



ALBERT RENGER-PATZSCH

LES CHOSES

17/10/2017 – 21/01/2018

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

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 Ouhoune

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
- 11 Bibliographie indicative
- 12 Biographie

- 15 APPROFONDIR L'EXPOSITION**
- 16 Photographie dans l'entre-deux-guerres
et renouvellement de la perception
- 21 Technique et industrie
- 25 « Le monde est beau », débats et postérités
- 30 Paysages et transformations
- 36 Orientations bibliographiques thématiques

- 39 PISTES DE TRAVAIL**
- 39 Photographier les « choses », des végétaux
aux produits de l'industrie
- 45 Paysages, représentations et descriptions

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I 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 au Jeu de Paume. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants. ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives inscription : 01 47 03 04 95 ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

mardi 7 novembre 2017, 18h 30

Visite des expositions « Albert Renger-Patzsch. Les choses » et « Ali Kazma. Souterrain ».

I 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 et inscription : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I 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 la Bibliothèque nationale de France (BnF), site François Mitterrand, Paris 13^e

Suite à la découverte des images d'Albert Renger-Patzsch au Jeu de Paume, l'exposition « Paysages français, une aventure photographique 1980-2017 » (24 octobre 2017-4 février 2018) à la BnF incite les élèves à explorer la variété des représentations photographiques du paysage, de l'approche documentaire à l'expérience physique, intime ou sensorielle. Ces différents regards traduisent les contours et évolutions du pays où ils vivent aujourd'hui.

Cette proposition peut également s'articuler avec une visite transversale des expositions « Albert Renger-Patzsch. Les choses » et « Ali Kazma. Souterrain » au Jeu de Paume.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

BnF : 90 € / réservation : carine.zimmermann@bnf.fr

Avec la Maison du geste et de l'image – MGI, Paris 1^{er}

Le Jeu de Paume et la MGI poursuivent la mise en place de programmes associant la découverte de différentes expositions à des ateliers de pratiques artistiques : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Cette proposition s'appuie sur la construction préalable d'un projet avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention de chaque classe. Elle se compose de deux visites

commentées au Jeu de Paume, en fonction du thème choisi, et de trois séances de trois heures de pratique à la MGI.

coût global : 600 €

renseignements auprès du Jeu de Paume : 01 47 03 04 95

Avec Universcience – Palais de la découverte, Paris 8^e

Dans la perspective d'une approche de l'image photographique associant arts et sciences, Universcience 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 : en groupe d'au moins dix élèves, 4,50 € par entrée ; 2,50 € par entrée pour les établissements en REP (les 22 et 29 novembre, 6 et 13 décembre 2017 ou 10 janvier 2018, durée : 1 h 30) / réservation : 01 56 43 20 25 ou à l'adresse groupes.palais@universcience.fr (préciser parcours intermusées « L'image photographique : lumière, optique et pratique artistique »)

I 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

La formation continue « Images et arts visuels » est accessible sur inscription directement auprès du service éducatif du Jeu de Paume. Les enseignants de l'académie de Versailles peuvent aussi s'inscrire sur la plateforme du plan académique de formation. Les inscriptions concernent l'ensemble des sept séances.

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

I les rendez-vous en famille

Un geste humain peut-il être mécanique ? Une pièce de machine peut-elle rivaliser de beauté avec un détail floral ? Des machines telles que l'appareil photographique ou la caméra peuvent-elles donner à voir l'énergie des mouvements et le passage du temps ? Faut-il adopter le point de vue d'un insecte pour mieux voir le monde ? Qu'est-ce qui est le plus fascinant : une usine au sommet de sa productivité, ou, au contraire, une ruine industrielle ? Les questions les plus surprenantes peuvent survenir à l'occasion des visites des expositions « Albert Renger-Patzsch. Les choses » et « Ali Kazma. Souterrain ». Ce parcours, dédié aux enfants (7-11 ans) et aux adultes qui les accompagnent, est idéal pour aborder les enjeux des expositions en cours et prendre le temps de les découvrir en famille.

gratuit pour les enfants et pour les abonnés

réservation conseillée : rendezvousenfamille@jeudepaume.org

**samedis 4 novembre, 2 décembre 2017 et 6 janvier 2018,
15 h 30 (durée : 1 heure)**

I les visites-ateliers « Les enfants d'abord ! »

Le dernier samedi du mois, le Jeu de Paume propose des visites-ateliers pour les enfants de 7 à 11 ans, qui expérimentent, composent et éditent leurs propres images. Ouverts à douze enfants par séance, ces visites-ateliers permettent à chacun de réaliser un portfolio numérique.

gratuit pour les enfants (7-11 ans) et pour les abonnés

inscription obligatoire : lesenfantsdabord@jeudepaume.org

ou 01 47 03 04 95

**samedi 28 octobre 2017, 15 h 30 et samedi 25 novembre 2017,
11 h et 15 h 30 (durée : 2 heures)**

« Le monde est beau ! »

En lien avec l'exposition « Albert Renger-Patzsch.

Les choses », les participants réaliseront des prises de vue photographique d'objets, d'architectures et de plantes en jouant avec les cadrages et les points de vue pour créer leur propre « abécédaire de la vision ». La mise en page et le travail graphique avec un logiciel dédié se feront sur les postes informatiques dans l'espace éducatif.

I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions avec les conférenciers du Jeu de Paume.

programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume,

rubrique « mardis jeunes »

gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

**mardis 31 octobre, 28 novembre, 26 décembre 2017
et 16 janvier 2018, 18 h**

PARCOURS CROISÉ AVEC LE MUSÉE DE L'ORANGERIE EN DIRECTION DES VISITEURS INDIVIDUELS

Le musée de l'Orangerie et le Jeu de Paume poursuivent leur partenariat autour de deux rendez-vous de parcours croisés le samedi après-midi. Une façon de redécouvrir ces deux institutions emblématiques du jardin des Tuileries et les liens qui les unissent. « Des jumeaux dans le jardin des Tuileries » : une histoire commune mais des destinées différentes.

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

**samedis 18 novembre et 16 décembre 2017,
au départ du musée de l'Orangerie, 14 h 30 (durée : 3 heures,
pause et traversée du jardin des Tuileries incluses)**

Visite de la collection permanente du musée de l'Orangerie : « De Monet à Picasso, une histoire de la peinture ».

Le parcours dans la collection permanente du musée de l'Orangerie permet d'explorer l'évolution picturale de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 par une présentation des chefs-d'œuvre, notamment de Monet, Renoir, Cézanne, Picasso, Matisse, Derain, Modigliani, Soutine.

Visite de l'exposition « Albert Renger-Patzsch. Les choses » au Jeu de Paume : « Une figure majeure de la nouvelle photographie au XX^e siècle ».

De la représentation des végétaux aux produits de l'industrie, mais aussi au renouveau du paysage, la construction rigoureuse des images d'Albert Renger-Patzsch (1897-1966) va de pair avec une réflexion sur la perception du réel et les spécificités de la photographie.

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



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« La présente exposition consacrée au photographe allemand Albert Renger-Patzsch, produite par la Fundación MAPFRE et accueillie au Jeu de Paume, ainsi que le catalogue qui l'accompagne rendent hommage à sa manière hors norme de voir le monde et permettent de redécouvrir la postérité d'une œuvre qui met en jeu la nature de la photographie et son potentiel artistique dans un contexte contemporain. Cette rétrospective, l'une des plus importantes qui lui ait été dédiée à ce jour, rassemble à Paris une sélection de près de 150 photographies, en grande majorité inédites ou méconnues, offrant une lecture renouvelée de cette œuvre majeure. Elle prend naturellement sa place dans la programmation de notre institution, parmi celles des

grandes figures de la photographie du XX^e siècle qui y ont déjà été montrées, aussi diverses que Berenice Abbott, Manuel Álvarez Bravo, Erwin Blumenfeld, Germaine Krull, Lisette Model, Josef Sudek ou Garry Winogrand... Toutes, à leur manière, n'ont pas seulement fait évoluer la pratique du médium photographique, mais ont changé notre regard sur le monde contemporain en "utilisant des moyens photographiques pour créer une photographie qui existe par sa nature même de photographie", selon les mots d'Albert Renger-Patzsch. »
Alain Dominique Perrin, Président du Jeu de Paume, in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 7.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Auteur d'une œuvre monumentale qui se déploie sur plus de quatre décennies, Albert Renger-Patzsch (1897-1966) est aujourd'hui considéré comme l'une des figures les plus influentes de la photographie du XX^e siècle. Son travail fut déterminant dans le processus d'affirmation et d'autonomisation de la culture photographique dans le contexte de l'art moderne. Représentant majeur du mouvement artistique de la Nouvelle Objectivité, né dans l'Allemagne des années 1920, Renger-Patzsch contribua au renouveau du réalisme photographique à travers une grande rigueur technique et formelle. Il ouvrit à la pratique photographique une voie inédite, s'éloignant du pictorialisme, préfigurant également une topologie des arts basée sur les spécificités de chaque moyen de représentation, ce qui allait à l'encontre des élans transdisciplinaires animant les avant-gardes modernistes du début du XX^e siècle.

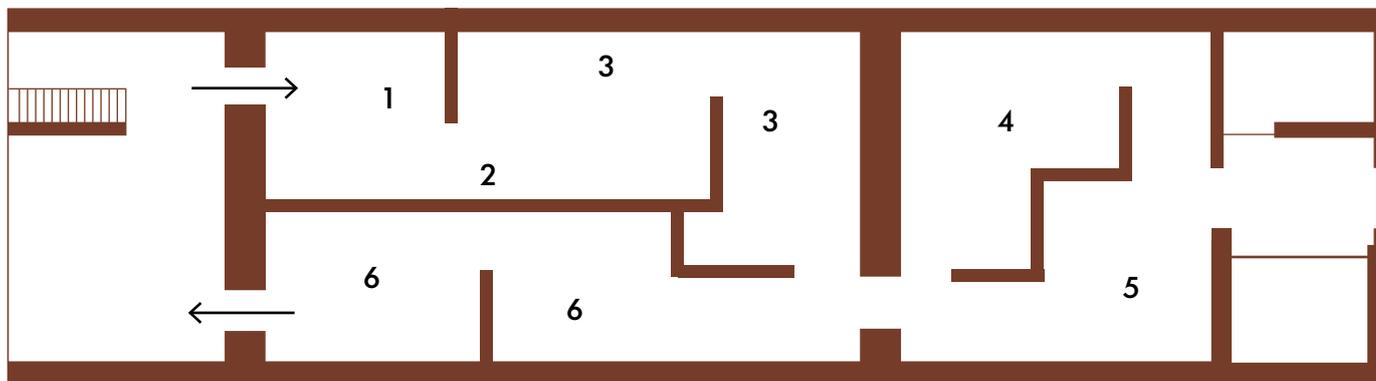
Précision technique et représentation exacte du sujet; retenue psychologique et refus de l'expressionnisme et des stylisations picturales; sens de la composition et attention aux détails, aux structures et aux formes; construction claire de l'image: ce sont là quelques-unes des prémices qui permirent à la photographie d'être reconnue comme le médium privilégié conduisant à une évolution à la fois artistique et perceptive. Pendant les années 1920 et 1930, la Nouvelle Objectivité ainsi que, plus largement, la Nouvelle Vision furent emblématiques de cette attitude prospective qui visait une nouvelle éducation de la perception par la photographie. Ce type d'images, voire d'imaginaire artistique, trouve sa place dans une période historique marquée par l'industrialisation et le développement généralisé de la technologie. En privilégiant les propriétés intrinsèques de la photographie, tout comme les possibilités créatives inhérentes au genre documentaire, Renger-Patzsch joua un rôle singulier dans le panorama des arts de l'image de son temps. La qualité exceptionnelle de ses œuvres, par

leur simplicité et leur originalité, découle également de la manière dont il sut repenser la portée d'une objectivité photographique capable d'articuler les composantes réalistes et documentaires avec ses résonances artistiques, poétiques et phénoménologiques. Il participa ainsi à élargir l'horizon de l'expérience subjective de l'image photographique.

Renger-Patzsch fut un photographe très prolifique et son œuvre traverse de multiples thèmes, typologies et genres. À une époque marquée par de profondes tensions politiques et de grands changements sociaux et économiques, le travail de Renger-Patzsch peut être perçu comme une plate-forme d'intersection entre la nature et la technologie, un moyen de réflexion sur les possibles liens et analogies entre un monde donné (la nature) et hérité (du passé, de la tradition) et l'inéluctable nouveau monde, transformé par l'homme, dont émergent les desseins de la culture moderne, urbaine et industrielle.

L'exposition du Jeu de Paume propose un parcours à travers les thèmes, les genres et les moments les plus importants de la trajectoire créative du photographe: depuis les premières photographies de plantes jusqu'à la publication de son livre-phare, *Die Welt ist schön* [Le monde est beau], en 1928; en passant par la période d'intense production dans la région de la Ruhr avec quelques-unes de ses plus célèbres photographies de sites urbains et industriels (architecture, machinerie, objets), après son déménagement à Essen; enfin, après l'installation à Wamel, en 1944 –les bombardements alliés ayant détruit la plus grande partie de ses archives au Museum Folkwang–, le retour à la nature et en particulier au paysage.

Cette exposition d'anthologie vise à redécouvrir et à célébrer le legs précieux de ce grand artiste, dont l'œuvre offre un support de réflexion idéal sur les qualités singulières et la pertinence de la photographie dans le contexte artistique et culturel actuel.



plan de l'exposition

1. LE DESSIN DE LA NATURE

Dans la phase initiale de sa carrière, Renger-Patzsch réalisa un large corpus de photographies de plantes et de fleurs pour la série de publications *Die Welt der Pflanze* [Le Monde des plantes], coordonnée par Ernst Fuhmann, dans le cadre de ses investigations biosophiques. Les deux premiers livres de cette série, *Orchideen* [Orchidées] et *Crassula*, furent publiés en 1924. En adéquation avec l'objectif général du livre, reproduire des fragments de la nature avec un maximum d'objectivité et de clarté, Renger-Patzsch prit un nombre significatif de photographies qui se distinguent par leur grande rigueur technique et par la précision de leur composition, ainsi que par le recours systématique aux gros plans de détails de plantes et de fleurs.

Dans un premier texte paru en 1923, *Pflanzenaufnahmen* [Images de plantes], Renger-Patzsch énonce ses convictions sur la photographie et ses extraordinaires capacités à représenter la nature. À travers les images et le texte, les principes fondamentaux qui guideront son activité artistique sont clairement définis : attention au détail et mise en valeur des aspects formels, structuraux et matériels qui caractérisent la nature et, corrélativement, constante affirmation des qualités intrinsèques de la photographie – réalisme, objectivité, neutralité – et de son rôle privilégié et unique dans la perception de la réalité.

2. DU PAYSAGE VERNACULAIRE À LA VILLE MODERNE

En 1927, Albert Renger-Patzsch publie ce qui est alors son livre le plus ambitieux, *Die Halligen* [Les Îles Halligen], qui a pour décor quelques îles situées en Frise septentrionale, sur la côte nord de l'Allemagne. Les photographies abordent plusieurs thèmes : paysages et portraits, motifs architecturaux et activités quotidiennes, sujets liés au rapport entre le mode de vie des habitants – authentique, enraciné, traditionnel – et les caractéristiques physiques et symboliques de ce territoire particulier. Elles décrivent une réalité qui contraste avec les profondes transformations industrielles qui touchaient alors la plupart des grands centres urbains en Allemagne.

Dans les années suivantes, Renger-Patzsch publie *Lübeck* (1928) et *Hamburg* [Hambourg] (1930), qui montrent les conditions émergentes de la ville moderne, la coexistence de différentes périodes, le croisement entre culture historique et impacts de l'industrialisation. Dans ces images, l'intérêt du photographe pour l'articulation des objectifs documentaires avec les potentialités créatives inhérentes au regard moderne se traduit explicitement dans le recours à des cadrages serrés et asymétriques, à des perspectives novatrices, à l'alternance entre plans généraux et vision centrée sur des détails. Ces clichés révèlent un œil sensible aux aspects formels et structuraux de la réalité, refusant l'influence atavique de la peinture pour assumer consciemment les opportunités d'une « nouvelle vision » commandée par la photographie.

3. LA VISION DES CHOSES

En 1928 sort le plus célèbre livre d'Albert Renger-Patzsch, intitulé *Die Welt ist schön* [Le monde est beau], bien que son auteur eût préféré le titre *Die Dinge* [Les Choses]. C'est une œuvre révélatrice de tous les principes et caractéristiques de son travail : le désir de représenter l'essence d'un objet/sujet et, en même temps, la mise en évidence des qualités multiples de perception du médium photographique. En ce sens, représenter le caractère unique de chaque chose concrète revient à affirmer le caractère unique de la photographie.

Le livre offre une collection de thèmes et de choses qui habitent le monde que Renger-Patzsch connaît. Il s'apparente à une sorte d'anthologie de photographies réalisées depuis le début de sa carrière, parmi lesquelles plusieurs images prises pour *Die Welt der Pflanze* [Le Monde des plantes], *Die Halligen* [Les Îles Halligen] et *Lübeck*. Les divers genres photographiques sont également représentés : portrait, paysage, nature morte et architecture. Les différents sujets sont organisés en séquences, selon une progression thématique et conceptuelle : la nature, les plantes, les animaux et les gens, les paysages, puis le monde construit par l'homme, les objets, l'architecture, la

ville, les machines, les structures et les espaces industriels. L'ouvrage apparaît ainsi comme une vision du monde, dans un contexte d'interactions et de réappropriations entre nature et technologie, entre sacré et profane, entre héritage historique et modernité.

4. PAYSAGES DE LA RUHR.

TOPOGRAPHIE D'UNE TRANSFORMATION

En 1929, Renger-Patzsch s'installe à Essen, dans la Ruhr, la plus grande région industrielle d'Allemagne, que le photographe connaît bien. Deux ans auparavant, il avait commencé à prendre les premières images d'un ambitieux projet sur les paysages de la Ruhr, qu'il poursuivra jusqu'en 1935. Dans ce territoire de contrastes, il s'intéresse particulièrement aux zones intermédiaires entre les villes, entre l'urbain et le rural, paysages qui mettent en évidence le processus de transformation des lieux sous l'effet de l'industrialisation et du développement des infrastructures publiques.

