RAOUL HAUSMANN

UN REGARD EN MOUVEMENT

06/02 – 20/05/2018

JEU DE PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Dune mobile, septembre 1931
Berlinische Galerie
– Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur/VG Bild-Kunst, Bonn

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives 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.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
assistante administrative
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices
Ève Lepaon
01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org
Cécile Tourneur
01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Cédric Montel, académie de Créteil
cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

7 DÉCOUVRIR L'EXPOSITION
8 Présentation de l'exposition
10 Chronologie et biographie
16 Bibliographie indicative

19 APPROFONDIR L'EXPOSITION
21 « Tableaux collés » et montages
27 Vision photographique et « dialectique des formes »
34 Ibiza et une « autre histoire de l'art »
40 Orientations bibliographiques thématiques

42 PISTES DE TRAVAIL
42 Lumières et expérimentations
45 Montages
49 Perceptions et relations : paysages, portraits, architectures

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

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

mardi 13 février 2018, 18 h 30
Visites des expositions « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement » et « Susan Meiselas. Médiations » ouvert à tous les enseignants et aux équipes éducatives.
inscription : 01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

mardi 6 mars 2018, 18 h
Visite réservée aux partenaires scolaires annuels.

visites-conférences pour les classes
Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes 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.
tarif : 80 €
réservation : 01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

parcours croisés autour de l'exposition
En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles.

Avec le Centre Pompidou, Paris 4e
En résonance avec la découverte des photographies de Raoul Hausmann, le Centre Pompidou conçoit une visite thématique des collections d'art moderne autour des avant-gardes. Il s'agit de s'intéresser aux rapports dynamiques entre modernité, universalité et culture vernaculaire, au sein des réseaux d'échanges et d'émulations artistiques caractéristiques de cette période de remises en cause et d'inventions foisonnantes.
Jeu de Paume : 80 €
Centre Pompidou : 70 € ; 30 € pour les établissements en REP
réservation auprès du Jeu de Paume : 01 47 03 04 95

Avec Universcience – palais de la Découverte, Paris 8e
Dans la perspective d'une approche de l'image photographique associant arts et sciences, Universience propose un exposé-atelier dans les salles de physique du palais de la Découverte. L'objectif est de construire avec les élèves une réflexion autour d'une série d'expériences montrant le rôle fondamental que jouent l'interaction de la lumière avec la matière dans la formation de l'image, tout en se questionnant : Comment voit-on ? Comment capturer l'image de ce que l'on voit ? Le contenu est adapté en fonction des classes, du CM1 au lycée.
Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95
Universcience – palais de la Découverte (groupes d'au moins 10 élèves) : 4,50 € par entrée ; 2,50 € par entrée pour les établissements en REP (durée : 1 h 30) / réservation : 01 56 43 20 25 ou groupes.palais@universcience.fr (préciser : parcours intermusées « L'image photographique : lumière, optique et pratique artistique »)

formation continue « Images et arts visuels »
Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi du 22 novembre 2017 au 4 avril 2018, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : historiens, théoriciens ou formateurs.
gratuit sur inscription
contact : 01 47 03 04 95 ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

programme complet des activités éducatives à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes 2017-2018 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

programme de l'année 2018-2019 disponible à partir de début avril 2018

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

▌les rendez-vous en famille
Le premier samedi du mois, les conférenciers du Jeu de Paume accueillent les enfants (7-11 ans) et leurs parents, ou les adultes qui les accompagnent, au cours d'un rendez-vous avec les images.
gratuit pour les enfants et pour les abonnés
réservation conseillée : rendezvousenfamille@jeudepaume.org

samedis 3 mars, 7 avril et 5 mai 2018, 15 h 30 (durée : 1 heure)
L'exposition « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement » est une occasion inédite d'aborder les enjeux de la photographie et de prendre le temps de les découvrir en famille.

▌les visites-ateliers « Les enfants d'abord ! »
Le dernier samedi du mois, le Jeu de Paume propose des visites-ateliers, réservées aux enfants de 7 à 11 ans. Ouvertes à douze enfants par séance, elles permettent à chacun de réaliser un portfolio numérique.
gratuit pour les enfants et pour les abonnés
réservation et inscription indispensables :
lesenfantsdabord@jeudepaume.org / 01 47 03 04 95

samedis 24 février, 24 mars et 28 avril 2018, 15 h 30 (durée : 2 heures)
« Lumières sur les formes »
En lien avec l'exposition « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement », les participants sont invités à expérimenter, composer et éditer leurs propres images.

VISITE CROISÉE AVEC LE MUSÉE DE L'ORANGERIE EN DIRECTION DES VISITEURS INDIVIDUELS

Le Jeu de Paume et le musée de l'Orangerie poursuivent leur partenariat à l'occasion d'une visite croisée entre leurs expositions. Une façon de découvrir ces deux institutions emblématiques du jardin des Tuileries et les liens qui les unissent.
tarif plein : 18,50 € ; tarif réduit : 13,50 € (pour les adhérents de l'une des institutions et les moins de 25 ans inclus)
réservation auprès du musée de l'Orangerie : 01 44 50 43 01 / information@musee-orangerie.fr

samedi 10 février à 14 h 30
au départ du musée de l'Orangerie
(durée totale : 3 heures, pause et traversée du jardin des Tuileries incluses)
Visite croisée assurée par les conférenciers de la Réunion des musées nationaux et du Jeu de Paume.

· « Dada Africa, sources et influences extra-occidentales », musée de l'Orangerie. Dada, mouvement artistique foisonnant et subversif, naît à Zürich pendant la Guerre de 14-18 et se déploie ensuite à travers plusieurs foyers, Berlin, Paris, New York… Par leurs œuvres nouvelles – poésie sonore, danse, collages, performance –, les artistes dadaïstes rejettent les valeurs traditionnelles de la civilisation, tout en s'appropriant les formes culturelles et artistiques de cultures extra-occidentales, l'Afrique, l'Océanie, l'Amérique. Le musée de l'Orangerie propose une exposition sur ces échanges en confrontant œuvres africaines, amérindiennes et asiatiques et celles, dadaïstes, de Hanna Höch, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Marcel Janco, Hugo Ball, Tristan Tzara, Raoul Haussmann, Man Ray, Francis Picabia…

· « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement », Jeu de Paume.

Le Triangle (Vera Broïdo), vers 1931
Coll. Marc Smirnow © ADAGP, Paris, 2018

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« La construction de la figure de Hausmann dada, auteur d'une œuvre pour partie détruite, a effacé Hausmann photographe, par contraste auteur de plus de mille tirages d'époque actuellement localisables. […]
Hausmann, photographe prolixe, déterminé et persévérant, traça sa voie singulière, tout à la fois en marge et nourri des grands courants de son époque, selon un processus d'autocontradiction et de mise à mal des catégories admises qui rend son historicisation plus difficile que celle d'une pratique immédiatement assimilable à un moment d'un développement supposé linéaire. Lui-même se construisit toujours, au demeurant, contre son assimilation à un style, contre une identité fixée, arrêtée ; et cela d'autant plus que ses photographies déparaient de prime abord avec la provocation et l'ironie à l'œuvre au sein de Dada Berlin. De fait, elles portaient trace, selon ses propres mots, d'une "contemplation sereine" du monde, d'un "amour" pour tout ce qui l'entourait, pour les êtres, les choses, les plantes ; elles mettaient en acte une forme de résistance résolument apaisée à la violence du temps.
Au début des années 1930, quand il fut happé par la photographie, Hausmann qui quêtait la réconciliation des contraires ne fut pas, pour autant, solitaire. Au contraire, il répondit terme à terme aux enjeux propres à la Nouvelle Vision, à la Nouvelle Objectivité, participa des débats contemporains quant aux usages sociaux, politiques, scientifiques des images. De ce travail proliférant, longtemps étouffé sous une chape de silence, et des constellations dans lesquelles il s'insérait, on peut seulement aujourd'hui avoir une connaissance archéologique : il reste tant à reconstituer et à (re)découvrir. »
Cécile Bargues, « Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 29.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

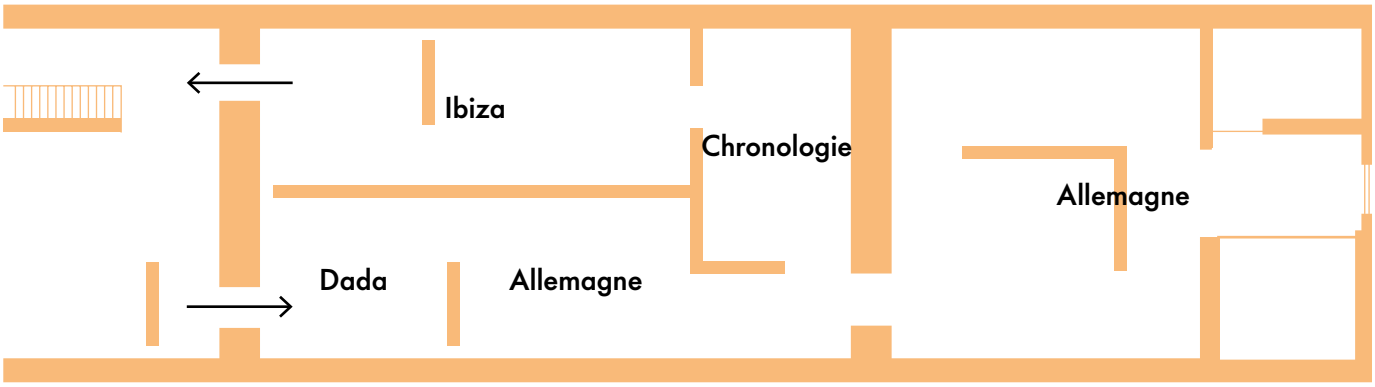
L'œuvre photographique de Raoul Hausmann (Vienne, Autriche, 1886-Limoges, France, 1971) est restée longtemps méconnue et sous-estimée. De cet artiste-clé du XXe siècle, la postérité a d'abord retenu le rôle majeur au sein de Dada Berlin, les assemblages, les collages, les photomontages, les poèmes optophonétiques, quand les vicissitudes de l'Histoire ont effacé cette autre facette, à tous égards prééminente, de son rayonnement.

Raoul Hausmann, père fondateur de l'art abstrait, écrivain, directeur de revues, expérimentateur en tous genres et « plus grand agitateur culturel du Berlin des années 1920 », selon son ami Franz Jung, devient, à partir de 1927, un photographe passionné, prolixe, sensible. Cette pratique pour lui nouvelle, immédiatement absorbante, est d'emblée la clé de voûte d'une pensée globale, ramifiée tous azimuts, qui culmine jusqu'à son départ forcé d'Ibiza en 1936.

Au cours de cette intense décennie (1927-1936), il aura beaucoup réfléchi à la photographie et développé une pratique profondément singulière du médium, à la fois documentaire et lyrique, indissociable d'une manière de vivre et de penser. Ses amis avaient pour nom August Sander, Raoul Ubac, Elfriede Stegemeyer, et László Moholy-Nagy, lequel ne craignait pas de déclarer à Vera Broïdo, l'une des compagnes de Hausmann : « Tout ce que je sais, je l'ai appris de Raoul. »
Pendant la Seconde Guerre mondiale, Moholy-Nagy invita Hausmann à venir enseigner dans l'école qu'il avait créée à Chicago pour réinventer le Bauhaus allemand (« New Bauhaus », devenu « Institute of Design »), mais Hausmann ne put, à son grand regret, émigrer aux États-Unis. *Vision in Motion* (« le regard en mouvement », 1947), titre du dernier livre-somme de Moholy-Nagy, s'ouvre sur ce préalable : la nécessité de penser l'unité de l'art et de la vie, de l'art dans la vie. Sans doute est-ce là, aussi, ce qui traverse la pratique de Hausmann. Et en 1936, c'était encore Moholy aux accents rageurs et prémonitoires qui voyait son ami sombrer, déjà, dans un océan d'oubli, pressentant pour lui un futur d'« hôte distingué » de nos histoires de l'art, « sur lequel on sait très peu ».

L'oubli qui a nimbé l'œuvre de Hausmann redouble sa traversée du siècle clandestine. Lui qui fut taxé d'artiste « dégénéré » par les nazis et quitta précipitamment l'Allemagne en 1933 dut abandonner bien des clichés, dessins et collages sur la route de ses exils pressés. Son travail photographique est, dès lors, demeuré secret, largement invisible, présumé perdu – avant que ne fut presque miraculeusement découvert, entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1980, un fonds jusque-là inconnu dans l'appartement de sa fille à Berlin (aujourd'hui à la Berlinische Galerie). Les fonds français, conservés au musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, au musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne, ainsi qu'au musée national d'Art moderne pour les tirages issus de la donation Raoul Ubac, se sont constitués dans le même temps, et enrichis jusqu'aux années 2010. Depuis lors, son aura de photographe n'a cessé de croître. C'est la première fois que ce travail fait l'objet d'une rétrospective d'envergure en France, d'abord au Point du Jour à Cherbourg, puis au Jeu de Paume à Paris. « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement » bénéficie de prêts exceptionnels, issus de collections publiques et privées, françaises et allemandes ; l'exposition rassemble plus de cent quarante tirages d'époque, tous réalisés par Hausmann lui-même.

Hausmann photographe étonne. Lui dont on connaît la veine acerbe et mordante de l'époque dada vise ici la pacification, la réconciliation, une forme de résistance au temps par la sérénité. À partir du milieu des années 1920, l'atmosphère de Berlin lui semblant de plus en plus oppressante, il prolonge sans cesse ses séjours dans de petits villages sur les bords de la mer du Nord et de la Baltique, Sylt, Jershöft, qui font à la fois office de « refuges » et de « cachettes pour artistes ». Là, il photographie le sable, l'écume, les tourbières, des corps nus, les courbes des dunes, le blé, les brins d'herbe, l'anodin qui s'impose dans un éblouissement. Photographe ému, flâneur magnifique, il ne cherche pas la perfection d'une image trop lisse, parfaitement ordonnée et construite, mais les interstices de liberté et l'éblouissement de ce qu'il nomme « la beauté sans beauté ». Son sens du calme est sa façon de résister, digne, debout, à la violence des temps.
Avec ses amis de la revue *a bis z*, Hausmann projette alors une histoire naturelle qui serait aussi une histoire de l'art. Il élabore encore une forme de « communisme » utopique, aussi hétérodoxe que radical, teinté de zen, lequel s'exprime non dans les formes rebattues de la propagande politique, mais dans la mise sur un pied d'égalité du grand et du petit, du haut et du bas, finalement dans la « mauvaise herbe » (selon son expression) photographiée en gros plan. Hausmann est maître du désordre, du détail, il s'abandonne au flux de la vie et des choses. Solitaire, il s'épanouit dans les marges et met en actes la certitude de son ami l'écrivain Adolf Behne selon qui « chaque changement de forme est également changement de mentalité et, au final, changement politique aussi ». Ses nus sublimes, sculpturaux, minéraux, s'opposent à la monstruosité du corps nazi. Ses portraits sans contexte disent la force et la détermination



plan de l'exposition

des anonymes. Hausmann construit un monde où l'homme ne domine pas son environnement, un monde dénué de toute vision autoritaire.

À la croisée de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité, son travail photographique met en actes une poétique de l'écart face aux normes. À la fois expérimental et « classique », il n'aime rien tant que résoudre et dépasser les oppositions. L'attention de Hausmann se porte aussi sur de modestes artefacts solitaires, râpes à fromage, chaises cannées, corbeilles en osier, tous objets troués qu'une simple ampoule électrique transforme en flux, voire en tourbillon de lumière. Il nomme ces expérimentations « mélanographie ». Elles rendent le saisissement né de l'apparition de l'image comprise, écrit-il, comme « la dynamique d'un processus vivant ». À tous égards, cette photographie, née d'un équipement minimal, sert un projet d'existence maximale.

Chez Hausmann rien n'est fixé, arrêté, pétrifié et mort. L'image est toujours à venir, potentielle, en devenir. En témoignent ses photomontages de l'après-guerre utilisant des morceaux de tirages d'avant 1936 ; et plus généralement une pensée de la photographie comme montage (au sens filmique), circulation et combinatoire de formes et d'images.

Lorsque après l'incendie du Reichtsag, il arrive à Ibiza en 1933, sa pratique évolue. « À l'intérieur de l'île, écrit Hausmann, vous allez de surprise en surprise : partout la même perfection plastique, partout la même noblesse dans la forme des maisons. » Fasciné par la pureté des maisons paysannes en forme de cubes blancs, il réalise l'inventaire photographique de ces « architectures sans architecte ». Sans priser le systématisme des vues frontales, sans céder à la tentation de l'exhaustivité, il s'intéresse aux « fonctions organiques » du bâti, à son adéquation aux besoins de l'habitant qui, note-t-il, « fait tout lui-même, depuis la taille de la pierre pour sa maison jusqu'au filet de pêche et aux outils dont il se sert pour la culture ». La photographie vient alors soutenir une étude engagée et globale de l'architecture vernaculaire. Servant à illustrer des articles parus dans les meilleures revues d'architecture moderne, l'image devient support de compréhension et de démonstration, elle devient une trace, une preuve attestant concrètement d'un milieu, d'une écologie sociale, culturelle, historique. Sur l'île blanche, Hausmann découvre une échelle de l'harmonie, une idée d'autonomie qui rencontre sa pratique propre. Ce projet autour de la notion d'habitat, au sens philosophique du terme, répond finalement, comme l'ensemble de son œuvre, à ce mot d'ordre qu'il ne perdra jamais de vue : « édifie toi-même les limites de ton univers. »

Pour la première fois, l'exposition rassemble les tirages de grand format exposés par Hausmann lui-même à Zurich en 1936, après qu'il a été contraint de quitter la petite île. L'éclatement de la guerre d'Espagne, son engagement en marge des groupes constitués aux côtés des Républicains puis l'abandon presque immédiat du petit territoire d'Ibiza aux franquistes marquent le début d'un exil autrement pénible qui ne lui permettra plus de se consacrer de façon aussi assidue à la photographie.

Cécile Bargues
Commissaire de l'exposition

BIOGRAPHIE

1886 Hausmann naît à Vienne (12 juillet). Son père, d'ascendance tchèque, est un peintre académique.

1900 Désormais à Berlin, il apprend la peinture avec son père et à l'Académie des beaux-arts.

1905 Rencontre avec Johannes Baader, architecte et auteur de *Quatorze lettres au Christ*, qui a fait plusieurs séjours en cliniques psychiatriques. Hausmann et Baader deviennent de grands amis. Ils réaliseront ensemble toutes sortes de facéties pendant Dada.

1907 Hausmann réalise quelques photographies de nus, mais il ne persévère pas. Il a une fille, Vera, avec Elfriede Schaeffer, violoniste, née en 1876, qu'il épousera en 1908.

1912 Hausmann se lie peu à peu aux milieux expressionnistes et publie dans la revue *Der Sturm*. Il pratique la peinture, le dessin et la gravure.

1914 Déclenchement de la Première Guerre mondiale (août). Dispensé du service militaire, Hausmann devient progressivement antimilitariste. Au cours de la guerre, il s'éloigne de l'expressionnisme.

1915 Rencontre avec l'artiste Hannah Höch, qui sera sa compagne jusqu'en 1922, avec Hans Richter, Arthur Segal, Emmy Hennings, futurs membres de Dada à Berlin.

1916 Dada prend forme au Cabaret Voltaire à Zürich. • Hausmann publie dans *Die Aktion* et dans *Die Freie Strasse*, dont il deviendra l'éditeur en 1918-1919. Hausmann écrira à propos de ce cercle de « La Route libre » : « Il s'agissait d'une nouvelle forme de communauté, d'une morale a-bourgeoise, de la dissolution de la famille, de l'approfondissement de la lutte des classes opprimées comme les femmes, les enfants, il s'agissait d'une nouvelle conscience d'autrui. »

1918 Fondation à Berlin du Club Dada avec Franz Jung et Richard Huelsenbeck. • Au cours d'un séjour sur la mer Baltique avec Hannah Höch, il découvre le principe du photomontage à partir d'une tradition populaire. • Rencontre avec Kurt Schwitters. • Publication de *Material der Malerei, Plastik, Architektur* et du manifeste « Cinéma synthétique de la peinture ». • Hausmann est brièvement arrêté pour ses liens avec des militants révolutionnaires anti-guerres. • Mutineries dans l'armée allemande (automne) et constitution de Conseils ouvriers à travers le pays. • Abdication de Guillaume II, suivie de la signature de l'armistice (11 novembre). • Johannes Baader interrompt une messe à la cathédrale de Berlin (17 novembre) au cri de : « Qu'est-ce que Jésus-Christ pour vous ? Vous vous fichez de lui. »

1919 Révolution spartakiste, assassinats de Rosa Luxembourg et de Karl Liebknecht à Berlin (janvier). • Grande soirée Dada : poèmes phonétiques de Hausmann, qu'il nomme « automobiles d'âme ». • Création de la revue *Der Dada* avec Baader.

1920 Les parents de Hausmann se suicident (5 février) ; de cet événement, Hausmann ne dira jamais le moindre mot. • Grande tournée Dada avec Baader et Huelsenbeck. • Foire Dada à Berlin : Hausmann présente des poèmes-affiches et des photocollages. À la suite à l'exposition, procès pour « outrage aux forces armées du Reich ».

1921 Soirée « Anti-Dada et Merz » à Prague avec Schwitters. • Au moment où le mouvement se disloque à Berlin, Hausmann estime que Dada se poursuit en lui-même : « Dada était un mot, mais l'état intellectuel et individuel compris sous ce mot pendant deux ans continuait en moi ». • « Appel pour un art élémentaire » avec Arp, Pougny et Moholy-Nagy, paru dans *De Stijl*. • Schwitters publie le poème simultané « Chaoplasma » de Hausmann dans sa revue *Merz*.

1922 Congrès dada-constructiviste à Düsseldorf (mai). Le deuxième jour, Hausmann lit une protestation, en français et en anglais, qu'il conclut en criant : « Nous sommes tous des cannibales. » La veille, lors de l'ouverture du congrès, il danse, ce qui frappe les esprits. • Hausmann a beaucoup dansé sa vie durant : danse du mât, « danse de l'Indien sur le sentier de la guerre »… En 1922, Roland Schacht décrit sa « danse du matelot écossais ivre » : « Hausmann danse autour d'une chaise, tantôt comme une marionnette, tantôt incarné, tour à tour léger et rusé, laborieux et maladroit, courtisan, vitupérant. »

1923 Hausmann détruit la plupart de ses peintures. • Il commence à travailler à l'optophone, une machine qui transforme les sons en lumières colorées et réciproquement. • Premier numéro de *G*, la revue de Hans Richter, incarnant le rapprochement dada-constructiviste (typographie de Lissitzky, participations de Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, Schwitters, Tzara, Arp, entre autres). Hausmann y contribue régulièrement jusqu'à ce qu'elle cesse de paraître en 1926. • Après avoir divorcé d'Elfriede Schaeffer, et s'être séparé de Hannah Höch l'année précédente, la relation à trois ne convenant à aucune d'elles, il épouse Hedwig (« Heta ») Mankiewitz, peintre, fille d'un avocat, née en 1893.

1925 Parution des *Ismes de l'art* de Arp et Lissitzky, où est affirmée la place de Hausmann dans l'histoire du photomontage.

1927 Premières vacances à Kampen sur l'île de Sylt (aujourd'hui à la frontière entre l'Allemagne et le Danemark). • Vera Broïdo rejoint le couple Hausmann. Née en 1907, elle a passé son enfance dans un camp en Sibérie, avec sa mère, Eva, futur dirigeante menchevik ; elle grandit dans un milieu de révolutionnaires russes en exil. • Raoul, Hedwig et Vera retourneront à Sylt tous les étés, avant de préférer Jershoft (aujourd'hui en Pologne), moins fréquentée. • Hausmann développe une pratique photographique à laquelle il se consacre pleinement à partir de 1930-1931. • Il entame parallèlement la rédaction de son livre *Hylé*, poursuivie jusque dans les années 1950.

1929 Hausmann refuse de participer à la grande exposition « Film und Foto » à Stuttgart. • Il commence à collaborer régulièrement à la revue *a bis z*, animée par Franz Seiwert, qui est l'organe des Artistes progressistes de Cologne. Dans le cercle d'*a bis z*, il rencontre August Sander, qui réalise des portraits de lui.

1930 14 septembre : le parti nazi (NSDAP) obtient cent sept sièges au Reichtsag. • Franz Jung lance la deuxième série de sa revue *Der Gegner* (« L'Opposant »), à laquelle Hausmann est étroitement associé. Autour de la revue, se constitue un groupe politique informel.

1931 Exposition « Fotomontage » à la Kunstbibliotek de Berlin, organisée par l'artiste constructiviste César Domela. Hausmann prononce le discours d'inauguration, dont est issu son texte « Fotomontage » publié dans *a bis z*. C'est la première fois qu'il expose depuis 1922. • Hausmann voit, avec Moholy-Nagy, La Terre d'Alexander Dovjenko et invite chez lui le cinéaste russe, de passage à Berlin ; Vera Broïdo fait office de traductrice.

1932 Plus de six millions de chômeurs en Allemagne. • Derniers numéros des revues *Merz*, *Der Sturm*, *De Stijl*, puis *a bis z* (février 1933). • Des tirages de Hausmann sont exposés dans l'« Internationale Foto Ausstellung » au Kunstverein de Hambourg. • Ses photographies seront publiées dans des revues et magazines en Allemagne tout au long des années 1930. • Hausmann publie son texte « Comment voit le photographe ? » dans le célèbre annuaire de photographie *Das Deutsche Lichtbild*.

1933 27 février : incendie du Reichtsag. Arrestations massives. Les ateliers de George Grosz et de Hans Richter sont détruits par les SA. • 5 mars : lors des élections législatives, le NSDAP obtient 44 % des voix. • 10 mars : Hausmann quitte Berlin avec Hedwig et Vera Broïdo, qui sont juives, par crainte des persécutions antisémites. • Hausmann arrive, via Paris et Barcelone, à Ibiza (27 mars). • 10 mai : autodafé à Berlin ; son livre *Hourrah ! Hourrah ! Hourrah !* (1920) est brûlé en place publique. • 12 novembre : nouvelles élections au Reichstag. Tous les autres partis politiques ayant été dissous depuis l'été, le NSDAP recueille 92 % des voix. • Kandinsky, Domela, s'exilent en France ; Moholy-Nagy s'installe en Hollande puis à Londres avant d'arriver à Chicago en 1937. • À Ibiza, Hausmann est reconnu par des Allemands qui le prient de danser pour eux ; il danse « L'Homme qui a peur de quelque chose ». • Le nudisme, pratiqué en Allemagne, n'est plus de mise à Ibiza, et Hausmann vit à l'intérieur des terres, assez loin de la mer. Pour ces raisons en partie, il cesse de photographier Vera Broïdo en extérieur, l'eau, les rochers, au profit de l'architecture et des habitants. • Il lui est très difficile de développer des photographies sur l'île, les maisons n'ayant ni électricité ni eau courante. • Walter Benjamin passe l'été à Ibiza où il travaille notamment à son texte « Expérience et pauvreté ».

1934 26 janvier : Pacte de non-agression entre l'Allemagne et la Pologne. • 30 juin : « Nuit des longs couteaux » (élimination des SA). • Hausmann écrit au peintre Stanislaw Kubicki : « Je suis content d'avoir de vos nouvelles, car j'étais extrêmement inquiet. […] Pour ma part, tu ne me reverras pas avant dix ans à Berlin, si d'ici là nous ne sommes pas morts de faim. » • Vera Broïdo, qui l'a beaucoup aidé dans ses recherches à Ibiza, maîtrisant mieux l'espagnol que lui, met fin à leur relation au cours de l'été et quitte l'île par « une nuit sans lune ». • Après son départ, Hausmann se rend à Paris où il séjourne neuf mois, travaillant avec Raoul Ubac. • Il rencontre la photographe Elfriede Stegemeyer, qui vient de faire passer clandestinement en France le « Livre blanc » contre le nazisme du groupe de résistance intérieure Combattants rouges. • Hausmann publie, dans la revue suisse *Œuvres*, un premier article sur les maisons d'Ibiza, accompagné de photographies.

1935 Il fait paraître l'article « Ibiza et la maison méditerranéenne », accompagné de photographies, dans *L'Architecture d'aujourd'hui*. • Publication de quatre photographies dans l'ouvrage collectif *Formes nues*. • De retour à Ibiza, il est rejoint par Elfriede Stegemeyer. • Avec l'aide du frère ingénieur de Vera Broïdo, il fait breveter en Angleterre l'optophone comme « dispositif de combinaison de chiffres sur une base photoélectrique ».

1936 Publication de deux nouveaux articles, avec photographies, sur l'architecture d'Ibiza, dans la revue du modernisme catalan *D'Ací i d'Allà* et dans la principale revue d'architecture moderne en Espagne, *A.C. (Documentos de Actividad Contemporanea)*. • 18 juillet : début de la guerre d'Espagne à Barcelone. Hausmann s'engage aux côtés des Républicains à Ibiza • Au début de l'automne, l'île est le premier territoire abandonné aux franquistes ; Hausmann est évacué avec d'autres Allemands anti-hitlériens. • Début octobre : arrivée à Zürich. • Inclus dans l'exposition d'Alfred Barr « Fantastic Art, Dada, Surrealism » au MoMA de New York. Le MoMA n'ayant pas pu faire venir d'œuvres d'Allemagne, le groupe Dada Berlin se trouve sous-estimé, au profit d'un devenir surréaliste, c'est-à-dire parisien, du mouvement. • Trois tirages exposés dans la grande « Exposition Internationale de Photographie » au Musée des arts décoratifs de Prague • Le Musée des arts et métiers de Zürich organise une exposition de ses photographies d'Ibiza.

