Otto Umbehr), de Gertrud Arndt à Georg Muche, nombre d'artistes sont passés par l'institution entre 1919 et 1933. Tous y ont pratiqué la photographie sans être nécessairement photographes, ni même suivre l'enseignement de photographie instauré par le directeur Hannes Meyer en 1929 et dispensé par Walter Peterhans. Ainsi, les œuvres ici rassemblées sont essentiellement des instantanés documentant l'école, notamment les bâtiments dessinés par Walter Gropius à Dessau ou encore les activités des étudiants. »

Quentin Bajac, « La vie d'artiste », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 84-85.

L'école du Bauhaus



Le Bauhaus, 100 ans de style, Karambolage, Arte (<https://bit.ly/3w2VnJi>)

En quelle année fut créée l'école du Bauhaus? Dans quelle ville allemande fut-elle tout d'abord installée? Peut-on traduire « Bauhaus » en français? Qui fut le premier directeur? Quelle était sa profession? Quelle est son idée fondamentale concernant les rapports entre les Beaux-Arts et les Arts appliqués? Comment était réparti l'enseignement? À quels types d'ateliers pouvait-on participer? Citer deux professeurs du Bauhaus. Peut-on définir un « style Bauhaus »? Quels sont les matériaux privilégiés? Citer deux courants artistiques contemporain du Bauhaus avec lesquels il partage des caractéristiques esthétiques. Quelle est la discipline phare du Bauhaus? Quelles sont les particularités de ces constructions? Dans quelles autres villes allemandes le Bauhaus s'est-il installé? En quelle année et pour quelles raisons l'école a-t-elle été fermée? Que sont devenus ses enseignants? Sur quels domaines de la vie quotidienne le Bauhaus a-t-il eu le plus d'influence? Dans quelles villes peut-on retrouver particulièrement son style?

→ Le site du Goethe Institut à l'occasion des cent ans du Bauhaus: <https://bit.ly/34ZzCye>

L'architecture, vitrine d'un enseignement moderne

« J'arrive à DESSAU à l'aube. La brume flotte au-dessus de la ville. Ici et là, des rayons lumineux incertains traversent l'air humide. Mais de l'autre côté, un cône lumineux rayonnant attire l'œil. Un ÉNORME CUBE LUMINEUX: le nouveau bâtiment du Bauhaus. Plus tard, par un soleil radieux et un ciel bleu, le bâtiment fait toujours l'effet d'un point de concentration de toute la lumière, de toute la clarté. Du verre, du verre, et là où s'élèvent des murs, ils irradiant leur éblouissante blancheur. Je n'ai jamais encore vu un tel réflecteur de lumière. Et la PESANTEUR DES MURS S'ANNULE dans ces deux facteurs, le long des hauts murs de verre qui montrent clairement les légères constructions métalliques du bâtiment, et dans l'éblouissante blancheur... »

Nelly Schwalacher, citée in Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Köln, Taschen, 2015, p. 122.



→ Iwao Yamawaki, sans titre, 1931 (<https://mo.ma/3g4MdqI>)

→ Lucia Moholy, *Werkstattgebäude von unten. Schrägaufnahme* (Le bâtiment des ateliers vu d'en bas. Vue oblique) [Bauhaus, Dessau], septembre 1926 (<https://mo.ma/3ggK9u4>)

→ Irene Hoffmann, *Bauhaus: Blick aus dem Werkstättengebäude auf das Atelierhaus* (Bauhaus: vue prise du bâtiment des ateliers vers celui des logements d'étudiants), 1929-1933 (<https://mo.ma/34YpBRN>)

→ Gertrud Arndt, *An den Meisterhäusern* (Aux maisons des professeurs), 1929-1930 (<https://mo.ma/3w6MFtz>)

En vous référant au reportage *Le Bauhaus, 100 ans de style* visionné dans la piste précédente, situer dans quelle ville ces photographies de l'école du Bauhaus ont été réalisées. Quels sont les points de vue adoptés dans les deux premières photographies? Que mettent-ils en valeur? Quelles sont les lignes dominantes dans ces images? Quels matériaux sont principalement utilisés pour cette construction? En quoi répondent-ils aux principes esthétiques du Bauhaus? Quelle peut être la fonction de la façade en verre? Comment est inscrit le nom de l'école dans la première photographie? Comment peut-on qualifier la typographie employée? Où semble avoir été prise la troisième photographie? Quel élément d'architecture présent dans les deux images précédentes retrouve-t-on? Quel point de vue permet-il d'obtenir ici? Quels contrastes obtient la photographe Irene Hoffmann en se plaçant derrière la verrière? Quel motif remplit le cadre de l'image? Quel point de vue adopte Gertrud Arndt dans la dernière image? Quelles lignes et formes géométriques se détachent de cette composition? De quelle autre image étudiée précédemment peut-on la rapprocher? Quelle est la place des corps dans le cadre? Voit-on les visages des peintres? De quelle façon peut être interprétée cette représentation d'un travail collectif en regard des valeurs véhiculées au sein de l'école?



13.

Lotte (Charlotte) Beese

Sans titre [étudiantes des ateliers de tissage du Bauhaus, Dessau] 1928

The Museum of Modern Art, New York. Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther



→ Lotte (Charlotte) Beese, Sans titre [Étudiantes des ateliers de tissage du Bauhaus, Dessau], 1928 (<https://mo.ma/35cuSp8>)

→ Georg Much, *Spiegelung: die Webereiwerkstatt in der Kugel* (Reflet: l'atelier de tissage vu dans une boule), 1921 (<https://mo.ma/3crkhuk>)

→ Theodore Lux Feininger, *The Weavers on the Bauhaus Staircase*, Gunta Stözl, master of weaving workshop, with students, Dessau, 1928 (<https://bit.ly/3g48JPY>)

→ Lotte Beese (auteur incertain), *Webereistudierende im Webstuhl*, Dessau, vers 1927 (<https://bit.ly/3csROnX>)

Quelle forme géométrique domine dans les deux premières images? À quoi est-elle due dans chacune des compositions? Où Lotte Beese s'est-elle placée pour photographier les étudiantes? Que permet ce point de vue en plongée? Quelles expressions peut-on percevoir sur les visages de ces jeunes femmes? En quoi la forme circulaire du tirage permet-elle de renforcer la solidarité qui se dégage de cette photographie? Si la photographie de Lotte Beese montre les étudiantes de l'atelier de textile, qu'a photographié Georg Much? Quels sont les éléments qui apparaissent au premier plan? Puis les éléments qui se reflètent en arrière-plan? Quelle autre machine voit-on au centre? En quoi le parti pris pour réaliser cette vue de l'atelier de textile peut-elle refléter l'expérimentation et l'innovation à l'œuvre dans les ateliers du Bauhaus?