En comparaison avec ses travaux antérieurs, on peut constater une mutation dans le regard photographique de Renger-Patzsch. Les cadrages s'élargissent jusqu'à, dans certains cas, devenir des panoramiques. Les images s'approprient désormais une multiplicité d'éléments dont elles explorent les rapports et les associations. La préférence donnée à des images plus ouvertes, montrant l'environnement des objets et non plus seulement des plans serrés, est le signe d'une objectivité plus inclusive. Dans certaines photographies apparaissent des personnages, généralement vus de loin. Leur ancrage dans un environnement socio-spatial déterminé permet une meilleure appréhension de l'énorme disparité d'échelle entre les corps et les nouveaux complexes industriels. Le vertical et l'horizontal, le proche et le lointain, se mêlent et se juxtaposent. Le rapport entre les plans successifs s'intensifie afin de montrer comment l'industrie a transformé le paysage en un territoire hétérogène et paradoxal, d'un point de vue historique et social.

5. ARCHITECTURE ET OBJETS INDUSTRIELS.

GÉOMÉTRIE ET SÉRIALITÉ

Depuis le début des années 1920, Renger-Patzsch réalise d'innombrables commandes pour des architectes et des entreprises industrielles. À cette époque, l'expansion des domaines éditoriaux et publicitaires, fortement stimulée par le secteur industriel, eut un impact important dans le champ artistique, offrant de multiples opportunités de travail pour des artistes plasticiens et des photographes. Les photographies d'objets et d'édifices industriels obéissent clairement à une construction formelle rigoureuse et calculée. Notre perception est très souvent guidée par les cadrages planimétriques, tantôt orthogonaux, tantôt diagonaux. Dans ses photographies d'architecture, on discerne nettement l'intention de Renger-Patzsch de combiner des aspects structuraux et formels avec la réalité fonctionnelle qui caractérise le complexe industriel. Ses images d'objets, quant à elles, mettent en exergue l'attention du photographe au détail ainsi que son désir de donner une signification esthétique à chaque objet par un méticuleux travail de composition. Par ailleurs, l'accent est mis sur la condition sérielle de ces mêmes objets, à travers leur nature répétitive et normalisée, aspects

intrinsèques de la reproduction mécanisée. Renger-Patzsch considérait la thématique de la technologie comme un autre motif d'affirmation d'autonomie de la photographie par rapport à la peinture. Il confirme ainsi sa conviction que la photographie est le moyen le plus adéquat – technique, matériel et spatial – pour représenter la réalité issue de l'industrialisation moderne.

6. L'AVÈNEMENT DE LA NATURE

Après la destruction de la plus grande partie de ses archives au Museum Folkwang, par les bombardements alliés de 1944, Renger-Patzsch et sa famille emménagèrent dans la région rurale de Wamel, près de Soest. Il entreprend alors un nouveau travail, un retour aux thématiques de la nature, mais, cette fois-ci, en privilégiant le genre du paysage. Avec les arbres, les forêts, les pierres et devant les décors rocheux, le photographe semble avoir retrouvé une énergie vitale qui conduit sa perception vers un temps diffus, contraire à la linéarité de l'histoire, indépendant des contingences de la modernité et des conséquences dévastatrices de la guerre. À ce stade tardif de sa vie, Renger-Patzsch publie *Bäume* [Arbres] en 1962, puis *Gestein* [Roches] en 1966, deux livres qui représentent le mieux les fondements conceptuels et esthétiques de ce regard renouvelé et ravivé sur la nature. Les deux livres incluent des essais de l'écrivain et philosophe Ernst Jünger, avec lequel le photographe maintint une intense et régulière correspondance pendant plus de vingt ans. Les photographies de *Bäume* et de *Gestein* sont le corollaire logique de l'extraordinaire trajectoire de Renger-Patzsch. Elles sont moins graphiques, car elles décrivent une nature aux formes apparemment désordonnées, incontrôlables, imprévisibles. Cependant, leur simplicité et leur sobriété déconcertantes mettent aussi en évidence les aspects phénoménologiques et psychologiques qui participent à l'expérience de l'image. La nature apparaît ainsi comme le sujet qui permet au spectateur de penser et d'expérimenter un regard premier, originel et fondateur, condition d'une vision à la fois concrète, poétique et métaphysique. Ce regard nous fait redécouvrir la nature, son devenir, son irréparable silence, ses rythmes, mais aussi les formes et les forces qu'elle engendre et accueille.

Sérgio Mah

Commissaire de l'exposition

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE



Krabbenfischerin, 1927
[Pêcheuse de crevettes]
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
– Centre de création industrielle, Paris
Acquisition en 1979

Ouvrages

- *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017.
- HECKERT, Virginia Ann, *Albert Renger-Patzsch: Contextualizing the Early Work, 1920-1933*, New York, Columbia University, 1999.
- JANZEN, Thomas, *Albert Renger-Patzsch, Photographien des Ruhrgebiets: Zwischen der Stadt*, Stuttgart, Tertium, 1996.

Traductions françaises des textes d'Albert Renger-Patzsch

- RENGERT-PATZSCH, Albert, « Buts », *Das deutsche Lichtbild*, 1927, p. 18, trad. française in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- RENGERT-PATZSCH, Albert, « Haute conjoncture », *Bauhaus*, n° 4, 1929, p. 20, trad. française in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

Articles et ressources en ligne

- RENGERT-PATZSCH, Albert, *Die Halligen*, Berlin, Albertus-Verlag, 1927 : http://www.photobookselysee.ch/page/77-071_REN_Die-Halliger/1.
- « A New Objectivity: Ernst Jünger and Albert Renger-Patzsch », film de présentation de l'exposition, Université du Colorado (25 septembre-20 novembre 2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=FWagEjEz8YM>.
- NICOLLS, John (professeur de photographie à la Thomas Tallis School, Londres), plan de cours, « The World is Beautiful: Considering Objective Photography with Albert Renger-Patzsch » (en anglais) : <http://www.photopedagogy.com/the-world-is-beautiful.html>.

Sites Internet offrant de nombreuses photographies d'Albert Renger-Patzsch à la consultation

- http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Albert___Renger-Patzsch/C/
- <http://www.photo-arago.fr>
- <http://www.harvardartmuseums.org/collections?q=Renger+Pa>
- <https://www.moma.org/artists/4866?locale=en>
- <http://www.tate.org.uk/art/artists/albert-renger-patzsch-2709>
- <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1911/albert-renger-patzsch-german-1897-1966/>

Publications en ligne sur le magazine du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition

- « Portrait filmé », l'exposition décryptée par son commissaire, Sérgio Mah, professeur à l'Universidad NOVA, Lisbonne.
- « Parcours en images de l'exposition », commentée par les conférencières du Jeu de Paume.
- « La parole à Bernd Stiegler », réinterpréter le verdict de Walter Benjamin sur la photographie d'Albert Renger-Patzsch.
- « Rencontre filmée », retransmission de la table ronde « La vie moderne n'est plus pensable sans photographie », avec Jürgen Nefzger, Esther Ruelfs, Anna Volz. Modération : Christian Joschke.
- « Regard », Ali Kazma présente une photographie de son choix dans l'exposition d'Albert Renger-Patzsch.

BIOGRAPHIE

1897

Albert Renger-Patzsch naît le 22 juin à Wurtzbourg, en Bavière. Son père, qui tient un magasin de musique dans la ville, est aussi un photographe amateur passionné. Il lui enseignera toutes les techniques de prise de vue et de reproduction qui existent à l'époque.

1899

La famille part s'installer à Dresde.

1916

Passe son baccalauréat et effectue ensuite son service militaire. Après la guerre, se lance dans des études de chimie.

1921

Interrompt ses études à l'université technique de Dresde pour se consacrer à la photographie.

1922

Est engagé comme photographe aux éditions Folkwang, dirigées par Ernst Fuhrmann, et devient responsable du département visuel des Archives Folkwang.

1923

Publie un article sur la photographie, dans lequel il donne des conseils sur les manipulations techniques. Entre au service d'une agence de presse berlinoise, épouse Agnes von Braunschweig et part s'installer quelque temps à Kronstadt, en Roumanie.

1924

Poursuit sa collaboration avec Ernst Fuhrmann à Darmstadt au sein d'Auriga, maison d'édition nouvellement créée. Parution de son premier ouvrage de photographies de plantes et de fleurs. Naissance de sa fille Sabine.

1925

S'installe comme photographe indépendant à Bad Harzburg. Présente sa première exposition, suivie de la publication

de l'album *Das Chorgestühl von Kappenberg* [Les Stalles du chœur de Cappenberg]. Reçoit ses premières commandes de clients appartenant aux secteurs industriel et commercial.

1926

Naissance de son fils Ernst Norman.

1927

Carl George Heise organise une exposition personnelle de Renger-Patzsch au musée Behnhaus de Lübeck. Premières photographies de la région de la Ruhr.

1927-1931

Participe à d'importantes expositions de groupe, de la Kestner Gesellschaft de Hanovre à l'exposition internationale du Deutscher Werkbund « Film und Foto (FiFo) », à Stuttgart. Participe également à l'exposition itinérante « Das Lichtbild » qui est inaugurée à Munich, et son travail fait l'objet de l'exposition personnelle « Übersicht der letzten 10 Jahre — Der Photograph Albert Renger-Patzsch » [Rétrospective des dix dernières années — le photographe Albert Renger-Patzsch] au Museum Folkwang d'Essen.

1928

Parution chez Ernst Wasmuth de l'album de photographies *Lübeck*. Puis Kurt Wolff publie, sous la direction de Carl George Heise, *Die Welt ist schön* [Le monde est beau], un ouvrage qui devient rapidement un classique et un important jalon dans les débats sur la photographie moderne. La même année, Albert Renger-Patzsch réalise une série de commandes pour différents industriels.

1929

S'installe à Essen et établit son studio au Museum Folkwang. Poursuit son projet de livre consacré à la Ruhr jusqu'en 1935. Ses photographies sont publiées



Selbstportrait im Autoscheinwerfer, 1928
 [Autoportrait dans un phare de voiture]
 Museum Ludwig, Cologne / Collection photographique

dans un certain nombre d'ouvrages, dont *Norddeutsche Backsteindome* [Cathédrales de brique de l'Allemagne du Nord], *Das Münster in Essen* [La Cathédrale d'Essen] et *Spaziergang durch eine Badewannenfabrik* [Balade dans une usine de baignoires], tous en 1929.

1930

Parution de *Eisen und Stahl* [Fer et acier] et *Hamburg* [Hambourg].

1933

Est nommé directeur du département de Bildmässige Fotografie (« photographie picturale ») à la Folkwangschule, mais renonce à ses activités d'enseignant au bout de quelques mois. La même année, présente son travail à la Triennale de Milan et reçoit de nombreuses commandes d'architectes, de maisons d'édition et de firmes industrielles.

1941-1943

Travaille pour l'organisation Todt. À la demande de cette troupe paramilitaire de construction, Renger-Patzsch photographie le mur de l'Atlantique en Normandie et en Bretagne. Mais son succès diminue. Se met à faire des photographies de paysages.

1944

Après qu'une grande partie de ses archives au Museum Folkwang a été détruite dans un bombardement, part s'installer à Wamel où il demeurera jusqu'à sa mort.

1947

Parution d'un volume avec des photographies de paysages qui porte le titre conservateur *Beständige Welt* [Le Monde durable].

1957

La Société des photographes allemands lui décerne la médaille David Octavius Hill.

1960

Reçoit le prix culturel de la Société allemande de photographie.

1961

La Société photographique de Vienne l'honore de sa médaille d'or pour l'ensemble de son œuvre.

1962-1964

Ses deux albums photographiques *Bäume* [Arbres] (1962) et *Gestein* [Roches] (1966) — tous deux accompagnés d'un essai d'Ernst Jünger — paraissent à la suite de nombreux voyages à travers l'Europe, effectués pour la plupart en compagnie du dendrologiste Wolfgang Haber.

1966

Meurt le 27 septembre à Wamel.



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de la démarche et des images d'Albert Renger-Patzsch, cette partie du dossier aborde quatre thématiques :

- « Photographie dans l'entre-deux-guerres et renouvellement de la perception » ;
- « Technique et industrie » ;
- « "Le monde est beau", débats et postérités » ;
- « Paysages et transformations ».

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.

PHOTOGRAPHIE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES ET RENOUVELLEMENT DE LA PERCEPTION

■ «La photographie a tous les droits – et tous les mérites – nécessaires pour que nous nous tournions vers elle comme vers l'art de notre temps», affirme, en 1934, l'artiste soviétique Rodchenko. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, sur les ruines du monde ancien, la photographie s'inscrit parmi les moyens d'expression qui, en rupture avec le passé, doivent permettre de mettre en place un langage nouveau. Rapide, précise, mobile, mécanique, reproductible et longtemps tenue à distance des beaux-arts, elle possède toutes les qualités pour incarner pleinement la vision moderne. Dès 1921, le dadaïste Raoul Hausmann souhaite une "éducation de l'œil par l'optique mécanique", insistant sur le fait qu'"un nouveau type de connaissance optique est à notre portée". Dans l'entre-deux-guerres, la photographie est présente au sein de la plupart des mouvements d'avant-garde. La plus grande exposition de photographies modernistes organisée à cette période (*Film und Foto* [Fifo], Stuttgart, 1929) est représentative, dans sa diversité, de la multitude des sensibilités alors réunies sous la bannière de la Nouvelle Vision. On y trouve des constructivistes russes (Aleksandr Rodchenko, Gustav Klucis, El Lissitzky), des Américains proches de la "straight photography" (Paul Strand, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz), des photographes allemands pour la plupart, très attachés à une pratique expérimentale (Umbo, Florence Henri et le groupe du Bauhaus, Kurt Schwitters), d'autres liés à la Nouvelle Objectivité (Albert Renger-Patzsch, Walter Peterhans), quelques compagnons de route du surréalisme (Man Ray, Maurice Tabard, Brassai, Eli Lotar), voire des photographes professionnels mondains (Edward Steichen et Cecil Beaton). Si ces artistes utilisent la photographie dans des perspectives différentes et parfois contradictoires, leur intérêt commun témoigne d'une même croyance dans ses potentialités nouvelles.»

Quentin Bajac, *La Photographie. L'Époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005, p. 66-67.

■ «Après la Première Guerre mondiale, en opposition à l'expressionnisme subjectif, surgit en Allemagne une nouvelle

tendance picturale qui présente un intérêt prononcé pour l'objet. Se consacrant aux thèmes de la vie quotidienne, ce nouveau naturalisme ne s'appuie pas sur un concept théorique et ne poursuit pas de programme artistique, mais correspond plutôt à une nouvelle manière de voir. [...] Dès 1922, Paul Westheim attire l'attention sur ce naturalisme naissant dans une édition de la revue allemande *Das Kunstblatt*; il mène une enquête à laquelle répondent une quarantaine d'artistes. Un an plus tard, Gustav Friedrich Hartlaub, directeur de la Kunsthalle de Mannheim, envisage une exposition qui réunit les artistes de cette tendance sous le titre de "Nouvelle Objectivité" (*Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*), un projet qui verra le jour en 1925.

Hartlaub y distingue deux groupes : celui de gauche, vériste, c'est-à-dire critique à l'égard de la société, et celui de droite, classiciste, qui recherche la "neutralité" de l'objet. L'exposition présente entre autres œuvres des peintures de Grosz, Dix, Schad, Schlichter, Kanoldt, Schrimpf et Mense. Elle circulera ensuite dans quatre autres villes allemandes. Le titre de cette exposition devient synonyme des formes exposées. La nouvelle objectivité trouve aussi l'une de ses sources dans la *pittura metafisica* de Giorgio De Chirico en Italie. Le terme "réalisme magique" (*Magischer Realismus*) est inventé en 1924 par l'historien de l'art allemand Franz Roh pour couvrir un champ plus vaste que la nouvelle objectivité. Roh sous-titre ainsi son livre sur le postexpressionnisme paru en 1925.

Sans que la nouvelle objectivité corresponde à un style nouveau, quelques caractéristiques formelles peuvent cependant être retenues : précision et mise en valeur de l'objet sans recours à l'ombre ni à la lumière, nouvelle conception de l'espace. Purisme, rigueur et monumentalité rigide définissent ces peintures. Il s'agit d'un réalisme poussé et figé qui se distingue largement du réalisme "neutre" du XX^e siècle issu de Courbet. Les artistes s'inspirent du spectacle de la vie quotidienne et le tirent vers un réalisme caricatural ou magique. Le recours à la tradition est sensible dans la technique. Leur méthode est fondée sur la



*Brasilianischer Melonenbaum
von unten gesehen, 1923*
[Melon des tropiques (papayer), vu d'en bas]
Galerie Berinson, Berlin

superposition de fines couches picturales, qui jouent entre elles par transparence. Les effets lumineux et la densité des couleurs soulignent le caractère surnaturel des images. Les sujets peints sont des paysages industriels, les rails de chemin de fer, les ponts, les poteaux télégraphiques, la vie urbaine, les travailleurs, la condition humaine. [...] Le penchant pour une certaine "objectivité" se remarque aussi dans la photographie, avec l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch, d'August Sander ou de Paul Strand, dans la littérature (A. Döblin, H. Fallada) ainsi que dans le cinéma (G. W. Pabst).»

Marie-Amélie zu Salm-Salm, «Nouvelle Objectivité», in Serge Lemoine (dir.), *L'Art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2013, p. 106.

■ «En opposition à la Nouvelle Vision, principalement tournée vers les expérimentations d'atelier, la Nouvelle Objectivité définirait, elle, un nouveau courant réaliste essentiellement attaché à une approche renouvelée de la nature morte. Pour elle, la mission première du médium serait moins d'inventer à l'infini des images inédites ou de conquérir des dimensions inaccessibles à l'œil humain que de révéler la beauté des choses qui nous entourent, la présence mystérieuse des objets les plus simples, la richesse des matières, exaltées par la vue rapprochée et l'extrême précision des appareils à chambre. Une bonne définition de ce projet est donnée par la revue d'art *Das Kunstblatt* en 1926 dans un court texte intitulé "La photographie en Amérique". Accompagnant quatre images de Ralph Steiner et Paul Outerbridge et mimant lui-même une sorte de *Sachlichkeit* syntaxique, il synthétise parfaitement ce rêve de clarté et d'objectivité que l'on projette ici sur un mytique "œil américain" dont il faudrait prendre modèle : "Travail de précision. Exacte représentation de la chose. Absence de romantisme et d'atmosphère picturale. Totale acceptation de la technique et accroissement de ses possibilités jusqu'à une puissance extrême. Construction claire de l'image. Renforcement des valeurs plastiques. Intérêt attentif aux formes de l'environnement quotidien. Découverte de

nouveaux aspects des objets grâce à la vue rapprochée" – autant de termes qui pourraient être appliqués tels quels à l'œuvre du plus célèbre photographe allemand de l'époque, figure de proue de la Nouvelle Objectivité, Albert Renger-Patzsch.»