1937 Février : il est expulsé de Suisse après avoir été dénoncé comme « agent communiste » • Mars :

« Entartete Kunst » à Munich, exposition diffamatoire organisée par les nazis contre « l'art dégénéré », dans laquelle Hausmann est inclus. • Il séjourne dans les environs de Prague. Période d'épuisement et de grandes difficultés financières. • Le Musée des arts décoratifs de Prague présente une rétrospective de ses photographies. C'est la seule de son vivant. • À Prague, Hausmann retrouve de nombreux opposants à Hitler, notamment son ami Franz Jung qui vient de s'enfuir d'Allemagne où il avait été jeté en prison par la Gestapo. • Hausmann forme le projet d'écrire une « nouvelle histoire de l'art ». • Il participe à l'Exposition internationale de photographie d'avant-garde à Amsterdam.

1938 30 septembre : Accords de Munich. 9 novembre : « Nuit de cristal » (pogroms à travers toute l'Allemagne). • Hausmann quitte la Tchécoslovaquie. • De retour à Paris, Hausmann voit souvent Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp dans leur maison-atelier de Meudon ; il rencontre James Joyce. • Publication de « Recherches ethno-anthropologiques sur les Pityuses », texte illustré de ses photographies d'Ibiza, dans la *Revue anthropologique*. • Participe à l'exposition « L'Art allemand du XXe siècle » à Londres, répondant aux attaques des nazis contre l'art moderne en Allemagne.

1939 Barcelone tombe fin janvier, Madrid en mars ; des milliers de Républicains passent la frontière. Après-guerre, Hausmann publiera un « Hommage à García Lorca » dans *Méduse*, revue d'exilés espagnols. • 3 septembre : déclaration de guerre de la France à l'Allemagne. • Hausmann participe au premier Salon des réalités nouvelles à Paris. • La propriétaire de l'hôtel où il loge à Paris lui conseille de s'installer à Peyrat-le-Château, en Haute-Vienne. • Pendant toute la guerre (et jusque dans les années 1950), il publiera des textes sur la photographie, pour la plupart d'ordre technique, dans la revue suisse *Camera*, qui sont son gagne-pain.

1940 Hausmann et sa femme habitent à Peyrat-le-Château ; Marthe Prévôt, une jeune femme du village, s'installe avec le couple. Ce ménage à trois se poursuivra jusqu'à la mort de Hausmann. • Moholy-Nagy informe Hausmann qu'Alfred Barr, le directeur du MoMA à New York, souhaite acheter sa sculpture *Tête Mécanique* (par la suite rebaptisée *L'Esprit de notre temps*). L'œuvre étant restée en Allemagne, il ne peut répondre positivement. • Paris occupé (14 juin).

1942 Internés dans la nuit du 26 août au camp de Nexon, en Limousin, lors d'une grande rafle organisée par le préfet Bousquet, Hausmann et sa femme en sont rapidement libérés. Ils se trouvaient dans un cas d'exemption prévu par le régime de Vichy, une circulaire spécifiant que les « Juives » mariées à des « non-Juifs », ce qui était le cas de Hedwig, ne seraient pas déportées. (Des déclarations ultérieures de Hausmann laissent à penser qu'il aurait eu une grand-mère ou arrière-grand-mère juive.) • Hausmann redouble d'efforts pour émigrer aux États-Unis, sans succès, malgré l'aide de Moholy-Nagy qui l'invite à enseigner à l'Institute of Design de Chicago (New Bauhaus).

1943 Arp et Tzara échouent à émigrer aux États-Unis. • Destruction du *Merzbau* de Schwitters à Hanovre par les bombardements alliés.

1944 Hausmann manque d'être fusillé par un groupe de Francs-tireurs et partisans, le bruit ayant couru qu'il aurait été un espion allemand. Quelques jours plus tard, il se cache dans les bois quand un détachement de la division SS Das Reich (responsable, entre autres crimes, des massacres de Tulle et d'Oradour-sur-Glane) passe à Peyrat. • Libération de Limoges (21 août). • Hausmann publie « Recherches sur l'origine de la maison rurale à Eivissa » dans la *Revista de tradiciones populares* à Madrid (en français et en donnant à lire le nom d'Ibiza en catalan, au moment où cette langue est réprimée par le régime franquiste).

1945 Très affaibli physiquement et psychologiquement au sortir de la guerre, Hausmann est dans une grande détresse matérielle. • Il commence à renouer avec ses amis perdus de vue, notamment Hannah Höch (avec qui les relations se détériorent après son refus de lui rendre des œuvres dada). • Isolé à Limoges, Hausmann passera une grande partie de son temps, les années suivantes, à entretenir une immense correspondance. Chaque matin, il écrit des lettres. Revues et informations lui arrivent du monde entier. • Hausmann est déchu de sa nationalité tchèque en conséquence des décrets Beneš qui frappent de diverses sanctions la minorité allemande de Tchécoslovaquie, qui avait très majoritairement soutenu les nazis. Il restera apatride jusqu'en 1961, date à laquelle il finit par accepter de devenir citoyen de la République fédérale d'Allemagne.

1946 Hausmann entame une correspondance avec Schwitters, qui se trouve en Angleterre, en anglais car les deux amis refusent désormais de parler allemand. En partie pour réagir au lettrisme d'Isou, ils projettent de créer une revue, *P.I.N.* (« *Poetry is Now* » ou « *Present Inter Noumenal* ») : « Nous avons besoin de tendances nouvelles en poésure et peintrie. » • Hausmann écrit à Moholy pour lui demander de réitérer son invitation à l'Institute of Design de Chicago (4 décembre) ; il ignore alors que son ami est décédé quelques jours plus tôt (24 novembre). • Hannah Höch organise, dans Berlin en ruines, une exposition « Fotomontage » comprenant des œuvres de Hausmann.

1947 Inclus dans l'exposition « Collage » au MoMA de New York. • Hausmann réalise des photocollages à partir de ses tirages des années 1930. Il a beaucoup de mal à acheter du papier photographique en France, du fait des restrictions et parce qu'il n'a pas le statut professionnel de photographe.

1948 Hausmann commence à écrire sur Dada Berlin. Au cours des années suivantes, il publiera énormément, mais finalement très peu sur son propre travail photographique.

1949 Deux poèmes de Hausmann, « fmsbw » et « cauchemar », sont publiés dans l'extraordinaire anthologie d'Iliazd, *Poésie de mots inconnus*. En réponse au lettrisme d'Isidore Isou, l'ouvrage réunit une quarantaine d'artistes et poètes, essentiellement

issus du dadaïsme et du futurisme russe, à l'enseigne d'une « poésie sans langage ».

1951 Parution aux États-Unis de l'anthologie *The Dada Painters and Poets*, assemblée par le peintre Robert Motherwell. • Hausmann adhère au Club des amateurs photographes du Limousin. Il produit des photogrammes, des superpositions et des compositions inspirées de ses anciennes photographies. Le règlement du Club l'oblige à renoncer au papier chamois qu'il utilisait pour ses tirages d'exposition.

1953 Exposition organisée à Sarrebrück par Otto Steinert, animateur du mouvement Subjektive Fotografie qui entend renouveler les expérimentations photographiques de l'entre-deux-guerres. • Hausmann est inclus dans l'exposition « Dada 1916-1923 » à la galerie Sidney Janis à New York ; il participera à toutes les rétrospectives Dada qui se multiplieront en Europe à partir de 1957.

1954 Sur l'insistance de Steinert, Haussmann accepte de participer à l'exposition « Subjektive Fotografie II », toujours à Sarrebrück.

1957 Inclus dans l'exposition « Images inventées » organisée, dans le sillage de « Subjektive Fotografie II », au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, puis à La Haye et en Allemagne. Hausmann écrit à Julien Coulommier, l'un des commissaires : « Une telle chose devrait être montée en France, où, à mon avis, les administrations, telles que la Bibliothèque nationale, l'Unesco et la Fédération des photographes-amateurs sont les plus grands obstacles pour qu'une photographie créative ou subjective se développe, car les dirigeants de ces administrations ne veulent pas d'art et insistent sur le caractère "peinture de genre" que la peinture a déjà abandonné depuis cinquante ans ! »

1958 Hausmann publie à Paris *Courrier Dada*. À la fois récit et recueil de textes, l'ouvrage rend compte, entre autres, de l'histoire du photomontage.

1961 Exposition « The Art of Assemblage », organisée par William C. Seitz au MoMA de New York. Seitz place à la suite de Dada ce que la critique d'art appelle, depuis 1958, le « Néo-dadaïsme », lecture contre laquelle Hausmann proteste. • Exposition à Paris à l'occasion de la parution de Poèmes et Bois ; Franz Jung, Hans Richter et Tristan Tzara assistent au vernissage.

1964 Inclus dans « Cinquante ans de collages » au Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne. L'exposition, très novatrice en France, est ensuite présentée à Paris.

1965 Le poète Henri Chopin réalise un enregistrement de Hausmann récitant ses « poèmes de lettres », qu'il publiera dans sa revue-disque *OU*.

1966 Exposition « Dada », dite « exposition du cinquantenaire », qui est présentée au Kunsthaus de Zürich, puis au Musée national d'art moderne à Paris ; Hannah Höch accepte de rendre à Hausmann plusieurs de ses œuvres, dont *Tête mécanique*, qu'il rebaptise *L'Esprit de notre temps*.

1967 Rétrospective, mais sans photographies, au Moderna Museet de Stockholm. • Hausmann noue des relations d'amitié avec de jeunes artistes, en particulier Claude Viallat. • Il s'intéresse à l'Internationale situationniste ; en 1964-1966, il correspond avec Guy Debord et réalise spontanément une traduction allemande du livre de Raoul Vaneigem, *De la misère en milieu étudiant*. • Désormais très sollicité, Hausmann publie dans de nombreuses revues littéraires.

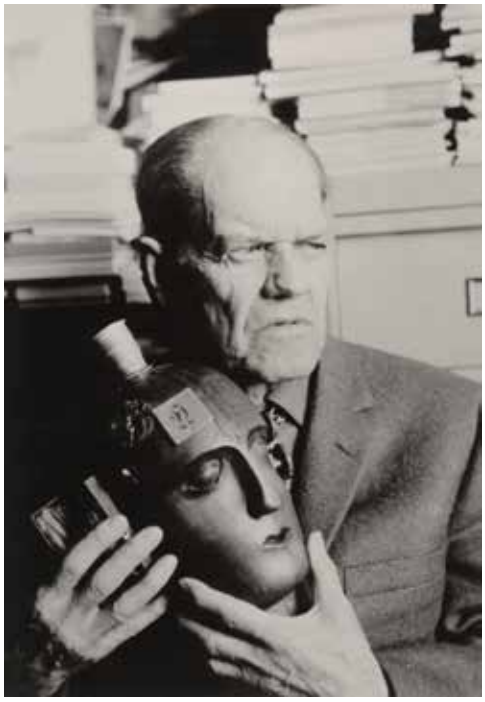
1968 Première œuvre dada jamais vendue par Hausmann, le photocollage *Tatlin at Home*, entré l'année précédente au Moderna Museet de Stockholm, est volé lors de son transport-retour après les grandes expositions « Dada, Surrealism and Their Heritage » et « The Machine at the End of the Mechanical Age », organisées au MoMA de New York. • Hausmann manifeste en mai à Limoges en soutien au mouvement de contestation et en août contre l'écrasement du Printemps de Prague. Il a quatre-vingt-deux ans. • Devenu aveugle, il réalise ses ultimes collages au toucher, fait qui prolonge sa réflexion sur une perception « haptique ». • Parution de son livre *Mélanographie* à Paris, avec six photographies originales.

1969 Hausmann parvient enfin à publier en Allemagne une partie de son « anti-roman » *Hylé* ; mais l'éditeur fait faillite et la plupart des exemplaires sont pilonnés. • Il publie « An Appeal for Fantasy » dans *Fantastic Architecture*, un ouvrage collectif publié par Something Else Press. • Hausmann correspond avec Dick Higgins, théoricien de l'intermedia.

1970 Parution de *Sensorialité excentrique*, où Hausmann récuse le matérialisme contemporain et appelle au développement de capacités sensorielles, psychiques, cosmiques supérieures ; l'homme doit se décentrer, « s'excentrer ».

1971 Mort de Raoul Hausmann à Limoges (1er juillet). Très peu de personnes assistent à son enterrement.

Dada, et plus que Dada



Raoul Hausmann tenant sa sculpture-assemblage *L'Esprit de notre temps*, 1967
Photographie : Marthe Prévot
Documentation du Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart

« Ainsi estampillé dada tu es, dada tu restes. »
Raoul Hausmann, in *Hylé, État de rêve en Espagne* [1969], Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 306.

« À Zurich, désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale, nous nous adonnions aux beaux-arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifiions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer. Cet art devint rapidement un sujet de réprobation générale. Rien d'étonnant à ce que les "bandits" n'aient pu nous comprendre. Leur puérile manie d'autoritarisme veut que l'art lui-même serve à l'abrutissement des hommes. »
Hans Arp, « Dadaland », in *On my way*, 1948, repris in Marc Dachy, *Archives Dada : chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 47-50.

« Dès le départ, Dada souhaite être un art total en contestation aux horreurs de la guerre. Les dadaïstes, chacun à sa manière, ont voulu repousser les barrières des conventions sociales et artistiques en tentant de nouvelles expériences : dès 1915, Jean Arp et Sophie Taeuber recherchent les formes simples dans leurs peintures et utilisent les papiers collés et la broderie ; Raoul Hausmann impose un rôle acoustique mais également visuel au langage dans ses poèmes "optophonétique" ; Hannah Höch réalise d'ironiques "ouvrages de dames" en utilisant patrons de broderie et morceaux de dentelle dans ses compositions. Les dadaïstes généralisent l'usage des matériaux et techniques artisanaux (textiles, perles, poupées, masques en carton), d'objets jusqu'alors réservés à d'autres disciplines (théâtre, danse) et coupent, collent, recomposent les mots et les images. "Les objets dada sont formés d'éléments trouvés ou fabriqués, simples ou hétéroclites" (Jean Arp, *Jours effeuillés*, 1966, p. 309). Dès lors, tout peut servir à Dada : les contes aborigènes, les statues africaines, les rites des Indiens Hopi autant que les images des magazines féminins ou des journaux militaristes. Il s'agit de décloisonner les pratiques artistiques, de faire éclater les carcans en mixant les techniques de création, en supprimant la hiérarchie entre arts mineurs et arts majeurs. L'hybridation des objets dada vient également de la réflexion collective où chaque artiste apporte sa contribution, dans la fusion d'un couple ou d'un duo artistique (Hugo Ball/Emmy Hennings, Jean Arp/Sophie Taeuber, Raoul Hausmann/Hannah Höch, Tristan Tzara/Maya Chruseck, Rudolph von Laban/Mary Wigman). »
Valérie Loth, « Hybridation », in *Dada Africa. Sources et influences extra-occidentales*, Paris, musée d'Orsay et de l'Orangerie / Hazan, 2017, p. 146.

« L'ART dépend dans son exécution et sa direction du temps dans lequel il vit, et les artistes sont les créatures de leur époque. L'art le plus élevé sera celui qui représente dans le contenu de sa conscience, les multiples problèmes de l'époque ; celui qui, s'il a été ébranlé par les explosions de la semaine précédente, ramasse ses membres sous les coups du dernier jour. Les meilleurs artistes, les plus inouïs, seront ceux qui, à chaque heure, reprennent les lambeaux de leur corps dans le brouhaha des cataractes de la vie, et, s'acharnant à l'intellect du temps, saignent des mains et du cœur. […]
Les signataires de ce manifeste se sont réunis sous le combat DADA !!!!!
Pour la propagation d'un art, dont ils attendent la réalisation de nouvelles idées. Qu'est-ce alors que le DADAÏSME ?
Le mot DADA symbolise la relation la plus primitive avec la réalité environnante ; avec le Dadaïsme une nouvelle réalité prend possession de ses droits. […]

Contre la tendance esthéto-éthique ! Contre l'abstraction anémique de l'expressionnisme ! Contre les théories "amélioratrices" des creuses têtes littéraires !
Vive le Dadaïsme en mots et en images ! Vive les événements dadaïstes de ce monde ! Être contre ce manifeste veut dire "être Dadaïste" ! »
Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preisz, Raoul Hausmann, « Manifeste dadaïste », in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 28-30.

« Dans le crépuscule monstrueux qui nous entoure, qui nous comprime le cœur et le cerveau, parce qu'il peut devenir la nuit ou la lumière, à l'instant prenons une décision énergique ! Nous voulons la lumière, qui pénètre tous les corps, nous ne voulons pas laisser s'abîmer les fines émanations relatives sous nos yeux fatigués ; nous voulons, avec la lumière, la grande Amérique non-découverte, la VIE ! […]
Notre art, c'est déjà aujourd'hui le film ! Il est en même temps événement, plastique et tableau. Il est le mécanisme de la petite vie sentimentale. Mais nous ne voulons plus nous laisser émouvoir par les nécessités du travail, de la pluie, des piqûres de moustiques ou de l'ivresse dominicale, qui rendent les apparences du monde si émouvantes aux Dupont, tandis que pour nous, cette Beauté représente l'art d'être mort. Quand on presse une chose vivante dans une forme rigide, quand on la tue, elle devient "immortelle" – à bon droit.
Mais nous voulons vivre et mourir, nous voulons être renversés et déchirés par cette mystérieuse dimension, par notre sixième sens, le mouvement ! Pour prendre conscience de vivre, de vivre aujourd'hui !
Et ainsi nous voulons décentrer notre regard qui est restrictif et rivé sur l'objet, car notre regard s'est élargi par la science, il est devenu rond et plein. Nous avons absorbé toutes les possibilités optiques et nous poursuivrons l'optique jusqu'aux phénomènes essentiels de la lumière ! Nous aimons la lumière et son mouvement ! Et la science nous montre la possibilité de l'abandon volontairement provoqué des forces inhérentes à l'atome ! Chaque chose en son temps !
[…]
Que l'homme nouveau ait le courage d'être nouveau !!! »
Raoul Hausmann, « Manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique », Berlin, février 1921, in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 91-94.

« Ce qui distingue Dada du penseur ou du philosophe est qu'il ne désespère jamais de la signification des valeurs changeantes, dans la minute même ; autrement il n'arriverait pas à vivre, il deviendrait immobile – et cette ambivalence du statique et du dynamique est pour lui la notion élémentaire de la vie.
Dada représente dans l'humanité une position tactique, qui rejette certains points de vue en raison de l'inertie qu'ils révèlent, sans vouloir pour autant changer le monde par principe. Le sens du mouvement, par des antagonismes, des oppositions, comprend nécessairement aussi la léthargie. […]
Dada a une tendance au non-tragique, il tend à l'équilibre au dedans d'une soi-disant liberté qui s'accomplit légalement, liberté sur laquelle il crache. En tout cas :
DADA EST PLUS QUE DADA ! »
Raoul Hausmann, « Dada est plus que Dada », *De Stijl*, n° 3, mars 1921, in *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 19-21.

« Il serait préférable, ajoute Hausmann, de ne pas devoir écrire de manifestes, "malheureusement, on est forcé d'en écrire quand même en raison des malentendus possibles".
Tel est Hausmann qui, comme son ami Schwitters, prend la plume presque continûment avec une même finalité didactique passionnée qui insuffle au débat intellectuel et artistique la réflexion cruciale et unique que seule engendre la pratique de l'art. Tous deux restent dadaïstes : Schwitters sous l'emblème de Merz, Hausmann se transformant sans cesse en cet homme nouveau et vivant, écrivain, peintre, photographe, chercheur, dans un élan créateur unique fait de sensorialité, sensibilité, contrastes, concordances, immédiateté, simultanéité, spatialité, micro et macrophotographie, etc.
[…] S'il ne fait guère de doute que la haine de l'art accapara Hitler autant que ses obsessions racistes et son bellicisme, ce qui au premier titre reste le plus marquant dans la perception du nazisme ce sont évidemment l'indicible horreur de l'extermination, l'ignominie des exactions, la brutalité des arrestations, la violence des combats, les bombardements, les millions d'êtres anéantis. L'abjection, la monstruosité, la honte de l'irréparable, l'innommable et la douleur portent atteinte au cœur et à la raison de l'honnête homme, abîmant immémorialement son image.
Dans le même mouvement, la nature du régime nazi dévoile jusqu'à l'excès sa pathologique obsession en entreprenant d'effacer l'art moderne et porte à son évolution et à son sens un coup d'arrêt violent aux conséquences incalculables. Les ambitions de l'art d'avant-garde, un homme nouveau dans une société nouvelle irriguée par une création nouvelle au même titre que par les innombrables inventions du XXe siècle, s'en trouveront ensuite trop facilement remisées dans la catégorie des utopies d'antan. Y concourent destructions d'œuvres, artistes déportés et assassinés, opprobre habilement lancé contre l'art au sein de masses non averties artistiquement et d'autant plus aisément manipulables : une mutilation irréversible atteignit l'idée d'un art "suspect" de vouloir inventer des formes, d'enrichir et changer le monde. »
Marc Dachy, « Préface » in Cécile Bargues, *Raoul Hausmann après Dada*, Bruxelles, Mardaga, 2015, p. 32-33.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Textes de Raoul Hausmann

- Hausmann, Raoul, Gräff, Werner, « Comment voit le photographe ? », *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin, Verlag Robert & Bruno Schultz, 1933, in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919- 1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 65-74.
- Hausmann, Raoul, « Ibiza et la maison méditerranéenne », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 1, 1935, Paris, p. 33-35.
- Hausmann, Raoul, « Recherches ethno-anthropologiques sur les Pityuses », *Revue anthropologique, organe de l'École d'anthropologie de Paris et de l'Institut international d'anthropologie*, Paris, librairie Émile Noury, 48e année, n° 4-6, 1938, p. 122-145.
- Hausmann, Raoul, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004.
- Hausmann, Raoul, *Hourra ! Hourra ! Hourra !* [1922], Paris, Allia, 2004.
- Hausmann, Raoul, *Sensorialité excentrique* [1970], Paris, Allia, 2005.
- Hausmann, Raoul, *Hylé. État de rêve en Espagne* [1969], Dijon, Les Presses du réel, 2013.

Ouvrages sur Raoul Hausmann

- Bargues, Cécile, *Raoul Hausmann après Dada*, Bruxelles, Mardaga, 2015.
- Bargues, Cécile, *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017.
- Benson, Timothy, Bergius, Hanne, Blom, Ina, *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- Chevrier, Jean-François, « Raoul Hausmann. Les relations du corps », in *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 182-221.
- Chevrier, Jean-François, « Raoul Hausmann. Gal amant de la reine », in *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 222-239.
- Giroud, Michel (dir.), *Raoul Hausmann. « Je ne suis pas photographe »*, Paris, Le Chêne, 1975.
- Haus, Andreas, *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- Michaud, Yves, Midant, Jean-Paul, Marí, Bartomeu, Frenkel-le chuiton, Cornelia, *Raoul Hausmann, architecte, Ibiza, 1933-1936*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1990.
- Ténèze, Annabelle (dir.), *Raoul Hausmann, Dadasophe, de Berlin à Limoges*, Rochechouart, musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart / Paris, Dilecta, 2017.
- Züchner, Eva, Nakov, Andrei, Michaud, Yves, Marí, Bartomeu, Chevrier, Jean-François, *Raoul Hausmann*, musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart / Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1994.

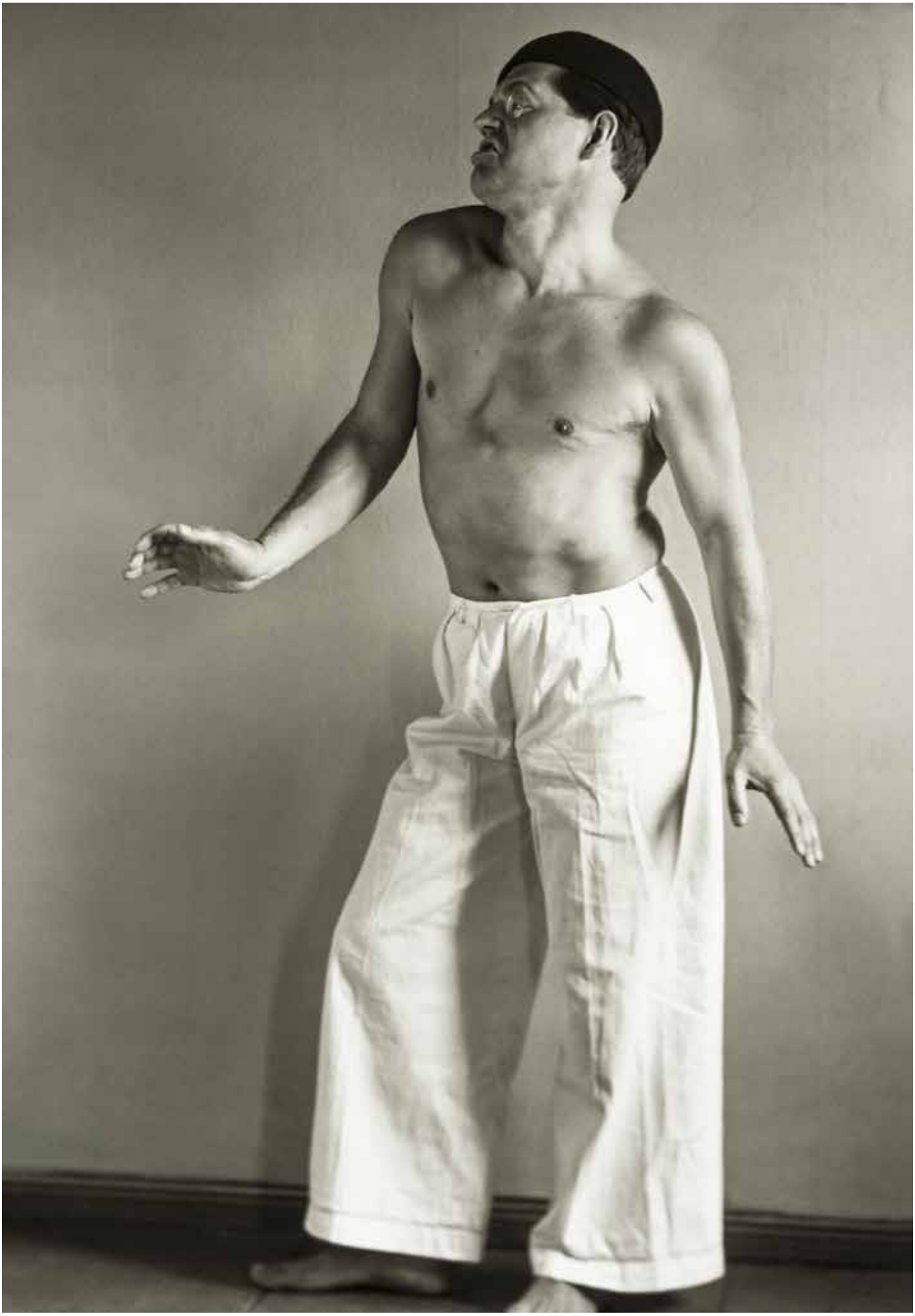
Ressources en ligne

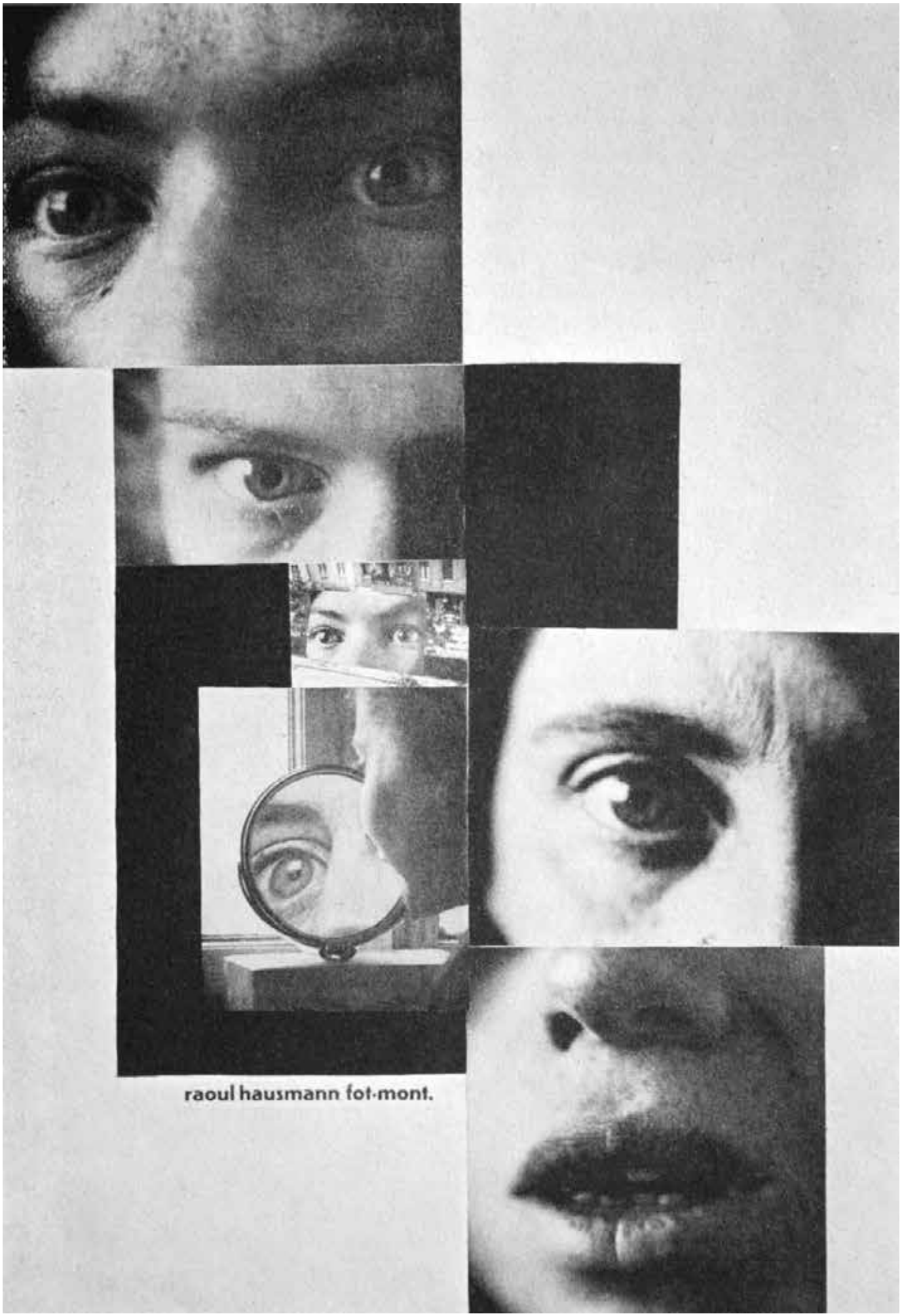
- Arago, portail de la photographie : https://www.photo-arago.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=27MQ2JCL7P5IR&SMLS=1&RW=1815&RH=929
- Berlinische Galerie : http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=StartPage
- L'Agence photo, Réunion des musées nationaux : https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC62TOTOT&SMLS=1&RW=1815&RH=929
- Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart : http://www.musee-rochechouart.com/
- Ténèze, Annabelle « "fmsbwtözäu". Raoul Hausmann, les archives d'un dadaïste », conférence prononcée à l'École nationale des Chartes, 16 décembre 2004, en ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=o_r_jcXP33M
- Le Point du jour, Centre d'art Éditeur, Cherbourg : http://www.lepointdujour.eu (voir notamment le dossier enseignants, dans les pages « Publics » / « Service pédgogique »).