Quel point de vue est adopté dans les images suivantes? Comment sont photographiées les étudiantes? Sont-elles immobiles? En mouvement? Les prises de vue semblent-elles spontanées ou mises en scène? Dans quelle direction tournent-elles leurs regards? Dans la dernière photographie, où se placent-elles par rapport à leur outil de travail? Quelles différentes lignes forment le métier à tisser? En quoi cette composition, entre créativité et contrainte, peut-elle renvoyer à la place des femmes dans l'école? Pourquoi est-ce important d'avoir conservé cette documentation sur l'école?

→ Article sur la place des femmes au Bauhaus: <https://bit.ly/3x2bKGf>

Représentations des scènes littéraires et artistiques

« Certains préfèrent interroger autrement l'identité : Lucia Moholy, dans son portrait en gros plan de Florence Henri, délaisse le portrait psychologique pour une image objectale davantage soucieuse de matière et de texture que d'expression ou d'intériorité. Enfin, avec sa surimpression-manifeste publiée en couverture de *Foto-Auge*. *Ceil et photo*. *Photo-Eye* - le bréviaire de la photographie d'avant-garde - en 1929, El Lissitzky redéfinit la photographie comme une activité cérébrale et le photographe comme un "constructeur", un producteur d'images devant unir le travail de l'œil et celui de la main, dans un contexte où l'œuvre photographique est désormais indissociable de la création graphique. »

« La vie d'artiste », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p. 86.



14. **Lucia Moholy**
Florence Henri
1927
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de
Thomas Walther



15. **Lotte Jacobi**
Franz Lederer
vers 1929
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Acquis grâce
au fonds Grace M. Mayer

L'avant-garde vue par l'avant-garde



→ Lucia Moholy, *Florence Henri*, 1927 (<https://mo.ma/3wxPrZj>)

→ Lotte Jacobi, *Franz Lederer*, vers 1929 (<https://mo.ma/2RNRzNa>)

→ André Kertész, *Mondrian*, 1926 (<https://mo.ma/3imX2FH>)

→ Edward Weston, *Tina*, 1924 (<https://mo.ma/3zkwzYL>)

Effectuer des recherches afin d'identifier les différents auteurs de ces photographies ainsi que les personnes représentées. De quelles nationalités sont-elles? Sont-elles restées dans leurs pays d'origine? Repérer les déplacements et croisements dans leurs parcours étant ou pouvant être à l'origine de leurs rencontres.

Lire cette citation à propos de la photographie de Florence Henri par Lucia Moholy :

« Le contraste accentué par le tirage privilégie l'opposition entre les zones très sombres (les cheveux, les yeux, la bouche et la boucle d'oreille). Comme l'a écrit Frank Van Deren Coke, Lucia Moholy "plaçait généralement son appareil aussi près que possible du visage de son sujet et enregistrait un nez, une bouche, des yeux sur une plaque comme s'il s'agissait de formes géométriques dont la combinaison unique caractérisait le modèle en question, lui permettant d'être identifié et reconnu." »

Michel Frizot, « Une poétique de l'œil et de l'objectif », in *Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther*, Paris, Éditions de La Martinière / Paris, Jeu de Paume, 2021, p.38.

Observer le point de vue et le cadrage pour chacune des photographies. Sont-ils identiques? Quelles différences peut-on relever? Quelle place occupe le visage? Le voit-on en entier? Est-il toujours centré? Peut-on, en s'inspirant de la citation ci-dessus, décrire ces visages selon des formes géométriques les caractérisant? Comment se répartissent les contrastes dans ces images? Certaines zones sont-elles particulièrement plus sombres que d'autres? À quoi sont-elles dues? Aux ombres? Aux vêtements et accessoires? Les regards sont-ils tous dirigés vers l'appareil? Quelles conséquences cela a-t-il sur la perception que l'on peut avoir de ces personnes? En quoi ces partis pris témoignent-ils d'une conception avant-gardiste du portrait photographique?

La figure de l'artiste



- Félix Nadar, *Charles Baudelaire au fauteuil*, vers 1855 (<https://bit.ly/3gj3RFB>)
- Berenice Abbott, *James Joyce*, 1926 (<https://mo.ma/3ivmhph>)
- Peter Hujar, *William Burroughs (I)*, 1975 (<https://bit.ly/3rCh6pW>)
- Ewald Hoinkis, *Sans titre [le peintre George Grosz dans son atelier, Berlin]*, 1928 (<https://mo.ma/3pyerNc>)

Comparer la représentation de ces écrivains à des époques différentes dans les trois premières images. Observer les positions de leurs corps, qu'ont-elles en commun? Quel état d'esprit cela semble-t-il traduire? Quelle vision cela donne-t-il de l'écrivain? Vers quelle direction les regards sont-ils dirigés? Où la prise de vue semble-t-elle avoir eu lieu? Peut-on relever des éléments de composition singuliers dans la deuxième et la troisième image? Dans la quatrième image, où est photographié George Grosz? En quoi cela diffère-t-il des portraits précédents? Que voit-on en arrière-plan? Quelle sensation la présence de ces figures peintes donne-t-elle?