Olivier Lugon, «La Nouvelle Objectivité : "Le monde est beau"», in *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 135.

■ «Albert Renger-Patzsch et László Moholy-Nagy ont été les deux grands rénovateurs de la photographie à l'époque de la République de Weimar. Ils ont l'un et l'autre détaché l'idéal photographique du style psychologisant du "pictorialisme" et, en le mettant sous la gouverne des principes de la photographie des sciences naturelles, ont opéré un changement de paradigmes dans l'esthétique de la photographie moderne. Ce n'étaient plus les règles de la peinture, mais les principes de l'image scientifique qui allaient désormais guider la vision photographique. Tandis que Moholy-Nagy fondait avant tout la doctrine esthétique de la Nouvelle Vision sur les propriétés de la radiographie et de la photographie aérienne qui élargissaient les possibilités de perception, Renger-Patzsch optait de son côté pour un "réalisme exact", pour la précision et l'objectivité de la photographie documentaire des sciences naturelles. Il s'était familiarisé avec cette discipline entre 1922 et 1924, quand il avait réalisé pour les éditions Folkwang à Hagen et les éditions Auriga à Darmstadt, avec la collaboration du biosophe Ernst Fuhrmann, des photographies de plantes qui comptent aujourd'hui encore, dans leur insurpassable beauté, parmi les incunables de la photographie moderne. Grâce à la technique du plan rapproché et par une utilisation ingénieuse de l'agrandissement du détail, Renger-Patzsch a su faire ressortir la forme sculpturale de telle plante ou de telle fleur. Contrairement à celles de Karl Blossfeldt, les photographies de plantes de Renger-Patzsch n'ont rien en elles de cette fixité caractéristique des préparations de laboratoire. Les plantes sont photographiées dans

leur environnement naturel, leur proximité physique presque tangible produisant un effet de vie qu'on dirait animale. Pour parler du type de regard employé dans ces travaux, Renger-Patzsch a lui-même inventé la plus belle des métaphores littéraires : lorsqu'il prend des images de fleurs, le photographe est obligé, écrit-il, de les "voir avec l'œil de l'insecte". Les images ainsi obtenues étaient si révolutionnaires dans la photographie de l'époque que Moholy-Nagy a intégré en 1925 deux photographies de plantes de Renger-Patzsch dans son traité *Malerei Photographie Film*, pour illustrer la technique moderne du "gros plan".

L'éthique documentaire et les qualités formelles spécifiques de la photographie scientifique d'objets (plan rapproché, précision du détail, restitution exacte, non retouchée des surfaces) ont marqué la photographie de Renger-Patzsch pendant toute sa carrière. Son programme esthétique visait à la rénovation du réalisme photographique, rénovation qui doit s'entendre dans les deux sens du mot : recréer le "plaisir à l'objet", à rebours de sa dissolution éthérée généralement pratiquée par le pictorialisme, et élargir l'éventail matériel des motifs photographiques en y ajoutant le monde de la technique et de ses objets. Renger-Patzsch a toujours parlé de photographie "pure". Il désignait ainsi une attitude qui refuse résolument tous les moyens d'élaboration formelle qui ne sont pas directement fournis par les propriétés optico-chimiques de la technique photographique.

"La photographie a pourtant sa propre technique et ses propres moyens", constatait-il en 1927, dans une sorte de profession de foi esthétique publiée dans le premier volume des annales *Das deutsche Lichtbild*. "Vouloir obtenir par ce biais des effets semblables à ceux de la peinture met le photographe en conflit avec la véracité et l'univocité de ses moyens, de son matériel et de sa technique. Et quoi qu'il en soit, il ne peut jamais obtenir que des ressemblances purement extérieures avec les œuvres d'arts plastiques. Le secret d'une bonne photographie [...] tient à son réalisme [c'est moi qui souligne]". »

Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique. De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 27-28*.

■ « Il n'y a pas bien longtemps que la photographie est majeure et, aujourd'hui tout comme à l'époque où elle n'en était qu'à ses débuts, un grand nombre de photographes doués cherchent encore à égaler les arts plastiques par les moyens de la photographie. Ces efforts continuent à servir de règle à un style photographique artistique.

L'art est pourtant à un tournant. Depuis la fin du siècle dernier, des tendances s'expriment qui veulent sortir des sentiers battus et découvrir de nouvelles lois.

Au cours des diverses époques passées, quand bien même celles-ci ne furent pas les plus grandes, l'art a été marqué d'une manière ou d'une autre par la volonté de représenter les choses. Des impulsions d'ordre historique, religieux, littéraire ont prédominé, le centre de gravité se déplaçant selon les époques. Chaque fois, la photographie n'a fait que suivre avec difficulté tous ces mouvements.

La photographie a pourtant sa propre technique et ses propres instruments. Vouloir obtenir avec ces instruments des effets semblables à ceux de la peinture met le photographe

en conflit avec la véracité et l'univocité de ses moyens, de son matériel, de sa technique. Et, quoi qu'il en soit, il ne peut jamais obtenir que des ressemblances purement extérieures avec les œuvres d'art plastique.

Le secret d'une bonne photographie, les qualités artistiques qu'elle peut posséder à l'égal d'une œuvre d'art plastique, s'appuient sur son réalisme. La photographie est pour nous l'instrument adéquat pour rendre les impressions éprouvées devant la nature, la plante, l'animal, les œuvres des architectes et des sculpteurs, devant les créations des ingénieurs et des techniciens. On apprécie encore trop peu les possibilités de restituer la magie de la matière. La structure du bois, de la pierre, du métal est représentée, dans sa particularité, avec une perfection que les moyens des arts plastiques n'ont jamais autorisée. La photographie nous permet d'exprimer avec une merveilleuse précision les notions de hauteur et de profondeur et, dans l'analyse et la restitution du mouvement d'une extrême rapidité, la photographie règne en maître absolu.

Seule la photographie peut traduire convenablement en image la structure linéaire rigide de la technique moderne, la charpente aérienne des grues et des ponts, le dynamisme de machines de mille chevaux. Ce que ses partisans, du moins ceux qui s'accrochent à un style "pictural", lui imputent comme une tare, à savoir son rendu mécanique de la forme, la rend supérieure ici à tous les autres moyens d'expression. La reproduction absolument exacte de la forme, la finesse de l'étalement des nuances allant de la lumière extrême à l'ombre la plus absolue donne au cliché photographique techniquement réussi la magie du vécu.

Abandonnons donc l'art aux artistes et essayons de faire avec les instruments de la photographie des photographies qui puissent exister grâce à leurs qualités photographiques sans que nous n'empruntions quoi que ce soit à l'art. »

Albert Renger-Patzsch, « Buts », *Das deutsche Lichtbild, 1927, p. 18* ; repris in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 138-139.

■ « Les photographies pour les livres *Orchideen* et *Crassula* de la collection "Die Welt der Pflanze" [Le Monde des plantes], tous deux publiés en 1924, indiquent d'emblée les deux orientations qui structurent le travail photographique de Renger-Patzsch : l'attraction de la nature et le choix d'une photographie d'une grande rigueur technique et formelle, mettant l'accent sur les potentialités d'une approche objective et réaliste, d'inspiration documentaire. Les circonstances professionnelles qui ont marqué le début de sa carrière comme photographe sont, il faut le noter, cohérentes avec le développement ultérieur de son œuvre, notamment le goût pour une pratique photographique soucieuse de reconfigurer la vision de la nature à travers une représentation détaillée, neutre et centrée sur le sujet (dans ce cas, la structure et la forme des plantes, des feuilles, des fleurs et des bourgeons). Ce rapport entre le sujet et le moyen de représentation renvoie systématiquement à l'héritage de la culture positiviste et de la pulsion scopique qui ont marqué la fascination pour la photographie au XIX^e siècle, notamment la possibilité d'un type de reproduction conforme aux principes et aux paramètres de l'illustration scientifique.

En 1925, Renger-Patzsch s'installe à Bad Harzburg où il ouvre son studio photographique et devient photographe

indépendant. La même année, il fait sa première exposition et commence à travailler pour diverses entreprises et institutions. Cette dernière donnée est particulièrement importante car elle marque la conjugaison, dans un même arc créatif et programmatique, d'une production à caractère personnel et de commandes commerciales, caractéristique qui traversera toute sa carrière de photographe. Pour Renger-Patzsch, ces deux facettes n'ont jamais été des réalités étanches, séparées ou contradictoires. En vérité, l'articulation, le croisement et la superposition entre la création d'auteur et les objectifs inhérents à chaque commande sont décisifs pour comprendre une part significative de son travail photographique. Bien des images faites initialement dans le contexte d'une commande ont été, plus tard, intégrées dans des livres et dans des expositions ; à l'inverse, en se soumettant aux intérêts spécifiques d'un client, l'élan artistique a toujours été une motivation primordiale dans la production photographique de Renger-Patzsch. On peut donc affirmer que son travail personnel comme son travail de commande ont été réalisés avec la même ambition d'explorer les potentialités créatives immanentes à la représentation et à la perception photographique. À cet égard, il faut rappeler qu'à cette époque, l'essor du champ éditorial (journaux, revues et livres) et de la publicité, fortement stimulée par le secteur industriel, a eu un impact considérable sur le domaine artistique en offrant, notamment, d'innombrables opportunités de travail à des artistes et des photographes. Sollicités précisément pour leur approche créative appliquée à des produits concrets, ces artistes et ces photographes ont ainsi contribué à abattre les frontières entre pratiques artistiques et finalité commerciale.»

Sérgio Mah, « La perspective des choses », in *Albert Renger-Patzsch, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 11-12.*

■ « La documentation botanique occupe une place majeure dans la photographie de la fin des années 1920. Très remarquée dans les expositions et les publications d'avant-garde, elle contribue pour beaucoup à l'avènement de la Nouvelle Objectivité, dont elle paraît synthétiser on ne peut mieux l'ambition, cette volonté de révéler la beauté du monde sans la transformer, en concentrant simplement le regard à l'aide du cadrage, du grossissement et de la netteté. Par la beauté propre des motifs, elle a pu mieux que toute autre faire accepter l'idée que la qualité de l'image pût être en grande partie celle du sujet, célébré tel quel, sans plus de traitement esthétique supplémentaire. C'est d'ailleurs avant tout par ses gros plans de plantes, dont une vingtaine ouvrent *Die Welt ist schön*, qu'Albert Renger-Patzsch acquiert sa célébrité. En même temps que cet ouvrage, à l'automne 1928, paraît un autre recueil de gros plans végétaux : *Urformen der Kunst* (Les Formes premières de l'art) de Karl Blossfeldt (1865-1932). Il connaît lui aussi un très grand succès public et un écho international, ce qui amène l'éditeur à en publier, outre de multiples rééditions, une suite en 1932 : *Wundergarten der Natur* (Le Jardin merveilleux de la nature). L'auteur de ces images est pourtant bien loin lui-même des préoccupations de la *Neue Sachlichkeit*. Actif dès la fin du XIX^e siècle, en plein mouvement Jugendstil, il réalise ces milliers d'images frontales, prises systématiquement devant un fond uni, pour

le compte de l'École des arts appliqués de Berlin, où il enseigne le modelage et où ces merveilles végétales doivent servir de modèles à la création de motifs ornementaux. De façon plus générale, elles entendent montrer, dans le sillage des célèbres *Kunstformen der Natur* (Formes artistiques de la nature) du naturaliste Ernst Haeckel en 1899, le lien profond existant entre les formes de l'art et celles de la nature, dont les premières découleraient. [...]

Une œuvre importante va pourtant rester relativement en marge de ce subit engouement, c'est celle d'Ernst Fuhrmann (1886-1956). Figure originale, écrivain progressivement porté vers l'ethnologie et les sciences naturelles, auteur d'ouvrages sur des sujets allant de l'ethnolinguistique à la médecine, directeur des éditions Folkwang-Auriga, il développe une pensée singulière à mi-chemin de la philosophie et de la biologie, une "biosophie" postulant une unité profonde de la vie, des végétaux à l'homme. C'est dans le cadre de cette recherche qu'il conduit, dès le début des années 1920, une vaste documentation photographique sur les plantes à laquelle contribuera justement Renger-Patzsch, dont c'est le premier travail important. Son point de vue est en opposition complète avec celui de Blossfeldt. Refusant toute contemplation esthétique, il substitue à l'analogie artistique la comparaison animale : la plante est pour lui un être actif animé comme les bêtes de pulsions combatives et sexuelles. Les images qu'il commande la montrent donc dynamique, jaillissante, "érotique" et en échange permanent avec son environnement. »

Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 173-174.

■ « Les plantes sont encore pour nous, en dépit de toutes nos connaissances botaniques et biologiques spécifiques, des êtres très mystérieux. Chacune d'entre elles présente en fonction des conditions dans lesquelles elle a poussé des particularités et un potentiel de transformations qui nous donnent une très haute idée de leurs forces vitales. Il est important que cette connaissance de la plante en tant qu'être vivant se généralise plus largement que jusqu'à présent, qu'elle détermine, indépendamment de toute théorie explicative, notre rapport pratique au végétal. Il faut commencer par ouvrir les yeux du citoyen pour qu'il voie ces phénomènes hors du commun, les beautés les plus profondes des végétaux. Quoi de plus simple pour cela, de plus parfait et de plus efficace que l'observation ! Nous devons cependant commencer par apprendre à voir dans la mesure où, dans la nature, des rencontres occasionnelles et fortuites nous troublent plutôt qu'elles ne nous éclairent. [...] Cette biographie véritable de la plante, dans laquelle il s'agirait moins de s'intéresser à tel ou tel individu qu'au cœur de cette créature, reste à écrire : elle apporterait la connaissance des forces morphologiques qui l'animent, des rapports de la plante à son environnement, de ses rapports à la terre, à l'air, à la lumière et à l'animal. L'album *La Plante, être vivant. Une biographie en 200 photographies (Die Pflanze als Lebewesen)* s'est fixé pour tâche de préparer cette biographie, tâche à la fois vaste et décisive pour un rapport vivant à la nature. On y trouve une suite de matériaux photographiques qui, soulignée par des textes brefs, présente pour la première fois tout un choix de ce que la photographie peut retenir. L'auteur,

Ernst Fuhrmann, a consacré de nombreuses années à de difficiles observations pour tout simplement mettre à notre disposition les photographies ici choisies. Vivant intensément avec les plantes, il a d'abord appris à connaître les moments caractéristiques de la vie des plantes et, perfectionnant sa technique de prise de vues, il s'est aussi appliqué à présenter ces instants de manière suggestive.

Le résultat en est extraordinaire. Nulle part des plantes n'avaient fait l'objet d'une publication plus plastique, plus concrète et présentant un regard aussi intense sur l'essentiel. Jamais Fuhrmann ne recherche l'effet, la beauté formelle, les comparaisons à bon marché. La plante parle partout à travers son originalité, son épanouissement, ses capacités de changement, sa cohabitation avec d'autres plantes et avec l'animal, son flétrissement. Cet album fait passer une impression du fluide érotique que la plante est capable de répandre. On y trouve une impressionnante idée de cette force vitale qui, chez les végétaux, avance sans cesse vers la lumière, vers la vie, vers la preuve de soi. Il fait clairement comprendre combien la plante est capable d'être animale. [...] Sa richesse formelle et organique n'est qu'une expression de cette étonnante capacité d'adaptation.

La plante est, par excellence, la substance vivante et plastique. Elle témoigne avec des milliers de variantes des caractéristiques d'un être lumineux toujours tourné vers l'extérieur et qui ne déploie sa perfection que dans la lumière. La terre est son origine et la lumière son expression spirituelle. Son érotisme aérien est tout entier tourné vers la lumière.

Cet album devrait être dédié à tout citoyen. Il devrait servir à l'enfant à l'école dans sa connaissance des plantes. Les artistes devraient s'en inspirer. Un instrument pédagogique plus populaire et plus vivant est difficilement concevable.»
Ernst Fuhrmann, feuille publicitaire pour *La Plante, être vivant. Une biographie en 200 images*, Francfort, Societäts-Verlag, 1930, n. p.

■ « Renger-Patzsch photographiait avec un appareil grand format, matériel complexe qui impliquait du temps de préparation et exigeait réflexion et sagacité dans son usage. Ce type d'appareil – la chambre photographique – oblige le photographe à retarder ses mouvements, à penser et à idéaliser l'image avant de la réaliser. Aucune place n'est laissée au hasard, à l'imprévu, à l'accidentel. Attaché à la simplicité et à la rigueur formelle, le travail de composition et d'organisation des formes dans les photographies de Renger-Patzsch résulte d'un double savoir-faire dans la construction de l'image. En premier lieu, le contrôle du cadre, qui est un des premiers gestes de l'exercice photographique. Le cadrage indique du même coup la stratégie de la représentation, entre primauté du sujet (par exemple, *Euphorbia grandicornis. Grosstachlige Wolfsmilch*, 1922-1923) et prééminence d'une perspective esthétisante destinée à expliciter une expression formelle (par exemple, le plan en contre-plongée dans *Brasilianischer Melonenbaum von unten gesehe*, 1923, et le point de vue oblique dans *Welle*, 1926). Dans ce cas, le cadrage de la photographie aide à reconstituer, de façon éloquent, la nature formelle du sujet. Ensuite, il importe de souligner combien la façon dont Renger-Patzsch aborde le détail est marquante, dans *Die Welt ist schön* comme dans d'autres phases de son œuvre. La vision du détail – par des gros plans très

prononcés ou à travers des recadrages *a posteriori* – était envisagée par Renger-Patzsch comme un moyen de fragmenter, isoler et rapprocher le regard de certaines choses (plantes et objets, mais également espaces urbains, édifices, paysages), avec l'ambition de transformer la connaissance de la chose elle-même, d'induire la sensation d'un renouveau ou d'une renaissance. Dès lors, la chose ne serait plus seulement le sujet de la photographie; réifiée dans sa condition fixe, muette et anhistorique, elle serait, par son détail, l'élément médiateur de son autotransformation et de sa re-création simultanée.