Publication sur le magazine en ligne du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition (http://lemagazine.jeudepaume.org)

- Hausmann, Raoul, « La photographie moderne comme processus mental » [vers 1950], trad. de l'all. par Sabine Wolf, in *Projectoires*, n° 1, *Documents Raoul Hausmann*, documents réunis par Michel Giroud et Sabine Wolf, 1975.
- Parcours de l'exposition « Raoul Hausmann. Un regard en mouvement » commenté par les conférencières du service éducatif, à paraître, rubrique « En images ».

August Sander
Raoul Hausmann en danseur, 1929
Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Cologne
© ADAGP, Paris, 2018





raoul hausmann fot·mont.

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des images de Raoul Hausmann, cette partie du dossier aborde trois thématiques :

– « Tableaux collés » et montages
– Vision photographique et « dialectique des formes »
– Ibiza et une « autre histoire de l'art »

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Des orientations bibliographiques permettent ensuite de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

Raoul Hausmann fot-mont., vers 1931
Œuvre non localisée, publiée dans *a bis z*,
Cologne, vol. 2, n° 16, mai 1931

INTRODUCTION

❙ « J'ai toujours dû quitter tous les lieux, j'ai toujours été en fuite et sans maison. »
Raoul Haussman in Paul de Vree, « Rencontre avec Raoul Hausmann », [1969], *Apeïros*, n° 6, Vaduz, printemps 1974, p. 13, citation reprise par Cécile Bargues, *Raoul Haussman après Dada*, Bruxelles, Mardaga, 2015, p. 39.

❙ « Vous savez que j'ai une admiration objective pour votre pensée et votre œuvre. J'ai aussi une faiblesse personnelle pour vous. Je suis très heureux que vous envisagiez à nouveau de publier quelque chose, car j'ai toujours regretté que votre réserve, fût-elle un choix ou le résultat d'un mécontentement, nous prive de la largeur de vos idées et de la richesse de vos travaux. […] Vous avez négligé de publier une monographie de votre travail ou, si vous avez essayé, vous n'y avez pas mis assez d'énergie. Pourtant, vous auriez pu donner avec un tel livre une vue historique sur votre évolution, laquelle aurait été la meilleure preuve contre les revendications d'autres artistes à votre encontre. En outre, ce recueil de votre œuvre serait pour tout le mouvement moderne du plus grand profit. Vous le savez, mon attitude envers vous est positive. Mais laissez-moi vous dire une chose essentielle : vous étiez, déjà en 1920-1923, l'un des plus avancés, l'un des esprits les plus novateurs non seulement parmi les dadaïstes mais aussi parmi les soi-disant constructivistes. Par votre isolement volontaire, et par votre manière de vivre, vous faites aujourd'hui figure d'"hôte distingué", sur lequel on sait très peu. »
László Moholy-Nagy à Raoul Hausmann, 28 novembre 1936, in Cécile Bargues, *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 5.

❙ « Hausmann ne publiera jamais sa monographie, ni de livre de photographie. Sans doute ne voulut-il jamais, du début à la fin, fixer une œuvre en forme de flux, une œuvre en transformation permanente, toujours réinvestie, recommencée, réassemblée, *work in progress* dont la vitalité réside dans l'instabilité même. Et sans doute – surtout – le contact fut-il définitivement rompu au fil de ses départs pressés d'un pays à l'autre, Ibiza, la Suisse, la Tchécoslovaquie, puis Paris en 1938, le petit village de Peyrat-le-Château en Limousin pendant l'Occupation et enfin Limoges, d'où il échoua à émigrer aux États-Unis et où il se sentit d'abord reclus, quasiment prisonnier, "limogé". La postérité à contretemps de l'œuvre de Hausmann est affaire de géographie, de frontières, elle ne peut se comprendre sans le poids de cet "exil permanent" qui marqua tant la commissaire de la première rétrospective qui lui fut consacrée, au Moderna Museet de Stockholm dirigé par Pontus Hulten, en 1967. Hulten, l'un des hommes les mieux renseignés de la planète, venait, dans ses propres mots, de découvrir avec "surprise" "la violence puissante de Dada Berlin", l'œuvre de Hausmann l'ayant fait "bondir". Ce fut pourtant une modeste exposition d'une soixantaine d'œuvres, aucune ne datant de la période 1923-1946 – une rétrospective sans les photographies donc, disant assez quel continent inexploré elles représentaient alors. De fait, l'écart de notoriété avec les artistes et photographes connaissant et partageant les recherches de Hausmann dans le creuset de Berlin et de l'Allemagne des années 1920, El Lissitzky, August Sander, tant d'autres, ne fera que croître ; il demeurera incompréhensible aux yeux de beaucoup, et pour Moholy même au premier chef. À peu près au moment où il écrit cette lettre, en 1936, celui-ci croise dans une rue de Londres Vera Broïdo, l'ancienne compagne de Hausmann, sa muse, son modèle, son alter-ego, une jeune femme forte, cultivée, libre, à qui d'entrée de jeu il se confie. "Man Ray et moi avons la réputation mondiale d'être les premiers photographes modernes. Mais en ce qui me concerne, tout ce que je sais, je l'ai appris de Raoul", lui dit Moholy. "[Il] nous a montré la voie, à nous tous – il fut le premier". "Comme Raoul aurait aimé entendre cela !", ajoute Vera Broïdo. "Pendant les dix dernières années qu'il passa en Allemagne, puis ses trente années en France, il vécut relativement dans l'obscurité". »
Cécile Bargues, « Portrait de Raoul Hausmann en "hôte distingué" », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 7-8.

« TABLEAUX COLLÉS » ET MONTAGES

Material der Malerei, 1918
Musée départemental d'Art contemporain
de Rochechouart

« Je commençais à faire des tableaux avec des coupures de journaux et d'affiches en été 1918. Mais c'est à l'occasion d'un séjour au bord de la mer baltique, à l'île d'Usedom, dans le petit hameau de Heidebrink, que je conçus l'idée du photomontage. Dans presque toutes les maisons se trouvait, accrochée au mur, une lithographie en couleurs représentant sur un fond de caserne, l'image d'un grenadier. Pour rendre ce mémento militaire plus personnel, on avait collé à la place de la tête un portrait photographique du soldat. Ce fut comme un éclair, on pourrait – je le vis instantanément – faire des "tableaux" entièrement composés de photos découpées. De retour en septembre à Berlin, je commençais à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma. Pris d'un zèle rénovateur, il me fallait aussi un nom pour cette technique, et d'un commun accord avec George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader et Hannah Höch, nous décidâmes d'appeler ces travaux "photo-montages". Ce terme traduisait notre aversion à jouer à l'artiste et, nous considérant comme des ingénieurs (de là venait notre préférence pour des habits de travail, les "over-alls") nous prétendions construire, "monter nos travaux".
Telle est l'histoire de la trouvaille du photomontage, et ce furent surtout Johannes Baader et Hannah Höch qui employèrent et vulgarisèrent la nouvelle technique ; Grosz et Heartfield, trop épris de leurs idées caricaturales, restèrent fidèles au collage jusqu'en 1920. Au départ celui-ci était un mélange de dessin et de coupures de catalogues. Plus tard en 1919, sous l'influence des revues américaines, qui parvenaient à Grosz par son beau-frère, ingénieur du métro de San Francisco, Grosz et Heartfield ajoutèrent à leurs tableaux des reproductions d'articles de publicité en couleurs. Encore un détail : pendant qu'en France on appelait ces choses-là des collages en ce sens qu'on lie des objets hétéroclites et mêmes opposés d'emblée, à Berlin, nous les appelions "Klebebild" (tableau collé) et moi-même, je pris en dehors de mes différents pseudonymes et titres dada (comme Dadasophe) le surnom de : Algernoon Syndetikon, Syndetikon marque de fabrique de la colle que j'employais. »
Raoul Hausmann, « Cinéma synthétique de la peinture » (Berlin, avril 1918), in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 42-43.

« On trouve aisément aujourd'hui encore, dans les albums de nos grands-parents, des photomontages amusants où les têtes des familiers se trouvent interverties, où les proches se prêtent au jeu de mises en scène grotesques, où quelques brindilles ou feuilles d'automne ont servi à la réalisation d'une élégante empreinte lumineuse. Cette photographie vernaculaire, en raison de son éloignement même des catégories esthétiques, en raison des libertés prises à l'égard du "bon usage" de la photographie, fait partie de ce que les artistes d'avant-garde aimaient à déplacer vers leurs interrogations des principes de la représentation. […]
Enfance de l'art, photographie "brute", la photographie expérimentale se trouve ainsi à la croisée de deux régimes historiques, celui d'une histoire culturelle des images qui en forme l'arrière-fond, et celui des avant-gardes esthétiques qui en détermine une nouvelle valeur. […]
Ces mésusages méprisent tout ce qui gouverne alors la pratique photographique : réglages, mesures, etc. sont oubliés ou profit d'une pratique en liberté sur le mode que propose alors la poésie futuriste et dadaïste – une syntaxe éclatée et un retour au mot, à la syllabe, au son lui-même comme élément premier du langage. […] Nul mieux que Raoul Hausmann ne peut illustrer ce langage poétique de la photographie expérimentale. Mais sa contribution repose sur une autre façon encore de déconstruire l'autonomie de l'image photographique : en la décomposant en fragments, en découpant dans les images existantes les parcelles d'une image à venir que le photocollage recompose enfin. Cette pratique du photocollage, si conforme aux principes artistiques dadaïstes d'un Kurt Schwitters par exemple, s'inscrit dans le projet synesthésique de l'expressionnisme allemand dont hérite Hausmann. Comme les poètes de la revue

Der Sturm, il cherche un jeu subtil de correspondances entre l'image et le son, une équivalence poétique entre le sens de la vue et celui de l'ouïe. Le but des photocollages de Hausmannn est de concourir à cette "optophonétique" que sans cesse rappelle la présence de bouches ouvertes et de lettres collées dans ses compositions. […] Dessertis de leur contexte d'énonciation, les documents scientifiques et informatifs sont regardés et revendiqués pour leur prouesse formelle, au niveau desquelles l'expérimentation avant-gardiste entend se hisser en dehors de toute visée fonctionnaliste. Citées plus que déplacées ou plus encore détournées, ces références ont le mérite de désigner une source non artistique qui, non seulement renvoie à des modèles non académiques, mais témoigne désormais de la conscience d'une culture photographique.
La photographie expérimentale en dit ainsi un peu plus que la photographie "d'avant-garde", car cette catégorie tendait à faire croire que les artistes inventaient le regard dirigé vers un futur de l'art, quand ils affirment, dans leurs pratiques et leurs théories, réfléchir en tenant expressément compte des alentours comme du passé du médium photographique. Et c'est en ce sens que l'avant-garde n'est nullement, en photographie comme ailleurs, une figure héritée du progrès, mais une conscience de la relation complexe au présent, au passé et au futur – une conscience aigüe de l'Histoire. »
Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au xxe siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p. 24-27.

❙ « Le photomontage connaît en moins de dix ans, de l'immédiat après-guerre à la fin des années vingt, un essor considérable au sein de la culture visuelle moderne. Lancé par les dadaïstes comme une forme volontairement violente et provocatrice, s'ingéniant à amputer les corps et à mettre le monde en morceaux, il devient, en une décennie à peine, un outil privilégié de la communication visuelle populaire, assimilé par la publicité, exploité par la propagande politique de tout bord et étendu à la décoration murale dans les grandes expositions didactiques. Le principe du montage acquiert surtout une extrême importance théorique […]. On se met à voir en lui la forme de composition centrale du modernisme, dont l'invention aurait pour le XXe siècle une portée conceptuelle et symbolique comparable à la mise en place du système perspectif à la Renaissance. Tout en lui en effet serait en phase avec le monde et la pensée contemporaine, avec cet univers urbain marqué par le contraste, la fragmentation, la simultanéité, la circulation accélérée des informations et des corps, ainsi qu'avec un âge industriel fondé sur la production mécanisée, soit l'assemblage d'éléments préfabriqués, système qu'il étend jusqu'à la création artistique. Son rayonnement va dès lors dépasser de beaucoup la photographie, ou même le cinéma. Dans tous les domaines, des artistes vont se réclamer de lui, et dans la photographie elle-même, son principe – la rencontre organisée d'images originellement étrangères l'une à l'autre – va s'étendre jusque dans la pratique de la série ou la mise en page des illustrés. […]
Le photomontage, lui, en tirant son matériau des journaux illustrés et des articles d'actualité, viendrait réinsufler le réel dans l'activité artistique, la réancrer dans le monde contemporain, sans revenir pour autant à une plate figuration picturale. Il serait de plus, par la pauvreté de ses moyens, la facilité de sa réalisation et son absence absolue de tradition, l'incarnation d'un dilettantisme que Herzfelde conçoit comme une révolte nécessaire contre un système artistique arbitrairement hiérarchisé, autoritaire et oppressant.
Dans le compte rendu qu'il donne de l'exposition ["Foire dada internationale", 1920], Adolf Behne insiste, lui, sur l'aspect provocateur, subversif et émancipateur du mouvement dada, sa volonté de renverser toutes les valeurs bourgeoises. Cela s'exprimerait entre autres dans le photomontage, qui, en s'amusant à fragmenter les corps ou à en échanger les têtes, serait la parfaite traduction visuelle d'un monde brutal et déshumanisé, et d'une culture en lambeaux. »
Olivier Lugon, « Le photomontage, une forme moderne réaliste », in *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 209, 211-212.

❙ « Peindre des tableaux à l'huile, c'est aussi employer des produits préfabriqués, car on se sert des couleurs toutes prêtes, en tubes, que l'on place sur une palette. C'est l'image, la fantaisie, qui décide, qui compte. On peut avoir énormément de fantaisie en se servant d'autres matières déjà fabriquées, du papier, de l'étoffe, du bois et il ne s'agit que de les transformer et de les réordonner d'après une image intérieure. En réalité il n'y a pas de différence principale, car le matériel brut, en lui-même, n'est rien. Pourquoi alors ne pas faire des collages-tableaux inspirés en partie, justement, par les caractères tactiles de ces matériaux nouveaux. Toucher de la couleur fraîche est désagréable et salit les doigts, tandis que prendre dans ses mains du papier, du feutre, du voile, du bois, du lin, des lamelles métalliques, cela accélère même l'inspiration et la coordination.
Ce n'est pas seulement un assemblage involontaire à partir d'éléments hétéroclites, mais ces matières-là parlent et demandent une forme insolite, mais nécessairement nouvelle.
Le matériel soi-disant préfabriqué n'attend que d'être employé pour se libérer de la prison selon l'usage et pour pouvoir parler son propre langage. Les matériaux ne sont pas inertes, au contraire, ils possèdent une force d'expression qu'on doit découvrir, pour démontrer qu'ils sont animés. C'est cela le caractère caché mais révélateur du collage.
En déchirant un morceau de papier, ce morceau vous donne une indication, une direction, il montre comment il voudrait être formé et il faut avoir assez de doigté pour suivre les indications de la matière, qu'on "libère" ainsi.
Si d'autres collagistes ont des idées préconçues pour créer des collages parlant avec des phrases ou à l'aide d'images superposées, alors imposées, je n'ai pas cette intention. Je m'abandonne avant tout aux indications supérieures de ces matières, qui hors de mes doigts resteraient inertes, et toute mon idée est de sentir avec quelles autres matières ma première pièce voudrait être assemblée.
Si j'emploie des lettres ou des morceaux de textes, je le fais d'une manière optophonétique au lieu de faire parler de prétendus événements. […]
Cependant cette période dadaïste est révolue pour moi, et maintenant je dois rendre à la vision réelle la matérialisation de "l'idée" incohérente, qui domine les matériaux sans

expression apparente pour leur prêter une voix, un langage propres à leurs structures différentes. »
Raoul Hausmann, « Matières-collages, Limoges, 1968 », in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 167-169.

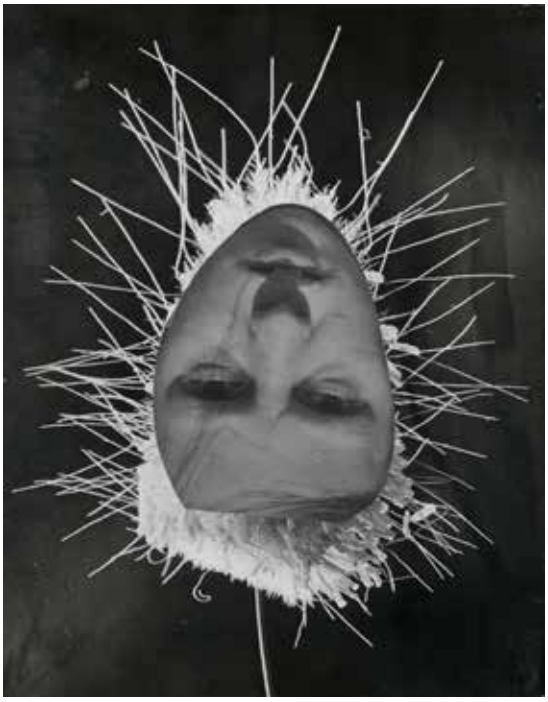
❙ « *Hylé* ("matière" en grec) – tel est le titre du *work-in-progress* auquel Raoul Hausmann travaille à partir de 1926. D'un genre inclassable, cette forme textuelle longue s'il en est se situe à mi-chemin entre roman autobiographique et montage de textes poétiques, réflexifs et expérimentaux. Tour à tour qualifié par l'auteur de "roman morphologique", de "mythe autobiographique" mais aussi de "*tale-dream-poem*", l'*État de rêve en Espagne* (= *Hylé II* dans la critique) a pour cadre narratif l'exil de Raoul Hausmann à Ibiza entre 1933 et 1936. À la chronologie de l'exil se superposent une rêverie du lieu ancrée dans l'histoire ancienne de l'île d'Ibiza, ainsi qu'une rêverie personnelle avec les réminiscences de l'enfance du narrateur. Des poèmes et des unités textuelles au statut intermédiaire, assimilables en dernier recours à des rêves nocturnes, achèvent de transformer le cadre narratif donné en un lieu d'accueil de l'hétérogène où la dimension poétique prime souvent. […]
Hylé I, texte inédit, a pour cadre les années allemandes de Raoul Hausmann de 1926 à 1933. Ma recherche consiste en une approche comparée de *Hylé I* et *Hylé II* visant à mettre à jour l'évolution du projet textuel au cours de la genèse longue (genèse allant approximativement de 1926 à 1950 pour *Hylé I*, et de 1933 à 1958 pour *Hylé II*, avec des interruptions).
Il s'agit, d'une part, d'interroger le mode de cohésion des unités textuelles dans le montage ; le potentiel d'intégration de la dimension narrative ne joue pas de la même façon dans *Hylé I* et dans *Hylé II*, qui relèvent chacun d'une poétique spécifique. Le refus de la cohérence narrative s'affirme frontalement dans *Hylé I*, où la quasi-autonomie des unités textuelles produit d'abord un effet mosaïque dénarrativant, avant d'être relativisé par la réintroduction de deux "fils narratifs" dans le dernier tiers du montage. Dans *Hylé II* au contraire, le cadre spatio-temporel de l'exil donne d'emblée un semblant de cohérence narrative à l'ensemble textuel, mais celle-ci est sans cesse remise en question de l'intérieur.
D'autre part, le projet *Hylé* soulève la question de la continuité du projet dadaïste et post-dadaïste de Raoul Hausmann, en particulier en ce qui concerne les interactions entre l'écriture littéraire et les différents domaines d'expression artistique du Dadasophe : collage, photomontage, poésie visuelle et poésie sonore, photographie. »
Hélène Thiérard, « Raoul Hausmann : Hylé. État de rêve en Espagne », *Cahiers de Narratologie* n° 24, 2013, en ligne : http://narratologie.revues.org/6711.

❙ « Son œuvre dada se caractérise finalement, d'une part, par une extrême rareté (nous restent, dans un ensemble qui fut plus vaste, moins de dix photomontages, dont trois seulement se trouvent dans des collections publiques), et, de l'autre, par une fragilité interdisant toute exposition prolongée ou réitérée, qualités enjoignant de prime abord à l'invisibilité ; elles se trouvent pourtant contrebalancées par une reproduction massive dans la presse et les histoires de l'art depuis la fin des années 1960. *Tatlin at Home*, chronologiquement le premier photomontage à être cliché en couleurs, reste sans doute aujourd'hui le plus diffusé et le plus emblématique. C'est pourtant, dans la multitude de ses versions imprimées, une image sujette à une infinité de variations de chromie, inexacte, instable, très grainée, presque fantomatique. C'est une image-indice, invérifiable, car, à la vérité, elle reproduit une absence. L'original n'existe plus. […]
Depuis sa création, très peu de personnes ont donc réellement vu *Tatlin at Home*. Cette économie par force de la matérialité des choses est en fait source de malentendu quant à la nature même du "photo-montage". Le terme est au demeurant employé de manière anachronique, car il apparaît vers 1923-1924 sous les plumes de Rodtchenko et Moholy. Il est ici impropre à rendre compte de la recherche de Hausmann axée sur les possibilités du "matériau nouveau", c'est-à-dire sur la libération et le choc, par le collage ("*klebebild*", tableau collé, écrit Hausmann), d'une matière première déjà toute faite : cartes, billets, tickets de tram, planches anatomiques, images trouvées dans les journaux. Le photomontage dada n'est pas, à l'origine, un assemblage de tirages photographiques, mais l'entrechoquement hétérogène d'une iconographie imprimée superposant de manière tactile, les papiers et différentes techniques, y compris le dessin et l'aquarelle ; et pourtant les vicissitudes de l'histoire lui assignent une postérité essentiellement reproductible, photographique si l'on veut, quand il devient la trace, l'archive, presque la mémoire d'une œuvre perdue, ou détruite, d'une œuvre finalement devenue sans volume et sans matière.
Le photomontage n'est pas au sens strict un photomontage, dans l'acception actuelle du mot, un peu comme dans *Tatlin at Home,* Tatline n'est pas Tatline. "Un jour, raconte Hausmann, je feuilletais une revue américaine sans penser à rien. D'un coup, le visage d'un homme inconnu me frappa, et je ne sais pourquoi la liaison entre lui et le Russe Tatline, le créateur de l'art de la machine, se fit automatiquement. Mais moi, je voulais plutôt rendre l'image de l'homme qui n'avait dans le cerveau que des machines, des cylindres de moteurs, des freins, des volants de voitures". Si le titre réserve un hommage à l'avant-garde soviétique dont on découvrait à peine les travaux en Allemagne et s'il rend compte, mieux que tout autre, de la naissance du photomontage à la croisée de Dada et du constructivisme, il dit aussi les distances gardées, l'ironie et la provocation toujours à l'œuvre chez Hausmann. Son "art de la machine" convoie dans un même mouvement exaltation et méfiance. *Tatlin,* au titre en anglais, participe d'un goût pour la civilisation industrielle, américaine en particulier, disséminé dans tout Dada Berlin ; image surgissante, elle est fille d'une attention flottante, d'un "culte de la distraction" qui marque tant l'expérience des remous de la grande ville au début du XXe siècle, de Georg Simmel à Walter Benjamin. Des temps modernes, des cadences de l'usine et de l'atelier, dérive en fait le terme "monteur", mot allemand signifiant plutôt "mécanicien", "ajusteur". Hausmann dandy n'hésitait pas alors à revêtir le bleu de travail des ouvriers pour marquer son "aversion de jouer à l'artiste", non sans craindre d'hurler les contradictions des temps ("Proctature du dilettariat !", assénait-il sans ambages aux esprits étroits de l' "art prolétarien"). »
Cécile Bargues, « Portrait de Raoul Hausmann en "hôte distingué" », in Cécile Bargues, *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 12-14.

« Avec le photomontage, la photographie, qui ne s'était jusqu'alors trouvée une honorabilité que dans le pictorialisme, fait son entrée dans les avant-gardes du siècle, grâce à une déviation, à des fins révolutionnaires, des principes de structuration de l'espace pictural acquis par le cubisme. Né dès 1916 entre Grosz et Heartfield, ou encore en 1918 à Berlin dans le groupe dada formé autour d'eux par Raoul Hausmann, Hannah Höch et Johannes Baader, le photomontage est l'héritier des collages en trompe-l'oeil de Braque (1910), des papiers collés et de l'usage de fragments typographiques par Picasso (1911-1912) ; il y a là une échappée vers l'abstraction (Picasso, Sonia Delaunay, Arp) et un retour à la figuration (bien que parcellisée) de la réalité d'un papier peint, d'un journal, d'un paquet de tabac, pièces à conviction directement collées sur la surface. Les futuristes avaient déjà subverti ces sages principes avec leurs "mots libres" et la *Manifestation interventionniste* de Balla (1914), faite d'accumulations de textes découpés. "Assemblage et combinaison d'éléments expressifs extraits de photographies" (Stepanova, 1928), le photomontage apparaît dans l'environnement dénonciateur et ravageur de dada comme "une nouvelle unité qui dégageait du chaos de la guerre et de la révolution une vision-reflet optiquement et conceptuellement nouvelle", "de sorte qu'on dirait par l'image ce qui, en paroles, se serait trouvé immédiatement censuré" (Grosz). […]
À partir de 1922, la pratique du photomontage se trouve propulsée dans le camp des nouveautés graphiques et expressives par des centres de production comme Moscou et le Bauhaus de Weimar (puis Dessau à partir de 1925). L'un des ouvrages de propagande des nouveaux médias *Malerei, Fotografie, Film,* édité par Moholy-Nagy au Bauhaus en 1925 pour faire l'apologie des arts appliqués, de la typographie, du photogramme (c'est alors que la "nouvelle photographie" fait son entrée), reproduit des photomontages de Höch, Citroen *(Metropolis),* une publicité américaine et quatre "photoplastiques" de Moholy. C'est ensuite dans les arts appliqués (affiche, publicité, mise en page) que le photomontage trouve son adéquation aux besoins d'une large communication : affiches de Tschichold, propagande de Rodtchenko, satires politiques de Heartfield. […] Moholy lui-même, précisément, rend bien compte, par sa production assez brève de photomontages, de cette évolution qui conduit de la dénonciation anarchiste à la propagande soigneusement typographiée des années 1930. Commençant en 1922 dans un style proche du chaos organisé des *Merz* de Schwitters, accumulations de broutilles trouvées et de fragments insignifiants, il applique très vite au photomontage la structure de ses "constructions" peintes de l'époque, géométries très dépouillées à points de fuite multiples, voisines des *Proun* d'El Lissitzky. Cela donne ces espaces blancs fluides où de rares traits, cercles, axes, installent la profondeur d'une absence dans laquelle flottent sereinement quelques découpages photographiques, hommes ou animaux. Moholy fait lui-même ce commentaire de *Léda et le Cygne* (1925) : "Les éléments linéaires, la structure simple, les figures isolées participent d'une articulation de l'espace. Collés sur une surface blanche, ils semblent flotter dans un espace infini, avec une définition claire de proximité et de distance. La meilleure description de l'effet produit serait sans doute de supposer que chaque élément soit collé sur des panneaux de verre verticaux, placés en série infinie les uns derrière les autres". La théorie plastique des années 1920 ne vise pas la représentation du déjà vu, mais la production du non-vu ; ce que, manifestement, le photomontage autorise.
Dès 1924, Moholy l'applique à la conception d'affiches photographiques ; et son photomontage *Männerserie,* muni d'un slogan publicitaire, devient l'affiche des magasins Schocken (1927). De livres en prospectus il aboutit aux huit couvertures de la revue de mode *die neue linie* (1929-1933). Parti de la rusticité du papier collé, le photomontage engendre, à travers l'exemple de Moholy, ce graphisme dont toute mise en page moderne est redevable aux années 1930. »

Michel Frizot, « Les vérités du photomenteur », in *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, CNP, Photo Poche, 1987, n.p.