- Lucia Moholy et László Moholy-Nagy, *Sans titre [portrait de László Moholy-Nagy]*, 1925 (<https://mo.ma/3zmnDIY>)
- Germaine Krull, *Jean Cocteau*, 1929 (<https://mo.ma/3pB2CGa>)
- Peter Hujar, *David Wojnarowicz With Hand Touching Eyes*, 1981 (<https://bit.ly/3BDznbn>)

Quel élément est mis en avant dans ces photographies? Les mains apparaissent-elles de la même façon? Quelles différences peut-on relever? Que peut-on alors déceler des visages des personnes photographiées? En quoi la main peut-elle symboliser la pratique artistique de chacune des personnalités représentées? Pourquoi celle-ci est-elle associée au caractère unique de chaque individu, comme les traits du visage?

→ « Portrait filmé de l'exposition « Germaine Krull » au Jeu de Paume : <https://bit.ly/3zwMxWn>

→ Dossier documentaire « Peter Hujar. Speed of life » : <https://bit.ly/2S59cZ8>



Retrouver le motif de la main dans les différentes sections de l'exposition et comparer la façon dont il apparaît dans les photographies : en gros plan, sous la forme d'empreintes, de traces, fragmentée, portant un objet... Tenter d'établir pourquoi la représentation de la main est aussi importante.



16. Lucia Moholy et László Moholy-Nagy
Sans titre [portrait de László Moholy-Nagy]
1925
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Acquis grâce
au fonds The Family of Man

Regard mécanique et Nouvelle Vision

« [...] 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 au point de vue optique, objectif et interprétable en soi, avant de le soumettre à un éventuel jugement subjectif. Ainsi, le caractère suggestif des images et des représentations, invaincu depuis des siècles, et que quelques peintres exceptionnels imprimèrent à notre manière de voir, pourra-t-il être aboli. »

László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film* [1925], Paris, Gallimard, 2007, p. 104.



17



18

L'œil de l'artiste, l'œil du photographe

« La première science du photographe, c'est de savoir regarder. On regarde avec ses yeux. Le même monde, vu par des yeux différents, ce n'est pas du tout le même monde. C'est le monde à travers une personnalité. [...] L'objectif est un œil mieux fait que l'œil. [...] Chaque angle nouveau multiplie le monde par lui-même. »

Germaine Krull, préface à *Études de nu*, Paris, Librairie des arts décoratifs, A. Calavas, 1930, cité par Michel Frizot, *Germaine Krull*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2015, p. 254



→ El Lissitzky, *Selbstporträt (Der Konstrukteur)* (Autoportrait [Le constructeur]), 1924 (<https://mo.ma/35cxH9I>)

→ Marianne Breslauer, *Paul Citroen*, 1928 (<https://mo.ma/2T88HOa>)

→ George Hoyningen-Huene, *Henri Cartier-Bresson*, 1935 (<https://mo.ma/3pOtEcZ>)

→ Germaine Krull, *Autoportrait à l'cigarette*, vers 1925 (<https://bit.ly/3i3zkO0>)

→ Erwin Blumenfeld, *Autoportrait à l'objectif*, 1932-1937 (<https://bit.ly/3iEeaqL>)

Analyser la place de l'œil dans cet ensemble d'autoportraits réalisés entre les années 1920 et 1930. À quelle autre partie du corps les yeux sont-ils associés ? Pourquoi l'œil et la main sont-ils mis en avant par ces artistes ? En quoi peuvent-ils être complémentaires dans l'acte de création ?

Dans les deux premières images, de quelle façon les mains interagissent-elles avec l'œil ? Quels gestes exécutent-elles ? Qui étaient El Lissitzky et Paul Citroen ? Étaient-ils uniquement photographes ? Quel rôle la main pouvait-elle jouer dans leur travail ?

Dans les trois images suivantes, à quoi les mains sont-elles employées ? Dans le domaine de la photographie, a-t-elle le même rôle que dans la peinture ou le dessin ? Quel rôle joue l'œil dans la pratique photographique ? Comment la fonction de l'œil est-elle valorisée dans ces trois images ? À quels éléments de l'appareil photographique est-il comparé ? Comment ces artistes représentent-ils la relation étroite, voire fusionnelle qu'ils entretiennent avec leur appareil ? À quelle technique Erwin Blumenfeld a-t-il recours ? En quoi cette technique peut-elle représenter la photographie ?

Discuter de la citation de Germaine Krull ci-dessus.



→ Franz Roh et Jan Tschichold, *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart, F. Wedekind, 1929 (<https://bit.ly/3x6EPAI>)

À votre avis, pourquoi la photographie de Lissitzky a-t-elle été choisie pour faire la couverture du livre *Foto-Auge* [Photo-Ceil] édité à l'occasion de « Film und Foto » en 1929, la plus grande exposition de photographie de l'époque (<https://mo.ma/3pOQmld>) ? Relever dans le livre le nombre d'images mettant en avant le regard. Qu'en conclure ?

17. **El Lissitzky**
Selbstporträt (Der Konstrukteur)
(Autoportrait [Le constructeur])
1924
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de Shirley
C. Burden, par échange

18. **George Hoyningen-Huene**
Henri Cartier-Bresson
1935
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Acquis grâce
au fonds de la collection Abbott-Levy,
par échange

Regard et objectif

« Elle [la Nouvelle Vision] chercherait d'abord à traduire l'expérience concrète de la "vision en mouvement", selon l'expression fétiche de László Moholy-Nagy, de cette promenade continuelle de l'œil en marche [...]. Pour tous ces photographes, dépasser la vision perspective traditionnelle, c'est donc avant tout chercher à prendre en compte la réalité temporelle et multidirectionnelle du regard, c'est transmettre, par l'arrêt volontairement brutal et singulier de ce mouvement continu, un peu du caractère fondamentalement dynamique de la vision. »

Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (<https://bit.ly/3iDHD40>).