Dans ces photos, l'accent est mis sur la condition bidimensionnelle de l'image, sa nature superficielle, fermée et opaque, sans profondeur ni horizon – d'une façon encore plus évidente dans des œuvres comme *Buchenscheite*, 1922, ou *Bleiglanz*, vers 1935. Cet aplatissement de l'image permet de souligner quelque chose de l'ordre du dessin, comme concept et comme expérience des formes, assimilé à une présence matricielle dans n'importe quel processus de représentation.

Bon nombre de ces photographies représentent en effet des plans où le dessin est découvert et donné à voir – *Brasilianischer Melonenbaum von unten gesehen*, 1923, O.T. (*Schneewehe*), 1925, O.T. (*Landstraße bei Essen*), 1929, *Jungen Buchen*, 1952, *Mechanismus der Faltung*, 1961. Le dessin, celui de la nature comme celui provenant d'une action humaine, est ici une réalité préexistante à l'image. L'artiste agit, définit l'architecture de l'image, pour que le dessin s'affirme pour lui-même, comme s'il n'y avait pas eu l'intervention d'un regard. En quelque sorte, l'art consiste ici à savoir freiner le mouvement chaotique, à souligner l'unicité des choses, mais aussi à susciter des correspondances formelles inattendues et fécondes entre les différents sujets, telle la vision commune du caractère répétitif dans la nature (*Gebirgsforst im Winter [Fichtenwald im Winter]*, 1926) et dans l'industrie (*Schuhleisten im Faguswerk Alfeld*, 1928).

Dans d'autres cas, les liens surgissent à partir de la verticalité des formes, des compositions diagonales, des structures radiales (*Cactaceae*, 1922-1923; *Kauper, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck*, 1928). Cette recherche des similarités et des analogies formelles entre les choses de la nature, de l'art et de l'industrie était, de fait, une idée alors très en vogue.

On peut véritablement parler d'observation et de composition quand de tels rapprochements s'offrent ainsi à la contemplation du spectateur, semblable au processus de modélisation d'un sculpteur. Les photographies de Renger-Patzsch, depuis les plantes de sa phase initiale jusqu'aux images de structures et d'objets industriels, montrent à l'évidence que les choses existent pour être parcourues par le regard. Modélisation et modulation sont les maîtres mots pour décrire le caractère de ce regard engagé et connecté. Non pas un regard qui se satisferait de fixer son objet à distance, mais un regard qui cherche le contact avec le référent, autant physique que visuel.»

Sérgio Mah, «La perspective des choses», in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 17-19.

■ «Cependant, au-delà du cadre commercial, la représentation contractuelle de sujets techniques et industriels est pour Renger-Patzsch entendue comme un motif d'affirmation de l'autonomie de la photographie par rapport à la peinture, selon la conviction qu'elle est le moyen le plus adéquat pour représenter la réalité (matérielle, spatiale, esthétique) de la technologie moderne. Le photographe y voit une cohérence entre l'objet et la méthode, au sens où la précision, la netteté et la valeur documentaire qui caractérisent l'objectivité de la photographie sont en consonance avec la rationalité et la fonctionnalité d'un nouvel âge de la technique et de la machine. Comme il l'affirme dans "Goals" ["Buts"], "Seule la photographie peut traduire convenablement en images la structure linéaire rigide de la technique moderne, la charpente aérienne des grues et des ponts, le dynamisme des machines de mille chevaux". En somme, le monde des sujets techniques appartient d'une certaine façon aux images techniques, à la photographie.

À cet égard, il convient de rappeler que dans l'Europe occidentale des années 1920 et 1930, les phénomènes d'industrialisation et d'urbanisation ont contribué à la promotion d'une culture photographique comme une part fondamentale d'une nouvelle et vaste culture technocratique. Dans la république de Weimar, en particulier, la photographie avait une force émancipatrice et utopique, les innovations technologiques incarnant alors la promesse d'une modernisation globale.»

Sérgio Mah, «La perspective des choses», in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 21-22.

■ «L'ouvrage publié par Devin Fore en 2012, *Realism After Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, constitue sans doute l'une des contributions récentes les plus importantes à l'historiographie de l'art des années 1920 et 1930. Le problème du retour au réalisme chez les artistes d'avant-gardes est abordé de façon totalement renouvelée, par une étude combinée des arts visuels et de la littérature,

replacés au sein des débats qui agitent les sciences humaines à cette époque, en particulier l'anthropologie philosophique (Helmut Plessner, Arnold Gehlen). Contrairement à la thèse selon laquelle le retour à la figuration réaliste, pendant la période de l'entre-deux-guerres, représenterait un échec du projet avant-gardiste, voire une phase de repli réactionnaire, Devin Fore démontre que ce retour apparent aux formes traditionnelles de la représentation procède en fait d'un renouvellement complet de la notion même de réalisme. L'auteur y soutient que le réalisme de l'entre-deux-guerres ne s'appuie pas sur un simple retour aux formes prémodernistes du XIX^e siècle, mais qu'il se fonde sur une redéfinition de l'humain, désormais envisagé comme un être essentiellement prothétique, façonné par les développements technologiques. [...]

Le principal intérêt théorique de l'ouvrage réside dans sa redéfinition du réalisme même, en particulier dans ce que Fore appelle la "réhumanisation" de l'art. L'introduction, particulièrement éclairante, pose les termes de cette redéfinition : la réhumanisation dont il s'agit ne se limite pas à la figure humaine comme sujet, au contraire, elle correspond à un retour de l'humain comme matrice des représentations, un anthropomorphisme structurel qui s'opposerait à l'ambition déshumanisante des premières avant-gardes. Cet anthropomorphisme, cependant, ne rejoue pas simplement l'humanisme classique. Faisant référence à l'anthropologie philosophique d'Arnold Gehlen, à Nietzsche et à Benjamin, Devin Fore montre que l'entre-deux-guerres est marquée par une crise de l'humanisme qui conduit à penser l'homme comme un "animal déficient". Cet "expressionnisme négatif" (Benjamin) conçoit l'homme comme indissociable de la technique, des institutions et des formes symboliques.

Cette même thèse est alors susceptible d'appropriations à la fois totalitaires et progressistes. Surtout, c'est le postulat de l'homme comme être déficient, devant se définir par des prothèses technologiques, qui informe une grande partie du retour au réalisme dans les années 1920. Les différentes



Jenaer Glas (Zylindrische Gläser), 1934
[Verrerie d'Iéna (bêchers)]
Museum Folkwang, Essen

études de cas analysées par Fore développent toutes ce thème de la médiation technologique comme nouvelle manière de penser l'humain : ainsi l'œil appareillé de Moholy-Nagy et Vertov comme une façon de voir "dans les choses", la nouvelle temporalité imposée au corps par le capitalisme financier dans les romans industriels de Erik Reger et Franz Jung, l'utilisation du discours rapporté et d'appareils d'enregistrement chez Brecht, la dilution de l'ego dans une sorte d'ethnologie de soi-même chez Carl Einstein, ou encore le montage des représentations médiatiques chez Heartfield. La coda consacrée aux *Abeilles de verre* de Ernst Jünger poursuit cette réflexion sur le rapport entre humain et technologie, en montrant que la machine comme projection des organes humains – conception qui prévaut encore dans l'entre-deux-guerres – devient obsolète avec l'âge atomique, lorsque la technologie se miniaturise jusqu'à l'imperceptible, brisant la continuité d'échelle qui existait jusqu'alors entre l'homme et ses réalisations techniques.»

Max Bonhomme, «*Lecture : Devin Fore, Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature, 2012*», *Transbordeur*, n° 1, 2017, p. 198-199.

■ «"Objectivité", tel était le mot d'ordre du mouvement antihistoriciste dans tous les domaines créatifs en Europe, que ce soit la production industrielle de masse, la construction d'immeubles, l'urbanisme, l'artisanat, les arts plastiques, ou encore la photographie et le cinéma. Ce concept désignait une nouvelle disposition intellectuelle, un changement de mentalité dans tous les domaines de la vie. Des notions telles que l'âme, le sentiment, la personnalité, qui avaient déterminé durant trois décennies l'idéal de l'esthétique "pictorialiste", étaient désormais rejetées comme réactionnaires. On voulait revenir à l'objet, à l'utilitaire, aux sciences de la nature, bref, à la "réalité" dans toute sa sobriété. Cette objectivité était nouvelle, en regard de la conception sentimentale et artisanale de l'objet qui caractérisait l'ancien réalisme bourgeois, par son regard sans complaisance et son constat distancié, légitimés par la primauté de la technique dans le monde moderne.

On pouvait lire en 1928 dans la revue d'avant-garde *Die literarische Welt*: "Où va l'art, la littérature, la musique, la poésie aujourd'hui, au fond nous ne le savons pas. Nous savons à peine ce que l'art doit être, devrait être ou pourrait être. [...] La seule chose qui soit claire et irrésistible, c'est la marche victorieuse de la technique".

Depuis 1920, Le Corbusier et Amédée Ozenfant, dans la revue *L'Esprit nouveau*, avaient exalté la rationalité technique comme l'esthétique du nouveau siècle. Dans la littérature et la peinture du XIX^e siècle, la machine était décrite comme une créature sombre, hurleuse, souvent dangereuse et fantomatique. Au tournant du siècle, les esthètes voulaient encore démolir la tour Eiffel, alors que dans les années 1920 elle apparaissait à Le Corbusier "pure comme un cristal". "La machine, phénomène moderne, opère dans le monde une réformation de l'esprit", promettait l'architecte en 1925 dans *L'Art décoratif aujourd'hui*, son ouvrage-manifeste. Elle exige une nouvelle conception de la beauté, "une esthétique de pureté, d'exactitude, de rapports commotionnants, allant mettre en travail les rouages mathématiques de notre esprit : spectacle et cosmogonie". La rationalité technique est devenue un concept de substitution aux projets politiques et religieux, concernant le monde et la vie. C'est dans ce contexte que Germaine Krull, une photographe allemande habitant à Paris, publia en 1928 l'album *Métal*, manifeste de "L'esprit nouveau". Le célèbre critique photographique Jean Gallotti écrit à propos de cet ouvrage : "Nous n'y voyons que fers à T, pylônes et ponts en poutres métalliques, engrenages, bielles excentriques. Nous sommes depuis longtemps entraînés à dire que là seulement se trouve la vraie, la grande, la pure beauté du monde moderne. Poésie troublante des trolleys ! Roulement à billes séducteur !" La préface à *Métal*, sous la plume du critique parisien Florent Fels, est une sorte de paradigme d'un technicisme religieux commun à une grande partie de l'avant-garde européenne des années 1920, qui en espérait la réforme, sinon la révolution de la société.»

Herbert Molderings, «*Le combat moderniste. Nouvelle Vision et Nouvelle Objectivité, 1919-1945*», in *Collection*



Zeche "Graf Moltke", Gelsenkirchen-Gladbeck,
1952-1953

[Charbonnage « Graf Moltke », dans le quartier de Gladbeck à Gelsenkirchen]
Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, Munich

Photographies, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 106-107.

« L'activité industrielle de notre temps met sous nos yeux des spectacles auxquels ils sont encore inaccoutumés. Leur nouveauté nous saisit et nous effraie à la manière des grands phénomènes de la nature. À leur tour, ils créent un état d'esprit auquel sacrifient parfois les peintres et les poètes.

Les villes d'Europe nous semblent vétustes et anachroniques. Les cités de la province avec leurs mails, leurs aimables fontaines, le kiosque à musique, prennent soudain une allure désuète, cependant que le lyrisme de notre temps parvient à s'inscrire en jets de ciment, en cathédrales d'acier.

Or, nous assistons à ce fait paradoxal : les grandes entreprises servent à toutes les œuvres du progrès à l'exception de celles qui collaboreraient à l'amélioration de l'habitation humaine. Sauf pour quelques privilégiés, le gîte de nos contemporains est semblable à celui de nos ancêtres du temps de Richelieu et de Cromwell. Le peuple des villes succombe sous la poussée des combinaisons commerciales. Nous demandons des maisons, avec des fenêtres sur des jardins. Pour les hommes modernes, des logis modernes, où pénètrent largement le soleil et l'air pur. Ciment et acier en sont l'essentiel : ainsi, dix ans après la guerre, l'acier servira enfin une noble cause, ainsi l'acier sera peut-être réhabilité. L'acier transforme nos paysages. Des forêts de pylônes remplacent les arbres séculaires. Les hauts-fourneaux se substituent aux collines.

De cet aspect nouveau du monde, voici quelques éléments fixés dans de belles photographies, représentatives d'un nouveau romantisme. »

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

« Tout autant qu'avec la ville et le milieu urbain, la photographie entretient un rapport privilégié avec la technique et l'industrie : machines et objets sériels, en

particulier. La photographie de l'entre-deux-guerres doit être resituée, et plus nettement encore dans ses aspects constructivistes, à l'intérieur d'une tentative globale pour rattacher l'art à l'industrie, pour décloisonner les pratiques : artistiques, techniques. Tentative qui a elle-même partie liée avec le débat, alors très vivant, sur la beauté fonctionnelle de l'objet industriel.

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

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

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

■ « On l'a vu à plusieurs reprises, les années 1920 connaissent des deux côtés de l'Atlantique une vague d'enthousiasme, économique mais aussi esthétique, pour la machine et la technique, d'autant plus forte en Allemagne que mécanisation et américanisme se confondent dans un même élan. Plus que tout art, la photographie profite de cet engouement, qui lui offre l'occasion de retourner en avantage une tare rédhibitoire : sa propre nature mécanique. Après des décennies passées à essayer de s'en dégager, elle tend soudain à mettre l'accent sur tout ce qui la lie au nouveau monde de la technique et fait de la machine, conjointement exaltée comme médium et comme objet, un thème privilégié.

Or, l'une des composantes essentielles de ce culte de la machine, qui prend en Allemagne le nom de *Fordismus* (l'autobiographie de Henry Ford, traduite en 1923, y devient un best-seller), est l'exaltation de la standardisation, de la systématisation et de la production en série. Lorsqu'en 1928 l'écrivain et architecte Rudolf Schwarz et le photographe Albert Renger-Patzsch publient un ouvrage sur *Les Perspectives ouvertes par la technique* [Wegweisung der Technik], c'est à "la loi de la série", selon les mots de Schwarz, qu'ils consacrent la majeure partie de leur livre. Ils y font non seulement l'éloge de la standardisation mécanisée, mais cherchent encore à élever ce *Serienprinzip* au rang de valeur universelle, dont les précédents remonteraient bien au-delà du monde industriel. Ils le présentent comme caractéristique fondamentale de la nature (une image de troncs identiques dans une forêt d'épicéas), de l'artisanat (un empilement de tonneaux) ou de l'architecture (la colonnade de l'Altes Museum de Berlin). La valeur attribuée à la série dépasse le souci de fonctionnalité et d'efficacité économique pour devenir une qualité autonome et proprement esthétique, une question "artistique et métaphysique". En légende d'une vue d'arcades gothiques, Schwarz désigne "la série comme pur principe artistique, comme extrême contraire du principe économique. Par la mise en série, élévation de l'arc individuel vers une réalité artistique supérieure, la série est plus que l'addition de l'unique".

Selon cette règle, la répétition standardisée peut légitimement devenir, dans les arts plastiques et la photographie, un des modes de composition privilégiés de l'époque. Renger-Patzsch en particulier, dans les illustrations du livre comme dans nombre des images réalisées entre 1925 et 1930, prouve ce que l'ouvrage est chargé d'expliquer : la plupart des vues s'organisent sur la répétition systématique d'une même forme dans le cadre, sur une structure de type modulaire. Ce principe devient même un des signes distinctifs de la *Neue Sachlichkeit*, qu'un auteur caricature en 1934 en évoquant des "amas d'isolateurs électriques alignés [...], régiment[s] de boutons de cols disposés comme à la parade en rangs et en colonnes". Ainsi, non contente d'ériger la technique en thème privilégié, la Nouvelle Objectivité entend intégrer les propriétés de la machine à ses compositions : tout comme elle cherche à en imiter la précision et le poli, elle tend à mimer le règne de la standardisation. L'agencement de l'image par répétition d'un motif identique renvoie doublement à l'élément machinique : d'une part, il figure un mode d'organisation propre à l'industrie ; d'autre part, il garantit l'obtention d'images parfaitement équilibrées tout en

assurant un rendu prétendument "objectif" et "mécanique", de la même manière que la symétrie frontale [...].»

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, p. 271-273.

■ « La technique comme divinité d'une religion de substitution, les rêves d'entreprises totalement automatisées, telles qu'elles étaient décrites dans la littérature "néo-objective", ont trouvé leur écho visuel dans les photographies des parcs de machines vidés de toute présence humaine et dans les images des grandes halles industrielles désertées par les ouvriers qu'Albert Renger-Patzsch a réalisées pour l'album *Eisen und Stahl* (*Fer et acier*) publié en 1931 par le Deutscher Werkbund, l'Union allemande pour l'art, avec une introduction du directeur-général des Vereinigte Stahlwerke AG, qui était alors le groupe sidérurgique le plus important d'Europe. Sur les 97 photographies de l'ouvrage, on ne voit que rarement quelqu'un qui s'est égaré sur les lieux de production. En contemplant ces images, on a l'impression que les volants de commande, les grues et les fraiseuses sont des automates qui produisent tout seuls des tôles métalliques, des arbres à cames, des pignons mécaniques, des caisses enregistreuses, etc., dont les gens n'auraient plus ensuite qu'à se servir. *Eisen und Stahl* fut le chef-d'œuvre de toute une série d'ouvrages illustrés sur l'industrie métallurgique que Renger-Patzsch a réalisés de 1929 à 1940. Étant donné cet intérêt accru porté aux méthodes de fabrication industrielles, les questions de typologie et de norme ont pris une place cruciale dans les débats esthétiques des années 1920, aussi bien en architecture qu'en typographie, dans le domaine du façonnage des produits comme dans le champ de la photographie. C'est à Renger-Patzsch qu'il est revenu d'inventer une forme photographique inédite pour rendre compte de ce nouveau monde où les objets répondaient à des types. Plus tôt que la plupart de ses collègues, il avait compris que la beauté des objets fonctionnels de masse ne peut se déployer que sous la forme de l'itération, lorsque le principe sériel de la production industrielle est donné à voir comme ornement de la quantité et de la surabondance. Les photographies de casseroles en aluminium, d'embauchoirs, de fers à repasser de l'album *Die Welt ist schön* ont écrit une page de l'histoire de la photographie. Elles comptent parmi les références de l'esthétique photographique moderne de la marchandise, sur lesquelles trois générations de photographes publicitaires se sont entre-temps appuyées. Non moins novatrices étaient aussi les photographies de filtres à air métalliques, de cheminées pointant vers le ciel, de chaînes d'isolateur de lignes à haute tension et de glissières aux élégantes courbes abstraites. Elles ont révolutionné la photographie industrielle dans toute l'Europe, disons plus : elles ont tout bonnement donné naissance à ce que nous appelons la photographie industrielle moderne. »

Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique.