« Parmi les opinions qui ont cours, on prétend souvent que le photomontage n'est praticable que sous deux formes : celle de la propagande politique et celle de la publicité commerciale. Les premiers photomonteurs, les dadaïstes, partaient du point de vue, pour eux incontestable, que la peinture du temps de guerre, l'expressionnisme post-futuriste, avait échoué à cause de sa non-objectivité et de son absence de convictions, et que, non seulement la peinture, mais tous les arts et leurs techniques avaient besoin d'un changement révolutionnaire fondamental, pour rester en relation avec la vie de leur époque. Les membres du Club dada n'étaient naturellement pas intéressés à élaborer de nouvelles règles esthétiques, suivant lesquelles l'art devrait être exécuté. En premier lieu ils se souciaient des aptitudes agaçantes du nouveau matériel et par là, du renouvellement des formes de contenu frais. Dada qui était une sorte de critique culturelle ne s'arrêtait devant RIEN ! Et il est exact qu'une partie éminente des premiers photomontages poursuivait avec une ironie mordante les événements contemporains. Mais l'idée du photomontage était aussi révolutionnaire que son contenu, sa forme aussi renversante que l'application de la photographie et des textes imprimés qui ensemble se transforment en film statique. Les dadaïstes ayant inventé le poème statique, simultané et purement phonétique, appliquaient en conséquence les mêmes principes à l'expression picturale. Ils furent les premiers à se servir de la photographie comme matériel pour créer, à l'aide de structures très différentes, souvent hétéroclites et de signification antagonique, une entité nouvelle qui arrachait du chaos de la guerre et de la révolution un reflet optique intentionnellement nouveau ; ils savaient qu'une puissance de propagande se trouvait incluse dans cette méthode, et que, pour la développer et l'absorber, la vie contemporaine n'était pas assez hardie.
[…]
Le photomontage dans sa forme primitive était une explosion de points de vue et un entre-tourbillon d'azimuts. Dans sa complexité allant plus loin que la peinture futuriste, il a, entre-temps, subi une évolution qu'on pourrait appeler constructive. Partout s'est imposée la conscience que l'élément optique offre des possibilités extrêmement variées. Le photomontage permet d'élaborer les formules les plus dialectiques en raison de ses antagonismes de structures et dimensions, par exemple du rugueux et du lisse, de la vue aérienne et du premier plan, de la perspective et du plat.



Petite Fleur en Herbe, 1932
Berlinische Galerie – Landesmuseum
für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur /
VG Bild-Kunst, Bonn

La technique du photomontage s'est sensiblement simplifiée en raison de son champ d'application. Son domaine d'application est surtout la propagande politique et la publicité commerciale. La clarté nécessaire qu'exigent les slogans politiques ou commerciaux influera de plus en plus sur ses moyens de contrebalancer les contrastes les plus saisissants, et éloignera les caprices de première heure ; le moment dialectique des formes qui fait la particularité du photomontage lui assurera encore une survivance prolongée et pleine de chances.
Dans le futur photomontage, l'exactitude du matériel, la lisibilité des objets, la précision des notions plastiques joueront le plus grand rôle. Personne apparemment n'a pensé à considérer le photomontage-statistique, mentionné ici, comme nouvelle forme. On peut prétendre que le photomontage peut, aussi bien que la photographie ou le cinéma, apporter beaucoup au développement de notre vision, de notre conscience des structures optiques, psychologiques et sociales dans un sens surprenant, et cela, par l'exactitude de ses données, où le contenu et la forme, le sens et l'apparence ne font qu'un. »
Conférence inaugurale lors de l'exposition « Fotomontage » organisée par César Domela à Berlin, 1931, in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 46-47.

I « Avant le montage de quatre images qui illustrait l'essai sur "la dialectique de la forme dans la photographie", le numéro de mai 1931 de *a bis z* contenait un premier montage, plus mobile, illustrant le texte de la conférence prononcée pour l'exposition de Domela [voir p. 18 et 47]. Disposé verticalement, dans un mouvement oblique, comme une cascade d'images, ce montage est composé de fragments irréguliers de visages en gros plan. La première image, en haut à gauche, montre le regard fixe, peut-être étonné, d'un personnage dont, en bas à droite, apparaît la bouche entrouverte. Dans l'intervalle se distribuent trois variantes de la première image et la vue d'une femme de profil, dont l'œil droit est isolé, comme exorbité, dans le cadre circulaire d'un miroir-loupe. Les fragments étaient tirés de portraits récents, mais Hausmann rappelle également la relation optophonétique entre l'œil (l'optique) et la bouche (le phonétique), telle qu'elle est apparue dans les photomontages de la période dada, et particulièrement dans le premier d'entre eux, *Synthetisches Cino der Malerei,* qui jouait déjà de la décomposition d'un portrait en faisant rimer une bouche hurlante encerclée par la lettre O avec l'œil cerclé d'un monocle. Le portrait utilisé en 1918 dans *Synthetisches Cino* qui représente Hausmann lui-même, est réapparu intégralement en 1920 dans le photomontage réalisé par Heartfield pour la couverture du numéro 3 de la revue *Der Dada*, puis, plus tard encore, dans le dernier photomontage dada de Hausmannn, *ABCD*, ou le thème optophonétique est présenté comme le fondement d'une poésie planétaire et cosmique intégrant l'art Merz de Schwitters.
Combinant des fragments, le montage a donc établi une relation expressive – et très compréhensive – entre l'œil et la bouche, entre l'organe qui capte et celui qui émet, entre le reflet et la profération. Fondée sur une proximité métonymique, cette relation joue aussi de la métaphore du regard dévorateur. Enfin, dissociée de l'axe du corps, cette relation est littéralement oblique : elle rompt l'alignement du phonétique sur la symétrie binoculaire. Elle propose ainsi une véritable articulation, au sens de l'articulation vocale et anatomique ; elle peut se démultiplier dans l'ensemble du monde vivant, comme la parole se diffuse dans l'espace en ondes sonores et se diffracte sur la page en indications phonétiques. Dans *Nous ne sommes pas des photographes,* Hausmann a clairement indiqué ce processus de démultiplication d'une première relation asymétrique œil-bouche :
"La vision, quand elle est créatrice, est la configuration des tensions et distensions des relations essentielles d'un corps, que ce soit homme, bête, plante, pierre, machine, partie ou entité, grand ou petit : elle n'est jamais le centre froidement et mécaniquement vu". [...]
Pour engager un nouveau processus de formation, plastique et psychique, il fallait accepter la dissociation,

Sans titre (Paysage de dunes),
entre 1927 et 1933
Berlinische Galerie
– Landesmuseum für Moderne
Kunst, Fotografie und Architektur/
VG Bild-Kunst, Bonn

ou la fragmentation, même sous sa forme pathologique, quand elle cherche sa résolution dans la démesure. L'image photographique est évidemment une forme sobre, mesurée, laconique, qui se prête mal à une expérience de l'excès. Mais elle finit par correspondre aux recherches de Hausmannn, car elle lui permettait de placer systématiquement sur le plan de la perception cette condition fragmentaire de l'homme moderne qui était encore accentuée par le refus des systèmes idéologiques. L'image photographique était un fragment, pourrait-on dire, exemplaire : elle était à la fois un morceau du monde visuel ou du tableau de la nature ; une petite image sans prétention à la complétude de la composition picturale ; enfin, l'expression d'une discontinuité de la perception et, plus largement, de l'extrême fragilité de toute intégration psychique. La pratique de la photographie, rattachée à la perception et soutenue par une relation fondamentale entre la vue et l'articulation phonétique, pouvait être une manière d'épeler le monde et, ce faisant, de transformer, de transmuter des fragments en "éléments" d'intégration d'une nouvelle identité. »

Jean-François Chevrier, « Raoul Hausmann. Les relations du corps », in *Les relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 196-199.

VISION PHOTOGRAPHIQUE ET « DIALECTIQUE DES FORMES »

« Grâce à la photographie, Hausmann a développé de nouvelles observations sur la vue, fondées sur le fonctionnement des organes sensoriels. En 1931, Raoul Hausmann publie un article "Fotomontage" qui pose le premier jalon d'une longue série de textes théoriques sur la photographie. Dans cet écrit, il remarque que le principe du montage de fragments photographiques, d'abord caractérisé par l'explosion de différents points de vue, a désormais évolué vers une technique plus constructive – ce qui ne veut pas dire "constructiviste". L'un de ses montages de 1930, composé de rectangles réguliers issus de portraits découpés de Vera Broïdo et d'Hedwig Mankiewicz, lui a servi d'exemple. L'œil du spectateur est guidé selon des étapes très précises, depuis les parties agrandies sur les bords supérieurs et inférieurs jusqu'à un point très éloigné au centre de l'œuvre, selon une composition qui suggère un champ pictural concave. Selon Hausmann, cette perception correspond à la réalité de l'activité du regard de l'œil humain. Dans nombre de ses textes, on retrouve cette question de savoir comment produire, à l'aide d'un objectif photographique et malgré sa correction selon le modèle de la perspective centrale, des images en harmonie avec la vue naturelle et mobile de l'œil humain. Hausmann caractérise ces images comme soumises à un processus séquentiel avec divers points fixes dans l'espace.
La même année 1931, Hausmann publie également un montage célèbre issu de quatre photographies et qui, en tant qu'ensemble, propose à l'œil, d'une manière riche et sophistiquée, des vues qui dépassent la perception visuelle simple "d'un seul coup d'œil" fidèle à la perspective centrale. Chaque photographie soumet en effet à l'œil un champ visuel différent, pris à une distance différente ; mais elles disposent toutes de surfaces visuelles bombées et de lignes courbes ascendantes dans l'espace pictural. L'activité des yeux est agréablement accueillie par cet ensemble, sans toutefois qu'il l'arrête. Grâce à des contrastes presque tactiles, entre des effets lisses et rugueux, clairs et obscurs etc., l'œil reste animé et dynamique. Il gagne de multiples possibilités de remplir les espaces virtuels de cet ensemble pictural et de les mettre en relation entre eux. Cette capacité à rendre le regard vivant, à l'animer par des lignes courbes, des points de vue opposés et par des signaux d'arrêt et de densification de l'espace imaginaire photographique devait marquer toutes les photographies prises ensuite par Raoul Hausmann. »
Andreas Haus, « Raoul Hausmann – La matérialité de la photographie », in Thimothy Benson, Hanne Bergus et Ina Blom (dir.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Presses du réel, 2014, p. 266-267.

« Je voudrais dire ici quelques mots sur le point focal et la profondeur de champ. Les opticiens, scientifiques et esthètes, affirment constamment que l'œil humain voit tous les objets avec une même acuité que ces objets soient l'un derrière l'autre, ou à côté l'un de l'autre, alors que l'objectif photographique est lui, limité à certaines zones d'acuité. En réalité, l'œil humain voit selon une *succession* de points focaux autour desquels tout reste flou ; la netteté apparente de toute les parties de l'espace n'est produite que par la conscience c'est-à-dire idéoplastiquement (par la représentation). Ces points focaux apparaissent de telle sorte que l'espace encore existant autour de l'objet contemplé est complètement "effacé" par la conscience comme si l'objet existait pour lui seul, sans environnement ; l'objectif photographique, lui, rend nécessairement, avec plus ou moins de netteté, tous les objets et parties de l'espace qui se trouvent dans l'angle de perception. La théorie selon laquelle la "netteté faite sur le premier plan" correspond au mieux à la vision naturelle est également fausse. Il convient au contraire de distribuer la profondeur de champ d'une photo de façon à soutenir et provoquer la vision pour que seules les lignes, les masses et les degrés de lumière essentiels au photographe deviennent les éléments constructifs de l'image. Ce sont ainsi les masses visées, le point de vue spatial et les plans privilégiés qui déterminent la mise au point. Ce qui abroge la "loi" des lignes plongeantes ou de trop fortes réductions qu'il conviendrait d'éviter, car pour notre seule conscience une ligne verticale est toujours verticale. Si, par exemple, on penche la tête par une fenêtre située en hauteur, on ne se rend pas compte que les lignes verticales ne sont plus verticales par rapport à notre axe de vision : notre "savoir" corrige l'impression d'un espace extérieur incliné par rapport à nous. Il se passe la même chose quand, par exemple, nous voyons un homme couché sous un angle de vue très plat ; notre conscience, par son "savoir" des dimensions du corps transforme la réalité de l'apparence visuelle que l'appareil-photo rend, lui, avec une extrême justesse. Une chose ici dépend de l'autre : dans un cas, la conscience corrige l'apparence visuelle, dans l'autre, cette apparence visuelle domine le préjugé inconscient. »
Raoul Hausmann, Werner Gräff, « Comment voit le photographe ? », *Das Deutsche Lichtbild. Jahresschau 1933*, Berlin, Verlag Robert & Bruno Schultz, 1933, in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 72-73.

« 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.

« Dans les années 1920 et 1930, la Nouvelle Objectivité, comme le terme plus large de Nouvelle Vision, sont emblématiques de l'attitude prospective croissante qui propose une nouvelle éducation commandée par l'image à l'adresse d'un nouveau spectateur, le spectateur moderne. C'est dans ce contexte que, en Allemagne, Renger-Patzsch et László Moholy-Nagy (1895-1946) peuvent être considérés comme deux pôles, aux attitudes différentes mais non totalement antagoniques, pour promouvoir la photographie comme moyen privilégié de représentation du monde moderne. Comme Renger-Patzsch l'écrit à ce sujet : "Il est inconcevable d'imaginer la vie moderne sans la photographie".
Conscients de l'asymétrie entre l'appareil photographique et le regard humain, Moholy-Nagy et Renger-Patzsch sont tous deux les protagonistes d'une même culture de transformation cognitive du quotidien. La représentation mécanique offre à leurs yeux les mêmes possibilités pour la photographie objective et la photographie subjective, l'une et l'autre dénaturant le rapport entre la perception humaine et la perception photographique. Renger-Patzsch optera pour la voie de l'objectivité, Moholy-Nagy pour un ethos non objectif. Tandis que ce dernier recherche des points de vue nouveaux, inhabituels et dynamiques, ainsi que toutes les possibilités expressives de la lumière, Renger-Patzsch s'en tient essentiellement à une imagination hyperfigurative, statique et stable – quand bien même, dans son œuvre, nombre de ses images explorent les variations du regard, des dynamiques, des recadrages serrés et asymétriques, des gros plans, qui rendent évidente la convergence avec Moholy-Nagy. »
Sérgio Mah, « La perspective des choses », *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 14.

« Jusqu'au départ d'Ibiza, son œuvre sans effet et sans fracas semble plutôt avoir flirté, esthétiquement, avec la Nouvelle Objectivité, mais pour la retourner comme un gant, selon une pratique d'autocontradiction, de fusion et de dépassement des contraires qui alimentait l'entièreté de sa pensée. Non moins que Franz Roh ou Moholy, Hausmann en 1931 reprochait acerbement sa mièvrerie à Renger-Patzsch, son conservatisme aussi, l'appel à la transcendance de son livre *Die Welt ist schön* (1928) conclu par deux mains réunies en prière. Lui, résolument, existait ici et maintenant. S'il n'appartint à aucun "style" préétabli, son travail se caractérisa par une grande simplicité, un dépouillement confinant à la perfection dans son exploration sereine des potentialités de la vision révélées par l'appareil photographique. "J'admire ta photographie du melon, qui se trouve dans ma salle à manger. Je vis avec elle. Elle est tellement simple", lui écrivit Schwitters en 1947. Le cadrage horizontal révélait, il est vrai, une forme élémentaire, pure, mais pas froide, l'ovale tactile du melon à la peau craquelée, assis, telle une sculpture organique, sur les carrés rétrécissants d'un cordage de chaise faite de main humaine. Hausmann donnait à voir la géométrie presque biomorphique de l'anodin, de la banalité, de l'ordinaire, cette "beauté sans beauté" qu'il traquait dans les interstices du quotidien et les espaces de "gratuité" de la vie depuis des années.
Il travaillait, littéralement, avec rien, avec un rien qui devenait tout, avec ce qu'il avait sous la main, continuant ainsi par d'autres voies son bricolage du déjà-là : une râpe à fromage, une chaise cannée, une corbeille en osier, autant d'objets troués qu'une ampoule solitaire suffisait à transformer en tourbillon de lumière. Ses images les plus expérimentales, rares mais largement diffusées (notamment par lui-même, à la fin de sa vie, dans *Mélanographie*), résultaient d'une technique à la fois extrêmement minimale et d'une grande efficacité ; peut-être étaient-elles en cela plus saisissantes que le film issu du *Modulateur Lumière-Espace*, machine complexe de Moholy, ou que la photographie de Werner Rohde, *Cirque fantastique*, mise en scène et dévoilant un dispositif tenant finalement de la lanterne magique. Hausmann, lui, montrait la naissance d'une image comprise dynamiquement comme "un processus vivant".
Dans le sillage de la Nouvelle Vision qui promut avec force la figure de l'amateur, Hausmann se plaisait en tout à la plus grande économie de moyens, n'éclairant pas habituellement ses sujets improvisés, ne préparant pas ses portraits, ne mettant pas (surtout pas) les pieds en

Île de Sylt, 1930
Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart

studio. Il resta flâneur. L'acuité de son regard était celle d'un artiste abstrait – ou "concret" selon la terminologie des années 1930 –, attentif à la forme structurelle et à la matériologie des éléments, de la nature, des étendues d'herbe, de la terre labourée, des choses, comme le furent aussi César Domela, Constantin Brancusi, Josef Albers, quand ils usèrent de la photographie. "Études de structure" annonçait de manière un peu générique l'affiche de son exposition praguoise. Hausmann cependant n'arrangeait ni n'organisait rien. Même dans ses images les plus neutres, il se laissait aller au flux de la vie et des choses. Il était maître du désordre. »
Cécile Bargues, « Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 38-39.

❙ « 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 coeur 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.

❙ « Nous VOYONS le ciel et la terre, mais nous les voyons terminés et identiques, plus ou moins grands ou petits, plus hauts ou plus bas. Le fait que nous distinguons le haut et le bas dérive de notre sentiment inné de la gravité qui se présente dans la vie des choses, des relativités, comme force morale, comme valeur. Comme les choses sont petites ou grandes, elles sont également disposées l'une au-dessus ou au-dessous de l'autre ! L'œil humain évalue moralement, tandis que pour la réalité spirituelle, il n'existe ni haut ni bas, ni grand ni petit, ni dedans ni dehors…
Nous avons depuis des millénaires adapté notre œil à une optique qui reflète nos notions de possession et nos tendances à l'infériorité : nous perdrions notre assurance d'être debout, d'être des hommes, si par la perspective d'un haut et bas, d'un petit et grand, nous ne préservions la conscience naturelle de notre supériorité sur l'entourage, par une vision *surcompensatoire*.
Comme nous ne voyons pas d'une manière purement subjective, c'est-à-dire en même temps avec la plus grande objectivité, mais égocentrique, la véritable vue, la vision libérée des ressentiments devrait être dépouillée de la gravité et des formes primitives euclidiennes, comme notre esprit se détourne du symbole de l'oppression, de la tyrannie, qui doit couvrir l'esclavage : la pyramide.
Dans un monde où nous n'aurions plus besoin d'être des dominateurs par peur, nous n'oserions plus imposer notre petit ego corporel comme juge optique des réalités spirituelles d'un monde qui n'est pas composé de limites corporelles. Nous ne pouvons pas être des photographes oppresseurs, mais des émotionnés !
Notre vision, formée par l'art, doit symboliser les relations spatiales des corps. Comme en plastique ou en peinture, nous ne pouvons reproduire que relativement la pénétration réelle de la vision vivante : nous devons nous résigner aux limites de leurs formes d'expression. Nous ne pouvons pas nous restreindre à une méthode, aussi séduisante soit-elle ; qu'elle soit basée sur la géométrie euclidienne, la perspective ou les formules arbitraires de l'expressionnisme ou du futurisme. Ce sont là des problèmes de la photographie, plus exacte et plus juste que notre œil qui devrait être vivant et dynamique.
La vision, quand elle est créatrice, est la configuration des tensions et distensions des relations essentielles d'un corps, que ce soit homme, bête, plante, pierre, machine, partie ou entité, grand ou petit : elle n'est jamais le centre froidement et mécaniquement vu. Mais par les dimensions de l'espace, elle est réduite à l'essence qui appartient aux choses ou aux corps. Elle est contraste, qui nécessite son complément. La mécanique morte ou notre vue déterminée par Newton n'est ni la vision, ni la perception, mais la division du phénomène optique vivant et dynamique en rubriques classifiées, en multiples catégories et notions.
La peinture et la plastique ont pour but de cristalliser la réalité spirituelle, la trace de l'infini dans l'identité, la position de l'homme dans le monde des relations, dans lequel il ne sera plus naïvement égocentrique en formant le faîte de la pyramide, mais auquel, par son étendue dans toutes les directions il sera forcé de participer.
Nous n'avons pas des yeux pour pouvoir voir où se trouve notre possession – VOIR veut dire, reconnaître dans l'esprit, percevoir dans toutes les directions.
Non, nous ne sommes pas et ne voulons pas être des photographes ! »
Raoul Hausmann, « Nous ne sommes pas photographes » [1921], in Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 89-90.

❙ « Mais que signifie cette théorie de la perception anti-photographique pour la photographie ? 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 éduction 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, p. 117-119.

❙ « Pour produire une photo optiquement juste, c'est-à-dire en tenant compte de ces lois de la vue, il est nécessaire de renforcer les oppositions essentielles. En choisissant, par exemple, des lignes tombantes il faut prendre garde à ne pas exécuter automatiquement notre prise de vue de biais ; il faut, au contraire, soutenir et renforcer l'inclinaison de notre axe par des déplacements de masses et la construction des points d'attraction vers le haut, le bas ou sur les côtés. Un autre couple de contraires de la représentation (*Darstellung*) est constitué par la différence interne des formes, les détails qu'on appelle "caractéristiques".

Sans titre (Herbe des dunes), vers 1931
Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur / VG Bild-Kunst, Bonn

Les oppositions les plus simples de ce genre sont les oppositions de structure, surfaces rugueuses ou lisses, feuilles contre du sable, etc. Mais un visage aura également besoin de telles oppositions de formes.
Le visage, l'expression la plus individuelle, doit être construit à partir des organes sensoriels les plus expressifs qui sont l'œil, le nez, la bouche et l'oreille. Le front, les joues et le menton sont de caractère plus supra-individuel et marquent les masses crâniennes qui révèlent plus de la classe ou de la race qu'ils ne désignent la personne individuelle et ne sont donc pas toujours importants pour le portrait. La façon dont la tête est "découpée" et disposée dans l'espace de la photo dépend de l'équilibre ou des contrastes de la "répartition des masses en points forts" et de la disposition et de la forme même desdits organes sensoriels. Un portrait qui n'est qu'un portrait selon la conception courante n'a rien à voir avec une recherche photographique et optique.»
Raoul Hausmann, «La Dialectique de la forme dans la photographie» [1932], in Michel Giroud (dir.), *Raoul Hausmann. «Je ne suis pas un photographe»*, Paris, Le Chêne, 1975, p. 62.

I «Hausmann vivait mieux, moins contraint, loin de la marche des machines, loin du commerce, de la foule et des obligations de la grande ville, en un mot loin de Berlin devenu "insupportable" où il ne se sentait plus "un homme libre". Peu lui importait l'ordre des choses. Depuis 1926, il allait respirer l'été avec ses deux compagnes à Kampen sur l'île de Sylt, refuge et "cachette pour artistes" où l'avaient précédé Hannah Höch, Arthur Segal, Vassily Kandinsky ou encore Emil Nolde. Sylt avait été le lieu d'une mystique du paysage, entre autres expressionniste, dont on ne trouve que peu de traces chez Hausmann. À l'inverse, ses photographies fonctionnaient sur un principe de dérégulation et construisaient une esthétique de l'écart face aux normes. La plupart étaient radicalement dépourvue de ce sublime parfois très architecturé que d'autres (Alfred Ehrhardt dans *L'Estran* ou, plus près de lui, Renger-Patzsch dans *Sylt*) préférèrent ensuite insuffler à la modestie de ses sujets : écume, sable, dunes instables, changeantes perpétuellement et, de surcroît, en voie de disparaître car grignotées par les pins et les bouleaux. Hausmann ne représentait jamais la pseudo-éternité du paysage allemand, aucune de ces forêts romantiques dont s'empara le national-socialisme et qui apparaissent aussi, bien que ce fût sans aucune idéalisation, dans le projet physionomique et les larges vues topographiques de son ami August Sander ; tout au plus prêtait-il attention à un arbre tombé, une frondaison solitaire où poussait un groseiller incongru, fragment qui fit l'objet d'un échange de tirages entre les deux artistes. Son univers tenait en fait du "Tibet", il était dépeuplé, lunaire, et son paysage immaîtrisable. En grand lecteur de Thoreau, il voulait aller dans la *wilderness*. Hausmann photographiait ce qui était mouvant, fluide, ce qui *passait*. C'était toute une topologie de l'éphémère, du flux, des états de la lumière sur les morceaux de mer, une histoire des éblouissements trouvés dans les tourbières. L'intéressaient, plus que tout, les oppositions, de masses, de substances, le piquant et le liquide, le rugueux et le frisson de la peau. Plutôt que les structures parfaites, il préférait des séquences quasi cinématographiques de variations infimes, sans anecdote, sans narration ; et, encore au-delà, le passage d'une forme à une autre, de la courbe d'une dune à celle d'un corps, du triangle d'un rocher sur la plage à celui de l'ombre sur les yeux. Rien n'était fixé, réifié dans le travail de Hausmann, tout circulait, tout restait énergie. Un peu comme chez Viking Eggeling, dont il défendait alors la conception du film – "une composition optique faite d'analogies et de contrastes entre les formes, les objets, les mouvements". Son approche devait finalement beaucoup à *L'Évolution créatrice* de Bergson qui fut d'une grande influence sur son ami : "Il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continuel de la forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition".»
Cécile Bargues, «Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne», in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 39-40.

Sans titre (Vera Broïdo), vers 1931
Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

« Contre les idéologies massives, aveuglantes et déréalisantes, l'"appartenance au monde", déjà affirmée par Dada, était plus que jamais une nécessité. Ce "monde" devait apparaître réel, tangible, habitable. Il devait se déployer sereinement, sans contrainte, dans le mouvement d'un regard qui "contemple" d'abord ce qui est proche, alentour. Hausmann avait toutes les raisons de se défier des programmes modernistes, ou industrialistes, autant que des abstractions idéologiques. Il faut toutefois préciser que son goût pour une vie "simple", distincte de la modernité urbaine, ne prit jamais l'allure puritaine d'une nostalgie pastorale. La vie simple n'était pas pour lui une mise en ordre répressive des pulsions par l'organisation de quelque régression collective, telle qu'elle était célébrée par l'idéologie, national-socialiste. On ne trouve dans ses images aucune trace de cette mystique de la santé et de la force physique qui faisait du spectacle sportif l'image d'une communauté organique débarrassée des impuretés de la civilisation. À l'athlétisme collectif et aux formations géométriques des masses enrégimentées, il opposait l'exhibitionnisme du danseur solitaire. Il avait été trop marqué par la psychanalyse et, particulièrement, par les théories d'Otto Gross pour dissocier la dynamique du corps du conflit interne des pulsions. La contemplation de la nature était surtout l'expérience d'une résolution possible de ce conflit par un nouvel accord, mesuré, avec les éléments les plus proches et les plus sensibles du cosmos.
[…] Hausmann s'est intéressé, comme Ehrhardt, au feston formé par l'écume des vagues au contact de la terre, mais ses vues sont plus resserrées, il oublie l'horizon, et ses images sont toujours horizontales. Il montre surtout la formation de l'écume qui se divise comme une lèvre ou vient s'étendre sur la plage comme une plaque de neige. Il l'associe encore à l'eau mousseuse d'un baquet de lessive. Dans une extraordinaire séquence de paysages de tourbières (contrée de Schönenberg), la clarté de l'eau revient comme le remugle scintillant d'une végétation décomposée.
Ces glissements métaphoriques et synesthésiques ne visent pas à magnifier le spectacle de la nature ni à en extraire des figures artistiques (des réminiscences de l'histoire de l'art). Ils procèdent essentiellement d'une extrême concentration du regard et des contrastes de lumière – accentués par la photographie noir et blanc – entre la clarté gonflée de l'écume et les plans sombres de la mer, de la plage, ou la zone d'ombre qui cerne un baquet de lessive, comme la végétation qui entoure l'eau croupie d'une tourbière. Chez Hausmann, la perception de la nature est une vision rapprochée qui s'assimile au toucher. Ses paysages participent moins d'un spectacle que d'une expérience phénoménologique qui engage des relations physiques et qualifie à terme ce que l'on pourrait appeler une microphysique sensorielle de la nature et de l'image. »
Jean-François Chevrier, « Raoul Hausmann. Les relations du corps », in *Les relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 201-204.