→ Press-Photo GmbH, Sans titre [illustration de couverture de l'ouvrage *Es kommt der neue Fotograf!* (Voici venir le nouveau photographe !)], vers 1928-1929

→ Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, couverture, 1929 (<https://mo.ma/2TbWMPm>)

→ Willi Ruge, *Selbstbildnis aus der Regenwurm-Perspektive*, vers 1927, affiche de l'exposition « Film und Foto », 1929 (<https://mo.ma/3uXVZi4>)

→ Alvin Langdon Coburn, *The Octopus* (La pieuvre), 1909 (<https://mo.ma/3zrLJCm>) (<https://mo.ma/3w9vJTi>)

→ László Moholy-Nagy, *Depuis la tour de radio de Berlin (vue aérienne)*, 1928 (<https://bit.ly/3v5a79p>)

→ László Moholy-Nagy, *Bateaux, Marseille* [vue prise du pont transbordeur], 1929 (<https://mo.ma/3inGiOA>)

Distinguer les différents points de vue et cadrages utilisés par les artistes dans ces images. Quels changements techniques ont permis ces nouveaux angles de vue ? Que produit le basculement de l'appareil photographique ? Qu'apporte l'appareil photographique au traitement traditionnel de la perspective ? Comment ces images donnent-elles à voir le mouvement du monde moderne ?

Observer les formes qui se dessinent dans les trois dernières images. À quoi peut faire penser le cercle et les lignes rayonnantes de la photographie d'Alvin Langdon Coburn ? Que signifie « octopus » ? Identifier ce qui est représenté dans la photographie prise depuis la tour radio de Berlin. Quel rôle joue la neige dans la composition de ces deux images ? Quelles autres formes peut-on y voir ? En quoi les motifs du cercle, de la roue ou de l'œil peuvent-ils représenter l'idée d'une vision en mouvement ?

Quels sont les objets alignés dans la photographie de László Moholy-Nagy à Marseille ? Les reconnaît-on au premier coup d'œil ? Comment transforme-t-il notre perception des bateaux ? Comment est composée cette photographie ? Quels rapprochements peut-on faire avec le tableau de cet artiste intitulé *Champs hongrois* (<https://bit.ly/3gfvvUk>) ? Si nous n'identifions pas des champs dans un premier temps, que reconnaissons-nous alors ? En quoi ces nouveaux points de vue en photographie ont-ils pu influencer le développement de l'abstraction ? Modifier notre perception du monde ?



Nouvelles sensations et nouvelles images

« Je suis un œil.

Un œil mécanique.

Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.

Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel en mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles. [...]

Libéré des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers.

Ma voie, est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas. »

Dziga Vertov, « Manifeste ciné-œil », in *LEF*, n° 3, 1923.



→ Raoul Hausmann, *Untitled*, 1931 (<https://mo.ma/3wZUr8k>)

→ Alexandre Rodtchenko, *Portrait de ma mère*, 1924 (<https://bit.ly/3g2OeDt>)

→ Max Burchartz, *Lotte (Auge)* (Lotte [Œil]), 1928 (<https://mo.ma/3x5YRkI>)

→ Maurice Tabard, *Suis-je belle ?*, 1929 (<https://mo.ma/3gn8lpr>)

→ Dziga Vertov, photomontage publié dans Franz Roh et Jan Tschichold, *Foto-Auge*,

19. **Alvin Langdon Coburn**
The Octopus (La pieuvre)
1909
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de
Thomas Walther

20. **Press-Photo GmbH**
Sans titre [illustration de couverture
de l'ouvrage *Es kommt der neue Fotograf!*
(Voici venir le nouveau photographe !)]
vers 1928-1929
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther.
Don d'Edward Steichen, par échange



1929, ill. n° 76 (<https://mo.ma/2TcwbBr>)

→ Dziga Vertov, *Chelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera)*, 1929 (<https://mo.ma/3xbpizj>)

→ Umbo (Otto Umbehr, dit), *Paul Citroen*, 1926 (<https://bit.ly/3w8eAcD>)

Comment le motif de l'œil est-il mis en valeur dans ces images (composition, cadrage, technique)? Trouver des verbes pour décrire les différentes actions dans lesquelles il est engagé (regarder, lire, scruter, fixer, etc.). Lesquelles sont représentées ou suggérées? Quels rôles jouent le miroir, les lunettes, l'objectif? Quelles opérations du regard mettent-ils en avant? Pourquoi le sujet du regard est-il si important dans ces images? Avec quels procédés ont-elles été faites? Pourquoi parle-t-on, en photographie ou au cinéma, d'« œil mécanique »? En quoi peut-on parler ici de mise en abyme de l'acte photographique ou cinématographique? Quels aspects de la société de l'époque ces images mettent-elles en avant?



→ Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 1929 (<https://bit.ly/3w3HtH3>)

Analyser les huit premières minutes du film (2 min 16 sec à 10 min 25 sec). Que représentent les premières images? Comment passe-t-on de l'enregistrement à la projection des images? Quel lien peut-on établir entre le film regardé par les spectateurs dans la salle de cinéma et celui que nous sommes en train de voir? Quel effet les plans fixes du film projeté produisent-ils? A-t-on une impression de mouvement ou d'une succession d'images fixes? À partir de quel moment les images se mettent-elles à « bouger »? Quels rapprochements peut-on faire entre la caméra, la voiture et le train?

Visionner la fin du film (à partir de 1 h 00 min 19 sec). Quel élément du début retrouve-t-on? Comment Vertov compare-t-il les regards (des spectateurs, du réalisateur) et l'œil de la caméra? Alors que le film est muet, comment parvient-il à restituer le son et le rythme de la vie moderne? Avec l'accélération de la succession des images, les superpositions, les juxtapositions et l'alternance rapide des plans, quel phénomène optique indispensable au cinéma met-il en avant? Sur quelles images le film se termine-t-il? En quoi le montage (photographique, cinématographique) est-il particulièrement approprié pour représenter les sensations de la ville moderne?