De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 33-34.

« LE MONDE EST BEAU », DÉBATS ET POSTÉRITÉS

■ « C'est l'album *Die Welt ist schön* (*Le monde est beau*) de 1928 qui fut la pierre de touche des débats esthétiques et philosophiques autour de la photographie de Renger-Patzsch, un ouvrage qui avait déployé, à travers cent images tirées de tous les domaines de l'existence, une vision photographique d'un tout nouveau genre. Plantes et structures végétales, vagues et glaçons, singe et couleuvre, escalier de pierre et casseroles en aluminium, tas de bûches et pièces mécaniques étaient représentés en gros plan, ils avaient été photographiés avec une sobriété et une précision du détail qui n'avaient jamais existé jusque-là. Beaucoup d'encre a coulé à cause du titre provocateur du livre, *Die Welt ist schön*, "Le monde est beau". On a longtemps ignoré que Renger-Patzsch n'en était nullement responsable. Il n'a cessé de devoir s'en expliquer, tant ce titre déterminait le regard sur ses photographies. Ainsi dans une lettre de 1957 à Walther Hahn, le fondateur du Musée de la photographie de Dresde : "Le titre 'Le monde est beau' vient du Dr C. G. Heise, l'ancien directeur de la Kunsthalle de Hambourg. C'est par ruse que l'éditeur a obtenu mon accord, le livre devait s'appeler 'Die Dinge' [Les choses], ce qui aurait certainement beaucoup nui à son succès, mais m'aurait épargné bien de fausses interprétations."

Renger-Patzsch envisageait son livre comme "un ABC" de la vision, une sorte d'abécédaire qui devait ouvrir l'œil des gens aux beautés de la nature aussi bien qu'à celles de la grande ville et de la technique moderne. L'ouvrage a d'ailleurs été accueilli comme tel par la critique photographique de l'époque, ainsi que l'attestent de nombreuses recensions. C'est l'historien de l'art lübeckois et directeur de musée Carl Georg Heise, soutien et interprète de Renger-Patzsch, qui avait eu l'idée du titre. Il en avait proposé d'autres à l'éditeur, comme *Augen-Fibel* (*L'ABC de l'œil*), *Hundert Wunder* (*Cent merveilles*) et plusieurs autres encore. On avait même projeté un moment de l'intituler *Die Freude am Gegenstand* (*Le plaisir à l'objet*). Lorsque l'éditeur munichois Kurt Wolff trancha en faveur de la proposition la plus simple et la plus accrocheuse

Die Welt ist schön, il avait vu absolument juste. Seulement, il aurait fallu être plus précis et dire : ce monde, le monde moderne de l'industrie, des machines et des produits fabriqués à la chaîne est beau. Car tel était le message sans équivoque de l'anthologie visuelle réunie par Heise. »
Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique. De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 27.

■ « En 1930, l'historien de l'art Franz Roh lance une ambitieuse collection de livres photographiques, la *Fototek, Bücher der neuen Fotografie* (Photothèque, livres de la Nouvelle Photographie), qui aurait dû traiter, découpés en une série de recueils thématiques, tous les aspects du champ photographique, comme l'avait fait, en un volume, son album *foto-auge – œil et photo – photo-eye* quelques mois plus tôt. Seuls les deux premiers recueils pourtant verront le jour. Le premier est consacré en bonne logique au père de cette Nouvelle Photographie dont Roh se fait le champion : László Moholy-Nagy. Le second est plus inattendu : il est entièrement dédié à une jeune autodidacte, à l'œuvre aussi mince que récente, Aenne Biermann (1898-1933), rencontrée deux ans plus tôt. Ce livre n'est pas le seul pourtant parmi les grands ouvrages photographiques de l'époque à évoquer des formes propres à la publication éducative : *Die Welt ist schön* (*Le monde est beau*) d'Albert Renger-Patzsch rappelle, dans son ensemble, l'abécédaire, selon un terme utilisé par l'auteur, *Antlitz der Zeit* (*Le Visage de ce temps*) d'August Sander, l'atlas typologique, *Es kommt der neue Fotograf!* (Voici venir le nouveau photographe !) de Werner Gräff, le manuel. [...]

En quoi la photographie est-elle une "école de vision", que nous permet-elle exactement de voir que l'on ne voyait pas sans elle, comment peut-elle simultanément aider l'enfant à nommer les objets et l'adulte à les découvrir en dehors du langage – toutes ces questions ne sont jamais posées à l'époque. Seul compte le postulat

d'une force pédagogique très vague – apprendre à voir –, car il est constitutif du modernisme artistique, mouvement intrinsèquement didactique. L'œuvre d'art moderne, qu'elle soit photographique, picturale ou plastique, se définit toujours, de façon avouée ou non, comme un agent de transformation et d'éducation du récepteur, de sa perception et de sa relation au monde : elle a beau prétendre se défaire de tout ce qui est extérieur aux spécificités du médium – le contenu littéraire, narratif, symbolique –, elle n'en continue pas moins à intégrer toujours cet au-delà de la pure expérience visuelle qu'est la fonction pédagogique. Modernité et pédagogie vont si bien de pair que ce n'est pas un hasard si, de tous les acteurs de la modernité allemande des années 1920, c'est une école qui va pendant des décennies lui être identifiée en priorité et en accaparer le prestige : le Bauhaus – cela jusqu'en photographie, à laquelle il n'a pourtant accordé que tardivement une place officielle. De même, ce n'est pas un hasard si les photographes d'avant-garde vont tant publier de manuels didactiques et d'articles de conseils aux amateurs. Tout se passe comme si l'on cherchait à identifier absolument fonction esthétique et fonction pédagogique, comme si faire ou contempler de bonnes images, cela devait forcément signifier *apprendre* : "l'art comme instrument pédagogique indirect", comme le résume en une formule Moholy-Nagy.

S'agissant spécifiquement de la Nouvelle Objectivité photographique, on peut se demander si cette surexposition de la mission didactique n'est pas aussi une possible réponse au vide fonctionnel devant lequel se retrouvent ces images. D'un côté, elles refusent désormais de se réduire à de purs objets de délectation esthétique, comme les œuvres de la photographie d'art du tournant du siècle. De l'autre pourtant, elles prétendent dépasser un pur usage documentaire, un simple rôle de transmission d'informations, puisque c'est précisément en se dépouillant de leur première fonction de documents géologiques ou botaniques, pour laquelle nombre d'entre elles avaient été réalisées, que les images de Renger-Patzsch ou de Biermann accèdent au livre d'art et à la reconnaissance des cercles culturels. Entre les deux, l'argument didactique apparaît comme une façon d'emplir tant bien que mal la béance dans laquelle se trouvent des images privées de fonctions pratiques, mais refusant pour autant d'être simplement des œuvres d'art – comme un agent de transition entre une définition purement esthétique de l'art et son dépassement.»

Olivier Lugon, «Nouvelle Objectivité, Nouvelle Pédagogie», *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1232>).

■ « *Die Welt ist schön* révèle, dans toute son étendue, les principes et les caractéristiques du travail de Renger-Patzsch : le désir de représenter l'essence intemporelle d'un objet/sujet et, corrélativement, de mettre en évidence les compétences de duplication et de perception du médium photographique. Le photographe dirige toute son attention – à savoir, le point de vue photographique – vers les caractéristiques matérielles, structurelles et formelles d'un sujet concret. Cadres simples, neutralité délibérée, absence de toute marque expressive et de tout contenu narratif et psychologique.

Comme si les choses se présentaient pour elles-mêmes, apparemment sans médiation artistique.

Il ressort du livre également une pléthore de sujets. Fragments du monde qui nous entoure, choses, parcelles de choses, objets appropriés, motifs extraits de leur contexte originel et repositionnés dans un autre contexte interprétatif. Les différents sujets ont la même valeur – réelle, formelle, symbolique – à l'intérieur de cette constellation de thèmes qui essaye d'établir un dialogue, une plate-forme d'intersections et de ré-appréciations entre la nature et la technologie. C'est là un moyen de réflexion sur les possibles liaisons et analogies entre le monde donné (la nature) et hérité (du passé, de la tradition) et l'inéluctable monde nouveau (transformé par l'homme) qui émerge avec les desseins de la culture moderne, urbaine et industrielle.

Le choix de certains thèmes naît aussi de l'intention d'explorer les qualités métonymiques de la photographie. Fréquemment, la vue générique est mise de côté au profit de la partie, du particulier : une vague représente la mer ; un animal son espèce ; la répétition d'objets (fers de souliers, casseroles) fait allusion à la production industrielle ; une statue évoque la mémoire historique. L'art de la photographie réside aussi dans sa capacité à mobiliser un jeu de renvois créé par les images incitant à établir des liens inattendus et illogiques, comme une épiphanie de la perception destinée à enquêter sur une autre compréhension de la réalité. Dans ce contexte, il est important de souligner la séquence du livre où Renger-Patzsch élabore une progression thématique et conceptuelle : au monde de la nature – les plantes, les animaux et les gens, les paysages – succède le monde construit par l'homme – les objets, l'architecture, les machines, les structures et les espaces industriels –, suivi à nouveau de quelques images de la nature, avant de s'achever sur cette centième image qui donne à voir deux mains unies et élevées sur un fond noir – un geste chargé de ferveur symbolique, émotionnelle et méditative. Conscient de la banalisation et du caractère plus mondain de la photographie, et par conséquent de la fragilisation généralisée de l'attention face à une réalité en transformation accélérée, Renger-Patzsch oppose dans *Die Welt ist schön* un imaginaire dans lequel se projette une opportunité pour le sujet moderne de se connecter à nouveau aux choses qui l'entourent moyennant une temporalité diffuse et calme, la temporalité de la tradition et du mythe. Un symptôme de cette vision est précisément l'image finale du livre [deux mains jointes, prises en gros plan, évoquant un geste de prière, ndlr].»

Sérgio Mah, «La perspective des choses», in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 15-16.

■ « L'ouvrage connaît un immense succès et apporte à son auteur une popularité sans précédent. Il engendre son lot de suiveurs et suscite des commentaires souvent enflammés, comme si l'on découvrait soudain avec lui tout à la fois le monde et la photographie. C'est ainsi que pour Hugo Sieker (né en 1903), critique d'art de Hambourg, cet extrême réalisme, loin d'engendrer la banalité, atteindrait un niveau quasiment mystique, provoquant chez le spectateur des "élans religieux", un



Natterkopf, 1925
[Tête de couleuvre]
Galerie Berinson, Berlin

“frisson” devant l’“énigme du monde” soudain révélée dans toute son intensité. Son éloge utilise également une forme récurrente des articles sur Renger-Patzsch et sur la Nouvelle Objectivité en général : l’énumération, naturellement appelée par ces échantillonnages de détails hétéroclites. Cette façon de collectionner sans les commenter ni les hiérarchiser les fragments les plus divers du monde, d’une plante grasse à un visage humain, de formes à chaussures à un Christ mort, est également ce qui retient Kurt Tucholsky, qui, dans un court compte rendu enthousiaste, assimile cette attitude à un regard divin. D’autres sont nettement plus critiques. Le double article paru dans la revue du Bauhaus en 1929 est révélateur de la façon polémique dont est reçu *Die Welt ist schön*. D’un côté, Ernst Kállai y voit une alternative nécessaire aux expérimentations selon lui frivoles de Moholy-Nagy, à une Nouvelle Vision déjà pétrifiée en un pictorialisme moderne, le retour à une simplicité plus documentaire et plus respectueuse du monde. Mais de l’autre, dans une réponse féroce à la question “Le monde n’est-il que beau ?”, le peintre Fritz Kuhr (1899-1975) juge au contraire “répugnante” cette façon de simuler l’harmonie du monde en en additionnant de façon désinvolte de jolis fragments décoratifs et insignifiants et en en occultant sciemment la véritable réalité – la misère, la violence et l’injustice sociale. Cette argumentation sera souvent reprise par les critiques de gauche, de l’*Arbeiter-Fotograf* à Walter Benjamin.»

Olivier Lugon, « Albert Renger-Patzsch », in *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 137-138.

■ « Comme il y a quatre-vingts ans, la photographie a pris le relais de la peinture. “Le potentiel créateur de la nouveauté, dit Moholy-Nagy, est souvent recouvert par les formes, les instruments ou les catégories anciennes, que l’apparition du nouveau rend déjà caduques, mais qui, sous sa pression même, produisent une dernière floraison euphorique. Ainsi, par exemple, la peinture futuriste

(statique) nous livra une problématique clairement définie (qui s’annula elle-même plus tard) de la simultanéité cinématique, de la mise en forme du moment temporel, et cela à une époque où le cinéma existait déjà, sans avoir fait cependant l’objet d’une réflexion sérieuse. [...] Enfin on peut – avec prudence – considérer certains des peintres qui mettent aujourd’hui en œuvre des moyens de représentation figuratifs (néoclassicisme et peintres de la *Neue Sachlichkeit* [Nouvelle Objectivité]) comme les précurseurs d’un nouvel art optique figuratif qui n’utilisera bientôt plus que des moyens mécaniques et techniques”. Et Tristan Tzara, en 1922 : “Quand tout ce qu’on nomme art fut bien couvert de rhumatismes, le photographe alluma les milliers de bougies de sa lampe, et le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. Il avait inventé la force d’un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels”. Ceux qui ne sont pas venus des beaux-arts à la photographie par opportunisme, par hasard ou par commodité forment aujourd’hui l’avant-garde parmi les spécialistes, parce que leur parcours les protège à peu près du plus grand danger de la photographie actuelle : la tendance décorative. “La photographie comme art, dit Sasha Stone, est un domaine très dangereux”.

Si la photographie s’affranchit du contexte que fournissent un Sander, une Germaine Krull ou un Blossfeldt, si elle s’émancipe des intérêts physiognomiques, politiques ou scientifiques, alors elle devient “créatrice”. L’affaire de l’objectif devient le “panorama” ; l’éditorialiste marron de la photographie entre en scène. “L’esprit, surmontant la mécanique, interprète ses résultats exacts comme des métaphores de la vie”. Plus la crise actuelle de l’ordre social s’étend, plus ses moments singuliers s’entrechoquent avec raideur dans un antagonisme total, plus la création – dont le caractère fondamental est la variabilité, la contradiction le père et la contrefaçon la mère – devient un fétiche dont les traits ne doivent l’existence qu’au remplacement des éclairages à la mode. “Le monde



*Kauper, Hochofenwerk
Herrenwyk, Lübeck, 1927*

[Cowper, hauts-fourneaux
Herrenwyk, Lübeck]
Albert Renger-Patzsch Archiv /
Stiftung Ann und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

*Gebirgsforst im Winter
(Fichtenwald im Winter),
1926*

[Forêt de montagne en hiver
(forêt de sapins en hiver)]
Galerie Berinson, Berlin

est beau” – telle est sa devise. En elle se dissimule la posture d’une photographie qui peut installer n’importe quelle boîte de conserve dans l’espace, mais pas saisir les rapports humains dans lesquels elle pénètre, et qui annonce, y compris dans ses sujets les plus chimériques, leur commercialisation plutôt que leur connaissance. Mais puisque le vrai visage de cette création photographique est la publicité ou l’association, son véritable rival est le dévoilement ou la construction”.

La situation, dit Brecht, se complique du fait que, moins que jamais, une simple “reproduction de la réalité” n’explique quoique ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n’apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c’est-à-dire par exemple l’usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien “quelque chose à construire”, quelque chose d’“artificiel”, de “fabriqué”. [...] L’appareil photo deviendra toujours plus petit, toujours plus prompt à saisir des images fugaces et cachées, dont le choc éveille les mécanismes d’association du spectateur. Ici doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine. Ce n’est pas en vain que l’on a comparé les clichés d’Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n’est-il pas le lieu d’un crime ? Chacun des passants n’est-il pas un criminel ? Le photographe – successeur de l’augure et de l’haruspice – n’a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ?” »

Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Die literarische Welt* [1931], p. 24-29 ; repris in *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, trad. André Gunthert (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/99>).