« Parmi les photographies prises par Hausmann à partir de 1927 pendant ses vacances sur l'île de Sylt ou au bord de la mer Baltique, on peut déjà trouver ces idées sur l'optique et la photographie. Les dunes et les grandes lignes courbes du sable livrent le motif de la principale idée de Hausmannn sur la circulation active du regard dans l'espace, dans lequel les formes de la nature et les lois de l'activité visuelle de l'homme devaient se rejoindre le plus possible. Dans *Kampen*, les lignes sinueuses et les surfaces se courbent du bas vers le haut. Comme sur un escalier légèrement pivoté, l'œil peut monter sur les vaguelettes du sable jusqu'au bord supérieur avant de s'enfoncer successivement voire de se perdre, dans l'espace. Le premier plan me semble particulièrement remarquable. Comparé aux règles communes de la composition photographique, il est très inhabituel : près du bord inférieur, une grande zone floue où la matière du sable tend à se confondre avec la structure du grain photographique. L'œil se trouve ici dans une zone indéterminée de la "matérialité photographique". En partant de cette zone, il cherche le point net au centre de l'image avant de perdre à nouveau, en continuant son mouvement, la netteté de la reproduction de l'objet et, avec

elle, l'orientation régulière dans l'espace. La profondeur de l'espace pictural et la surface plane, "granuleuse", de la couche photographique s'interpénètrent. Parfois, l'assimilation de la surface sablonneuse à la surface de la photographie est très étonnante. […]
Le *Chemin dans les élymes* [*Sans titre (Herbe des dunes)*, voir p.31] témoigne des mêmes intentions picturales. La présence matérielle, voire tactile, des touffes de tiges est particulièrement palpable. Toute l'image semble composée de cette substance. Les lignes arquées offrent au regard des trajectoires spatiales animées et se mêlent dans le même temps avec la matérialité tactile de l'image. Face à ces stimulations flottantes qui s'imbriquent les unes dans les autres, l'œil se perd dans une rêverie sensuelle au-delà de la forme objective. Hausmann cherche sans relâche ces lignes arquées, tout comme il favorise les premiers plans très rapprochés qui s'entendent comme des surfaces tactiles.
Et comme si ces formes de paysages ne lui suffisaient pas, Hausmann fait des femmes qui l'accompagnent les modèles vivants de telles visions picturales. La vue lointaine des dunes s'achève par les vues de plus en plus rapprochées du nu féminin, dans lesquelles s'incorporent de façon vivace le mouvement des volumes, des zones cambrées, des silhouettes courbes et l'animation contrastée et harmonieuse des masses. À travers ses mouvements, le corps humain crée son propre espace comme la dune mouvante le fait, mille fois plus lentement, dans le paysage étendu.
En même temps que les phénomènes spatio-optiques, Hausmann développe, avec ses photographies de plage, un nouveau sens perceptif consacré aux plus petites formes de la matière : selon l'artiste, une optique "micro-scopisante". J'oserais presque affirmer que le sable a directement livré l'inspiration visuelle et tactile de ces idées abstraites sur le caractère de la matière universelle. La photographie a dévoilé une micro-optique sous la forme des grains de sable qui se déplacent en grandes masses tout en restant des corps individuels. Ils sont translucides et ressemblent en cela aux points nucléaires énergétiques, dans lesquels Hausmann voyait la concomitance de la matière et de la lumière. L'artiste a étudié des motifs qui permettaient de matérialiser, grâce au médium photographique, ses idées sur le mouvement, sur le temps et sur la parenté entre lumière et matière. »
Andreas Haus, « Raoul Hausmann – La matérialité de la photographie », in Thimothy Benson, Hanne Bergus et Ina Blom (dir.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Presses du réel, 2014, p. 270-276

« Loin des coups de tonnerre de l'avant-garde, un immense espoir se lovait dans les motifs les plus anodins de l'univers sans haut ni bas de Hausmann, un engagement politique aussi, en marge des sentiers étroits et des culs-de-sac de la propagande. Outre son texte "Fotomontage", il publiait un long article sur Dovjenko dans la revue *a bis z*, éditée par les Artistes progressistes de Cologne (Seiwert, Arntz, Alma, Hoerle, Tschinkel, notamment). *a bis z* fut une plate-forme de résistance, très politisée, mais tout du long en butte tant aux nationaux-socialistes qu'au Parti communiste allemand (KPD) très stalinien, une sorte de ligne de crête, où Hausmann évoluait lui-même en funambule aux côtés de Sander, de Moholy ou de son ami le critique Adolf Behne qui expliquait : "Chaque changement de forme est également changement de mentalité et, au final, changement politique aussi". Il est frappant de voir Hausmann disserter à longueur de temps anarchie et marxisme avec Seiwert, publier dans les revues de la gauche radicale, et ne produire aucune image manifestement "engagée", sinon dans le sens suggéré par Behne. […]
Souvent chez lui le politique se situait dans un contexte disparu, évanescent, dans le hors-champ. Hausmann détestait le culte du corps nazi, et la vulgarité du nudisme qu'il voyait se répandre à Kampen sur l'île de Sylt, cause de son départ pour Jershöft ; et cela au moment même où il photographiait Vera Broïdo sculpturale, presque minérale, Vera devenue simplement forme, masse, au même titre que les dunes et les pierres. Ici comme ailleurs, il empruntait en fait à la Nouvelle Vision pour restaurer hors perspective les possibles du regard : "Nous voyons un homme couché sous un angle de vue très plat ; notre conscience, par son "savoir" des dimensions du corps, transforme la réalité de l'apparence visuelle que l'appareil photo rend, lui, avec une extrême justesse". Mais ces images expérimentales de la jeune femme, fille de révolutionnaires mencheviks russes et Juive, délimitaient aussi le lieu d'une résistance par l'intimité. Elles façonnaient un corps anti-totalitaire et indiquaient une manière d'échappatoire à la menace froide qui grondait. »
Cécile Bargues, « Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 40-41.

IBIZA ET UNE « AUTRE HISTOIRE DE L'ART »

❙ « Cependant il regarde à travers le trou de la muraille le paysage collineux encore brassé sous les brumes matinales : leurs teintes gris rosé s'étendent sur les couches de pierre calcaire, les terrasses de roche brun rouge et les bosquets d'épineux verts cruel. Merveilleux encadrement de pierres crénelées au travers duquel il voit tout cela…
Fini, retourné, par la porte, les vignes y pendent à cache-porte. Il descend la courte distance qui le sépare de la maison, devant ses yeux se dresse la partie haute de Ca'n Palerm : la pureté de ses lignes, la blancheur éblouissante de ses parois, cube tendrement joint au piso, devant lui le balconcillo, lourd toit plat sur le pilier élancé, à côté la porte s'ouvre, rectangle noir – tout le reste s'efface derrière le vieux figuier et le petit jardin en fleurs.
Oh, fière antiquité qui me parles, depuis ma casa rural eivissenque, à travers l'innocence éternelle de tes lignes ! De quelle matière est fait cet avant-jour ? Gal fait quelques pas vers la maison, regarde le petit grenadier qui pousse à gauche, à côté du mur passé à la chaux, s'arrête, le regarde longuement, tout, le monde entier disparaît à ses yeux, chaque bruit, le tumulte meurt à son oreille – seul subsiste le petit arbre qui pousse là dans la plus profonde réalité.
La mer souffle sur Ca'n Palerm. Colline frémissante. Recueillie dans l'arbre pomme-grenade. Ce qu'hommes devraient, ici vision se fait. Noir feuillage profond, si vert. Rouge clameur de la fleur en son temps ? Confirmé par la pomme qui mûrit, ensuite. Qu'est-ce que le temps ? L'intriquement extriqué du bourgeon et de la fleur fanée. Comme le petit arbre en est tout secoué. Pousse en terre torride dans le jardin de Ca'n Palerm, sous la caresse du soleil, la nuit étoilée, par vent de pluie, signe tracé, signe que les Dieux existaient, que des Dieux créèrent une vie de douceur, d'insouciance. Arbre de consolation.
Je suis là immobile, fasciné-touché par la fleur par le fruit, la certitude de l'arbre sans âge : Molgrano. Rondissant dans l'éclat du branchage. Je m'approche, arbre, de toi. Me dissous dans ton espace arborescent qui parle. Me parle, en moi. Émet ses regards dans mon oreille interne depuis la source, source-racine jaillissante du complexe médulléen. »
Raoul Hausmann, *Hylé, État de rêve en Espagne* [1969], Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 286.

❙ « Des étrangers se plurent à observer et étudier la vie sur l'île. Au moment où Buñuel et Lotar tournèrent *Terre sans pain*, le *dadasophe* Raoul Hausmann débarquait à Ibiza. Peu de temps après, ce furent Walter Benjamin et Jean Selz qui se fixèrent pour quelques mois non loin du village où Hausmann résidait. Ce dernier réalisa de nombreuses prises de vue, travaillant tant sur l'architecture que sur l'archéologie, avec pour ambition une véritable étude anthropologique des formes d'habitat. Hausmann trouva là un terrain favorable à l'expérience de la vision telle qu'il la définissait dès les années 1920 : un lieu de tension entre le corps et la matière où l'image tenterait de saisir "la trace de l'infini dans l'identité, la position de l'homme dans le monde des relations".
[…] Hausmann suivait par l'intermédiaire de la *Revista de Occidente* les travaux d'Adolf Schulten, l'archéologue allemand établi à Tartessos, site alors considéré comme le lieu historique de l'Atlantide et dont Ortega avait noté l'importance dans son prologue à *Tipos y trajes de España*. Hausmann avait aussi eu connaissance des travaux d'Echagüe. Parmi ses listes d'ouvrages sur l'anthropologie et l'ethnologie, il mentionnait *España, tipos y trajes* à côté d'autres travaux comme ceux de Bernatzik ou Frobenius pour l'Afrique ; singulières correspondances faisant écho à la réflexion de Fernando Vela. En s'intéressant aux personnages comme à des motifs de second plan, Hausmann fixait plus précisément son attention sur l'architecture et, par elle, tentait d'appréhender ces deux éléments à travers une psychologie des formes. En photographiant ce milieu et ceux qu'il avait conditionnés, il pensait s'approcher d'une vérité naturelle, affleurant à la surface du corps. »
Sophie Triquet, « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, en ligne : http://journals.openedition.org/actesbranly/296.

❙ « Les premières images de Sant Antoni qui prêtent à réfléchir : les intérieurs que l'on découvre par les portes ouvertes quand les rideaux de perles en bois sont tirés. Le blanc resplendissant des murs, même dans l'ombre, saute aux yeux. Et devant le mur du fond il y a normalement dans la salle, de deux à quatre chaises parfaitement alignées, symétriques. Par la façon dont elles sont disposées, la modestie de leur aspect, mais la beauté étonnante de la vannerie et leur simple présence, elles ont beaucoup à dire. Aucun collectionneur n'exposerait au mur de son entrée des tapis de prix ou des tableaux avec plus de confiance en soi que le paysan ces chaises dans cette pièce nue. Mais ce ne sont pas non plus que des chaises ; d'un instant à l'autre leur fonction a changé : un chapeau a été posé sur le dossier. Et dans cette nouvelle disposition, le chapeau de paille semble avoir acquis soudain autant de valeur que la chaise. Il se trouve que chez nous, dans nos maisons bien organisées, munies de toutes les commodités imaginables, il n'y a pas d'espace pour la véritable valeur

des objets ; il n'y a pas d'espace pour l'utilité des choses. Ici des chaises peuvent être précieuses, un vêtement aussi, une serrure et un tapis, des jarres ou un rabot de menuisier. L'authentique secret de leur valeur réside dans cette sobriété, ce dépouillement dans l'espace vital, dans lequel non seulement l'objet peut occuper visiblement le lieu qui lui revient mais celui qui lui accorde un espace de jeu suffisant pour pouvoir satisfaire la grande quantité des fonctions occultes, chaque fois surprenantes, en vertu desquelles la chose courante devient précieuse. »
Walter Benjamin, « Espagne 1932 », in *Récits d'Ibiza et autres écrits*, Paris, Riveneuve éditions, 2011, p. 49.

❙ « Trois chaises, le menuisier les a posées là, déposées dans la haute sala blanche : trois places leur ont été assignées pour toujours, encadrer la table, milieu autour duquel on se réunit, s'affaire beaucoup. Manger, parler, rendre des comptes, faire des projets. Se reposer. Trois chaises autour du rectangle de la table, cellule vitale de Ca'n Mestre, qui déploie maintenant l'entrelacement de ses pièces, se fait lieu habitable. Maintenant on voit l'étroite cheminée au-dessus de la porte de la cuisine, maintenant on sait qu'elle n'a d'autre fin que de conduire jusqu'au ciel d'improbables odeurs à travers le plafond aux solives de forêt sombre. Et on sait que la porte d'entrée doit verser toute sa lumière dans la sala pour que tout y soit toujours clair et tout à fait visible, car on le sait désormais, les dormitorios abritent obscurément tous les secrets qui ne regardent personne, sinon l'homme et la femme qui habitent la maison… et on sait que dans la pièce en mezzanine, pièce qui sépare la sala en deux, un ou une autre peut dormir ; que le sens des sept marches propres de l'escalier le long du mur est de mener là-haut, que dans la pénombre du réduit de l'autre côté de la porte il y avait un abri pour la mule (pour cette raison, le sol était encore de pierre inégale et raboteuse…) on comprenait que cette longue pièce sombre sans autre source de lumière que la cavité d'un pot sans fond aménagée dans le plafond, ne pouvait et ne voulait être autre chose que la cuine, on savait désormais avec certitude que la journée, la porte étroite dans l'épaisse paroi du mur restait grande ouverte, devait le rester, il fallait qu'elle ouvre, s'ouvre sur l'éclatant rond renfoncement de la citerne cubique, le profond puits rempli de rare eau de pluie : même le bac à laver sur son socle de pierre était désormais à droite de la porte de la cuisine une très exacte évidence. Depuis ce point central et ce milieu formé par trois chaises autour d'une table, dans la boîte aux parois verticales de la sala blanche, on saisissait soudain l'agencement, l'ambiboîtement de ces espaces auparavant isolés et qui maintenant constituaient, remplissaient pour nous, Européens enfin Se's Casas, ce relatif enfrontièrement : Ca'n Mestre. Conscience de demeurer dans la durée… »
Raoul Hausmann, *Hylé, État de rêve en Espagne* [1969], Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 82-83.

❙ « Ibiza est, par excellence, le pays de l'architecture sans architecte. Les maisons que les paysans y construisent ont un style et une expression si harmonieuse, qui peuvent soutenir parfaitement la comparaison avec les œuvres réfléchies et calculées de l'architecture moderne. Dès que vous quittez la ville et vous entrez à l'intérieur de l'île, vous allez de surprise en surprise ; partout la même perfection plastique, partout la même noblesse de formes des maisons. À première vue, elles rappellent les maisons algériennes et aussi celles des îles grecques, mais très tôt vous vous rendez compte que vous êtes en présence d'une expression plus pure, plus finement intuitive de l'art de bâtir. »
Raoul Hausmann, « Eivissa i l'arquitectura sense arquitecte », *D'Ací i d'Allà*, n° 184, Barcelone, 1936, (publié en catalan), repris in Yves Michaud, Jean-Paul Midant, Bartomeu Marí, Cornelia Frenkel-Le-Chuiton, *Raoul Hausmann, architecte, Ibiza, 1933-1936*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1990, p. 28.

❙ « Hausmann rencontra à Ibiza un monde qu'il jugea parfait, un univers capable de fonctionner de façon autonome, une mesure de l'harmonie. Dans la revue d'André Bloc, *L'Architecture d'aujourd'hui*, il notait que l'habitant faisait "tout lui-même, depuis la taille de la pierre pour sa maison jusqu'au filet de pêche et aux outils dont il se sert pour la culture". Sur l'île blanche, Hausmann trouva finalement un exemple manifeste "d'architecture sans architecte", expression qu'il employa dans la revue du modernisme catalan *D'Ací i d'Allà* et qui serait ensuite popularisée par Bernard Rudofsky ; c'est-à-dire une conception de la construction comme développement d'un corps façonnant lui-même, à sa mesure, les éléments issus de son environnement. L'architecture l'intéressait en tant que prolongement des gestes. C'était en fait via son expérience de danseur, ou plus exactement de *performer* avant l'heure, qu'il l'appréhendait. Hausmann a beaucoup dansé. En usant d'une gestuelle minimale, il matérialisait un espace rendu perceptible dans l'instant par le dépouillement et la stylisation géométrique ; un espace devenu simplement cubes, lignes, sphères. "Le cercle s'est mué en masse, l'espace traversé de lignes s'est condensé en sculpture", notait Roland Schacht après l'avoir vu à l'œuvre, quand Vera Broïdo se souvenait de ce mot d'ordre qu'il mettait alors partout en actes, car "à ses yeux toutes les formes d'expression artistique étaient reliées les unes aux autres […] Édifie toi-même les murs et les limites de ton univers". Hausmann chercha logiquement à comprendre les "fonctions organiques" de l'architecture, sans s'arrêter aux formes car "toute théorie qui se borne aux formes seules conduit nécessairement à des conclusions fautives et inexactes". Aussi voulut-il documenter non seulement le bâti, mais encore ses usages, la vie qui filait immobile dans les cuisines, le temps d'arrêt sur les seuils, l'obscurité des réserves, les forts cylindres des pressoirs à olives. À Ibiza, la photographie trouva pour lui une nouvelle fonction ; elle devint le moyen et le support d'un questionnement général de la notion d'"habitat", au sens philosophique du mot. Elle changea de valeur d'usage. Servant à illustrer des articles parus dans les meilleures revues d'architecture moderne et d'ethnographie, elle devint une trace, une preuve attestant concrètement d'un milieu, d'une écologie sociale, culturelle, historique. Finalement, l'image à la fois se suffisait à elle-même et appelait un complément, un horizon, un contexte. De là partait l'étude globale conduite par Raoul Hausmann au sujet de cette architecture vernaculaire, parfaitement fonctionnelle, et surtout, écrivait-il, "psychomorphologique". Sa réflexion prenait une dimension très large, car il s'agissait, au-delà, de formuler rien moins qu'une "nouvelle histoire de l'art". […]

Par sa brièveté (deux cents photographies pour quatre-vingts pages de texte), sa typographie élémentaire que Tschinkel, un ami d'*a bis z,* aurait dû réaliser, l'ouvrage esquissé évoquait la collection des *Bauhausbücher* ou même *Les Ismes de l'art* d'Arp et de Lissitzky. En 1937, il prit pour titre *Introduction à la perception des œuvres d'art de tous les temps et chez tous les peuples.* On ne pouvait s'attendre à moins, ou à mieux, de la part de Hausmann. Si la guerre lui fit abandonner le projet, reste son sommaire, inséré dans le manuscrit *d'Hylé,* dont chaque aspect donnerait lieu à de multiples textes et articles, la plupart illustrés des vues de maisons rurales, et constituant autant de fragments d'une histoire de l'art en filigrane. On ne connaît guère d'équivalent à ce programme, si ce n'est *Documents,* la revue de Georges Bataille et de Carl Einstein, dont le chemin croisait sans cesse celui de Hausmann, Einstein étant de surcroît alors de plus en plus versé dans l'ethnologie (projetant une "ethnologie du Blanc", restée inaboutie). Ces années-là, les deux hommes poussaient à l'extrême leur conception d'une histoire non unitaire, sans progrès, corollaire d'une expérience de la vision vécue comme "coupure temporelle" ».
Cécile Bargues, « Un château en Espagne. Architectures et habitants d'Ibiza », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p.168-169.

❙ « En Europe on ne trouve presque plus de tribus autochtones. Ce fait concerne même les îles et les montagnes, comme territoires de retraits. Pour cela l'anthropologie est forcée de se lier avec l'ethnographie, pour tirer ses résultats de la culture des objets, de la forme de l'économie devenue historique, qui permettent d'éclairer les phénomènes complexes de la vie des endroits spéciaux de la terre. De cette manière la question des occupations, des activités humaines, devient la base des recherches. La gestique du travail humain réciproque aux conditions géomorphes, floristiques et faunistiques contient les possibilités du progrès culturel. Si nous voulons reconnaître la singularité d'un type humain, comme celle du paysan des Pityuses, il nous faut considérer toutes les manifestations qui forment sa vie. Il s'agit tout autant des coutumes de famille, l'agriculture, l'élevage des animaux que de la manière de construire la maison. Il est clair que ces faits s'additionnent et seulement leur totalité forme un type humain spécifique. Dans le cas de la population des Pityuses il nous faut consulter toutes les relations de l'anthropologie. Comme les Pityuses sont un territoire de colonisation de l'Est de la Méditerranée, beaucoup de formes de la culture réelle et spirituelle nous montrent des influences de peuples étrangers. »
Raoul Hausmann, « Recherches ethno-anthropologiques sur les Pityuses », *Revue anthropologique, organe de l'École d'anthropologie de Paris et de l'Institut international d'anthropologie*, Paris, librairie Émile Noury, 48e année, n° 4-6, 1938, p. 122.

❙ « Il vaudrait la peine de construire avec plus encore de mûre réflexion que je ne fis, en se demandant, par exemple, où une porte, une fenêtre, une cave, un galetas, trouvent leur base dans la nature de l'homme, et peut-être n'élevant jamais d'édifice, qu'on ne lui ait trouvé une meilleure raison d'être que nos besoins temporels mêmes. Il y a chez l'homme qui construit sa propre maison un peu de cet esprit d'à-propos que l'on trouve chez l'oiseau qui construit son propre nid. Si les hommes construisaient de leurs propres mains leurs demeures, et se procuraient la nourriture pour eux-mêmes comme pour leur famille, simplement et honnêtement, qui sait si la faculté poétique ne se développerait pas universellement, tout comme les oiseaux universellement chantent lorsqu'ils s'y trouvent invités ? Mais, hélas ! nous agissons à la ressemblance de l'étourneau et du coucou, qui pondent leurs œufs dans des nids que d'autres oiseaux ont bâtis, et qui n'encouragent nul voyageur avec leur caquet inharmonieux. Abandonnerons-nous donc toujours le plaisir de la construction au charpentier ? À quoi se réduit l'architecture dans l'expérience de la masse des hommes ? Je n'ai jamais, au cours de mes promenades, rencontré un seul homme livré à l'occupation si simple et si naturelle qui consiste à construire sa maison. Nous dépendons de la communauté. Ce n'est pas le tailleur seul qui est la neuvième partie d'un homme ; c'est aussi le prédicateur, le marchand, le fermier. Où doit aboutir cette division du travail ? et quel objet finalement sert-elle ? Sans doute autrui *peut*-il aussi penser pour moi ; mais il n'est pas à souhaiter pour cela qu'il le fasse à l'exclusion de mon action de penser pour moi-même. […] Ce que je vois de beauté architecturale aujourd'hui, est venu, je le sais, progressivement du dedans au dehors, des nécessités et du caractère de l'habitant, qui est le seul constructeur, – de certaine sincérité inconsciente, de certaine noblesse, sans jamais une pensée pour l'apparence ; et quelque beauté additionnelle de ce genre qui soit destinée à se produire, sera précédée d'une égale beauté inconsciente de vie. Les plus intéressantes demeures, en ce pays-ci, le peintre le sait bien, sont les plus dénuées de prétention, les humbles huttes et les cottages de troncs de bois des pauvres en général ; c'est la vie des habitants dont ce sont les coquilles, et non point simplement quelque particularité dans ces surfaces, qui les rend pittoresques ; et tout aussi intéressante sera la case suburbaine du citoyen, lorsque la vie de celui-ci sera aussi simple et aussi agréable à l'imagination, et qu'on sentira aussi peu d'effort visant à l'effet dans le style de sa demeure. »
Henry David Thoreau, *Walden, ou la vie dans les bois*, Paris, Nouvelle revue française, 1922, p. 48-49.

❙ « La cuisine (cuine) se faisait souvent tout simplement en plein air près de la première pièce à une place protégée contre le vent, car l'ibizenque ne connaît pas de foyer véritable, mais seulement deux caves basses parallèles de forme d'un U, entourées de pierres de marche où on met le charbon directement. Ils n'ont pas égard à la fumée ou au mauvais temps. Ce foyer ne sert plus qu'à des occasions spéciales, par exemple pour les jours de matanza ou pour préparer la nourriture pour les animaux.
Dans l'intérieur de la maison ce foyer se trouve dans la partie de devant de la cuisine, à côté se trouve un banc de pierre pour les cruches et un lavabo maçonné. La paysanne travaille dans sa cuisine accroupie sur un petit tabouret.
La cuisine est une grande pièce rectangulaire partagée en deux pièces, qui a rarement une fenêtre et reçoit toute sa lumière par la porte de la sala et a seulement quelquefois

Can Racó de la Torre, 1935
Musée départemental d'Art contemporain
de Rochechouart

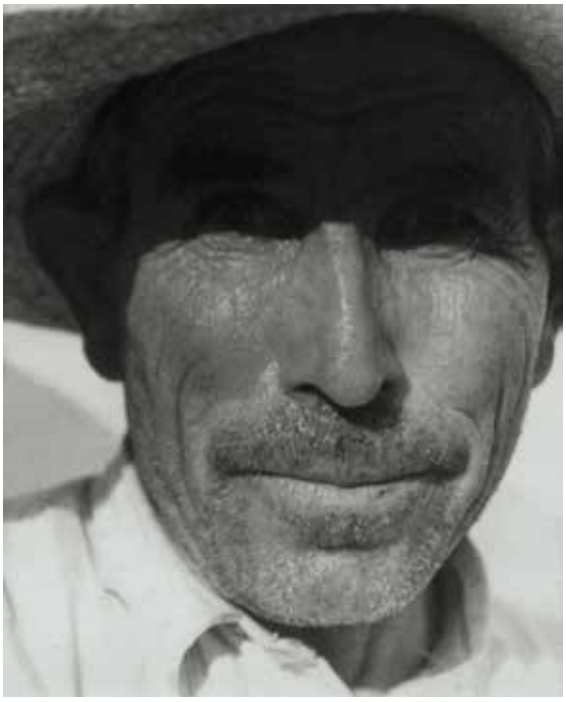
une porte spéciale. Le foyer pour les mois d'hiver se trouve dans la partie d'arrière de la cuisine. Elle est entourée d'un banc de pierres de 60 cm de hauteur ; au milieu de la pièce ce banc s'avance dans la pièce, la partageant en deux. Au milieu du pavé se trouve le foyer d'une grande pierre au-dessus duquel est arrangé une grande cheminée. Ici on se rappelle que dans l'antiquité la cuisine fut toute la maison. Ici se trouve aussi le fourneau (horno) d'une forme rectangulaire arrondie ou sphérique qui a son enfournée de l'intérieur de la cuisine. Il est toujours ajouté à la cuisine. L'architecture ne connaît pas d'ornement. On l'emploie seulement, pour les objets en bois, les lits, les grands ou petits bahuts, les échanvroirs, les casse-noisettes, etc. En tous les cas, on fait les dessins en losange ou en fleur.
La plupart du temps, les maisons sont orientées du Sud-Est au Nord-Ouest, la porte de la sala donne au Sud-Est. Dans les villages on a renoncé à cette orientation traditionnelle. La forme de la colonie est toujours la maison isolée et les vieilles maisons avaient la "situation de l'Alcropolis". Les 14 villages sur Ibiza et le seul sur Formentera furent fondés au XVIIIe siècle par l'église et ils ont grandi à peine depuis ce temps. »
Raoul Hausmann, « Recherches ethno-anthropologiques sur les Pityuses », *Revue anthropologique, organe de l'École d'anthropologie de Paris et de l'Institut international d'anthropologie*, Paris, librairie Émile Noury, 48e année, n° 4-6, 1938, p. 144-145.