→ Eugénie Zvonkine, « L'Homme à la caméra: un film sur le cinéma », Ciclic, 2015:

<https://bit.ly/3g8ohm1>


Grandes villes et nouvelles perceptions

Symphonies urbaines (cinéma et photographie)

« [La symphonie urbaine] est un certain type d'œuvres cinématographiques datant de la fin des années vingt et qui s'inscrivaient dans le cadre des recherches formelles du mouvement culturel connu sous le nom d'Avant-garde. Ces films s'attachent à décrire, de façon visuelle et sensorielle, l'activité d'une ville, lieu privilégié de rencontres et d'échanges. Les *City symphonies* radiographient sous tous leurs aspects (travail, repas, vie nocturne...), les activités des différents milieux sociaux d'une ville, en les inscrivant dans un laps de temps assez court (24 heures en général). Le montage des images, très rythmé, évoque une partition musicale. »

Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire, Paris, Bibliothèque du film, 2001, p. 29.

Autour de Berlin, symphonie d'une grande ville (1927) de Walter Ruttmann

 L'expression « symphonie d'une grande ville » est-elle empruntée au cinéma ? À quel film particulier renvoie-t-elle (réalisateur et année de sortie) ? Quelle autre forme d'art ce titre évoque-t-il ? Chercher l'étymologie du mot *symphonie*. Que peut attendre le spectateur d'un film qui porte le titre de *symphonie* ? Par quels moyens visuels un film muet peut-il être dit musical ? Chercher d'autres exemples de films qui s'inscrivent dans cette tendance.


 → Walter Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927 (<https://bit.ly/2U2S6M5>, de 12 min 35 sec à 14 min 50 sec)

Quel type d'activité montre cette séquence qui clôt la première partie du film ? Quel rôle joue la main de l'homme au début de la séquence ? Dans quel ordre les images se succèdent-elles ? Quels objets sont produits ? Quel type de plans est le plus souvent utilisé dans la séquence ? Quelles impressions l'enchaînement des plans peut-il produire sur le spectateur ? Comment le caractère répétitif du processus de production industrielle est-il montré ? Quelle est la caractéristique des machines filmées par le réalisateur ? Expliquer la notion de « transmission cinématique ». Quelle partie architecturale la dernière image met-elle en valeur ? Que représente-t-elle ? Montrer comment le mouvement est mis en valeur dans cette séquence. Quelle vision donne-t-elle de l'activité industrielle ?

 → Albert Renger-Patzsch, *Sans titre [Essen]*, 1929 (<https://mo.ma/3vkV0ZA>)

Étudier la composition, l'angle de la prise de vue, le type de plan choisis par le photographe : quelle vision de l'usine donne-t-il ? Comment le caractère monumental de l'usine est-il mis en valeur ? Pour quelle raison l'usine et l'industrie sont-elles des objets photographiques privilégiés par les photographes des années 1920 ?

→ Dossier documentaire « Albert Renger-Patzsch. Les choses » : <https://bit.ly/3vkT6YL>

 → Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du Futurisme », publié dans *Le Figaro* le 20 février 1909 (<https://bit.ly/3zCayuy>)

→ Blaise Cendrars (RS), « Contrastes », octobre 1913 (<https://bit.ly/3iELmOv>)

Quels aspects du monde moderne les deux écrivains exaltent-ils ? Expliquer les références allusives de Cendrars à l'actualité de son époque. Comment le poème mobilise-t-il différentes sensations chez le lecteur ? Quelles images soutiennent ces évocations sensorielles ? Dans quelle mesure ce poème répond-il au dernier point du manifeste de Marinetti ?

Quelles photographies parmi celles réunies dans les sections 1 et 5 de l'exposition peuvent faire écho à ces conceptions de la poésie défendues par les deux écrivains ?

 → Paul Strand et Charles Sheeler, *Manhatta*, 1920-1921, 12 min (<https://bit.ly/2TrHUfC>)

Quel est le sous-titre du film ? Expliquer la référence à Babylone. Quelle est la structure narrative du film ? Que décrivent les premiers plans ? Que représente le dernier plan ? Quels plans montrent les habitants de la ville ? Dans quelle situation sont-ils filmés ?

Que montre la majorité des plans du film ? Par quels mouvements de caméra la verticalité de la ville est-elle accentuée ? Comment les points de vue adoptés par les opérateurs la soulignent-ils aussi ?

Analyser le plan à 9 min 15 sec. Quel est ce lieu ? Est-il connu ? Comparer le plan à l'arrêt avec la photographie suivante :

→ J. Jay Hirz, *Brooklyn Bridge in Rainy Weather* (Le pont de Brooklyn par temps de pluie), 1927 (<https://mo.ma/35duEy5>)

Quel est le point de vue adopté ? En quoi ce pont symbolise-t-il la modernité ?

Observer avec attention la photographie : quels indices permettent de voir que l'image est retouchée ?

→ Paul Strand et Charles Sheeler, *Manhatta* : <https://mo.ma/2TucPYH>

→ Walt Whitman, « Mannahatta », in *Leaves of Grass*, 1881-1882 : <https://bit.ly/3voXSV3>

→ Histoire du pont de Brooklyn : <https://bit.ly/3i6LPss>

Déambulations urbaines

« À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », [1863], in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 797.



→ Umbo, *Treppe II* (Escalier II), 1929-1931 (<https://mo.ma/3glJnOh>)

→ Umbo, *Mysterium der Strasse* (Mystère de la rue), 1928 (<https://mo.ma/2U3Qn9l>)

Quel point de vue adopte le photographe dans ces deux prises de vue ? En quoi ce point de vue modifie-t-il la perception immédiate de la scène ? Que révèle l'appareil photographique de la vie urbaine ? Dans la première image, que regarde chacune des personnes photographiées ? Certaines parties de l'image apparaissent floues, lesquelles ? Pour quelle raison technique liée aux réglages de l'appareil photographique ? En quoi l'attitude de l'enfant se démarque-t-elle de celle des autres personnes ? Dans la deuxième image, quel rôle le soleil joue-t-il ? Quelle vision des rapports humains à l'intérieur de la ville sont mis en évidence dans ces deux photographies ? Peut-on ici reprendre l'expression ci-dessus de « grand désert d'hommes » ?

