

ANTHROPOGENIES LOCALES – PHYLOGENESE

HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

9. LARTIGUE (France, 1894-1986), KERTESZ (Hongrie, 1894-1985)

La photographie, du fait qu'elle enregistre des empreintes indicielles, et qu'elle les obtient de façon largement involontaire, favorise parfois le vide, que la peinture, parce qu'elle travaille de traits en traits selon une main et un cerveau, devait tempérer, jusque chez les Chinois. Cependant, comme nos cerveaux ont horreur du vide, même les photographes ont fui longtemps cette ouverture, cette béance. Il fallut attendre 1900, et peut-être aussi le fait que la photographie devienne maniable par un enfant, pour que le vide mobilisateur fasse son entrée.

9A. Le vide physique : Lartigue

Quand un ange vole chez Tintoret, c'est qu'il s'éloigne du sol. Quand un objet donne le sentiment de voler chez Lartigue, c'est qu'un vide s'est créé par-dessous, ou dedans. Le boîtier photographique est miraculeux à cet égard. Il suffit, dans certaines circonstances, de l'orienter légèrement «trop» bas, donc de faire légèrement remonter le motif vers le haut, pour obtenir l'effet désiré. A condition, en sus, d'avoir de grandes plages de blanc, ou du moins de clarté, élidant les points d'appui, et de ne pas oublier quelques généreux angles obtus. Il arrive alors que des choses, sinon se meuvent, du moins soient en suspens, ou en vol.

A cet effet, la Belle Epoque n'était pas un moment fortuit. Car, pour saisir l'envol avec émerveillement, il fallait la surprise d'apercevoir les *premières* automobiles cahotant dans les nuages de poussière des routes mal pavées, les *premiers* avions légers planant quelques mètres avant de se poser en tanguant, les presque *premières* bicyclettes conjuguant l'indépendance de mouvement et l'équilibre instable. Tout cela dans une permanente humeur de « sport ». C'était le moment où le peintre Vuillard, alors dans la force de l'âge, quittait parfois la conversation, allait prendre son appareil sur un coin de cheminée, le tournait vers on ne sait où, pressait le déclic, faisait ainsi planer arbres et chemins (FS,121), puis venait achever sa phrase.

Evidemment, tout cela, même chez Vuillard, ne faisait pas un sujet photographique, et il a fallu quelque disposition cérébrale particulière à saisir le vide et le survol pour que Lartigue

produise à dix ans, en 1904, cette photo historique où on le voit autophographié dans son bain, sa tête joutant la croix de saint André des larges hélices de son hydropropulseur, les deux en suspens, en survol, sur la bande blanche de la baignoire qui traverse tout le plan moyen, tandis que l'eau au premier plan dérobe l'espace par-dessous (*FS,n° 126). Là, plus aucun préjugé de point de vue (plus de système de référence privilégié, disait un physicien au même moment) : mes petites autos de course roulent sur le plancher, qu'à cela ne tienne, pour mieux les attraper disposons l'appareil par terre ; et, bien sûr, recouvrons la cheminée qui les surplombe d'un drap clair, pour qu'elles tiennent entre ciel et terre (FS,n° 125). Bientôt, la cousine Bichonade vola au-dessus d'un escalier de jardin (FF, 136), un sauteur resta suspendu entre fenêtre et sol (FS,n° 128), une dame, ses deux chiens et une voiture qui les croise surfèrent sur le Bois de Boulogne (LP,66).



Lartigue, FS, n°126

Ce sujet photographique, installé à la Belle Epoque, se continua dans les Années Folles. Et pas seulement, en 1926, dans le saut icarien du jeune Gérard par-dessus son fort, la plage, la mer, et le bout du monde (FS,n° 235). En 1929, à la veille de la Grande Crise, les *Jumelles Rowe du Casino de Paris* nous font pressentir leur excellent charleston (la première danse qui ait dit «zut» au sol) rien qu'à la façon dont elles «s'élèvent» par-dessus un capot de voiture, qui assure le grand blanc vide du premier plan et le fameux angle obtus (**PF,140). Encore en 1943, dans *Florette à Annecy* (PHPH,p.54), les bras horizontalement étendus à mi-hauteur font exactement le même office que la bande horizontale de la baignoire dans le plan moyen en 1904. Il était bon que Lartigue ne meure pas avant 92 ans.



Lartigue, PF, 140

9B. Le vide métaphysique : Kertész

Mais il y a vide et vide. Bien que né la même année, Kertész, qui à son tour exploite le vide comme décompression, est bien moins précoce, parce que son propos est plus exigeant. Hongrois comme Moholy-Nagy, il voit également tout par réseaux. Mais ses barreaux à lui sont surtout verticaux, et pour y ramener un corps couché il invente des poses acrobatiques (AP,255), et même les anamorphoses qu'il appelle «distorsions» (AP,258). D'autre part, ce qui l'intéresse dans ces grillages ce n'est pas le plein mais l'entre-deux, et même exactement la lumière retenue nourrissant les entre-deux comme leur substance, comme la Substance, en une sorte d'espace absolu où il n'y aurait plus ni haut ni bas, ni avant-plan ni arrière-plan. Non plus l'apesanteur du vol et du survol, comme chez Lartigue, mais celle de l'ubiquité.