❙ « Raoul Hausmann débarque sur l'île en homme libre. Une évidence à ses yeux, mais qui prend une valeur singulière puisqu'il vient d'être contraint de quitter le pays qui était jusqu'à présent le sien. On comprend ce qu'il vient chercher : ni plus ni moins la source du bonheur, de l'épanouissement individuel et communautaire au sein d'un nouvel espace domestique.
Son ambition est d'analyser cette quête, la transposer à travers les médias qui lui sont familiers, la photographie, le dessin et l'écriture, pour en garder la trace, éventuellement pour en transmettre la clé. Il mène un repérage systématique des maisons paysannes, des costumes traditionnels, des fêtes et des modes de vie, en tente une explication, publie de nombreux articles, en apparence destinés à justifier la nécessité d'un comportement moderne à l'image d'une société primitive et pure, débarrassée de toutes les tares d'une civilisation vouée à sa propre destruction. […]
Le retour à la terre-mère, le refus d'un modèle politique, la fuite, l'exil ou même son attrait pour la photographie ne suffisent pas dès lors à expliquer le subit intérêt de Hausmannn pour la pratique de l'architecture. Si l'île d'Ibiza devient à ses yeux dans les années 1930 une vaste cité-jardin idéale, c'est aussi parce que depuis de nombreuses années il critique le monde des objets, plus particulièrement le monde du "design", de l'art industriel aurait-on dit alors, issu d'une culture esthétique au service du capitalisme.
Pour lui, l'activité artistique ne peut donner des canons ou des modèles à reproduire, comme elle doit se garder du débordement inventif qui peut l'enfoncer dans la fantaisie ou le kitsch. Ce qui le rapproche des positions admises dans le milieu architectural avancé, tournées encore vers la critique de l'art 1900 et dont Hermann Muthésius est un des premiers porte-parole en écrivant que l'architecture "comme un cadre rythmique de nos besoins forme le fondement muet sur lequel l'extraordinaire de la vie peut se construire […]; fondement muet, en fait, sur lequel, nos actes quotidiens peuvent se construire, donnant un sens extraordinaire à notre existence".
Car quoi qu'en laisse paraître la critique entre les deux guerres, une de ses cibles favorites – un de ses points de repère en tous cas – reste l'Art Nouveau. Et avec son travail d'Ibiza, Hausmann n'est pas tendre vis-à-vis de la génération précédente qui tenta, tout comme lui, de bouleverser les mentalités en s'accordant sur l'idée d'un art total et d'un art pour tous, nés d'un rapprochement avec la nature. L'hypothèse que Hausmann s'applique à vérifier est que la "créativité" du geste artistique n'est rien. La ligne, le dessin, la couleur, voire tous signes distinctifs d'un langage spécifique à partir duquel par un choix intuitif, l'information

pourrait donner naissance à une forme, ne sont pour rien dans l'élaboration d'un monde nouveau.
Pour Hausmann, au geste de l'architecte doit se substituer la "gestique", l'étude des activités humaines, qui "contient les possibilités du progrès culturel". Seule une connaissance parfaite du milieu géomorphique, "floristique et faunistique", l'examen du travail de ses habitants et l'évaluation de ses limites, peut permettre selon lui de révéler une expression architecturale qui ne dérive ni de la volonté d'un individu, ni d'une soi-disant forme inventée et des possibilités de sa mise en fabrication. Voilà pourquoi Hausmann, architecte, hait un certain art décoratif. Car il cherche à dépasser des points de vues jusqu'alors purement et simplement esthétiques jusqu'à la compréhension des fonctions organiques qui déterminent la maison. »
Jean-Paul Midant, « Raoul Hausmann, architecte ? », *Raoul Hausmann, architecte, Ibiza, 1933-1936*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1990, p. 26-33.

❙ « Grâce à la multiplication de ses commandes auprès d'architectes comme Alvar Aalto, Marcel Breuer, Walter Gropius, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, ou le suivi de grands chantiers comme la construction de l'UNESCO, etc. Hervé ["Lucien Hervé. Géométrie de la lumière", exposition au Jeu de Paume – Château de Tours, du 18 novembre 2017 au 27 mai 2018], en vint à élargir sa vision sur les questions urbanistiques. Dans les années 1950-1960, les grands voyages en Europe et au-delà lui ont offert la possibilité de confronter les pensées de son temps et de sa culture à celles des cultures et époques lointaines. Hervé consacra des articles approfondis à l'Inde, où il célébra la raison et l'ordre incarnés aussi bien par la ville nouvelle de Chandigarh que par la ville moghole de Fatehpur Sikri, du XVIe siècle. Il étudia la spiritualité et le pouvoir de l'Espagne du XVIe siècle, dont le côté obscur est incarné par l'Escurial. Une commande d'Henri Seyrig pour l'Institut français d'archéologie du Proche-Orient le dirigea en Syrie, où Hervé réalisa des photographies magnifiant les champs de ruine dans le paysage. Une partie de son "musée imaginaire" ainsi recueilli parut sous forme d'études dans *Connaissance des Arts, Le Jardin des Arts, L'Architecture d'Aujourd'hui* ou dans le *Courrier des Messageries Maritimes*. Dans les années 1950-1960, il choisit comme lieu de vacances les villages de l'Aveyron, de la Dordogne, du Tarn, etc., où il s'installa avec sa famille. Sur son vélomoteur, puis plus tard au volant de sa Simca, il partit jour après jour à la rencontre des villages et de leurs maisons, églises, paysages et habitants. C'est ainsi que dans les volumes, formes et matériaux du monastère cistercien du Thoronet, il a découvert une résonance avec les valeurs fondamentales qu'il exaltait chez Le Corbusier. Lors de la parution de ces photos sous forme de livre, ce dernier salua avec enthousiasme cette grande aventure photographique en qualifiant les clichés d'"images de la vérité".
"Ma conception de la photographie est simple en apparence : elle cherche en tout la place, l'empreinte de l'homme. Cela peut paraître bizarre pour les visiteurs de mes expositions. En effet, la presque totalité de mes photos évitent d'inclure la présence de l'homme dans l'architecture. Par contre, je cherche à exprimer sa présence par l'œuvre faite de l'homme". Hervé est arrivé à la photographie depuis le monde de la mode, de la couture, de la peinture, et plus directement depuis les reportages. À ses yeux, le monde s'anime par la pensée de l'homme, dont la présence réelle reste pourtant extrêmement discrète : une ombre, des mains, des pieds ou encore une figure presque en fuite. Hervé appréciait l'humour de ces gestes fugitifs et les incorporait dans un cadre géométrisant, donnant une tension ou une harmonie à toute la composition. »
Imola Gebauer, « Rigueur et sensibilité », in *Lucien Hervé, Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart éditions, 2017, p. 16-17.

❙ « Hausmann ne s'est pas transformé en photographe d'architecture. Il se place dans une tradition de l'inventaire descriptif, pour laquelle un ensemble d'artefacts ressortit à une histoire des formes – et à une histoire vécue sur un plan collectif – plus qu'à une histoire des œuvres. Son propos s'inscrit dans une conception de l'histoire de l'art qui remonte aux premiers travaux d'Aloïs Riegl sur les arts mineurs, et dont ont participé, implicitement, quelques enquêtes de photographes-collectionneurs, depuis Henri Le Secq dans les années 1850 jusqu'à Walker Evans, en passant par Eugène Atget, en précisant toutefois que sa démarche fut infiniment plus méthodique et argumentée que celle de ses prédécesseurs, puisqu'il substitua à l'idée de collection, même raisonnée, une perspective anthropologique claire et accomplie. Pour caractériser de la manière la plus stricte une généalogie déjà bien étroite, il faut encore préciser que cette méthode lui interdisait tout recours au pittoresque exotique qui soutenait les grands reportages d'architecture menés au dix-neuvième siècle par des photographes-voyageurs. Car l'artiste exilé est tout sauf un voyageur. Il est au contraire celui qui cherche un lieu de vie, et s'il adopte l'attitude de l'ethnologue, c'est, précisément, par souci d'inclure dans sa démarche la distance empathique qui évite la curiosité plus ou moins nostalgique et déréalisante du regard primitiviste. De même que les "paysages" de la période 1927-1933 sont dénués de tout le pittoresque qui imprégnait encore nécessairement les études de nature du dix-neuvième siècle, même chez les auteurs les plus novateurs (tels Le Secq, Regnault, Cuvelier, etc.), et cela sans privilégier une norme "objective" trop rigoureuse ; de même, les images d'architecture de 1933-1936 participent d'une approche anthropologique de la culture architecturale qui rompt avec le fond de curiosité des inventaires archéologiques. […]
L'architecture domestique, radicalement dégagée de toute idée de geste architectural, est traitée comme un complexe de formes et de volumes élémentaires, dont le dépouillement rappelle la nudité d'un corps autant que l'austérité d'une vie "simple". Ces images témoignent d'une culture où la densité du rituel quotidien a manifestement la priorité sur l'exubérance du décor et de l'ornementation. Hausmann participa au débat architectural des années 1920 et 1930, comme il l'avait déjà fait pour la photographie, en rejetant les antagonismes manichéens, en refusant notamment d'opposer la pureté d'un style "méditerranéen" – qui serait, avec son schématisme géométrique et ses espaces ouverts à la lumière, le modèle des "machines à habiter" – et les archaïsmes de la maison conçue comme une masse close sur elle-même : les maisons d'Ibiza sont à la fois des volumes bien découpés et des masses creusées en abris protégés de la lumière. Il récusait donc toute idée d'un progrès linéaire



Monsieur Mariano Ribas, 1933
Musée départemental d'Art contemporain
de Rochechouart

fondé sur un modèle chargé de résonances ethnocentriques. En revanche, il ne pouvait que confirmer l'imaginaire de la communauté organique célébrée par le romantisme, en lui donnant un contenu spécifique, associé à un processus d'autoformation accentué par la situation d'exil. »
Jean-François Chevrier, « Raoul Hausmann, les relations du corps », in *Les relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 212-215.

❙ « L'architecture insulaire, à laquelle il trouvait des précédents jusqu'en Mésopotamie, n'avait de même pas de source unique ni localisable, portant tout à la fois trace des influences successives de Carthage, de Rome, des Italiens du Nord, des Arabes. Il ajoutait : "Toutes les théories qui s'occupent du passé, soit des langues, soit des races ou bien de l'habitat humain, aiment à prendre pour point de départ un prototype très simple qui n'a jamais existé". […] Sur le chemin de l'exil qui le conduisit d'abord en Italie, Hausmann prit connaissance de la VIe Triennale de Milan, où les conceptions formalistes du GATEPAC prétendaient servir la défense de la "tradition méditerranéenne". Arrivé à Zürich, Hausmann exposa ses photographies d'Ibiza selon une visée bien différente au Musée des arts et métiers qui eut le "courage", écrit-il, de les accueillir. Là, il voulut, simplement, invalider l'idée de "race" et ses sinistres applications en ethnologie, en art, en architecture, en politique évidemment. À en croire une recension du quotidien *Volksrecht,* l'objectif fut pleinement atteint : "La pureté des formes est étonnante. Les constructions témoignent de la force constructive des populations, mélangée d'éléments de provenance ibérique, carthaginoise, romaine, maure et catalane. Cette force de leur esthétique rend absurde la théorie de la pureté de la race comme base de la créativité". La photographie revêtit alors d'autres usages et devint explicitement support de compréhension : aux grands tirages pensés pour l'exposition, Hausmann avait joint des plans, des relevés topographiques, des cartels explicatifs. L'image se fit archive. Elle s'inséra parmi les traces d'une culture, des êtres, des formes, des choses. Comme dans les revues d'architecture, où ses vues d'échelles différentes furent reproduites enchâssées dans un texte qu'elles venaient appuyer, la photographie fut désormais la composante d'un plus vaste ensemble. Elle rencontra assez peu le "style documentaire" de Walker Evans basé sur la sérialité, la frontalité, la tentation de l'exhaustivité. À partir de l'architecture vernaculaire, Hausmann menait, lui, une lutte de plus en plus ouverte, qu'il aurait aimé poursuivre en Tchécoslovaquie, contre "les falsifications des Allemands fanatiques". C'était, en somme, un combat culturel, quant aux appropriations et aux usages du passé ; lui s'inventait sa propre histoire. »
Cécile Bargues, « Un château en Espagne. Architectures et habitants d'Ibiza », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p.170-171.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

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

Dada et dadaïsmes

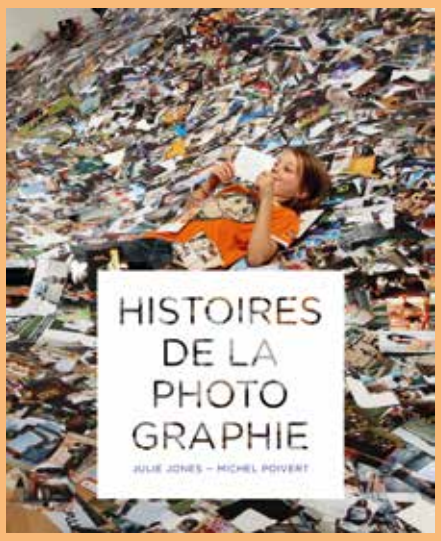
- Ball, Hugo, « Fragments Dada », in Harrison, Charles, Wood, Paul (dir.), *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 282-284.
- Chéroux, Clément, « La petite monnaie de l'art », in *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2007.
- Dachy, Marc, *Archives Dada : chronique*, Paris, Hazan, 2005.
- Dachy, Marc, *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2010.
- Huelsenbeck, Richard, *Almanach DADA*, Paris, Champ libre, 1980.
- Tzara, Tristan, *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996.
- *Dada Africa. Sources et influences extra-occidentales*, Paris, musée d'Orsay et de l'Orangerie / Hazan, 2017.
- *Dada, Paris, Washington, New York*, Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2010.
- *Kurt Schwitters*, Paris, Centre Pompidou, 1999.

Expérimentations interdisciplinaires

- Albera, François, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Bargues, Cécile, « L'Optophonétique du poète Raoul Hausmann », 2016 (en ligne : http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/optophonetique-dada/).
- Bassan, Raphaël, *Cinéma et abstraction*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental, 2007.
- Benjamin, Walter, « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1930], in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 189-197.
- Bosseur, Jean-Yves, *Le collage d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010.
- Donguy, Jacques, « L'Optophone de Raoul Hausmann », *artpress*, n° 255, mars 2000 (en ligne : http://www.costis.org/x/donguy/optophone.htm)
- *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2011.
- *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du xxe siècle*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

Photographie et contexte de l'entre-deux-guerres

- Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, tiré à part (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/99).
- Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.
- Boulouch, Nathalie, « La recherche de nouveaux langages visuels », in Gunthert, André et Poivert, Michel (dir.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 460-505.
- Chéroux, Clément, « Les discours de l'origine », *Études photographiques*, n° 14, janvier 2004 (en ligne : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377).
- Chéroux, Clément, *Avant l'avant-garde, du jeu en photographie, 1890-1940*, Paris, Textuel, 2011.
- Frizot, Michel, *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, CNP, Photo Poche, 1987.
- Gunthert, André et Poivert, Michel (dir.), *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- 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.
- Kracauer, Siegfried, *L'Histoire des avant-dernières choses* [1969], Paris, Stock, 2006.
- Lange, Suzanne, *August Sander*, Arles, Actes Sud, Photo poche, 2009.
- 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*, Paris, Macula, 2011.
- Moholy-Nagy, László, *Peinture, photographie, film* [1925], Paris, Gallimard, 2014.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones… Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui, dans ce livre destiné aux enfants (à partir de 8 ans), sont racontées en six chapitres : Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler.

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 × 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

❙ Molderings, Herbert, « Le combat moderniste. Nouvelle Vision et Nouvelle Objectivité, 1919-1945 », in *Collection Photographies*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 97-113.
❙ Poivert, Michel, « La condition moderne de la photographie au xxe siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p.15-39.
❙ Richard, Lionel, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 1983, rééd. 2000.
❙ *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017.
❙ *August Sander, voir observer, penser,* Paris, Fondation Herni Cartier-Bresson / Munich, Schimer / Mosel, 2009.
❙ *Helmar Lerski : métamorphoses de la lumière,* Strasbourg, les Musées de Strasbourg / Marseille, Images en manœuvres, 2003.
❙ *Helmar Lerski. Pionnier de la lumière,* Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme / Gallimard, *à paraître,* 2018.
❙ *Paris-Berlin. Rapports et contrastes France-Allemagne, 1900-1933*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.
❙ *Photomontage between the wars (1918-1939)*, Palma de Mallorca, Fundación Juan March / Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2012.

Ibiza et « une autre histoire de l'art »

❙ Benjamin, Walter, *Récits d'Ibiza et autres écrits*, Paris, Riveneuve éditions, 2011.
❙ Einstein, Carl, *L'Art du xxe siècle*, Arles, Actes Sud / Jacqueline Chambon, 2011.
❙ Friedman, Yona, *L'Architecture mobile, vers une cité conçue par ses habitants*, Paris, Casterman, 1970.
❙ Rudofsky, Bernard, *Architectures sans architecte, brève introduction à l'architecture spontanée,* Paris, Chêne, 1977.
❙ Selz, Jean, « Voyage aux îles Pythiuses : Ibiza, île de l'antiquité méditerranéenne », *La Nature*, n° 2927, 15 avril 1934.
❙ Thoreau, Henry David, *Walden, ou la vie dans les bois*, Paris, Nouvelle revue française, 1922.
❙ Triquet, Sophie, « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009 (en ligne : http://journals.openedition.org/actesbranly/296).
❙ Revue *Documents*, vol. 1, Paris, 1929 ; vol. 2, 1930 (en ligne sur le site de Gallica : http://gallica.bnf.fr)
❙ *Lucien Hervé, Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart éditions, 2017.

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 particulier de leurs classes et de leurs projets, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours ou de leurs activités.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres de Raoul Hausmann et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :
– « Lumières et expérimentations » ;
– « Montages » ;
– « Perceptions et relations : paysages, portraits, architectures ».

LUMIÈRES ET EXPÉRIMENTATIONS

« 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), trad. de l'all. par Sabine Wolf, in *Projectoires*, n° 1, *Documents Raoul Hausmann*, documents réunis par Michel Giroud et Sabine Wolf, 1975, p. 23.]

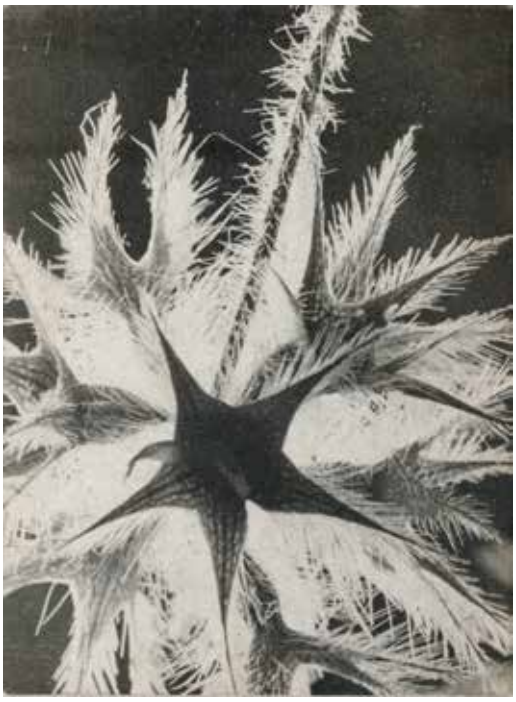
« Nous réclamons la peinture électrique, scientifique !!! Les ondes du son, de la lumière et de l'électricité ne se distinguent que par leur longueur et amplitude ; après les expériences de Thomas Wilfred en Amérique sur des phénomènes colorés flottant librement dans l'air, et les expériences de la T.S.F. américaine et allemande, il sera facile d'employer les ondes sonores en les dirigeant à travers les transformateurs géants, qui les transmettront en spectacles aériens colorés et musicaux… Dans la nuit, des drames de lumière se dérouleront au ciel, dans la journée les transformateurs feront trembler l'atmosphère !!!
Grâce à l'électricité, nous sommes capables de transformer nos émanations haptiques en couleurs mobiles, en sons, en une nouvelle musique. » [Raoul Hausmann, « Et maintenant voici le manifeste du présentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique », in *Raoul Hausmann*, musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart / Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne, 1994, p. 224.]

Approches du terme « photographie »

— Faire des recherches sur la définition et l'étymologie du terme « photographie ». 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), sur le procédé négatif / positif et les différentes étapes d'inversion des valeurs (à la prise de vue et au tirage). Vous pouvez vous reporter aux articles d'André Gunthert, « De quoi la photographie est-elle le nom ? » (https://imagesociale.fr/3792 et https://imagesociale.fr/4641).
— Poursuivre en s'intéressant au sens des racines grecques suivantes : *chalco-, chloro-, cyano-, hélio-, leuco-, mélano-, photo-, xylo-*. Composer de nouveaux mots en les combinant avec l'une ou l'autre des racines suivantes : *-type, -graphie, -scope*. Ces mots sont-ils définis dans des dictionnaires usuels ? À quels domaines artistiques se rapportent-ils ? Lesquels sont liés aux procédés photographiques ?
— Revenir sur le terme « mélanographie » et expliciter cette citation de Raoul Hausmann : « Écrire avec de la lumière ? La lumière brûle la couche photosensible. C'est le NOIR. En tirant sur papier l'impression nous renversons l'effet. Contradiction concordante. Nous ne faisons que rendre l'image NOIRE. La MELANOgraphie ! » [Raoul Hausmann, *Mélanographie*, Paris, SIC, 1969, in Michel Giroud, *Raoul Hausmann. « Je ne suis pas un photographe »*, Paris, Le Chêne, 1975, p. 72.]

Construire et utiliser un sténopé

Cette activité permet de sensibiliser les élèves au procédé photographique et au rôle de la lumière dans la constitution des images.
« Le sténopé est un appareil photo très simple, permettant d'obtenir un appareil photographique dérivé de la camera obscura. Il s'agit d'un simple trou, de très faible diamètre (0,5 mm). En fait, le terme sténopé désigne l'objectif lui-même. Pas de mise au point, pas de diaphragme, un obturateur ultra-simple : bref, c'est un appareil photo minimaliste et néanmoins surprenant !
Un appareil photographique à sténopé se présente sous la forme d'une boîte dont l'une des faces est percée d'un minuscule trou qui laisse entrer la lumière.
Sur la surface opposée au trou vient se former l'image inversée de la réalité extérieure, que l'on peut capturer

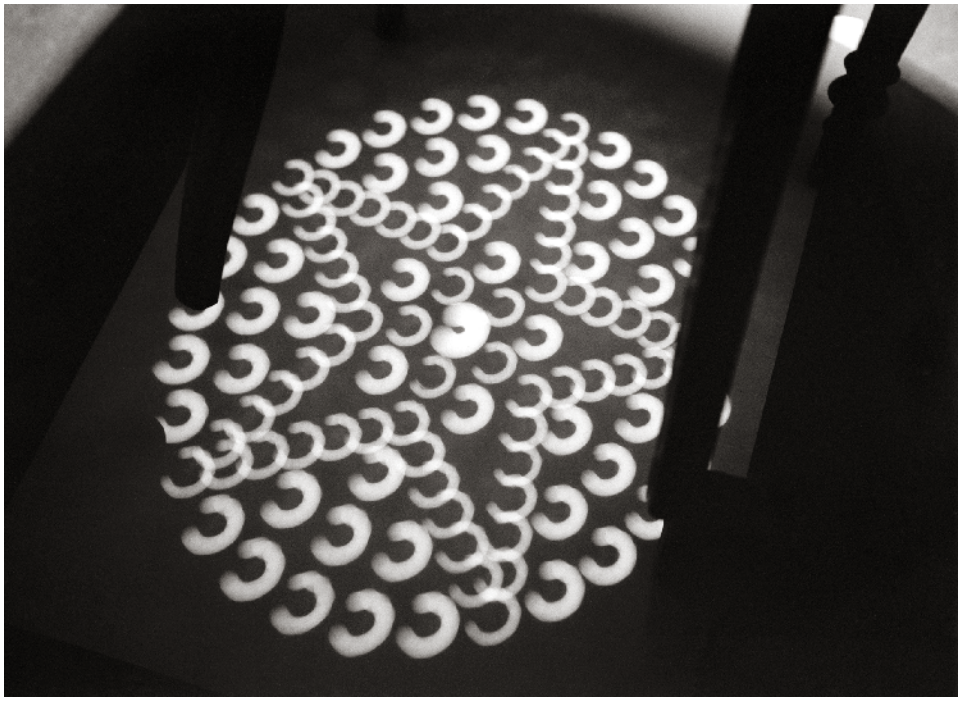


Sans titre (Chardon), 1932
Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur / VG Bild-Kunst, Bonn

sur un support photosensible (tel que du papier photographique)». [Documentation pédagogique, réalisée par l'académie de Montpellier, en ligne : www.acmontpellier.fr/artsvisuels34/documents/clicclasse/clicclasse_reference.pdf]
— Vous pouvez trouver le descriptif des différentes étapes de la construction d'un sténopé sur les sites Internet suivants : www.wikidebrouillard.org/index.php?title=Sténopé ou www.pinholeday.org/support/?pid=faq.
— Article très complet de Robert Colognoli : www.galerie-photo.com/stenope.html.
— Programme en ligne proposé par Jean-Claude Boussat, permettant de calculer l'ouverture du diaphragme, le temps de pose à partir d'un couple (diaphragme, vitesse) donné par un posemètre : www.cameraboussat.fr/stenopes/stenocalculateur.php.

Réaliser des photogrammes

Un photogramme est une image photographique obtenue sans utiliser d'appareil photographique, en plaçant des objets sur une surface photosensible (papier photo ou film) et en l'exposant ensuite directement à la lumière. Raoul Hausmann a pratiqué le photogramme dans les années 1950, par exemple *Ballet*, 1951 (https://www.photo.rmn.fr/archive/47-000133-01-2C6NU0EAZCEL.html).
— Dans une pièce obscure éclairée par une lumière rouge, disposer plusieurs objets sur une feuille de papier photo et, à l'aide d'une lampe de bureau, l'exposer à la lumière quelques instants (temps à déterminer par l'expérimentation). Vous pouvez utiliser du papier argentique, qui sera ensuite développé (révélateur, bain d'arrêt, fixateur, lavage) ou du papier sensibilisé avec une solution de sels de fer (cyanotype) qui sera lavé à l'eau.
On peut proposer aux élèves de s'intéresser aux jeux d'ombres et de lumière en utilisant différents matériaux (opaques, translucides, transparents) pour élaborer leurs photogrammes ou leur donner un thème, par exemple l'autoportrait, en utilisant : des objets contenus dans leurs trousses ou leurs poches, un objet personnel qui les définisse, leurs mains, leur profil…
Consulter l'article de Caroline Brendel, au sujet de la mise en place d'une activité autour du photogramme, en ligne : www.crdp-strasbourg.fr/experience/doc/re_photogramme.pdf.
Pour produire des cyanotypes, vous pouvez préparer les solutions en utilisant les recettes proposées sur les sites suivants : http://wiki.scienceamusante.net/index.php?title=Les_cyanotypes ou www.galerie-photo.com/cyanotypie.html.
Il est aussi possible d'acheter, auprès de fournisseurs spécialisés, des kits de solutions ou des feuilles déjà enduites (« papier photo solaire »).
— Vous pouvez vous inspirer des exemples suivants, en analysant les techniques et les effets obtenus (sauf indication contraire, les images sont accessibles sur le site de l'agence photographique de la RMN : photo-rmn.fr) :
· William H. Fox Talbot, *Photogenic Drawings*, 1839-1840.
· Anna Atkins, *Cyanotypes*, vers 1850.
· Christian Schad, *Schadographie n° 13*, 1918-1919.
· Man Ray, *Rayogramme*, 1930 (https://www.lempertz.com/uploads/tx_lempertzproject/Lempertz-1031-70-Photography-Man-Ray-Untitled-Rayograph-.jpg).
· László Moholy-Nagy, *Photogrammes*, 1922-1927.
· Robert Rauschenberg et Susan Weil, *Untitled (Double Rauschenberg)*, vers 1950 (https://www.moma.org/audio/playlist/40/636).
· Bruce Conner, *Ange aux doigts en étoile*, 1975.
Essayer d'identifier les éléments utilisés par ces photographes pour réaliser ces images (végétaux, éléments manufacturés, matériaux de récupération, corps…).
Avec quelles caractéristiques des objets ces photogrammes jouent-ils ? Leurs formes ? Leurs qualités d'absorption lumineuse (opacité, transparence, translucidité…) ?
Imaginer les raisons pour lesquelles ces artistes ont réalisé ces photogrammes. Pour en faire des objets d'étude, composer un nouveau type d'assemblage ou s'intéresser aux qualités spécifiques de la photographie (utilisation de la lumière, surface photosensible, pellicule…) ?



Ombres changeantes d'une chaise, 1931
Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart

Dynamiques de la lumière, objets et transformations

Dans les années 1920-1930, plusieurs artistes s'intéressent à la lumière et à son utilisation dans l'art. Raoul Hausmann réalise ses premières expérimentations photographiques et László Moholy-Nagy élabore un dispositif complexe, autour d'un assemblage de plaques de métal et de plexiglas dont la mise en mouvement permet de projeter ombres et lumières autour de lui.

— Étudier l'œuvre de László Moholy-Nagy, *Modulateur-espace-lumière*, 1930. Regarder le film *Jeu de lumière : noir-blanc-gris* (1930), dans lequel on aperçoit les effets d'ombre et de lumière produits (https://youtu.be/ymrJLhSellk).