→ Charles Baudelaire « Les foules », in *Le spleen de Paris*, 1869 : <https://bit.ly/3cBFbae>



→ Brassai, *Wanda* [Paris, fête foraine], 1931 (<https://mo.ma/3zklCbw>)

→ Peter Sikaer, *Mardi gras*, 1936 (<https://mo.ma/3znx8HM>)

→ Lisette Model, *Reflections, New York*, vers 1939-1945 (<https://bit.ly/3iCOR1H>)

→ Lisette Model, *Times Square, New York*, 1940 (<https://mo.ma/3gjjwKmf>)

Observer les photographies et décrire les scènes représentées. Où se trouvent les photographes par rapport à la foule au moment de la prise de vue ? Quel point de vue adoptent-ils ? Quel rapport établissent-ils avec les sujets photographiés ? Dans quel état se trouvent les personnes photographiées ? Comment les cadrages contribuent-ils à accentuer cette impression ? Dans quelle mesure peut-on dire que chacune de ces images saisit un moment « fugitif » ?



→ Friedrich Seidenstücker, *Pfützenspringerin* (Sauteuse de flaque), 1925 (<https://mo.ma/2UGzHW9>)

→ Henri Cartier-Bresson, *Derrière la gare Saint-Lazare*, 1932 (<https://bit.ly/2U3QRwb>)

Quelles sont les qualités requises ici pour photographier la ville et ses habitants ? Dans ces deux images, quel regard porte les photographes sur la scène ? Étudier leur composition, le rapport entre le sujet en mouvement et l'arrière-plan. Henri Cartier-Bresson a forgé l'expression d'« instant décisif ». Comment peut-on comprendre cette expression ? Quel rôle joue les ombres dans le dynamisme de ces deux images ? En quoi expriment-elles une dimension de la vie urbaine et de son intensité ?

→ « Le flâneur, figure de la modernité » : <https://jeudepaume.org/mediateque/lisette-model/>

Spectacle de la rue



→ Alexandre Rodtchenko, *Demonstratsia* (Manifestation), 1932 (<https://mo.ma/3pOcZX2>)

→ Alexandre Rodtchenko, *Assembling for a Demonstration*, 1928-30 (<https://mo.ma/3zn2m1H>)

→ Alexandre Rodtchenko, *Gathering for a Demonstration*, 1932 (<https://mo.ma/2TU1kdm>)

De quelles foules s'agit-il ici ? Définir le terme de manifestation et lui trouver des synonymes. Quelle peut être la fonction de ce type d'image pour le pouvoir politique dans l'Union soviétique des années 1930 ? Décrire la composition des images. Quelle impression peut produire la présence dans l'image des passants ? Ces derniers regardent-ils le cortège ?

Étudier le cadrage et le point de vue dans les trois photographies. Quels sont les aspects d'expérimentation explorés ? Dans quelle mesure Rodtchenko est-il davantage intéressé par l'invention formelle que par le sujet photographié ? Quelle image de la ville donne-t-il par ces recherches ?

Lire ce compte-rendu d'une manifestation publiée dans la presse soviétique :

«... les invités étrangers, arrivés au défilé militaire avec leur petit sourire sceptique, de style impérialiste, y assistent désespérés... et éblouis par la beauté et le caractère ordonné de la cérémonie. Les détachements passent, les uns après les autres, changent de rangs et se réordonnent et, partout, on voit les objectifs des appareils photographiques immortaliser notre fête prolétarienne. Que le monde entier sache [...] que l'étoile de l'Armée rouge montre le chemin aux travailleurs de la planète. »

Emilia Koustova, « Célébrer, mobiliser et mettre en scène : le spectaculaire dans les manifestations festives soviétiques des années 1920 », *Sociétés & Représentations*, 2011/1, n° 31, p. 166 : <https://bit.ly/3xi0yoT>

Les photographies traduisent-elles une telle admiration ? Quelles impressions peuvent-elles susciter ?

→ Danielle Tartakowsky, *Les manifestations de rue en France. 1918-1968*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997 : <https://bit.ly/3vjS0wv>

22. **Alexandre Rodtchenko**
Demonstratsia (Manifestation)
1932
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther.
Don de Shirley C. Burden, par échange

Imaginaires de la grande ville

« La base psychologique, sur laquelle repose le type des individus habitant la grande ville, est l'intensification de la vie nerveuse, qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes. »

Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p. 41.

Architectures verticales et monumentales



→ El Lissitzky, étude pour la couverture de l'ouvrage *Amerika: Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten* (Amérique. La naissance du style de la Nouvelle Construction aux États-Unis), 1929-1930 (<https://mo.ma/2Soila0>)

→ El Lissitzky, couverture de l'ouvrage *Amerika. Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten* (Amérique. La naissance du style de la Nouvelle Construction aux États-Unis), vol. 2, 1930 (<https://mo.ma/2RVwkjy>)

Quel est le procédé utilisé pour fabriquer l'image de la couverture du livre *Amerika* ? Quels éléments architecturaux sont réunis ?

Définir le mot « gratte-ciel ». Comment est-il composé ? Par quel processus lexical a-t-il été créé ? À quelle langue est-il emprunté ? Quelles idées associe-t-on spontanément à ce type de bâtiment ? Faire une recherche sur l'histoire et les techniques de construction des gratte-ciels. Quels sont les gratte-ciels les plus célèbres ?