■ « [...] j’en reviens à la Nouvelle Objectivité. Elle a lancé le reportage. Demandons-nous à qui sert cette technique ? Par souci de visualité, je mettrai au premier plan son expression photographique. Ce qui vaut à son sujet peut

être transposé à la forme littéraire. Toutes deux doivent leur essor extraordinaire à la technique de publication : radio et presse illustrée. Remontons au dadaïsme. La force révolutionnaire du dadaïsme consistait à mettre en question l’authenticité de l’art. On composait des natures mortes à l’aide de billets, de bobines de fil, de mégots de cigarettes, qui étaient reliés à des éléments picturaux. On encadrait le tout. Et ainsi montrait-on au public : “Voyez, le cadre de vos tableaux fait exploser le temps : le plus minuscule fragment authentique de vie quotidienne en dit plus que la peinture”. De même que l’empreinte digitale sanglante d’un meurtrier sur une page de livre en dit plus que le texte. Beaucoup de ces teneurs révolutionnaires ont trouvé refuge dans le photomontage. Il vous suffit de penser aux travaux de John Heartfield, dont la technique a érigé la couverture de livre en instrument politique. Mais continuez donc à suivre le cheminement de la photographie. Qu’apercevez-vous ? Elle devient de plus en plus nuancée, de plus en plus moderne et il en résulte qu’elle ne peut plus photographier de caserne locative ou de tas d’ordures sans les transfigurer. À plus forte raison ne pourrait-elle, devant un barrage ou une fabrique de câbles, en dire plus que : le monde est beau. “Le monde est beau” – tel est le titre du livre d’images bien connu de Renger-Patzsch, où nous voyons la photographie de la Nouvelle Objectivité à son sommet. Elle a en effet réussi à faire de la misère elle-même, en la concevant avec les perfectionnements à la mode, un objet de plaisir. Car si c’est une fonction économique de la photographie d’amener des teneurs qui se soustrayaient jadis à la consommation des masses – le printemps, les éminentes personnalités, les pays étrangers – jusqu’à ces mêmes masses au moyen de transformations à la mode, c’est une de ses fonctions politiques de renouveler de l’intérieur – en d’autres termes : selon la mode – le monde tel qu’il est. Nous tenons ici l’exemple drastique de ce que veut dire : approvisionner un appareil de production sans le transformer. Le transformer aurait signifié abattre une de ces barrières, surmonter une de ces oppositions qui

ligotent la production de l'intelligence. Dans le cas qui nous occupe, la barrière entre écriture et image. Ce que nous avons à demander au photographe, c'est qu'il soit capable de donner à sa prise de vue cette légende qui l'arrache à l'usure de la mode et lui confère sa valeur d'usage révolutionnaire. Or, nous poserons cette exigence avec le plus d'insistance si nous – les écrivains – nous nous mettons à photographier. Là aussi donc, le progrès technique est, pour l'auteur entendu comme producteur, le fondement de son progrès politique. En d'autres termes : surmonter, au sein du procès de production spirituel, ces compétences formant son ordonnancement d'après la conception bourgeoise, voilà ce qui rend cette production politiquement valable ; et il faut à vrai dire que les barrières de compétences érigées entre les deux forces productives pour les séparer soient brisées conjointement. L'auteur comme producteur éprouve – en même temps que sa solidarité avec le prolétariat – une solidarité directe avec certains autres producteurs, qui auparavant n'avaient pas grand'chose à lui dire.»

Walter Benjamin, «L'auteur comme producteur» [1934], in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 133-135.

■ «“Le monde est beau [Die Welt ist schön]”... ou, tout au moins, la photographie bourgeoise moderne avec son immense déploiement de moyens techniques raffinés tente de nous persuader que le calme et l'harmonie règnent sur cette terre. On a découvert “l'Objet”. On “fait l'expérience visuelle” des aiguilles de gramophone, des miroirs concaves, des tas de cailloux, des têtes de choux coupées, des claviers de machines à écrire, et l'on appelle cela la “Nouvelle Objectivité”. Malheureusement ces artistes photographes “objectifs” de la bourgeoisie ont oublié l'homme, l'homme qui souffre, l'homme opprimé qui lutte. [...] Cette “Nouvelle Objectivité” fuit la réalité pour un jeu abstrait et formel, un monde idyllique de l'objet qui, en réalité, n'est absolument pas objectif puisqu'il fait croire qu'un fragment minuscule et insignifiant de l'image du monde est “l'Image du monde”. [...] On jette aux masses qu'on ne laisse pas accéder à la beauté du monde des images de cette beauté comme un succédané pour qu'elles se taisent. [...] Non ! Le monde n'est pas beau du tout ! Il sera laid et répugnant tant qu'il y aura des oppresseurs et des opprimés.»

Heinz Luedecke, *Der Arbeiter-Fotograf*, p. 41-42, cité dans Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, p. 78-79.

■ «C'est quelques années seulement après la mort de Renger-Patzsch qu'a débuté la triomphale carrière de Bernd et Hilla Becher, qui ont œuvré ensemble dès 1959 à leur inventaire photographique sans équivalent de l'architecture industrielle. Alors que la première exposition personnelle des Becher dans un musée, à la Neue Sammlung de Munich en 1967, n'avait pas encore été présentée dans un contexte à strictement parler artistique, les choses changèrent déjà deux ans plus tard lors de leur exposition “Anonyme Skulpturen. Formvergleiche industrieller Bauten” [Sculptures anonymes. Les formes comparées des bâtiments industriels] à la Kunsthalle de Düsseldorf. Les Becher se sont imposés ensuite sur la scène internationale à Cassel en 1972, lors de la Documenta 5, et

grâce à leur exposition personnelle en 1975 au Museum of Modern Art de New York, où ils étaient représentés depuis 1972 par la galerie Sonnabend. [...]

De façon générale, on constate que la réception de l'œuvre de Renger-Patzsch, surtout en Allemagne dans les années 1970, était sous une mauvaise étoile, du fait de la redécouverte des écrits de Walter Benjamin, puisqu'il semblait politiquement opportun de reprendre sa critique de l'album *Die Welt ist schön*. Communément admis, ce jugement négatif sur Renger-Patzsch se conjugue donc, dans le cas des Becher, avec l'évocation, très courante dans la littérature de l'époque, de leur parenté avec l'art contemporain du minimalisme américain et de l'art conceptuel, ce qui conduit pour finir à négliger la place des Becher dans l'histoire de la photographie.

Cette situation ne se met résolument à changer que dans les années 1990, lorsque la continuité de la photographie “objectivo-documentaire” d'August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch et Bernd et Hilla Becher devient pour la première fois le thème central d'une exposition. En présentant en 1997 “Vergleichende Konzeptionen” [Conceptions comparatives] à la Photographische Sammlung de la SK Stiftung Kultur à Cologne, Susanne Lange introduit un tournant dans la classification des Becher. Elle lui donnera une assise encore plus circonstanciée en publiant en 2005 sa thèse de doctorat achevée en 1999, qui paraît également en anglais un an plus tard sous le titre *Bernd & Hilla Becher. Life and Work* et qui est considérée désormais comme l'ouvrage de référence sur l'œuvre du couple de photographes düsseldorfois. Sur la question de la parenté des Becher avec Renger-Patzsch, Lange y pointe du doigt pour la première fois certaines ressemblances dans le choix des motifs, ressemblances qui vont effectivement au-delà d'une simple continuité stylistique de leur langage visuel “documentaire”. Au total, les travaux entrepris par Lange pour faire apparaître la continuité historique d'une photographie “objectivo-documentaire” depuis les débuts de la modernité jusqu'à nos jours – un fil rouge qui tient également lieu d'élément de légitimation scientifique de la Photographische Sammlung en tant qu'institution – ont produit des effets durables sur les développements récents de la recherche en histoire de l'art.»

Stephen Gronert, «Un difficile héritage. Sur l'importance d'Albert Renger-Patzsch pour la photographie en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale», in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 288-290.

■ « Dans leur démarche, ils [Bernd et Hilla Becher] ont poussé à une extrême rigueur le recensement photographique de bâtiments industriels, qu'ils nomment *Sculptures anonymes* – l'ouvrage du même nom paraîtra en 1969.

Le contexte environnemental est radicalement éliminé de leurs images, ainsi que toute source potentielle de distraction ou de mouvement.

La neutralité du blanc qui entoure le sujet s'appuie sur une lumière diffuse, sans effet d'ombre ou de lumière.

Le caractère iconique de l'infrastructure est renforcé par l'insistance descriptive d'une prise de vue des différents côtés du bâtiment, toujours centrée et systématique.

PAYSAGES ET TRANSFORMATIONS

Ce protocole vise à élaborer une typologie architecturale originale attachée à la morphologie des bâtiments. Il induit une nouvelle approche visuelle de notre environnement, invitant à observer ce qu'habituellement nous ne voyons pas.

Les Becher s'écartent aussi du relevé topographique traditionnel, car ils ne développent pas une réelle approche de la géographie, même s'ils parcourent de vastes territoires. Il s'agit plutôt de faire acte de mémoire en recensant des architectures emblématiques de l'histoire industrielle.

Les bâtiments, recherchés sur de multiples sites, sont sélectionnés en fonction de leur pertinence à intégrer un inventaire de formes. Cette stratégie trouve une source historique dans les séries typologiques d'August Sander ou le fonds photographique des rues de Paris d'Eugène Atget. En outre, la thématique de l'architecture industrielle moderniste est nourrie par l'esthétique mécanique prônée avant-guerre par Albert Renger-Patzsch. À l'encontre des tendances pictorialistes de l'époque, ce dernier soumettait la photographie à la réalité du motif pour en souligner l'aspect formel avec une force de précision du détail. Ses photographies de bâtiments industriels sont stylistiquement proches de la formalisation, certes plus neutre, des Becher. Dans ce contexte, il est logique que le couple allemand ait étudié également le style documentaire de Walker Evans, lorsqu'ils se sont rendus aux États-Unis.

Enfin, ce qui parachève l'esthétique des Becher, au-delà de leur approche documentaire rigoureuse, c'est la mise en forme de leurs œuvres, qui intègre en ensemble des sujets photographiés isolément.

L'agencement des photographies en polyptyques monumentaux permet de dépasser l'individualité de l'objet photographié et de construire une esthétique structuraliste dans une double perspective morphologique et encyclopédique. Ce systématisme absolu dans la construction de l'ensemble a fini par constituer une incroyable histoire des formes. Leur démarche fonde ainsi l'approche conceptuelle de la photographie.»

Christine Ollier, *Paysage cosa mentale. Le Renouveau de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013, p. 29-30.

■ « La primauté des motifs technico-industriels dans *Die Welt ist schön* a fait un peu oublier que Renger-Patzsch avait été dès 1925 un photographe de paysage passionné et novateur. Tandis que ses premières images de ce genre se caractérisent par des cadrages serrés, où le premier plan, le second plan et le fond s'amoncèlent comme des masses plastiques dans l'étroit rectangle de la photo, Renger-Patzsch se montre ensuite fasciné, après la Seconde Guerre mondiale, par les paysages de vaste étendue. Le déménagement contraint, pour cause de guerre, d'Essen à Wamel, un village sur les bords du Möhnesee, lui a offert une nouvelle expérience de la nature, d'une intensité accrue. C'est là qu'il a passé, comme il allait l'écrire après coup, "les années les plus heureuses de [sa] vie". [...]

On aurait tort de reléguer Renger-Patzsch au seul rang de photographe d'objets et de produits industriels, comme font souvent ceux qui écrivent sur son œuvre. En plus d'exagérer la part de ce type d'images dans l'ensemble de son œuvre, une telle caractérisation omet de reconnaître que dans ses travaux Renger-Patzsch rend également compte d'une expérience subjective du monde. Certes, ses photographies font généralement l'effet d'une austérité technique glacée. L'idée de l'"appareil déchaîné", telle qu'on pouvait la rencontrer chez les photographes du courant constructiviste, par exemple au Bauhaus de Dessau, lui faisait horreur. Ses images ne possèdent pas non plus le charme du vivant, du désordonné et du pittoresque qui caractérise les photographies d'un Umbo. Par ses images, Renger-Patzsch a cherché à mettre de l'ordre dans le monde des apparences, qu'il ressentait comme un chaos. Chacune de ses photographies nous montre un monde décanté, épuré, amené à l'équilibre. C'est la signature personnelle de toutes ses images.»

Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique. De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 35-37.

■ « En 1929, Renger-Patzsch emménage avec sa famille à Essen, dans la Ruhr, la grande région industrielle de l'Allemagne. Il y aura pour clients des architectes, des entreprises, des industriels, des éditeurs. Mais le corpus le plus extraordinaire de son travail effectué là-bas ne résulte pas d'une commande mais d'un projet commencé deux ans auparavant et qui se prolongera jusqu'aux alentours de 1935. C'est un projet à caractère strictement personnel sur le paysage (naturel et urbain) de la Ruhr, un territoire unique et singulier, mélange de campagne et de ville, de nature et d'espaces industriels, où s'observe une incroyable diversité d'architectures bourgeoises et de quartiers ouvriers, de cours, de terrains vagues, de mines, de fonderies, de lignes de chemin de fer, de routes, de décharges, de rues, de jardins et de terres agricoles. Plus que les centres urbains, ce sont les espaces intermédiaires entre les villes qui l'ont intéressé, comme les zones périurbaines, les zones en voie de transformation. Ces photographies témoignent d'un changement du regard de Renger-Patzsch. Les cadrages se font plus larges, jusqu'à constituer de vastes panoramas. Les images touchent désormais une multiplicité d'éléments, explorant les liens et les associations interprétatives qui se créent entre ces mêmes éléments. La préférence donnée à des espaces plus ouverts, qui montrent l'environnement des objets et non plus leurs seuls gros plans, est le symptôme d'une objectivité plus inclusive. Parfois des personnages surgissent dans l'image, comme des figurants dans un contexte sociospatial déterminé qui aident à mieux comprendre l'échelle des choses. Le paysage apparaît comme un genre qui rend possible l'agrégation ou l'opposition d'éléments très différents, jouant avec les limites entre territoire rural et territoire industriel, entre ville et périphérie. Le vertical et l'horizontal, le bas et le haut, le proche et le lointain, se mêlent et se juxtaposent. Le rapport entre les plans s'intensifie, de l'avant-plan à l'arrière-plan, pour montrer, fréquemment, comment l'industrie a modelé le paysage et en a fait un territoire hétérogène. O.T. (*Vorfrühling in Industrielandschaft bei Essen*) et *An der Ruhrmündung in Duisburg*, photographies datant respectivement de 1928 et de 1930, illustrent bien cette idée d'un collage de deux réalités, deux territoires – la confrontation entre la sérénité du monde rural et le caractère massif et inquiétant des nouveaux complexes industriels, ce qui présuppose un hiatus entre tradition et modernité. Un dilemme déjà présent dans *Die Welt ist schön*, révélateur de la position ambivalente et paradoxale que Renger-Patzsch avait par rapport à l'industrialisation. »

Sérgio Mah, « La perspective des choses », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 21.

■ « Il n'est pas de paysage sans cet acte esthétique par lequel l'expérience se donne elle-même comme une œuvre. Le paysage – comme fragment de nature constitué par notre regard – est défini par le point de vue d'où il est envisagé. C'est mon regard qui fait le paysage. Il y aurait en quelque sorte un "désir-paysage" dans la contemplation de la nature lié à un type particulier de perception (dans le sens où le regard projette déjà le paysage), désir qui se traduit par un travail de découpe ou de capture proche de l'idée du dispositif tel que le pratiquent certains artistes.

Le dispositif de vision est une autre forme de cadre et de cadrage du regard, il met en scène et tente une maîtrise du système de représentation et du système de vision et de perception. [...] Qu'est-ce qu'un paysage? Nous lisons dans le *Littéré* que c'est l'étendue du pays que l'on peut voir d'un seul aspect. Ou encore, un genre de peinture qui a pour objet la représentation des sites champêtres. Enfin, un tableau qui représente un paysage. Une citation de Fontenelle vient ensuite expliciter cette idée d'une vision d'une seule venue: "Un paysage, dont on aura vu toutes les parties l'une après l'autre n'a pourtant point été vu; il faut qu'il le soit d'un lieu élevé, où tous les objets auparavant dispersés se rassemblent d'un seul coup d'œil." Mais le surplomb n'est qu'une métaphore commode puisqu'elle renvoie aux conditions optimales d'une saisie globale pour le sens de la vue. Il faut, pour qu'apparaisse un paysage, que la nature cesse d'être saisie comme un environnement qui appelle l'exploration ou l'adaptation, l'arpentage ou l'installation. La profondeur du paysage ne lui vient pas de l'étendue, mais du regard, d'une sorte de condensation qui permet l'appréhension comme un ensemble d'éléments qui le composent. L'invention du paysage est celle d'un regard. "Le paysage naît de ce que j'appellerai un acte esthétique: il est le fruit d'une décision mentale qui engendre l'attitude esthétique et la fonde, réussissant à démêler hors de l'écheveau complexe du vécu certaines valeurs proprement esthétiques."

Pas de paysage sans paysageteur. Le paysage, c'est le spectateur qui en fonde l'existence, il est uniquement un phénomène de culture (suscité par la lecture ou construit par le regard). C'est d'ailleurs de là que part Roland Recht dans son texte *La Lettre de Humboldt*, en datant la naissance du paysage de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque. En effet, que fait Pétrarque lors de cette ascension sinon faire naître le paysage comme vision construite et d'une certaine manière, bien que ce soit des termes plus contemporains, comme vision intentionnelle? [...] Il y aurait donc, à partir de Pétrarque, largement repris et développé par toute l'esthétique romantique, une activité imageante du regard, qui donne véritablement naissance au paysage: "Le paysage en tant que tel n'existe que dans l'œil de son spectateur" écrit A.W. Shlegel. Il n'est pas de paysage sans cet acte esthétique par lequel l'expérience se donne elle-même comme une œuvre. Il n'est pas de paysage sans point de vue. Il n'est pas de paysage sans cadrage. »

Sally Bonn, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », in *Projets de Paysage*, 16 décembre 2008 (en ligne : http://projetsdepaysage.fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).

■ « Le plaisir que donnent une vue exacte et une réalité déjà porteuse en elle-même de toute expression décisive pousse à la photographie dans un esprit nouveau. Ce moyen mécanique, désormais presque centenaire, de fixer en noir et blanc le monde extérieur sur une surface, n'a pas simplement été utilisé à fin d'inventaire comme simple enregistrement des choses. Il a toujours réussi aussi à s'affirmer esthétiquement. Affirmation qui constitue un témoignage extérieur, et à cet égard d'autant plus tangible, en faveur de cette réalité étouffée durant le XIX^e siècle mais surtout par l'expressionnisme: l'expression propre de la nature, que nous nous employons à fixer

par la photo, aussi intacte que possible. Ce qui donne l'occasion de cerner sous un autre angle le problème de "la reproduction". [...]