— Comparer cette démarche avec celle de Raoul Hausmann, à partir des images suivantes et de la citation ci-dessous :

· Raoul Hausmann, *Ombres changeantes d'une chaise ou Ombre d'une chaise*, 1931 (https://www.photo.rmn.fr/archive/11-549423-2C6NU0WXJMD8.html).

· Raoul Hausmann, *Ombres changeantes d'une chaise*, 1931 (voir ci-dessus).

· Raoul Hausmann, *Mélanographie*, 1931 (https://www.photo.rmn.fr/archive/47-000132-01-2C6NU0EAFIUH.html).

· « Il travaillait, littéralement, avec rien, avec un rien qui devenait tout, avec ce qu'il avait sous la main, continuant ainsi par d'autres voies son bricolage du déjà-là : une râpe à fromage, une chaise cannée, une corbeille en osier, autant d'objets troués qu'une ampoule solitaire suffisait à transformer en tourbillon de lumière. Ses images les plus expérimentales, rares mais largement diffusées (notamment par lui-même, à la fin de sa vie, dans *Mélanographie*), résultaient d'une technique à la fois extrêmement minimale et d'une grande efficacité […]. » [Cécile Bargues, « Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Le Point du Jour / Jeu de Paume / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, novembre 2017, p. 38-39.]

— Vous pouvez également, avant de donner les légendes des images de Raoul Hausmann ci-dessus, questionner les élèves sur ce qu'ils voient et ce qu'ils imaginent, en reprenant les interrogations suivantes :

« Voyons : là une Chose, une chaise. Je prends une ampoule électrique, je la pose sur la Chose. J'allume.
Qu'est-ce que je vois, qu'est-ce que je distingue ? Ce sont en NOIR sur le plancher les OMBRES, le NOIR qui transforme le caractère de la chaise-Chose. C'est la dé-signification de la Chose par des signes NOIRS qui me transfèrent l'image claire. Si je remue l'ampoule électrique, les OMBRES ne parlent plus de la signification, elles rendent l'image d'une Chose qui ne reste plus Chose, qui évoque autre chose que la Chose. » [Raoul Hausmann, *Mélanographie*, Paris, SIC, 1969, in Michel Giroud, *Raoul Hausmann : « Je ne suis pas un photographe »*, Paris, Le Chêne, 1975, p. 74.]

— Analyser les trois photographies suivantes :

· Raoul Hausmann, *Sans titre, Allemagne*, 1931.
(https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PUXLLOO/7/Sans-titre,-Allemagne-2C6NU03OWEGR.html).

· Raoul Hausmann, *Limoges*, 1946 (http://expositions.bnf.fr/objets/grand/048.htm).

· Raoul Hausmann, *Sans titre*, 1931 (voir en couverture).

Observer les rendus lumineux et repérer les dispositifs d'éclairage utilisés. La source de lumière est-elle présente dans l'espace de la photographie ? Quelle image est la plus contrastée ? Quel espace occupent les ombres portées ?

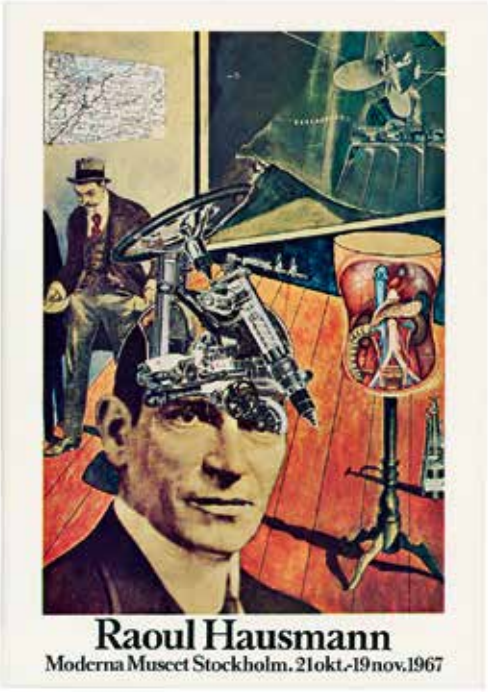
— Proposer aux élèves de rapporter un objet « troué », par exemple un ustensile de cuisine (passoire, presse-ail, râpe, moulin à légumes, fouet, cuillère à thé…). S'intéresser aux projections lumineuses à travers l'objet et aux ombres portées. Dans une pièce sombre, à l'aide de différents types de sources 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. La source sera positionnée à différents endroits autour et à l'intérieur de l'objet, et les jeux d'ombres et de lumière observés sur différents supports : sol, mur, écran noir, écran blanc, feuille de papier inclinée… Produire une série de photographies qui donne à voir les transformations progressives de l'objet.

Ondes lumineuses et ondes sonores
— Introduire la notion d'onde.
Distinguer les ondes mécaniques (son, tremblements de terre, vagues…) et les ondes électromagnétiques (ondes radio, infrarouge, lumière blanche), ainsi que leurs caractéristiques.
On pourra consulter la ressource pédagogique suivante : « Les ondes qui nous entourent » (http://sciences-physiques-et-chimiques-de-laboratoire.org/pluginfile.php/1349/mod_resource/content/4/Seq2-Ondes.pdf).
S'intéresser plus particulièrement à la lumière visible, sa double nature, sa composition spectrale, ainsi qu'aux différentes sources de lumière primaires et secondaires et aux conditions de vision d'un objet.
Aborder l'histoire de la théorie de la lumière et la notion d'éther, en vous appuyant sur les articles suivants :
· « La lumière, toute une histoire… » : http://balises.bpi.fr/sciences-et-techniques/la-lumiere-toute-une-histoire.
· « Ondes de lumière et concept de l'éther » : www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/physique-quest-ce-vide-1506/page/4/.
— Comparer les ondes lumineuses et les ondes sonores, leurs natures physiques, ainsi que le fonctionnement de l'œil et de l'oreille.
Préparer des exposés sur les différents instruments et machines, qui ont cherché à mettre en relation le son et les couleurs, par exemple le clavecin oculaire de Louis-Bertrand *Castel*, l'orgue à couleurs de Wallace Rimington, le piano optophonique de *Wladimir Baranoff Rossiné*, le Clavilux de Thomas Wilfred…
Sur les rapports entre le son et les arts plastiques, vous pouvez consulter la chronologie proposée par Antoine Parlebas : www.silo2.org/labo-e/chronosonore.

Autour de « l'optophone » de Raoul Hausmann
Dans les années 1920, Raoul Hausmann réfléchit à la construction d'un appareil, l'optophone, qui convertirait le son en lumière et réciproquement. Il utilise comme matériau sa voix ou des enregistrements sur disques, plongeant ainsi le spectateur dans un environnement immersif lumineux et sonore. Vous pouvez notamment consulter l'article de Jacques Donguy, « L'optophone de Raoul Hausmann », *artpress*, n° 255, mars 2000 (www.costis.org/x/donguy/optophone.htm).
— Travailler à partir des images suivantes :
· Raoul Hausmann, *Schéma de l'optophone simplifié*, dessin sur papier (http://hgsa.rice.edu/files/2015/11/Hausmann%E2%80%99s-simplified-diagram-of-the-Optophone-after-1960-14wfvil.jpg).
· Peter Keene, *Raoul Hausmann revisited*, 1999-2004, photographie et vidéo (www.peter-keene.com/Raoul%20Hausmann%20revisited.html).
Observer le plan simplifié de l'optophone et nommer les différentes parties de l'appareil. Quels éléments se rapportent à la lumière ? Au son ? Par quels procédés Raoul Hausmann envisage-t-il de les mettre en lien ? Comparer avec l'installation de Peter Keene, réalisée à partir des plans de Raoul Hausmann. Essayer de retrouver les différents éléments prévus par ce dernier sur la photographie de l'installation.
Regarder la vidéo illustrant cette reconstitution. Observer la corrélation entre les sons produits et les effets lumineux correspondants, en étant particulièrement attentif aux différents rythmes des productions sonores et visuelles. À votre avis, quelles sensations cela produit-il sur le spectateur ?
— Les expérimentations de Hausmannn sur les liens entre le son, la lumière et un dispositif impliquant le corps du spectateur se retrouvent dans différentes propositions au cours des décennies suivantes. Vous pouvez étudier :
· Norman Mac Laren, *Dots*, 1940, 2 min 23 s, 35 mm, couleur, son (https://www.youtube.com/watch?v=E3-vsKwQoCg).
· Brion Gysin, *Dream Machine*, 1960-1976 (https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crgBkGx/rpaXg6).
La première œuvre comporte un travail graphique sur la piste sonore de la pellicule, permettant de transformer, lors de la projection, les dessins en sons. En visionnant *Dots*, essayer de retranscrire graphiquement ces sons sur une bande de papier figurant une pellicule, en respectant le rythme du film.
La *Dream Machine* produit quant à elle des *flickers* lumineux, créant, à travers cette expérience de la vision, l'apparition de « films ». En observant la photographie de la machine, quels éléments peuvent-être mis en lien avec l'optophone ?
Vous pouvez prolonger ces propositions en consultant le dossier pédagogique de l'exposition « Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle », du Centre Pompidou (http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-SonsEtLumieres/sonsEtlumieres.pdf).

MONTAGES

« Selon la définition commune, le photomontage désigne un montage ou collage réalisé à partir de plusieurs images photographiques.
Le vocable provient du mot allemand *Fotomontage*. Les artistes Dada à Berlin l'ont adopté en référence à la culture industrielle pour désigner les travaux d'assemblage de papiers divers et de photographies, en majorité des reproductions issues de la presse.
Ainsi le dadaïste Raoul Hausmann revendiquera avoir eu dès 1918 l'idée de "faire des tableaux entièrement composés de photos découpées".
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. Photocollage, collage de photographies et collage photographique font plus précisément allusion à un objet constitué de plusieurs photographies – originales ou reproductions – assemblées avec un adhésif ou tout autre moyen de fixation. Par son mode de fabrication un photocollage est une image tridimensionnelle et unique.
Les mouvements artistiques d'avant-garde de la première moitié du XXe siècle découvrent avec le



Material der Malerei, 1918
Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart

Couverture du catalogue « Raoul Hausmann », Moderna Museet de Stockholm, 1967

photomontage un moyen d'expression privilégié. Dadaïstes, futuristes, constructivistes, surréalistes le pratiquent selon des procédés très divers : assemblage ou surimpression de différents négatifs lors du tirage, collages d'images photographiques. Ces montages sont conçus soit comme des objets uniques, soit comme des matrices pour la reproduction éditoriale notamment. Ils sont composites : les images photographiques côtoient bien souvent dessin, peinture et typographie. » [Laurence Martin, « Photomontage » in *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008, p. 394-396.]

Photocollages et photomontages, dadaïsme et constructivisme

— Étudier les montages suivants de Raoul Hausmann et les rapprocher d'autres pratiques dadaïstes et constructivistes (sauf mention contraire, les images citées ci-dessous sont accessibles sur le site de l'agence photographique de la RMN : photo-rmn.fr) :

· Raoul Hausmann, *Material der Malerei Plastik Architektur*, 1918 (voir ci-dessus).
· Raoul Hausmann, *Tête mécanique ou l'esprit de notre temps*, 1919 (Paris, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou, voir p. 14).
· Raoul Hausmann, *Tatlin at home*, 1920 (original perdu, voir reproduction ci-dessus à droite).
· Raoul Hausmann, *ABCD*, vers 1923.
· Georg Grosz, *Souviens-toi de l'oncle Auguste, le malheureux inventeur*, 1919 (Paris, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou).
· Hannah Höch, *Coupé au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne, celle de la grosse bedaine weimarienne*, 1919-1920 (Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen).
· Kurt Schwitters, *Merz*, 1922 (Chicago, The Art Institute) et *Merzbau*, Hanovre, 1931-1933 (https://www.e-artplastic.net/spip.php?article105).
· Paul Citroen, *Metropolis*, 1923 (Leyde, Prentenkabinet der Rijksunversiteit).
· John Heartfield, *Adolf le surhomme, avale de l'or et recrache des insanités*, 1932 (Berlin, BPK).

Distinguer les différentes pratiques utilisées (photocollage, assemblage d'objets hétéroclites, photomontages) et éventuellement leurs mélanges.
Repérer la diversité des matériaux, images ou objets dans chaque œuvre. Pourquoi le rebut ou le déchet ont-ils une si grande place dans le mouvement Dada ? D'où proviennent les images utilisées ? Peut-on reconnaître certains des éléments représentés ? Lesquels ? Quelles œuvres sont plutôt non figuratives ou abstraites ?
Comment peut-on caractériser ces compositions ? Sont-elles organisées, désordonnées, centrées, éclatées, chaotiques ? Que peut-on dire des liens entre la pratique de ces artistes et la société dans laquelle ils vivent ? Quelle image en donnent-ils ? Quelles œuvres contiennent un propos explicitement politique ?
Faire des recherches sur les relations des dadaïstes au contexte politique et leur sort à partir de 1933.
— Poursuivre autour des images suivantes :

· El Lissitzky, *Le Monteur*, 1924 (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen).
· Alexandre Rodtchenko, *Lengiz* [*Des livres*], 1924 (https://arip.hypotheses.org/1291).
· László Moholy-Nagy, *Das Tanzerpaar Olly & Dolly Sisters*, 1925 (Paris, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou).
· César Domela, *Ruths Speicher*, 1928 (Paris, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou).
· César Domela, couverture du catalogue de l'exposition « Fotomontage », Berlin, 1931 (https://www.moma.org/interactives/objectphoto/exhibitions/31.html), d'après un photomontage de Raoul Hausmann.
· Raoul Haussmann, *Fot.mont*, vers 1931, publié dans *a bis z*, Cologne, n° 16, mai 1931 (voir p. 18).
· Raoul Hausmann, *Quatre photos*, 1932, publié dans *a bis z*, Cologne, n° 24, mai 1932 (voir p. 47).
· Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921, 16 mm, noir et blanc, silencieux, 7 min (https//vimeo.com/42339457).

Ces artistes utilisent-ils autant d'images issues de la presse ? L'organisation des différents éléments qui constituent ces montages semble-t-elle clairement

Quatre photos, 1932 (montage publié dans *a bis z*, Cologne, vol. 3, n° 24, 1921)

structurée ? Pourquoi ? Peut-on voir se dégager des lignes de force ? Comment les formes géométriques sont-elles mises en valeur ? Quant à la composition, quelles différences apparaissent ainsi entre les photomontages dadaïstes et constructivistes ? Comment les enjeux et les usages des montages se transforment-ils dans l'entre-deux-guerres ?
En ce qui concerne les montages de Hausmannn de 1931 et 1932, en quoi se distinguent-ils de ceux de la « période dadaïste » ? Qui est l'auteur des photographies utilisées ? Dans *Fot.mont*, comment les fragments de photographies sont-ils agencés et quelle impression cela donne-t-il ? Peut-on expliciter la notion de « film statique » évoquée par l'artiste ? Quel est le motif récurrent de ce montage ? Avec quel autre champ de perception est-il mis en relation ? En quoi Raoul Hausmann semble-t-il travailler ici la question de la perception visuelle ? À partir de quels éléments de composition du photomontage *Quatre photos* peut-on établir un lien avec le film *Rhythmus 21* de Hans Richter ?
— Vous pouvez également consulter, sur le site Internet du Jeu de Paume, les dossiers documentaires des expositions « Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940 » (www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_FlorenceHenri.pdf) et « Erwin Blumenfeld (1897-1969). Photographies, dessins et photomontages » (www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Blumenfeld.pdf), ainsi que le dossier enseignant de la Maison Robert Doisneau à Gentilly sur le photomontage (www.maisondoisneau.agglo-valdebievre.fr/sites/default/files/photomontage.pdf).
Le « Dossier pédagogique des collections du musée » du Centre Pompidou intitulé « Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 à nos jours » s'articule autour de quatre thèmes : corps et expériences, émulsions et surfaces, perspectives et points de vue, photomontage (http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Accrochagephotos/ENS-accrochagephotos.pdf).

Procédés de montage en littérature

En français et en littérature, rechercher des procédés ou des effets de montage. Le « roman de montage », expression inventée au début des années 1930, se caractérise par une série de procédés discursifs qui remettent en question la linéarité et la clarté du récit. Ce type de montage repose sur divers procédés : insertion ostensible de documents non narratifs, multiplication des intrigues et éclatement de la temporalité, diversification des instances narratrices, tendance à la répétition de séquences.
— Travailler autour du texte suivant : « Le principe stylistique de [*Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, 1929] est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires scandaleuses, des faits divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le "roman", aussi bien du point de vue structurel que du point de vue stylistique, créant ainsi de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document. Dans sa lutte fanatique contre l'œuvre d'art, c'est par le montage que le dadaïsme s'est allié à la vie quotidienne. » [Walter Benjamin, « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » [1930], in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 192.]
Quels sont les procédés de montage décrits par Benjamin ? Chercher l'étymologie et la définition du mot « document » ? Comment peut-on comprendre le sens de ce terme ici ? En quoi cette approche du montage explicitée par Walter Benjamin peut-elle être rapprochée du photomontage dadaïste ?
— Lire le premier extrait d'*Hylé* de Raoul Hausmann (voir DOC. # 1, p. 54) : Analyser l'énonciation. Qui parle ? À qui s'adresse le narrateur ? Dans quelle mesure ce texte relève-t-il du procédé du monologue intérieur ? Les phrases sont-elles toutes grammaticalement correctes et complètes ? Quels effets leur construction incorrecte peut-elle produire sur le lecteur ? Certains mots traduits sont des néologismes, lesquels ?

Quel sens peut-on leur donner ?
Relever les jeux de mots à partir des sons DADA. Quelle expression se répète dans le texte ? En quoi permet-elle de comprendre l'extrait ? Dans quelle mesure peut-on parler de montage dans ce texte ?

Exposition et montages entre les images
— Présenter aux élèves des images de Raoul Hausmann, indépendamment les unes des autres, avant la venue au Jeu de Paume. Leur demander de dessiner certaines d'entre elles, en insistant sur les principales lignes structurant les compositions.
— Au cours de la visite de l'exposition, inciter les élèves à repérer comment les photographies ou les documents ont été « montés » les uns avec les autres. Les inviter à observer les rapports de formes, de sujets et de matières. Revenir sur la notion d'agencement des images dans l'espace d'exposition et sur le rôle du commissaire (sélection, accrochage, scénographie…).
— Après la visite et à partir de certains groupes d'images présentées dans l'exposition, proposer aux élèves un travail d'écriture qui renvoie au procédé du montage littéraire.

Poèmes, images et sons
« Le poème jaillit du regard et de l'ouïe intérieurs du poète par le pouvoir matériel des sons, des bruits et de la forme tonale, ancrée dans le geste même du langage. L'optique spirituelle, la forme spatiale et la forme matérielle sonore ne font pas le poème, elles le constituent. […] Le poème est une action d'associations respiratoires et auditives, inséparablement liés au déroulement du temps. Le poème phonétique divise le temps-espace en valeurs de nombres pré-logiques, qui orientent le sens optique par le pouvoir de notations de lettres écrites. Chaque valeur dans un tel poème se manifeste d'elle-même et obtient une valeur sonore, selon que l'on traite les lettres, les sons, les amassements de consonnes-voyelles par une déclamation plus haute ou plus basse. » [Raoul Hausmann, « Poème phonétique », *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2004, p. 57.]
— Travailler à partir de ces deux œuvres (réunies sur : https://www.moma.org/collection/works/29743?locale=fr) :
· Raoul Hausmann, *fmsbwtö*, poème-affiche, 1918.
· Raoul Hausmann, *CAUCHEMAR*, poème, 1938-1946.
Observer le poème-affiche (partie supérieure du document). À quelle époque et dans quel contexte ce poème a-t-il été créé ? Sous quelle forme ? Dans quelle mesure la typographie et les sons expriment la remise en cause du langage usuel ? Et de tout ordre établi ? En quoi ces expérimentations sonores et graphiques participent-elles des objectifs du mouvement dada ?
Poursuivre les recherches sur les expérimentations typographiques de Raoul Hausmann et sur les relations établies entre les mots et l'espace. Vous pouvez notamment consulter l'article « Dada, typographie et langage : Ball, Hausmann, Schwitters, Tzara » (http://indexgrafik.fr/dada-typographie-langage) et la partie « mots (exclamés) et actions » du module « pistes scolaires » sur le site Internet du Jeu de Paume dédié à l'exposition « Soulèvements » (http://soulevements.jeudepaume.org/pistes-scolaires/).
Observer la partie inférieure de ce même document. Quel est le titre du poème ? Comment peut-on le comprendre en lien avec ses dates de création et la biographie de l'artiste ? Les poèmes de Raoul Hausmann étaient destinés à une lecture-performance orale, impliquant le corps entier de l'interprète. Vous pouvez écouter un extrait de son interprétation vocale (www.deezer.com/fr/track/301945). Qu'évoquent les sonorités (tonalités et rythmes) employées par Hausmann pour la mise en voix de ce poème ? Quelles sensations peuvent-elle provoquer en regard de son titre ?
— Étudier le poème de Raoul Hausmann, *Sound-Rel* (présenté dans l'exposition au Jeu de Paume), datant de 1919, et consultable en ligne (www.musee-rochechouart.com/index.php/fonds-raoul-hausmann/le-fonds-du-musee-et-ses-archives, dans la galerie d'images). Quels éléments typographiques sont présents dans ce poème ? Que peut-on dire de leur agencement dans l'espace de la page ? À votre avis, à quoi peuvent correspondre les espaces vides entre chaque groupement typographique ? Parvient-on à dégager un sens de lecture ?
Essayer d'interpréter vocalement *Sound-Rel*, en jouant sur les accentuations, les variations de rythmes suggérées par certains effets typographiques, les temps de pause et de silence.
Comparer les résultats obtenus avec l'enregistrement diffusé dans l'espace d'exposition.
Vous pouvez écouter et vous inspirer d'autres pièces sonores de Raoul Hausmann, interprétées par Henri Chopin (www.ubu.com/sound/hausmann.html).
— Kurt Schwitters, artiste interdisciplinaire et ami de Raoul Hausmann, adopte comme point de départ à la création de sa pièce sonore, *Ursonate* ou *Sonate in Urlauten* (sonate en sons primitifs), le poème-affiche de Raoul Hausmann précédemment étudié, *fmsbwtö*. Débutée en 1922, la *Ursonate* est achevée dix ans plus tard, et sa « partition » publiée en 1932 dans le 24e et dernier numéro de la revue *MERZ* (fondée par Schwitters). Sa mise en partition est confiée à Jan Tschichold, une des figures majeures de la « Nouvelle Typographie » dans les années 1920.
Écouter l'enregistrement de Kurt Schwitters, *Ursonate*, réalisé en 1932 (http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00626/kurt-schwitters-ursonate.html), puis observer la partition correspondante (www.merzmail.net/ursonatepdf.pdf) :
Par quel élément sonore Schwitters remplace-t-il la typographie du poème qui l'a inspiré ? Si l'instrument unique de cette pièce est sa voix, quels peuvent être les équivalents des notes de musique ? Lors de la transcription du poème en partition, Jan Tschichold a utilisé différents types de filets. Compte tenu de l'organisation typographique d'une partition musicale, quelle peut être leur fonction dans ce cas précis ? Jan Tschichold emploie également la police « Futura », créée en 1927 par le designer et graveur allemand Paul Renner, proche du Bauhaus. Comment pourrait-on la caractériser ? Que favorise-t-elle lors du déchiffrage du texte ?

— Proposer aux élèves de rédiger un poème phonétique, puis de composer une affiche en travaillant l'organisation des éléments typographiques.
Vous pouvez poursuivre cet exercice en rédigeant de courts poèmes à partir de contraintes d'écriture inspirées de l'Oulipo : monovocalismes (lipogrammes dont toutes les voyelles sont exclues sauf une) ou monoconsonantismes (lipogrammes dont toutes les consonnes sont exclues sauf une). Vous pouvez vous inspirer d'autres contraintes, disponibles sur le site http://oulipo.net/fr/contraintes.

PERCEPTIONS ET RELATIONS : PAYSAGES, PORTRAITS, ARCHITECTURES

« Être photographe, c'est prendre conscience des apparences visibles et, en même temps, en tirer une éducation de l'aperception optique, individuelle et commune. Pourquoi ? Parce que tout individu voit personnellement mais ne voit guère autre chose que des images conçues par le niveau de la civilisation appartenant à une époque déterminée. Chaque temps a son problème optique et possède une autre conscience des choses visibles. La manière de regarder n'est plus du tout stable, elle change, se modifie et se développe selon les nécessités particulières du moment historique. » [Raoul Hausmann, « La photographie moderne comme processus mental » (vers 1950), trad. de l'all. par Sabine Wolf, in *Projectoires*, n° 1, *Documents Raoul Hausmann*, documents réunis par Michel Giroud et Sabine Wolf, 1975, p. 23.]

« L'intéressaient, plus que tout, les oppositions, de masses, de substances, le piquant et le liquide, le rugueux et le frisson de la peau. Plutôt que les structures parfaites, il préférait des séquences quasi cinématographiques de variations infimes, sans anecdote, sans narration ; et, encore au-delà, le passage d'une forme à une autre, de la courbe d'une dune à celle d'un corps, du triangle d'un rocher sur la plage à celui de l'ombre sur les yeux. » [Cécile Bargues, « Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 38-39.]

Photographie et perception

Il est d'usage d'appeler une photographie, une prise de vue. Cette expression renvoie directement aux mécanismes de la vision et à la question de la perception visuelle.
« Car voir, ce n'est pas simplement regarder en passant. Regarder exprime une disposition de tous les sens physiques, et l'artiste tire de cette disposition sa force créatrice. Et dans la mesure où cela est possible avec des moyens techniques, mécaniques, le photographe aussi. » [Raoul Hausmann, Werner Gräff, « Comment voit le photographe ? », *Das Deutsche Lichtbild 1933*, in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 73.]
— Distinguer les verbes voir et regarder. Proposer aux élèves de trouver des synonymes et d'ajouter un adverbe qui en renforce le sens. Classer les verbes en fonction de leur intensité et de leur intentionnalité. Par exemple : apercevoir, contempler, découvrir, discerner, distinguer, entrevoir, étudier, examiner, inspecter, observer, percevoir, reconnaître, remarquer, revoir… Choisir plusieurs photographies et demander aux élèves d'utiliser le verbe le plus précis selon eux pour exprimer la manière dont le photographe a pu regarder ou voir son sujet.
— Proposer aux élèves d'expérimenter l'écart entre leur perception du réel et la représentation photographique de celui-ci. Photographier avec un point de vue relativement proche et bas, un rectangle tracé à la craie au niveau du sol et comparer le rendu des différentes lignes de la forme géométrique, telle qu'elle est perçue et telle qu'elle est photographiée.
— Aborder le fonctionnement des différents organes sensoriels et du cerveau. On pourra introduire les illusions optiques comme exemples de la spécificité de la perception visuelle humaine. Autour de la question de la perception, travailler en interdisciplinarité et envisager une séquence associant arts et sciences.
Vous pouvez consulter notamment les ressources en ligne suivantes :
· « La science est ce qui rend l'art plus intéressant que la science », dossier proposé par Nicolas Bonnet (www.pedagogie.ac-aix-marseille.fr/upload/docs/application/pdf/2012-07/artscienceperception.pdf).
· « Qu'est-ce que voir ? » (https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Formation_continue_enseignants/14/1/LyceeGT_Ressources_RPL_Sciences_1-ES-L_atelier8_205141.pdf).