→ Séquence pédagogique de français « Dans les rues de la ville moderne » : <https://bit.ly/3xai1Qe>

→ Barbara Turquier, « L'édification du gratte-ciel, motif du cinéma d'avant-garde américain », *Transatlantica*, 2, 2010 : <https://bit.ly/3wlnQKC>

→ Nathalie Roseau, « La ville verticale, abstraction concrète », *Géographie et cultures*, n° 102, 2017 : <https://bit.ly/3xwqcGT>



→ Joseph Roth, « Gratte-ciel », *Berliner Börsen-Courier*, 12 mars 1922 (voir p. 23). Comment Joseph Roth exprime-t-il son enthousiasme à la vue des gratte-ciels ?

Quelle est, selon lui, la conséquence positive sur l'homme de l'élévation des bâtiments ? Relever des termes appartenant au champ lexical de la nature et d'autres à celui de la technique. Quel argument Joseph Roth cherche-t-il à réfuter ? En quoi son argumentation est-elle paradoxale ?



Mener une recherche sur la construction de la tour Eiffel à partir du dossier documentaire de la BNF: « Passerelle(s) » (<https://bit.ly/3vll6LO>):

Quand le projet a-t-il été lancé? Combien de temps a-t-il pris avant l'inauguration? À quelle occasion la tour Eiffel a-t-elle été inaugurée? Quelles sont les autres constructions de Gustave Eiffel dans le monde? En réponse à la polémique qui dénonce « une cheminée d'usine écrasant de sa masse barbare Notre-Dame », Gustave Eiffel affirme que « la tour aura sa beauté propre ». Lire les extraits des lettres échangées et expliquer en quoi consiste cette beauté.



→ Germaine Krull, *Sans titre [tour Eiffel]*, 1927-1928 (<https://mo.ma/3gtRUgf>)

→ Ilse Bing, "It Was So Windy in the Eiffel Tower" (« Il y avait tellement de vent sur la tour Eiffel »), 1931 (<https://mo.ma/3xwqNbB>)

→ André Kertész, *Tour Eiffel*, 1929 (<https://bit.ly/3cGCCDM>)

→ Eli Lotar, *La Tour Eiffel*, 1929 (<https://bit.ly/35dOI8O>)

→ François Kollar, *La Tour Eiffel*, vers 1930 (<https://bit.ly/2TXKdr3>)

→ Man Ray, *La Tour Eiffel de nuit*, vers 1938 (<https://bit.ly/3iBYLH8>)

Quels aspects de la tour Eiffel sont mis en avant dans ces images? Sa modernité? Sa taille? Sa force? Ses formes? En quoi les points de vue choisis par les photographes perturbent-ils notre perception? Comment la tour a-t-elle pu contribuer à la renouveler?



Poursuivre en visionnant les films suivants:

→ René Clair, *La Tour*, 1928 (<https://bit.ly/3iA5hyg>)

→ Alain Pol, *À l'assaut de la tour Eiffel*, 1947 (extrait: <https://bit.ly/3vtRv3b>)

Que désigne le titre du film de René Clair? Pourquoi n'a-t-il pas indiqué le nom de son constructeur? Comment est présenté le monument dans les premières minutes du film? Quels procédés sont utilisés? En quoi cette vision peut-elle être qualifiée de « moderne »? Quels points communs peut-on relever avec le corpus de photographies ci-dessus? Par quels moyens peut-on accéder au dernier étage de la tour Eiffel? Où l'opérateur place-t-il sa caméra? Quel mouvement de caméra cela produit-il? Lorsque la caméra reste au pied de la tour, quel mouvement est alors réalisé pour atteindre le sommet? Dans l'extrait du film de fiction *À l'assaut de la Tour Eiffel*, quel élément va guider le cadrage et le point de vue sur le monument? En quoi l'ascension et la poursuite permettent-elles de produire des images spectaculaires sur l'architecture? Retrouve-t-on des mouvements de caméra similaires au film de René Clair?

→ Ivan Jablonka, « Visions de la Tour Eiffel », *L'Histoire par l'image*: <https://bit.ly/3zmwWso>

→ La Tour Eiffel dans les collections du Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou: <https://bit.ly/2SwNBZB>

→ Réédition du Portfolio *Metal* de Germaine Krull (1928): <https://bit.ly/3znVQYJ>

→ Dossier documentaire « André Kertész. L'équilibriste »: <https://bit.ly/3qc86aJ>

- Dossier documentaire « François Kollar. Un ouvrier du regard »: <https://bit.ly/35oZsvT>



Sur une feuille de dessin, dessiner de mémoire la silhouette de la tour Eiffel au crayon. À partir de ces quelques lignes, transformer ce dessin en faisant apparaître l'image que suscite cette forme (une personne, un objet, un végétal, un animal...). Expliquer en quelques phrases le dessin obtenu. Pour quelles raisons cette construction a-t-elle pu susciter tant d'images?

Autour de *Metropolis* (1923) de Paul Citroen



→ Paul Citroen, *Weltstadt (Meine Geburtsstadt)* (*Metropolis [Ma ville natale]*), 1923 (<https://mo.ma/3iERZQT>): voir p. 53.

Quelles impressions peut susciter cette image? Quelle vision de la ville présente-t-elle? Analyser la composition de l'image. Que voit-on dans la partie inférieure? Au centre? Dans la partie supérieure? Quelles parties de l'image semblent respecter un point de vue en perspective? Quelle est la nature et la source des images assemblées dans le collage original? Comment appelle-t-on cette technique de fabrication d'une photographie?

Expliquer pourquoi l'image peut déstabiliser la perception. Pourquoi donne-t-elle une impression paradoxale de continuité et de fragmentation? Quels types de bâtiments sont représentés? Quels sont leurs matériaux de construction? Peut-on identifier certains de ces bâtiments célèbres? Des mots et des lettres sont insérés dans l'image, lesquels? Que désignent les lettres SCALA? À quel type d'image renvoie l'utilisation de lettres insérées? Ce collage célèbre-t-il la ville?

Le mot « métropole » est un terme emprunté au grec: quelle en est la signification étymologique? Quels sont les bâtiments autour desquels les villes européennes se



sont construites? Quels artistes ont employé cette expression pour intituler une de leurs œuvres dans les années 1910-1930?