Mais avant tout il n'est pas possible de soutenir que la peinture donne au spectateur un monde rendu univoque tandis que la réalité éparpillée en fournirait un plurivoque. À cela nous répondrons : tout d'abord il ne dépend pas le moins du monde de l'homme que quelque chose ait ou non forme esthétique. C'est pour ainsi dire l'affaire de l'objet lui-même. Bien sûr le spectateur se trouvant face à l'objet est doté d'un sens esthétique plus ou moins aiguë, et la multiplicité des descriptions, des façons de voir, des évaluations esthétiques du sapin, à supposer que l'on puisse répertorier ici les perceptions intimes de nombreux spectateurs, a de quoi confondre. Mais – et c'est ce qui est décisif – ceux qui regardent le sapin en peinture le voient et l'interprètent eux aussi de manière toute différente : toute personne qui a fait décrire le même tableau par tout un auditoire peut l'expérimenter. Quoi qu'il en soit, cela indique que l'art est bien moins gage d'univocité qu'on ne le croit généralement aujourd'hui. Malgré le choix que le peintre intercale dans l'art entre la nature et les amateurs, l'action de l'art et celle de la nature ont beaucoup plus en commun qu'on ne l'admet aujourd'hui. Et l'émotion esthétique présente dans les deux cas les mêmes caractéristiques. Or cette réévaluation de la teneur expressive de la nature peut bien entraîner quelques conséquences très marquantes. Ainsi nos cadets disent-ils que l'album de croquis du paysagiste à venir, accumulant des matériaux par exemple en sortant sillonner la campagne, sera l'appareil photographique. Thèse marquante qui semble contredire l'injonction faite par Schimpf, et citée ci-dessus, de reconstituer entièrement la nature de l'intérieur. Mais, comme aujourd'hui l'art, aux prises avec des contradictions, lorgne en direction des deux affirmations, on peut simplement penser qu'il faut d'abord saisir la nature des yeux, aussi rigoureusement que possible, pour l'avalier entièrement (ainsi que van Mander disait de Breughel) puis se contenter de "recracher". On se différencie alors des façons de voir du XIX^e siècle par ce fait qu'au sein de ce processus de mise en œuvre on insiste davantage sur le début et la fin, lesquels sont mis en opposition.

L'activité créatrice du paysagiste ne réside sans doute pas en premier lieu dans le dessin simplificateur mais dans le choix déjà décisif de s'installer et de rester à un emplacement déterminé, fécond (celui-là et pas un autre !), puis dans la délimitation de la parcelle représentée, le choix de l'angle de vue, etc. Et faire le bon choix à cet égard exige bien ce rare instinct que nous appelons artistique. C'est bien ainsi que peuvent naître des effets plastiques saturés d'expression, enthousiasmants, caractéristiques : que chacun le vérifie donc honnêtement en regardant des photos parfaites. Voilà ce dont nous devons de nouveau nous pénétrer en ce moment de l'histoire où la réalisation de formes de composition possibles et la rigueur objective elle-même acquièrent la valeur d'un facteur expressif. »

Franz Roh, « De l'expression propre de la nature (art et photographie) », in Franz Roh, *Postexpressionnisme, réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente* [1925], Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 59-61.

■ « Machine élaborée par les peintres pour regarder la nature, le paysage est d'invention récente. Apparue avec la perspective à la Renaissance, il est le premier regard profane et citadin posé sur le proche, détaché du Ciel et des arrière-mondes mythologiques et religieux. La campagne, la forêt, la mer ou les montagnes, ces composantes aujourd'hui si familières de la nature, l'œil ne les a pendant longtemps pas vues pour elles-mêmes, mais n'a perçu en elles que chaos, excessive diversité, indéchiffrable profusion. Le cadre, la perspective, les dégradés, la symétrie, etc. sont autant de moyens par lesquels la peinture de paysage a édifié une reproduction de cette nature rebelle au regard, par lesquels elle l'a maîtrisée et rendue visible : en l'ordonnant, la schématisant, la mettant en forme, en établissant un lien symbolique entre ses éléments. C'est donc par le biais d'un genre artistique que l'œil a abordé la nature à l'orée du XVI^e siècle, et pendant les trois siècles suivants. À la fin du XVIII^e siècle cependant, la notion de nature change à nouveau sous le coup des profonds bouleversements de la société occidentale, et particulièrement avec l'apparition de nouvelles valeurs et de nouvelles vérités en art, en littérature, en philosophie, ainsi que dans les domaines de l'économie, de la science et de la technique. C'est dans cette situation que la photographie fait son apparition et commence à relayer la peinture. Sans que la peinture ne disparaisse de son univers visuel, l'homme occidental confie une part croissante de son regard aux soins de la photographie. La peinture et l'art perdent ainsi l'essentiel de leurs fonctions pratiques (ce qui, par parenthèse, favorise l'essor de la fameuse notion de "finalité sans fin" de l'esthétique kantienne). Le document photographique succède à l'art pour figurer le monde et pour éduquer le regard. La modernité accède à la visibilité au travers d'une machine moderne. Autre réalité, autre vérité, autres valeurs, autres dispositifs de vision, autres images, autres paradigmes de figuration. »

André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 138-139.

■ « Dans sa forme idéale, le paysage documentaire est donc conçu comme une sorte de relevé topographique. Privilégiant la vue large et surplombante, c'est-à-dire une forme où il lui est difficile d'imposer sa propre marque à la composition, le photographe postule que le paysage réel – comme le modèle dans le portrait ou les murs d'une maison dans la photo d'architecture – constitue en soi un ensemble plein de sens, un réseau de traces et de signes à déchiffrer. Dans sa cinquième conférence de 1931, après avoir exposé sa théorie du portrait, Sander élargit à la totalité de l'espace touché par l'homme l'espoir d'une intelligibilité sociale et historique réservé chez Evans à l'environnement bâti :

« Une fois que nous avons décrit la physionomie humaine, nous en venons aux réalisations de l'homme, à ses œuvres : nous commençons avec le paysage. Sur lui également l'homme imprime sa marque par ses œuvres, de telle façon que, pareil à la langue, il se développe selon les besoins humains ; en cela, l'homme transforme souvent les résultats de l'évolution biologique. Dans le paysage également, nous pouvons reconnaître l'esprit humain d'une époque, et nous pouvons le saisir au moyen



*Landschaft bei Essen und Zeche
"Rosenblumendelle", 1928*

[Paysage près d'Essen et charbonnage
« Rosenblumendelle »]
Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann
und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

de l'appareil-photo. Il en est de même avec l'architecture et l'industrie, ainsi qu'avec toutes les autres œuvres humaines, grandes et petites".

Sander n'opère ainsi aucune distinction fondamentale entre portrait et paysage, les deux objets étant pareillement susceptibles d'être décryptés pour y lire la structure sociale et culturelle d'une époque. Il parle de "physionomie du paysage", tout comme Renger-Patzsch évoque le "paysage comme portrait" et le "visage du paysage", formule également utilisée par Raoul Hausmann (Renger-Patzsch revendiquera la paternité de cette populaire métaphore, affirmant que c'est seulement après qu'il l'eut utilisée comme sous-titre de *Die Halligen* en 1927 qu'elle lui fut volée par d'innombrables suiveurs).

Loin de viser, comme la *Neue Sachlichkeit* ou les contrées virginales photographiées par Weston ou Adams, une quelconque pureté naturelle, la conception du paysage comme physiognomie tend, chez Sander en particulier, à mettre en évidence les marques laissées par l'homme : les champs, les routes et le chemin de fer, les bateaux sur les fleuves, les carrières, les agglomérations – cette "irruption de l'homme dans la nature" dont Renger-Patzsch affirme également faire son thème majeur dans les années 1930. [...]

Comme dans le portrait, où se mêlent les dispositions propres à l'individu et les traces laissées sur lui par la société, les éléments naturels et les signes de l'emprise humaine sont le plus souvent indissociablement intriqués dans le paysage. Rien ou presque n'échappe à la culture : arbres, prés et rivières peuvent être décodés selon des critères historiques ou sociaux, et justifient leur saisie par le photographe documentaire. Même les théoriciens communistes de l'*Arbeiter-Fotograf*, qui rejettent la photographie de paysage comme distraction bourgeoise, la tolèrent dès lors que tout, dans l'optique marxiste, "fût-ce la taille, la division, la culture des champs et des prairies dans le (vert) de la campagne", peut révéler les rapports historiques de classe.

En second lieu, même les rares éléments qui échappent à l'emprise humaine expriment, pour qui sait les regarder,

la sédimentation du temps. Comme l'enseignent les sciences de la nature, botanique et géologie en tête, la forme des collines, la constitution des sols et des roches, l'épanouissement de la flore sont les vestiges de toute une histoire naturelle, les révélateurs superficiels de phénomènes plus anciens et plus profonds. La nature brute peut elle aussi être envisagée comme un réseau de traces. »

Olivier Lugon, *Le Style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, p. 251-257.

■ « Le paysage, genre fécond pour Renger-Patzsch dans cette période tardive de sa vie, lui permet une pratique plus contemplative et méditative. On ne s'étonnera pas que les deux publications les plus représentatives de ce regard rénové et rénovateur sur la nature – *Bäume* [Arbres], 1962, et *Gestein* [Roches], 1966 – aient inclus des essais de l'écrivain Ernst Jünger (avec lequel le photographe a entretenu une intense correspondance entre 1943 et 1966). Le paysage y apparaît comme un condensé des sens, des affections et des sensations, un réseau de traits et de signes à essayer et à déchiffrer. Parmi les arbres, les bois, les pierres et les décors rocheux, le photographe trouve une énergie vitale qui dirige la perception vers un temps diffus, contraire à la linéarité de l'histoire, en dehors de la modernité. Ses images produisent un temps qui leur est immanent, hétérogène et éminemment visuel, un temps spéculatif et sensible aux mutations plastiques, phénoménologiques et mentales. Renger-Patzsch avait l'habitude de parcourir de longues distances pour pouvoir photographier un arbre spécifique dans certaines conditions météorologiques et de lumière. Des images comme *Suntelbuche zwischen Hannover un der Weser* et *Alter Eibenstamm im Wald von Praterzell, Oberbayern*, toutes deux de 1960, témoignent d'un regard simultanément inquisiteur et dévot devant les caractéristiques physiques et visuelles d'un corps organique. La nature devient comme le thème et le décor possibles pour penser et expérimenter le point

de vue d'un regard premier, originel et fondateur. Mais aussi comme la condition d'un regard à la fois concret et métaphysique qui nous permette de redécouvrir la nature, son devenir, son mutisme irréparable, les rythmes, les formes et les forces qui en elle ont leur origine et leur abri. [...]

Renger-Patzsch reste dans l'histoire comme la figure prééminente de la Nouvelle Objectivité, lui qui, plus que tout autre photographe de sa génération, a compris à l'avance le véritable enjeu et l'horizon expérimental d'une image photographique (objective, documentaire, réaliste). Voir l'image d'une chose n'est pas voir la chose elle-même, précisément parce que celle-là nous place devant une vision qui convoque des processus perceptifs qui nous sont extérieurs. En conséquence, il importe de comprendre que l'image ne se fixe jamais dans ce qu'elle représente, tant chaque instant photographié est imprégné de vie, cet instant que l'œil et l'esprit essayent toujours de saisir lorsqu'ils sont provoqués par la fixité. Le statisme dans les photographies de Renger-Patzsch peut se comprendre comme une exploration de l'impermanence, puisque les images, au-delà de leur valeur spécifique, accomplissent une fonction heuristique, la recherche d'une autre compréhension de la nature des choses. Pour Renger-Patzsch, l'objectivité est donc le premier pas d'un mouvement exploratoire dans lequel la vision s'identifie et se libère en même temps, afin de stimuler l'imagination et la remémoration qui renouvellent la connaissance du monde.»

Sérgio Mah, «La perspective des choses», in *Albert Renger-Patzsch, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 23-25.*

■ «Il faut prendre en compte ce désir très fort qu'exprime Ali [Kazma] ici, à savoir la saisie du temps. La particularité de Chacabuco, ville vivante au début du XX^e siècle, puis mourante avec la fin de l'activité minière, puis ressuscitée à l'époque de Pinochet pour servir de camp de concentration, puis à nouveau retombée dans l'oubli. Dans l'oubli ? Pas tout à fait... Voici plutôt un lieu qui conjugue la vie et la mort, le passé et le présent, l'utilisation et la désertion, l'incarné et le désincarné. Je ne crois pas qu'il y ait au monde beaucoup de lieux qui permettent ce type d'appréhension quasiment physique d'un temps fondamentalement spectral – un lieu peuplé de fantômes très différents les uns des autres : contremaîtres, ingénieurs, femmes, enfants, ouvriers, pestiférés, militaires, militants pro-Allende, chercheurs de tombes et de reliques, mais un lieu qui pour l'essentiel n'a pas changé physiquement, sinon qu'il s'est dégradé au fil du temps pour devenir progressivement ruine puis poussière, sans qu'il y ait travail de restauration ou de constitution d'un lieu de mémoire préservé (le lieu se distingue ainsi des camps de concentration en Allemagne et de beaucoup d'anciennes usines en Europe). Et si Ali a choisi ce lieu, c'est peut-être pour cette raison : pouvoir appréhender dans une même image des strates de temps combinées. Chacabuco n'exprime pas un temps unique comme le château de Chambord par exemple (âge d'or de François I^{er}) ou comme les villes fantômes de la conquête de l'Ouest américain, qui elles aussi n'ont appartenu qu'à un seul temps. Chacabuco

est de plusieurs temps – un lieu, donc, que l'on peut assimiler à un palimpseste. Le temps se présente ici comme compacté : en déambulant dans Chacabuco, on rencontre obligatoirement les traces de toutes les âmes qui y ont transité et cela indifféremment au temps. *They were here.* Mine est une vidéo sur le ressenti d'un temps long, toujours intense, et sur l'impossibilité de former au présent une image sûre de ce qu'a été ce temps – d'où cette hypothèse de la saisie du temps qui devient quelque chose d'impossible. L'essence métaphysique de cette cité, c'est la compression des données, comme en informatique.»

Paul Ardenne, «Les films, comme la vie. Ali Kazma en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla», in *Ali Kazma. Souterrain, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 69.*

■ «"Paysages français. Une aventure photographique, 1984-2017" : en apparence tranquille, l'énoncé pose ici pourtant trois questions cruciales sur la convocation de l'expérience paysagère, sur la possibilité de la cantonner à l'espace national et sur le rôle du médium photographique au cours de ces dernières décennies. [...]

Le paysage devient une métaphore permettant de comprendre les problématiques de l'époque, "les traditions de perception et de perspective ainsi que les variations dans la situation de l'observateur [qui] peuvent affecter le processus et le produit de la représentation". Dans le mouvement qui porte les quatre décennies parcourues par l'exposition, nous assistons clairement à un déplacement de l'observateur comme de la perspective adoptée. Ce mouvement suit celui prôné par Augustin Berque, lequel souhaite dépasser l'antagonisme moderne du sujet individuel faisant face à un monde objet pour revenir à une véritable "pensée paysagère", où le paysage n'est pas seulement *Umgebung*, environnement, mais véritable *Umwelt*, milieu humain, "notre être commun". Le regard du démiurge laisse ainsi place à une observation critique des modes de vie, la certitude des faits intangibles est progressivement balayée par la puissance de création de l'imaginaire, tremplin vers un réel "virtualisé", en devenir. Les paysages n'offrent plus l'image de territoires figés mais deviennent des propositions subjectives, incomplètes parfois, changeantes toujours, au gré des hommes qui les habitent et les construisent. Ils sont les manifestations de cette modernité "liquide" théorisée par le philosophe Zygmunt Bauman selon lequel : "la vie fluide est précaire, vécue dans des conditions d'incertitude constante" et pour qui il convient de "transformer à nouveau l'espace public en un lieu d'engagement durable plutôt que de rencontres occasionnelles et fugaces". C'est à cela qu'œuvrent les photographes ici présentés, témoins engagés d'une "image du monde [...]" qui n'est plus le cosmos limité des anciens, ni l'univers infini, mais un chaos qui comporte une organisation ouverte et mouvante, une structure d'horizon". À la scène de théâtre ordonnée du monde, les photographes préfèrent le palimpseste des écritures : leurs images de paysage se nourrissent de l'histoire du genre et en intègrent les courants pour les retravailler. Les séries, les énumérations inachevées, les rythmes, les détails grossis et les jeux d'échelle participent d'une manière



Das Bäumchen, 1928
[Le Jeune Arbre]
Galerie Berinson, Berlin

d'appréhender l'expérience labile du monde. Ces images sont prises dans d'autres régimes de narration ou d'historicité et, associées aux textes, aux sons ou aux paroles, elles perdent leur fixité légendaire pour se mettre en mouvement. Elles s'animent, naviguent sur le réseau, fusionnent et se confrontent, se travestissent, dépassent les limites, ouvrent les possibles et nous apprennent ainsi à voir autrement notre monde.»

Raphaël Bertho et Héloïse Conésca, «*Nous verrons un autre monde*», in *Paysages français. Une aventure photographique, 1984-2017*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017, p 17.

■ «*Pourquoi "représenter" ?* Mais parce que le monde pourrait être meilleur !

Il y a dans le monde des choses qui pourraient exister, mais qui n'existent pas encore, des choses dont on pressent qu'elles devraient exister, et alors on essaie de faire en sorte qu'elles existent. Quand vous regardez le monde et la manière dont il est généralement perçu, projeté, compris et utilisé, vous ressentez parfois que, par votre travail, vous pourriez contribuer à quelque chose qui apporte du sens, une nouvelle complexité. Chaque œuvre d'art est une proposition, une proposition pour percevoir et voir le monde autrement. Pour créer, vous prenez ce qui est déjà dans le monde – la distance, la profondeur, l'espace, la couleur, les proportions, l'absence, le temps – et vous utilisez ces matériaux pour en faire quelque chose qui pourrait, qui devrait être là, mais qui, à votre connaissance, ne l'est pas encore.

Un trait spécifiquement humain est de percevoir le monde comme un potentiel encore inachevé, et cette manière de voir a souvent représenté mon point de départ. Prendre la matière terrestre brute et se mettre à en faire quelque chose de différent, de nouveau, une œuvre d'art, génère une intensité d'expérience qui n'est égalée par rien au monde, une intensité à laquelle vous vous attachez de plus en plus et qui a un effet positif et assertif sur la manière dont vous interagissez avec vous-

même, avec vos amis, avec la littérature et l'art – avec le monde. Quand vous tournez au ralenti, vous perdez cette intensité, vous vous en souvenez et elle vous manque. Quand vous êtes prêt, à nouveau, à "mettre au monde" quelque chose, alors cette intensité, cette énergie vous reviennent : c'est le processus même de la création. Et le meilleur de ce processus, c'est qu'il peut être réitéré, dans la mesure où vous nourrissez vos rituels et développez votre méthodologie. Il n'est évidemment jamais tout à fait le même, mais l'intensité, elle, se renouvelle.»