Paysages et corps

— « […] ses photographies fonctionnaient sur un principe de dérégulation et construisaient une esthétique de l'écart face aux normes. La plupart étaient radicalement dépourvue de ce sublime parfois très architecturé que d'autres (Alfred Ehrhardt dans *L'Estran* ou, plus près de lui, Renger-Patzsch dans *Sylt*) préférèrent ensuite insuffler à la modestie de ses sujets : écume, sable, dunes instables, changeantes perpétuellement et, de surcroît, en voie de disparaître car grignotées par les pins et les bouleaux. » [Cécile Bargues, « Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne », in *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 39.]
Étudier les photographies suivantes :
· Alfred Ehrhardt, *Sandwellen über Sandwellen formen die großartige Nehrungslandschaft*, 1934 (www.alfred-ehrhardt-stiftung.de/index.php?wadden-sea).
· Albert Renger-Patzsch, *Sylt*, 1936 (https://www.mfah.org/art/detail/69170?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3D%2522Manfred%2BHeiting%2BCollection%2522%26sort%3Drelevance%26artist%3DAlbert%2BRenger-Patzsch%257C%25C3%2589douard%2BBaldus).
· Raoul Hausmann, *Dune mobile*, 1931 (voir p. 2)

Sans titre (Tronc d'arbre sur la plage), septembre 1932
Berlinische Galerie
– Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

Quel type de territoire ces photographies représentent-elles ? Relever les différents éléments composant les paysages. Quelles matières se retrouvent ainsi en présence ? Quelle est la répartition des zones d'ombre et de lumière ? Où se situe la ligne d'horizon dans la composition de chacune de ces images ? Quelles sont les lignes dominantes dans les deux premières photographies ? Dans la troisième ? Que révèlent-elles de l'approche de chacun de ces photographes ?
— « Chez Hausmann, la perception de la nature est une vision rapprochée qui s'assimile au toucher. Ses paysages participent moins d'un spectacle que d'une expérience phénoménologique qui engage des relations physiques et qualifie à terme ce que l'on pourrait appeler une microphysique sensorielle de la nature et de l'image. » [Jean-François Chevrier, « Raoul Hausmann. Les relations du corps », in *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011, p. 104.]
Proposer aux élèves de choisir une photographie de paysage réalisée par Raoul Hausmann en Allemagne, puis d'imaginer pouvoir toucher les différents éléments qui la composent. Quelles impressions tactiles cette image suscite-t-elle ? Rechercher le vocabulaire des sensations tactiles et associer chaque élément de l'image avec sa caractéristique sensorielle (rugueux, lisse, mou, dur, râpeux, spongieux, granuleux, doux, friable…)
— Observer la photographie suivante :
· Raoul Hausmann, *Sans titre (Herbe des dunes)*, vers 1931 (voir p. 31).
Par quels moyens visuels le vent est-il traduit dans les images ? Comment ce paysage peut-il paraître dynamique ? Quels aspects en soulignent le mouvement ?
Rapprocher de la séquence d'ouverture de *La Terre* d'Alexandre Dovjenko (1930), présentée dans l'exposition et disponible en ligne (https://www.youtube.com/watch?v=V5rIntHuR9M, jusqu'à 2 min 50 s environ). Quelles impressions produit le début du film ? Découper la scène d'ouverture en décrivant chaque plan (valeur de plan, angle de caméra, lumière, durée du plan). Quels sont les points communs avec l'approche photographique de Raoul Hausmann ?
— « Rien n'était fixé, réifié dans le travail de Hausmann, tout circulait, tout restait énergie. Un peu comme chez Viking Eggeling, dont il défendait alors la conception du film – "une composition optique faite d'analogies et de contrastes entre les formes, les objets, les mouvements". » [Cécile Bargues, *Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg, Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, 2017, p. 38-39.]
Visionner le film *Symphonie Diagonale* de Viking Eggeling, 7 min 28 s, 16mm, noir et blanc, silencieux, 1923 (https://vimeo.com/42401347).
Observer l'articulation des formes et des lignes sur l'écran. Par quels procédés et correspondances peut-on passer de l'une à l'autre ? Quel est le rôle de la lumière ?
— En conservant cette approche de la composition de l'image et des résonances entre les formes, analyser les photographies suivantes de Raoul Hausmann :
· Raoul Hausmann, *Île de Sylt*, 1930 (voir p. 29).
· Raoul Hausmann, *Sans titre (Paysage de dunes)*, entre 1927 et 1931 (voir p. 26).
Sur quels éléments Raoul Hausmann porte-t-il principalement son attention ? Quelles lignes peuvent être mises en relation ? Quels effets et sensations la confrontation de ces deux images peut-elle provoquer ?
Répéter l'exercice avec le couple de photographies suivantes :
· Raoul Hausmann, *Ohne Totel (Baumstamm am Strand)*, 1931 (voir p.50).
· Raoul Hausmann, *Sans titre (Vera penchée)*, 1931 (voir p. 51).
Raoul Hausmann s'attache à photographier des fragments de matières végétales et des éléments en devenir de la nature et du paysage. En quoi ses prises de vue du tronc d'arbre comme du corps de Vera Broïdo permettent-elles de témoigner, dans le contexte historique et politique de l'époque, d'une forme de « résistance par l'intimité », selon l'expression de Cécile Bargues ? (Voir l'extrait de son texte « Un exercice de contemplation. Devenir photographe en Allemagne », p. 33.)

Sans titre, 1931
Musée départemental d'Art contemporain
de Rochechouart

Portraits et visages

« Le visage, l'expression la plus individuelle, doit être construit à partir des organes sensoriels les plus expressifs qui sont l'œil, le nez, la bouche et l'oreille. […]. La façon dont la tête est "découpée" et disposée dans l'espace de la photo dépend de l'équilibre ou des contrastes de la "répartition des masses en points forts" et de la disposition et de la forme même desdits organes sensoriels. » [Raoul Hausmann, « La dialectique de la forme dans la photographie », in *a bis z*, mai 1932, in Michel Giroud, *Raoul Hausmann : « Je ne suis pas un photographe »*, Paris, Le Chêne, 1975, p. 62.]

— Observer les portraits suivants présentés dans l'exposition :

· Raoul Hausmann, *Regard dans le miroir*, 1930 (voir p. 55).

· Raoul Hausmann, *Hedwig Mankiewitz*, 1931.
(https://www.photo.rmn.fr/archive/12-526970-2C6NU0ZV3P_F.html).

· Raoul Hausmann, *Elfriede Schafer*, 1931 (https://www.photo.rmn.fr/archive/12-526968-2C6NU0ZV33_3.html).

· Raoul Hausmann, *Monsieur Mariano Ribas*, 1933 (voir p. 39).

Relever les choix de cadrage et de point de vue, l'expression et la disposition du sujet, le type de fond, les zones de netteté et de flou, l'éclairage, la répartition des zones claires et sombres, les zones de contrastes… Porter une attention particulière à la manière dont vos yeux regardent l'image, à la manière dont ils se déplacent dans l'espace de la photographie, aux endroits où ils s'arrêtent. Identifier ainsi les zones qui retiennent leur attention. Quels organes sensoriels de la personne photographiée sont mis en avant dans chaque image ? Par quels moyens plastiques ?

— Analyser les trois portraits suivants :

· *Le Triangle (Vera Broïdo)*, vers 1931 (voir p. 6).

· Raoul Hausmann, *Le Rêve*, 1931 (image qui fait partie du montage *Quatre photos* de 1932, voir p. 47).

· Helmar Lerski, *Sans titre # 519*, Tel-Aviv, série *Métamorphoses par la lumière*, 1936 (www.howardgreenberg.com/exhibitions/helmar-lerski-metamorphosis/selected-works?view=thumbnails).

Comment l'ombre et la lumière sont-elles utilisées dans ces images ? Que mettent-elles en valeur ? Les organes ? La surface de la peau ? Des formes ? Quels types de cadrages viennent renforcer ces constructions ? Dans les deux derniers, quelle impression donne la brillance des visages ? À votre avis, pourquoi Lerski enduisait-il d'huile le visage de son modèle ?

Le musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme présente l'exposition « Helmar Lerski. Pionnier de la lumière » à Paris du 11 avril au 26 août 2018.

— Confronter plusieurs approches du portrait en Allemagne à la fin de la République de Weimar :

· August Sander, *Visages d'une époque* et *Les Hommes du XXe siècle*, 1920-1950.

· Raoul Hausmann, Portraits réalisés en Poméranie, sur la mer Baltique, 1931 (visibles dans l'exposition).

· Erna Lendvai-Dircksen, *Le visage du peuple allemand*, 1932 (www.getty.edu/art/collection/artists/1797/erna-lendvai-dircksen-german-1883-1962).

Étudier les cadrages, les points de vue, les titres donnés aux images, le rapport des photographes à leurs sujets (proximité, regards…). Ces œuvres peuvent-elles constituer des ensembles ou des inventaires ? Semblent-elles rechercher l'exhaustivité ou apparaissent-elles volontairement incomplètes ?

Raoul Hausmann et Erna Lendvai-Dircksen réalisent des portraits photographiques en Poméranie, sur la mer Baltique, dans les mêmes années. En regardant ces photographies, peut-on distinguer les écarts entre leurs approches ? Que pouvait signifier, dans les années 1930, le projet de réaliser le portrait du « peuple allemand » ? Comment cela pouvait-il résonner avec l'idéologie du national-socialisme ? En quoi la démarche d'August Sander, qui fait la part belle à la diversité des catégories sociales qu'elles soient reconnues ou marginales, ou celle de Raoul Hausmann, qui donne à voir des visages en gros plan indépendamment des repères de leur environnement et en privilégiant l'anonymat, peuvent-elles s'opposer à celle d'Erna Lendvai-

Maison paysanne (Can Rafal), 1934
Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart

Dircksen au service du nazisme ?
Vous pouvez consulter le dossier enseignant de l'exposition « August Sander. Albums » au Point du Jour à Cherbourg (www.lepointdujour.eu/images/documents/dossier_enseignants_sander.pdf).
Le Mémorial de la Shoah présente l'exposition « August Sander. Persécutés / persécuteurs des Hommes du XXe siècle » à Paris du 8 mars 2018 au 15 novembre 2018.
— Visionner le film suivant :
· Raoul Hausmann, *L'homme qui avait peur des bombes*, 4 min et 25 s, 1957, couleur, muet (www.cinemathequenouvelleaquitaine.fr/spip.php?film1856).
Quelles peuvent être les menaces qui effraient cet homme interprété par Raoul Hausmann ? Quel peut être ce hors champ vers lequel Hausmann lève les yeux ou pointe son doigt ?
Relever les différents cadrages employés au cours du film. Quels points communs retrouve-t-on avec les portraits de Hausmann précédemment étudiés ? De quoi les déformations du visage engendrées par les mimiques et les grimaces peuvent-elles être le reflet ?

Ibiza, découvertes et recherches

« Vous ne pouvez imaginer l'éclat de cet endroit ». [Raoul Hausmann, cité par Cécile Bargues « Le bonheur au bord du gouffre. Raoul Hausmann à Ibiza », in *Raoul Hausmann (dadasophe de Berlin à Limoges)*, Rochechouart, musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart, Paris, Dilecta, 2017, p. 106.]
« Ibiza, la plus petite des Îles Baléares, est restée en dehors du trafic des hommes pendant des siècles. Dans cet isolement, des formes de vie très primitive se sont conservées. L'agriculture et la pêche sont toujours les seules occupations et l'Ibizenque fait tout lui-même, depuis la taille de la pierre pour sa maison jusqu'au filet de pêche et les outils dont il se sert pour la culture.
Ces conditions primitives, ainsi qu'une formation patriarcale de la famille se reflètent dans une architecture dont l'attrait sur nous est d'autant plus fort que la pureté de ses lignes et cubes se rencontre avec notre amour du vrai et du simple ». [Raoul Hausmann, « Ibiza et la maison méditerranéenne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, janvier 1935, p. 33.]
— Observer les images suivantes :
· Raoul Hausmann, *Maison paysanne (Can Rafal)*, 1934 (voir ci-dessus).
· Raoul Hausmann, *Can Racó de la Torre*, 1935 (voir p. 37).
· Raoul Hausmann, *Medasala de can nadal de bois. San José*, 1936 (https://www.photo.rmn.fr/archive/17-511953-2C6NU0ATVTSV3.html).
Quels sont les points de vue adoptés dans ces images ? Quels éléments sont mis en valeur ? Quels matériaux et quelles formes se retrouvent dans ces habitations ? En quoi ces choix photographiques donnent-ils à voir un mode de vie lié à l'environnement immédiat ? Ces images vous semblent-elles témoigner de la vie de Hausmannn à Ibiza ?
Pour quelles raisons Raoul Hausmann a-t-il dû quitter l'Allemagne et se réfugier à Ibiza ? Que découvre-t-il sur l'île ? Vers quelles recherches s'oriente-t-il alors ? La fonction de ses images se transforme-t-elle ?
Préparer et rédiger deux textes différents en regard des photographies de Raoul Hausmann : l'un s'intéressant aux images comme documents et donnant forme à des recherches sur l'histoire et la géographie, les modes de vie et l'architecture d'Ibiza ; l'autre retraçant à la première personne la découverte de l'île, de ses maisons, la rencontre avec les habitants, les impressions et sensations qui s'en dégagent.
— Prolonger la réflexion autour de l'approche de l'architecture, l'étude des relations entre les fonctions et les formes des habitations, les études anthropologiques et leurs implications dans le contexte historique des années 1930. Expliquer la citation suivante :
« Si l'on recherche dans l'architecture d'habitation l'expression d'une race, il sera donc difficile de démêler quelle population a influencé le plus fortement la demeure ibizenque.
Nous y voyons plutôt le caractère de toute maison méditerranéenne, point de départ de la demeure de notre civilisation. » [Raoul Hausmann, « Ibiza et la maison méditerranéenne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, janvier 1935, p. 34.]

— En quoi l'architecture traditionnelle d'Ibiza a pu être rapprochée des constructions modernes ? Quelles nouvelles perspectives ou questionnements ses liens ont-ils pu ouvrir ?
Rapprocher les images de Raoul Hausmann de celles de Lucien Hervé ci-dessous :
· Lucien Hervé, *Sans titre*, 1959 (https://lucienherve.com/fenetres.html).
· Lucien Hervé, *Unité d'habitation de Marseille*, 1949-1952 (https://lucienherve.com/40046-herve13.html).
· Lucien Hervé, *Architecture populaire espagnole, îles Baléares, Espagne*, 1959. (http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_LucienHerve.pdf, p. 18).
Quels choix caractérisent les images de Lucien Hervé ? En quoi cela contraste-t-il avec l'approche de Raoul Hausmann ? Que peut-on retrouver dans les photographies d'architecture moderne du premier, notamment celle de l'unité d'habitation construite par Le Corbusier à Marseille ?
Vous pouvez vous référer au dossier documentaire de l'exposition « Lucien Hervé. Géométrie de la lumière » (Jeu de Paume – Château de Tours, jusqu'au 27 mai 2018).
— Observer les photographies suivantes documentant les interventions de l'artiste Gordon Matta-Clark sur les habitations d'un quartier du New Jersey, destiné à la démolition pour laisser place à un projet de rénovation urbaine.
· Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974 (https://www.sfmoma.org/artist/Gordon_Matta-Clark).
En quoi cette œuvre de Matta-Clark relève-t-elle d'un travail sur l'architecture et l'urbanisme ? Comment prend-elle en compte les nouvelles constructions ou les destructions qui caractérisent l'espace urbain ? À quelle rupture la césure dans le bâtiment peut-elle renvoyer ?
Le Jeu de Paume présente l'exposition « Gordon Matta-Clark. Anarchitecte » à Paris du 5 juin au 23 septembre 2018.

Fonction, perception, représentation : trois chaises

Travailler sur l'image de Raoul Hausmann, *Trois chaises*, 1934, et son texte extrait d'*Hylé* (voir DOC. # 2, p. 54).
— Distinguer les éléments objectifs et les éléments métaphoriques de la description dans le texte. Quelle fonction caractérise ces chaises ? Dans quelle mesure la photographie parvient-elle à l'exprimer ? Que signifie le titre du roman écrit par Raoul Hausmann, *Hylé* ? En quoi cette photographie traduit-elle l'idée de la matière ? Peut-on dire que Raoul Hausmann propose ici une représentation du concept d'« hylémorphisme », défini par Aristote et qui lie matière et forme ?
— Vous pouvez poursuivre avec cette séquence autour du thème de la chaise et de ses représentations (images accessibles sur le site de l'agence photographique de la RMN : photo-rmn.fr) :
· Vincent Van Gogh, *La Chaise de Van Gogh*, 1888 (Londres, National Gallery).
· Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912 (Paris, musée Picasso).
· Raoul Hausmann, *Trois chaises*, 1934 (Rochechouart, musée départemental d'Art contemporain).
· Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965 (Paris, musée national d'Art moderne – Centre Pompidou).
Dans chacune de ces images, repérer les indices qui témoignent de l'usage de ces chaises (traces, environnement, définition…).
Dans le texte de Raoul Hausmann, quels sont les types d'usages recensés ? En regardant ces quatre images, peut-on en imaginer d'autres ?
Comment ces artistes donnent-ils à voir la matière de ces chaises (épaisseur de la peinture, collage d'éléments, utilisation de la lumière, de la couleur…) ?
Comment perçoit-on ces chaises ? Observer les différents points de vue utilisés. De quelle façon Pablo Picasso parvient-il à représenter différents points de vue simultanés ? En quoi donne-t-il à voir l'idée d'assemblage évoquée par Raoul Hausmann dans son texte ?
Décrire les formes des chaises représentées. Quels sont les éléments communs et divergents ? En quoi la fonction de ces chaises constitue-t-elle le sujet de ces œuvres ?
Expliciter la phrase suivante de Hausmannn : « du néant est sorti un champ spatial lié à une fonction ».
L'œuvre de Joseph Kosuth donne à voir le passage de l'idée (la définition), à l'objet lui-même, à la représentation (la photographie). En quel sens peut-on lier cette approche avec celle de Raoul Hausmann quand il évoque l'« idée de la chaise, qui a pris forme » ?
Enfin, analyser les rapports de formes dans chacune des images et entre elles. En quoi peut-on dire que la photographie de Raoul Hausmann est aussi un travail sur les formes géométriques ? Lesquelles peut-on relever ? Comment sont-elles combinées ? Comment peut-on les relier à l'idée d'emboîtement ou plutôt d'« ambiboîtement des espaces » caractéristique de l'architecture d'Ibiza, également évoquée par Hausmann dans une autre partie de ce texte (voir dans la partie « Approfondir l'exposition » de ce dossier, le texte dans la section « Ibiza et une "autre histoire de l'art" » p. 35).

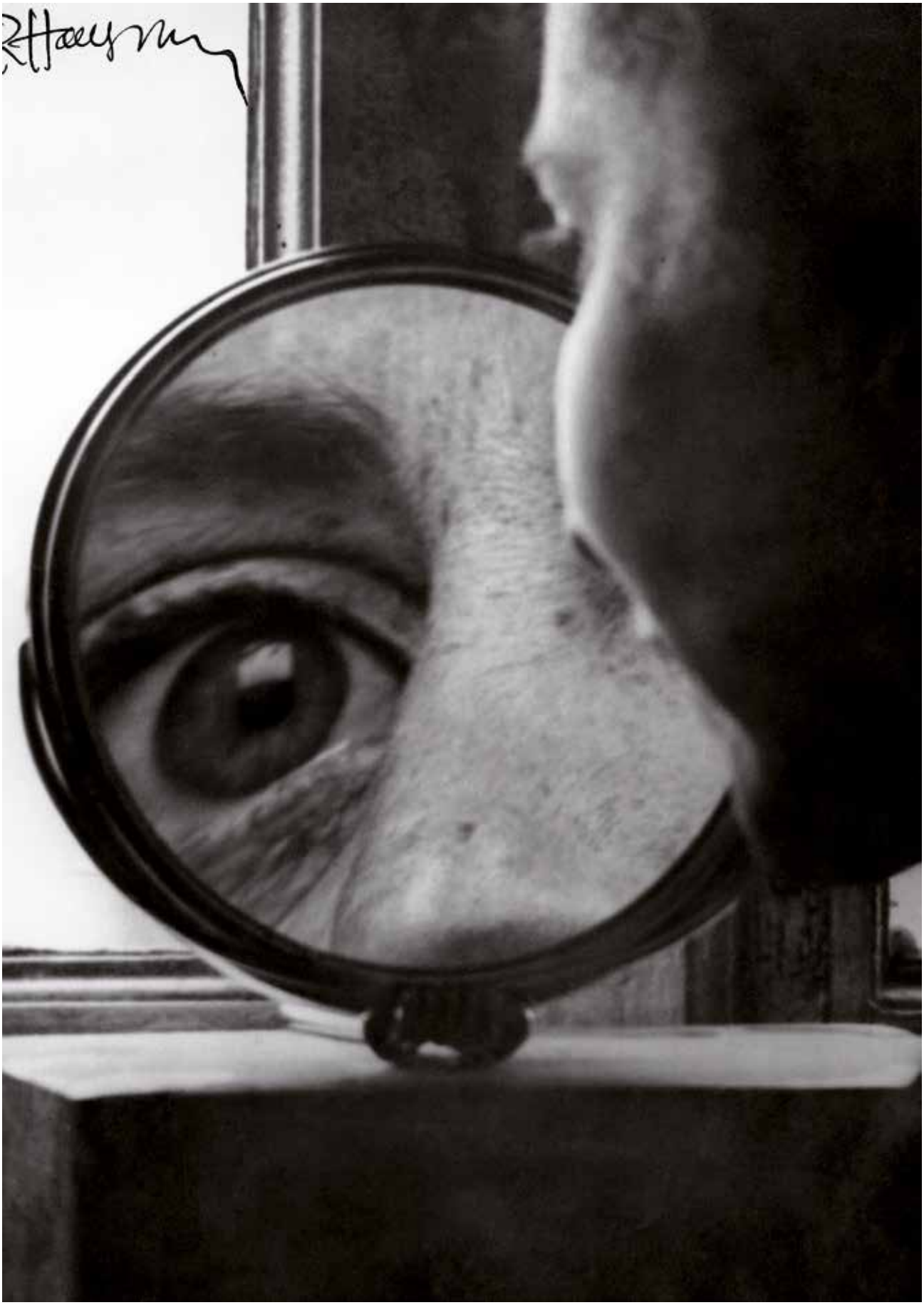
Trois chaises, 1934
Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart

DOC. # 1

« Un rêve à claire-voie ourlé de falbalas, c'est la botte du Sphinx. Mais du Sphinx tel que les Grecs le grinchaient. Les petits morceaux font de gros morceaux et les gros morceaux font masse. Ah les masses, les gens ne sont que des petits morceaux. Là j'étais déjà là. T'étais déjà là, mais comment savoir ça ?
Ce qui se passe là, là-bas ou autre part te regarde ou pas. Alors, où est ce là ? Da, da, da – tiens donc ? Déplimulté l'ouïr, entre 3 mètres et 3000, le voir entre 5 centimètres et 1000 mètres, mais tu n'entends déjà plus, ne vois déjà plus rien de tout ce qui dans ces espaces collisionne, s'arrache – ne peux l'entendre, le voir simplement, occurrence trop multimilliée, trop milsensée, dix-mille fois c'est occurremment que tu ne peux pas entendre, ne veux pas regarder, pas détourner les yeux ni porter ailleurs tes oreilles. Imports que tout cela. Importunités. Une clôture à claire-voie. Que vois-là. Ainsi estampillé dada tu es, dada tu restes. Jungle de quatre cent mille millions de regards dressés, visés, divisés, passent le long de, minutes qui t'ébouriffent la nuque. Pique du nez, mais ne t'endors pas. On retire la chaise de sous tes fesses. Ça presse. Même pas peur, car avant dad-Da tu n'es plus LÀ, ou ne le fus JAMAIS. Si seulement tu voulais comprendre, tu pourrais le saisir, mais pas le palper. Le regard se cogne à tous les coins et à toutes les fins. Les coins, oui, mais les fins ? Rien ne peut jamais aboutir puisque même la saucisse a deux bouts, inaboutie-aboutie avant même d'exister. Exactement, à un cheveu près, embutido. Alors comme ça tu te crois malin, mon dadais, à ne pas saisir que tu n'es pas celui qui dad'EST parce que tout, tout est déjà quatre cent mille et dix millions de cent fois là.
Halte-là, qui va là ? Dada.
Respectueux hommages à ton humble personne. Même si le coup te sonne.
Un rêve à claire-voie ourlé de falbalas ».
Raoul Hausmann, *Hylé, État de rêve en Espagne* [1969], Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 306 (texte original en allemand et traduction disponibles en ligne sur : https://narratologie.revues.org/6711).

DOC. # 2

« Trois chaises, le menuisier les a posées dans la pièce. Dans l'espace de la haute sala. Des morceaux de bois de longueur différente, bien rabotés au carré, que le menuisier a sciés en segments plus ou moins longs ; il les a assemblés les uns aux autres comme les inflorescences carrées d'une boîte creuse, les a pourvus de chevrons et constitué l'un des côtés en dos parce que les montants sont deux fois plus hauts que tous les autres. Les os de bois de ce corps creux enserrent maintenant l'idée chaise, qui a pris forme. Le travailleur a fait du bon travail, soigné, il s'est donné de la peine, lentement et longuement : du néant est sorti un champ spatial lié à une fonction. Pour finir de le rendre chaise, le menuisier a fait tresser de la corde en torsade, quand celle-ci fut prête, il a porté ces architectures de chaises chez son voisin le cordier ; celui-ci a enroulé avec art sur lui-même ce ficelage dans le milieu du carré qui rapetissait, autour du cadre médian des chaises. Une fois que tout fut construit avec circonspection et terminé dans les règles, trois chaises s'érigeaient, achevées, solidifiées, impeccables sur le sol de l'atelier.
Le menuisier revint à Benimusa, cette fois il apportait les chaises à Ca'n Mestre, tête-bêche, en prenant toutes les précautions. Dès qu'il arrive, il pose l'ouvrage, désormais délié mais en formation serrée, dans le haut espace de la sala blanche, en son milieu. Le menuisier a vanté la qualité de son travail, puis il est parti.
Voici donc, charpentées en bois brun sombre et munies d'une assise tressée, de cordage de chanvre torsadé : trois chaises. Dans l'espace de la haute sala blanche. En formation serrée, comme si leur grille spatiale était inséparable. Comme si elles montaient la garde devant la porte d'entrée grande ouverte, comme si elles se repliaient sur elles-mêmes, fermées aux sept marches blanches de l'escalier sur la gauche qui mène aux chambres à l'étage. Ah, quel ouvrage, quel assemblage, quel cadrillage : trois chaises que le menuisier a posées dans l'espace vide de la haute sala. De bois et de corde ; une fonction a pris forme. »
Raoul Hausmann, *Hylé, État de rêve en Espagne* [1969], Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 81-82.



Regard dans le miroir, 1930
Musée départemental d'Art contemporain
de Rochechouart

RENDEZ-VOUS

▌mercredis et samedis, 12 h 30
les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume

▌samedi 10 février, 14 h 30-17 h 30
visite croisée avec l'exposition « Dada Africa » au musée de l'Orangerie, par les conférenciers de la Réunion des musées nationaux et du Jeu de Paume (voir le détail p. 3)

▌vendredi 16 février, 20 h 30
SUM? Ergo sum Incognito !, expérience performative collective proposée par Delphine Jonas, écrivaine et performeuse, et RYBN.ORG, collectif d'artistes

▌samedi 17 février
19 h : *Cérémonie. Remise des diplômes D.A.D.A.*, visite performative de l'exposition proposée par Viviana Moin, danseuse, et Pierre Courcelle, musicien
20 h 30 : *Performance optophonétique* avec Geneviève Strosser et Florent Jodelet, musiciens, et Peter Keene, artiste multimédia, précédée d'une présentation par Jacques Donguy, critique d'art, poète et traducteur

▌samedis 24 février, 24 mars et 28 avril, 15 h 30-17 h 30
les enfants d'abord ! : visites-ateliers pour les 7-11 ans sur le thème « Lumières sur les formes »

▌samedis 3 mars, 7 avril et 5 mai, 15 h 30
les rendez-vous en famille : un parcours en images pour les 7-11 ans et leurs parents

▌mardi 27 mars, 18 h
visite commentée de l'exposition par Cécile Bargues, commissaire, dans le cadre des mardis jeunes

▌mardi 15 mai, 18 h
visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume, dans le cadre des mardis jeunes

PUBLICATION

▌*Raoul Hausmann. Photographies, 1927-1936*
Textes de Cécile Bargues, avec un extrait d'un entretien de Vera Broïdo et un inédit de Nik Cohn
Coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour / musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart,
22,5 × 19,8 cm, 264 pages, env. 150 ill. coul. et n & b, 39 €
Édition anglaise publiée par Koenig Books

RESSOURCES ET MAGAZINE EN LIGNE

Le site Internet du Jeu de Paume rassemble des pages d'informations et des contenus sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation artistique et culturelle présente, passée ou à venir.

Vous pouvez également retrouver, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des enregistrements sonores de séances de formation, des séquences pédagogiques mises en ligne par les enseignants partenaires, les archives des « dossiers documentaires » autour des expositions, ainsi que l'espace « Partage d'expériences », consacré à la présentation de travaux des classes.
www.jeudepaume.org

Des portraits filmés et des parcours en images liés aux expositions, des entretiens et des rencontres, des publications et des portfolios figurent sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
http://lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75 008 Paris
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi et le 1er mai

expositions
▌plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 € (billet valable uniquement à la journée)
▌accès gratuit aux espaces de la programmation Satellite (entresol et niveau – 1)
▌mardis jeunes : accès gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h
▌accès libre et illimité pour les détenteurs du laissez-passer du Jeu de Paume

Nocturnes exceptionnelles les 16 et 17 février jusqu'à 23 h en association avec le musée de l'Orangerie et l'exposition « Dada Africa » : les visiteurs munis d'un billet d'entrée à l'une des institutions bénéficient d'un accès prioritaire et d'un tarif réduit dans l'autre lieu

rendez-vous
▌accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer, dans la limite des places disponibles
▌sur réservation :
· rendezvousenfamille@jeudepaume.org
· lesenfantsdabord@jeudepaume.org
▌performances seules : 3 €
▌visite croisée avec le musée de l'Orangerie :
· tarif plein : 18,50 € ; tarif réduit : 13,50 €
· réservations : information@musee-orangerie.fr

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux
#RaoulHausmann

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **Neuflize OBC**, mécène privilégié, et d'**Olympus France**.

Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Commissaire de l'exposition : Cécile Bargues
Commissaire associé : David Barriet

Exposition coproduite par le Jeu de Paume et Le Point du Jour.

En partenariat avec :

Couverture :
Sans titre, 1931
Musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart

Maquette : Benoît Cannaferina
© Jeu de Paume, Paris, 2018