Cela nous rappelle quelque chose en peinture. Arrivé à Paris en 1925, Kertész y fréquente bientôt Mondrian. Or, les tableaux du peintre hollandais, qui au départ enregistraient des tourbillons venteux (comme ceux des moulins à vent sur la plaine natale), ont progressivement balisé cette turbulence verticalement et horizontalement pour finir par donner ces compositions en rectangles que tout le monde connaît, mais où il faut bien voir que n'est jamais perdue la motricité originelle, jusqu'au *Victory boogie-woogie* interrompu par la mort en 1943, et dont le titre est assez éloquent. Somme toute, un Mondrian de 1926, au moment où Kertész photographie son atelier, et y voit un réseau vertical en apesanteur (AP,248-9), est une certaine *rotation* à vitesse à la fois nulle et infinie; tout comme, entre 1915 et 1918, un Malevitch avait été, par décalages modulés des angles entre des parallépipèdes obliques, des *translations* à vitesse à la fois nulle et infinie. Du même coup, les couleurs mondriennes se tinrent aux extrémités du spectre, rouge et jaune d'un côté, bleu de l'autre, car le vert, médian, eût dégradé cette formidable animation immobile en y égalisant la différence de potentiel, condition de l'énergie utile. Ainsi, le peintre théosophe poursuivit-il comme un rite monacal, au jour le jour durant vingt ans, ses mandalas (carrés dans lesquels s'anime une rotation) du MONDE 3. Non ceux du Tao chinois, entre MONDE 1 et MONDE 2.



Kertész, *Escalier de Montmartre*, LP, 92

Ceci vu, nous sommes peut-être moins désarmés pour aborder cet *Escalier de Montmartre* (**LP,92), photographié par Kertész en 1927, et qui nous livre le foyer de sa

démarche. Les barreaux en sont assez minces, assez divers de nature et , de groupement, pour que de partout la lumière palpite et tremble, à la fois suscitant l'espace et le décomprimant, l'annulant presque. Le deuxième plan se dérobe quelque peu derrière le premier, mais ce n'est nullement avec le projet aérialiste de dérouter l'identification objectale, mais bien pour empêcher la gravitation de s'accuser par une indication trop vive de ce qui est le haut et de ce qui est le bas. Il faut regarder les photos de Kertész à l'envers pour saisir à quel point les dimensions de l'étendue y sont réversibles, et par conséquent le poids nul. L'exercice atteint toute sa force démonstrative quand on renverse à leur côté des photos de Man Ray, lequel cherche aussi l'évanescence par translucidité et par scintillement, mais jamais l'apesanteur.

Chez Atget, la poésie de la ville tenait dans l'épaisseur sémantique, dans les surimpressions en échange incessant du cycle culturel. Ici, elle tient en des qualités d'air impondérable. Au lieu que le temps se perde et se retrouve, comme chez Atget, ou qu'il se mette à sourdre, comme chez Paul Strand, il s'éternise par amincissement, - non sans vitesse interne, - comme l'étendue où il vibre.



Kertész, PP, 47

Sinon, à parcourir le Photo Poche sur Kertész, admirablement choisi, on se rend compte que son sujet photographique, comme celui de Dorothea Lange, est absolument constant et patent, de 1914 à sa mort, à tel point qu'on peut en donner, comme pour elle, une photo-clé, par exemple le linge pendu, de 1953 aux Etats-Unis (****PP,47), ou les parapluies, de 1968 à Tokyo (PP,52), ou encore la fourchette de 1918 (PP,18). C'est que Kertész comme Lange se fondent sur un certain angle, et qu'un angle est à la fois impératif et reconnaissable. Le titre « Tulipe mélancolique » de 1939 (PP,27) déclare que la rectitude mystique de Kertész implique l'humour, frère de la tendresse. Est-ce pour cela qu'il a tant photographié les acrobates (PP,44), ainsi que les danseurs (AP,254) et les danseuses (AP,255) qu'il appelle satiriques? Cela fait de lointaines mais curieuses résonances entre son sujet photographique et le sujet langagier de Kafka, en langue allemande.

* et ** © J.H. Lartigue / Association des amis de Jacques-Henri Lartigue.

*** et **** © André Kertész / Ministère de la Culture, France.

Henri Van Lier

Histoire Photographique de la Photographie

in *Les Cahiers de la Photographie*, 1992

Renvois aux documents adéquats:

PN : *Photography Until Now*, Museum of Modern Art.

NV : *The New Vision*, Metropolitan Museum of Art, Abrams.

AP : *The Art of Photography*, Yale University Press.

FS : *On the Art of Fixing a Shadow*, Art Institute of Chicago.

BN : Beaumont Newhall, *Photography : Essays and Images*, Museum of Modern Art.

LP : Szarkowski, *Looking at Photographs*, Museum of Modern Art.

PF : Kozloff, *Photography and Fascination*, Addison.

CI : Camera International, Paris.

PP : Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris.

CP : Le Numéro spécial des «Cahiers de la Photographie» consacré au photographe envisagé.

PHPH : *Philosophie de la Photographie*.