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Erre / Metropolis », Centre Pompidou - Metz: <https://bit.ly/3xovC6J>

→ Marc Charpentier, *Visions de Métropolis in Les imaginaires de la ville: Entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007: <https://bit.ly/3iRYyhw>



Réaliser un photomontage collectif pour représenter sa ville. Chaque participant propose une ou deux images numériques identifiées à partir d'un moteur de recherche et explique son choix. Une fois les images réunies, se répartir en petits groupes pour en choisir une dizaine qui seront réutilisées pour leur propre création. Utiliser un logiciel simple de retouche pour créer une image originale en manipulant les images choisies. Réfléchir à la composition générale du photomontage, aux rapports de taille et de forme entre les images choisies. Rédiger un texte qui explique l'intention visée et la vision de la ville recherchée. Proposer un titre. L'ensemble des photomontages peut être exposé.

→ « Faire du photomontage et de la retouche d'images en classe » (cycles 2 et 3 + collège): <https://bit.ly/2TuW1kg>

Mouvements et vitesse



→ El Lissitzky, *Rekord, ou Runner in the City (Experiment for a Fresco for a Sports-Club)* (Record, ou Coureur dans la ville [Essai de fresque pour un club sportif]), 1926. (<https://mo.ma/2TnR2C4>)

→ Alfred Tritschler, *Sans titre [gare principale, Francfort]*, 1931 (<https://mo.ma/3gtWHhZ>)

Dans le photomontage de Lissitzky, quelles sont les deux images combinées?

Montrer d'abord l'image sans donner le titre: quelle signification peut-on donner à ce montage? Trouver un titre.

Que représente en fait l'image à l'arrière-plan? Que met en valeur cette prise de vue nocturne? Consulter la photographie originale de Knud Lönberg-Holm (*New York, Broadway at night*) utilisée par Lissitzky (Maria Gough, « Lissitzky on Broadway, p. 3: <https://mo.ma/3pSelea>). Quelles modifications Lissitzky a-t-il apportées sur l'image de départ? Quels mots restent déchiffrables? Décrire la position du coureur. Quelle relation peut-on établir entre le coureur et les enseignes lumineuses? Dans quelle mesure cette photographie fait-elle l'éloge du mouvement et de l'énergie?

Analyser la composition et les contrastes de lumière dans la photographie d'Alfred Tritschler. Comment l'impression de mobilité est-elle mise en valeur? Quelles sont les particularités du cadrage? Quels sont les différents moyens de transport représentés dans l'image? Où se trouve le photographe par rapport à ses sujets? Quelle image de la ville produit la proximité entre les véhicules et les personnes?

Étudier les relations lexicales entre les quatre mots suivants: mouvement, automobile, locomotive, émotion. Quel est le radical commun à tous ces noms? Comment ces mots sont-ils composés? Enrichir la liste en cherchant des termes dérivés. Réfléchir à la relation entre espace urbain et mobilité, entre ville et mouvement.



→ Agence Keystone, *sans titre [John Cobb dans sa voiture pouvant atteindre le 350 miles à l'heure]*, 1938 (<https://mo.ma/3xkgasc>)

Dans cette image, quelle relation s'établit entre le pilote et son véhicule? Expliquer pourquoi l'on peut avoir l'impression que l'homme fusionne avec la machine.

Rapprocher de la citation suivante de Marcel Proust:

« Parti de Balbec à une heure déjà assez avancée de l'après-midi, je n'avais pas de temps à perdre si je voulais arriver avant la nuit chez mes amis, à mi-chemin à peu près entre Lisieux et Louviers. À ma droite, à ma gauche, le vitrage de l'automobile, que je gardais fermé, mettait pour ainsi dire sous verre la belle journée de septembre que, même à l'air libre, on ne voyait qu'à travers une sorte de transparence. Du plus loin qu'elles nous apercevaient, sur la route où elles se trouvaient courbées, de vieilles maisons bancales couraient prestement au-devant de nous en nous tendant quelques roses fraîches ou nous montraient avec fierté la jeune rose trémière qu'elles avaient élevée et qui déjà les dépassait de la taille. D'autres venaient, appuyées tendrement sur un poirier que leur vieillesse aveugle avait l'illusion d'étayer encore, et le serraient contre leur cœur meurtri où il avait immobilisé et incrusté à jamais l'irradiation chétive et passionnée de ses branches. »

Marcel Proust, « Impressions de route en automobile » [Le Figaro, 19 novembre 1907], in *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, p. 97 (<https://bit.ly/3qhS521>).

24. **Paul Citroen**
Weltstadt (Meine Geburtsstadt)
(Metropolis [Ma ville natale])
1923
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther
25. **El Lissitzky**
Rekord, ou Runner in the City (Experiment for a Fresco for a Sports-Club) (Coureur dans la ville [Essai de fresque pour un club sportif])
1926
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de Thomas Walther

Que décrit le texte de Marcel Proust? Quelles sensations visuelles traduit-il? Quelles expressions transcrivent l'impression optique que produit la vitesse sur la perception? Relever par exemple les verbes et identifier les sujets grammaticaux. Quelle relation s'instaure entre le narrateur et l'automobile?

Faire une recherche sur l'invention et le développement de l'automobile. Quand est fabriqué le premier véhicule motorisé? Quelle est la première course automobile?

Établir une courte biographie de John R. Cobb. Pour quelle raison est-il célèbre?

→ Yvette Mousson, « Sur deux pages de Proust: les clochers de Caen »: <https://bit.ly/2ToZkzZ>

→ Alain Galoin, « Les premières compétitions automobiles »: <https://bit.ly/3cE4TLI>



26. **Paul Citroen**
Weltstadt (Meine Geburtsstadt)
(Metropolis [Ma ville natale])
1923
The Museum of Modern Art, New York.
Collection Thomas Walther. Don de
Thomas Walther