Ali Kazma, «*Les films, comme la vie. Ali Kazma en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla*», in *Ali Kazma. Souterrain*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 63.

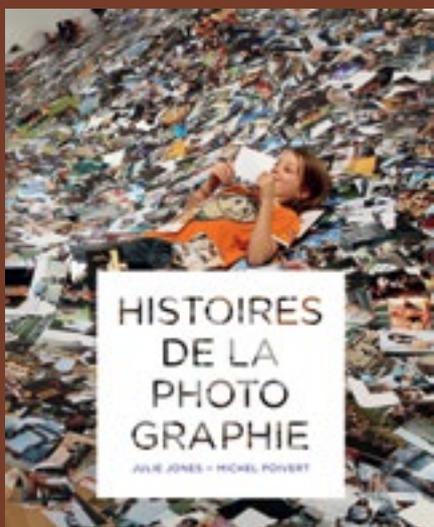
ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Photographie dans l'entre-deux-guerres et Nouvelle Objectivité

- BAQUÉ, Dominique, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- BENJAMIN, Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 122-144.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique » [1939], in *CŒuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 268-316.
- BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », in *Die literarische Welt* [1931], p. 24-29; repris dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, trad. André Gunthert (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/99>).
- BONHOMME, Max, « Devin Fore, *Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature* » [2012], *Transbordeur*, n° 1, 2017, p. 198-199.
- DASTON, Lorraine et GALISON, Peter, *Objectivité*, Paris, Les Presses du réel, 2012.
- 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.
- LUGON, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.
- LUGON, Olivier, « Nouvelle Objectivité, Nouvelle Pédagogie », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/1232>).
- LUGON, Olivier, « L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes (1890-2000) », in POIVERT, Michel, et GUNTHERT, André (dirs.), *L'Art de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 357-421.
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2014.
- MOLDERINGS, Herbert, *Amerikanismus und Neue Sachlichkeit in der deutschen Fotografie der zwanziger Jahre* [Américanisme et Nouvelle Objectivité dans la photographie allemande des années 1920], *Germanica*, n° 9, 1991 (en ligne : <https://germanica.revues.org/2395>).
- MOLDERINGS, Herbert, « La seconde découverte de la photographie », in *Paris-Berlin, 1900-1933*, Paris, Centre Pompidou, 1992, p. 314-332.
- MOLDERINGS, Herbert, « Le combat moderniste. Nouvelle Vision et Nouvelle Objectivité, 1919-1945 », in *Collection Photographies*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 97-113.
- ROH, Franz, *Postexpressionnisme, réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente* [1925], Paris, Les Presses du réel, 2013.
- ROUILLÉ, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005.
- SACHSSE, Rolf, « Éloge de la reproduction. La photographie dans les écoles d'arts appliqués allemandes pendant les années 1920 », *Études photographiques*, n° 8, mai 2000 (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/225>).
- STIEGLER, Bernd, « Quand une vue d'arbres est presque un crime », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/2668>).
- VANCASSEL, Paul, *Les Regards photographiques : dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels*, Université Rennes 2, 2008 (en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00294753/document>).
- WITKOVSKY, Matthew S., « Circa 1930. Histoire de l'art et nouvelle photographie », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009 (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/2653>).
- ZU SALM-SALM, Marie-Amélie, « Nouvelle Objectivité », in LEMOINE, Serge (dir.), *L'Art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2007, p. 106-107.

Paysages, transformations et photographies

- AUDUC, Arlette (dir.), *Photographier le territoire*, Paris, Somogy, 2009.
- BELHOSTE, Jean-François, et SMITH, Paul, *Architectures et paysages industriels. L'invention d'un patrimoine*, Paris, Éditions de la Martinière, 2012.



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 €

- BERTHO, Raphaële, GARRIC, Jean-Philippe et QUEYREL, François (dirs.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, actes de colloque, 2013 (en ligne : <http://inha.revues.org/4420>).
- BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.
- BERTHO, Raphaële, et CONÉSA, Héloïse, *Paysages français. Une aventure photographique, 1984-2017*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017.
- BONN, Sally, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », in *Projets de paysage*, 16 décembre 2008 (en ligne : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).
- CHEVRIER, Jean-François, « La photographie dans la culture du paysage », in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985.
- CHEVRIER, Jean-François et ROUSSIN, Philippe, *Communications*, n° 71, *Le Parti pris du document*, Paris, Le Seuil, 2001.
- COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud / Versailles, ENSP, 2011.
- FRANGNE, Pierre-Henry, et LIMIDO, Patricia (dirs.), *Les Invention photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- GEORGEL, Chantal, *Le Paysage depuis le milieu du XIX^e siècle*, Paris, Scérén CNDP-CRDP, 2012.
- MEAUX, Danièle, *Géo-photographies, une approche renouvelée des territoires*, Trézélan, Filigranes, 2015.
- OLLIER, Christine, *Paysage cosa mentale. Le Renouveau de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013.
- TALBOT, William Henry Fox, *Le Crayon de la nature [1844]*, in HEDTMANN, Sophie, et PONCET, Philippe, *William Henry Fox Talbot*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2003, p. 78-119.

Ressources sur les procédés photographiques proposées par Universcience

- « Sténopé » : <http://www.universcience.tv/video-stenope-1434.html>
- « Comment ça marche un appareil photo ? » : <http://www.universcience.tv/video-comment-ca-marche-un-appareil-photo-5738.html>
- « Appareil photographique, 1895 » : <http://www.universcience.tv/video-appareil-photographique-1895-4612.html>
- « La photo, de l'argentique au numérique » : <http://www.universcience.tv/video-la-photo-de-l-argentique-au-numerique-8136.html>

Ressources sur le paysage et la photographie

- Présentation des enjeux de la politique des paysages en France, 2016 : <https://www.ecologique-solidaire.gouv.fr/politique-des-paysages>
- « Atlas de paysages : l'observatoire photographique national du paysage » (Aurélie Franchi), octobre 2013 : <https://rm.coe.int/16802fcofi>
- « L'Art du paysage », *TDC*, n° 1012, Poitiers, Futuroscope / Paris, Scérén CNDP-CRDP, 2011.
- Fiches de préparation de cours de géographie pour le primaire, 2010 : <https://www.edumoo.com/fiche-de-preparation-sequence/2/geographie/cm1-cm2/les-paysages-et-espaces-industriels>
- *Arts visuels et paysages*, par Yves Le Gall, Poitiers, Futuroscope / Paris, Scérén CNDP-CRDP, 2010.
- DVD *La France en paysages*, sous la dir. de Agnès Zerwetz, Poitiers, Futuroscope / Paris, Scérén CNDP, 2010.
- *Photographier le territoire*, actes de la journée d'études du 2 décembre 2008, conseil régional d'Île-de-France : <http://patrimoine.iledefrance.fr/publications/photographier-territoire>
- Photothèque de l'Observatoire photographique national du paysage : <https://terra.developpement-durable.gouv.fr/observatoire-photo-paysage/home/>

■ Site de la Mission photographique de la DATAR : <http://missionphoto.datar.gouv.fr>

■ Présentation du projet #StadtLandBild développé par la Pinacothèque de Munich sur le réseau social Instagram : <https://www.pinakothek.de/ruhrgebietslandschaften#>

Ressources sur l'architecture et le patrimoine industriel

■ *La Cimenterie. Patrimoine et paysage industriel en Seine Aval*, présentation du film de François Adam :

<http://www.cave78.fr/La-Cimenterie-Patrimoine-et>

■ Introduction sur l'architecture dans le fascicule « Repères pédagogiques en architecture » :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/reperearchitecture.pdf>

■ « Histoire de la ville : urbanisme et architecture » :

<https://www.reseau-canope.fr/atelier-essonne/spip.php?article345>

■ Présentation de différents bâtiments industriels construits en Seine-Saint-Denis :

<http://www.tourisme93.com/document.php?pagendx=111>

■ Compte rendu de stage du Plan académique de formation de l'académie de Versailles, « Une cité, des sites » :

http://cache.media.education.gouv.fr/file/novembre2016/64/4/etude_du_patrimoine_local_avec_ressources_de_la_capa_-_mai_2011_669644.pdf

■ Carte interactive permettant de découvrir en ligne le patrimoine industriel du territoire francilien sur le site du conseil régional d'Île-de-France dédié au patrimoine :

<http://patrimoines.iledefrance.fr/>

■ Galerie d'images sur les mines de charbon de la Ruhr, Rhénanie-du-Nord, Westphalie :

<https://www.explore.fr/pages/Mines-Ruhr.php>

■ Galerie d'images sur le patrimoine industriel en Europe :

<http://www.hfinster.de/StahlArt2/archive-en.html>

■ « Le Patrimoine industriel », sous la dir. de Catherine Manigand-Chaplain, *In situ*, n°8, mars 2007 :

<http://insitu.revues.org/2669>

Expositions, sites et dossiers pédagogiques en ligne

■ Exposition « Paysages français. Une aventure photographique (1980-2017) », Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017-2018 :

<http://expositions.bnf.fr/index.php>

■ Usimages, biennale autour de la photographie industrielle, 2015 et 2017 :

http://www.diaphane.org/telechargement/usimages/dossier_pedagogique_usimages_2017.pdf

http://diaphane.org/telechargement/Dossier_pedagogique_USIMAGES.pdf

■ Exposition « August Sander. Albums », Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, mai-août 2016 :

http://www.lepointdujour.eu/images/documents/dossier_enseignants_sander.pdf

■ Expositions « Robert Adams. L'endroit où nous vivons », et « Mathieu Pernot. La traversée », Paris, Jeu de Paume, février-mai 2014 :

http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_AdamsPernot.pdf

■ Exposition « Kunstwerke. Œuvres de Bernd et Hilla Becher », Centre photographique – Pôle Image Haute-Normandie, mars-mai 2011 :

<http://www.poleimagehn.com/images/MissionPhoto/Education/DossierPedagogiqueBecher.pdf>

■ Présentation du projet artistique « Observatoire photographique populaire du paysage », initié par Alain Bublex et coordonné par le centre de création contemporaine olivier debré (Tours) depuis 2010 :

http://www.cccod.fr/wp-content/uploads/2016/08/OPPP_Bublex.pdf

■ Exposition virtuelle « Michael Kenna », Bibliothèque nationale de France, 2009-2010 :

– exposition : <http://expositions.bnf.fr/kenna/index.htm> ;

– articles d'Anne Biroleau, « De la nature au paysage » : <http://expositions.bnf.fr/kenna/arret/01.htm>) et « Michael Kenna – l'ordre du paysage » <http://expositions.bnf.fr/kenna/arret/03.htm> ;

– article d'Anne Cauquelin, « Le paysage, une invention inachevée ? » : <http://expositions.bnf.fr/kenna/arret/13.htm> ;

– rubrique « À propos du paysage : ressources sur le site de la Bnf » : <http://expositions.bnf.fr/kenna/reperes/01.htm>.

■ Exposition virtuelle « Trésors photographiques de la société de géographie », Bibliothèque nationale de France, 2007 :

– exposition : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/> ;

– album photographique consacré au paysage : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/feuille/02.htm>.

■ Exposition virtuelle « Objets dans l'objectif », Bibliothèque nationale de France, 2005 :

– exposition : <http://expositions.bnf.fr/objets/dossier/00.htm> ;

– dossier pédagogique : <http://expositions.bnf.fr/objets/pedago/parcours/parcours.htm>.

■ Exposition virtuelle « Gustave Le Gray », Bibliothèque nationale de France, 2002 :

– exposition : <http://expositions.bnf.fr/legray/index.htm> ;

– articles de Sylvie Aubenas, « Les monuments : la Mission héliographique 1851 » : http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1d.htm et « Les paysages : la forêt de Fontainebleau, 1852-1856 » : http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1e.htm.

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 images d'Albert Renger-Patzsch, et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en deux thèmes :

- « Photographier les "choses", des végétaux aux produits de l'industrie » ;
- « Paysages, compositions et descriptions ».

PHOTOGRAPHIER LES « CHOSSES », DES VÉGÉTAUX AUX PRODUITS DE L'INDUSTRIE

« La photographie est pour nous l'instrument adéquat pour rendre les impressions éprouvées devant la nature, la plante, l'animal, les œuvres des architectes et des sculpteurs, devant les créations des ingénieurs et des techniciens. » [Albert Renger-Patzsch, « Buts », in *Das deutsche Lichtbild*, 1927 ; repris in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 139.]

I Approche des procédés photographiques et expérimentation des photogrammes

C'est au cours de la première moitié du XIX^e siècle que William Henry Fox Talbot invente un procédé technique permettant de fixer des images sur une surface photosensible. Passionné de botanique, il cherche tout d'abord à garder une trace des espèces récoltées pour leur analyse. Après plusieurs expériences, il parvient à fixer des empreintes de plantes et de dentelles en valeurs inversées qu'il appelle « *photogenic drawings* » (dessins photogéniques). Ce procédé des origines de la photographie va être par la suite réinvesti par les photographes d'avant-garde et prendra le nom de « photogramme ».

- Vous pouvez consulter un « dessin photogénique » de Talbot sur le site

du Metropolitan Museum (http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/36.37_25), ainsi que les photogrammes d'Anna Atkins, réalisés avec le procédé de cyanotypie, sur le site de la Bibliothèque publique de New York (<https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation>).

- Réaliser des « photogrammes » de végétaux, en s'appuyant sur le texte de Talbot publié dans son premier livre *The Pencil of Nature* [Le Crayon de la nature], 1844 (Doc. #1, p. 51) : Vous pouvez utiliser du papier argentique ou du papier sensibilisé avec une solution de sels de fer (cyanotype). 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 <http://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 photosolaire).

I Analyse des photographies de plantes d'Albert Renger-Patzsch

- Observer et comparer les trois photographies suivantes :
 - . *Euphorbia grandicornis*, 1922-1923 (en ligne : <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/238.1980/>).
 - . *Catasetum tridentatum* (Orchidaceae), 1922-1923 (voir p. 40, à gauche).

. *Stapelia varuigata*. *Asclepiadaceae*, 1923 (voir p. 40, à droite).

- En s'aidant des titres des photographies, rechercher sur Internet des informations scientifiques, écrites et visuelles, pour chacune des trois plantes photographiées. Albert Renger-Patzsch utilise la nomenclature binominale pour légendrer ses images. Vous pouvez aussi aborder d'un point de vue historique l'identification et la classification des plantes (le site Internet suivant recense les grandes étapes de la classification des végétaux : <http://thierryjouet.free.fr/Sommaire/etapesclassification.htm>).
- Quels types de point de vue et de cadrage sont utilisés dans ces photographies ? Les images ont-elles été réalisées en studio ou à l'extérieur ? La plante est-elle visible dans son intégralité ? Comment est-elle disposée dans l'espace de l'image ?
- Que donnent à voir ces photographies des végétaux représentés ? Leurs formes ? Leurs structures ? Leurs lignes ? Leurs textures ? Des motifs récurrents ?
- Les images de Renger-Patzsch pourraient-elles être utilisées pour illustrer des publications scientifiques à caractère botanique ? Pourquoi ? Quelles autres destinations ou fonctions pourrait-on envisager ?
- En 1927, Albert Renger-Patzsch déclarait vouloir essayer de « faire avec les instruments de la photographie des photographies qui puissent exister grâce



Catasetum tridentatum,
Orchidaceae, 1922-1923
Albert Renger-Patzsch Archiv /
Stiftung Ann und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

Stapelia variegata,
Asclepiadaceae, 1923
Albert Renger-Patzsch Archiv /
Stiftung Ann und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

à leurs qualités photographiques» (voir le texte dans la partie «Approfondir l'exposition» p. 18). Dans ces images, quelles qualités propres ou possibilités de la photographie sont mises en avant ?

– Effectuer des recherches sur le contexte artistique de l'entre-deux-guerres et les revendications des photographes de cette époque. En quoi la démarche d'Albert Renger-Patzsch était-elle novatrice ?

I Prises de vues et choix du plan rapproché ou du « gros plan »

« Pour parler du type de regard employé dans ces travaux, Renger-Patzsch a lui-même inventé la plus belle des métaphores littéraires : lorsqu'il prend des images de fleurs, le photographe est obligé, écrit-il, de les "voir avec l'œil de l'insecte". » [Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique. De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 27.]

– Choisir une plante et la photographier selon le point de vue d'un insecte.

– Que permet de voir une image en plan rapproché ? Que peut apporter l'étude d'une photographie par rapport à l'observation directe ?

– Commenter les images en s'appuyant sur la citation suivante : « Si tu veux apercevoir l'invisible / Regarde le visible de très près ! » [Hugo Sieker, « Réalisme absolu. À propos des

photographies d'Albert Renger-Patzsch », in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 142.]

– En travaillant toujours avec le même sujet, demander aux élèves de réaliser deux autres photographies en adoptant le point de vue d'un animal de leur choix (rampant, courant, volant...).

I Étude de séries de photographies de végétaux

– Observer les ensembles d'images suivants et identifier pour chacun le choix de cadrage, de points de vue, la disposition du sujet, le type de fond, d'éclairage, de légende... :

· Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, 1928 (<http://www.soulcatcherstudio.com/exhibitions/blossfeldt/>).

· Albert Renger-Patzsch, *Die Welt der Pflanze*, 1922-1925 (<https://artphotobook.wordpress.com/2017/02/21/die-welt-der-pflanze-photographien-von-albert-renger-patzsch-und-aus-dem-auriga-verlag-hatje-cantz-1998/>).

· Imogen Cunningham, série *Plants*, années 1920-1950 (<https://www.imogencunningham.com/plants/>).

· Denis Brihat, série *Tulipes*, années 1980 (<http://www.denisbrihat.com/oeuvre/la-nature/les-tulipes>).

· Joan Fontcuberta, série *Herbarium*, 1982-1985 (<http://www.diptyqueparis-memento.com/fr/herbarium-fontcuberta>).

· Robert Mapplethorpe, série *Flowers*, 1979-1989 (<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/flowers>).

· William Rugen, série *New Botanicals*, 2012 (<https://www.williamrugen.com/new-botanicals>).

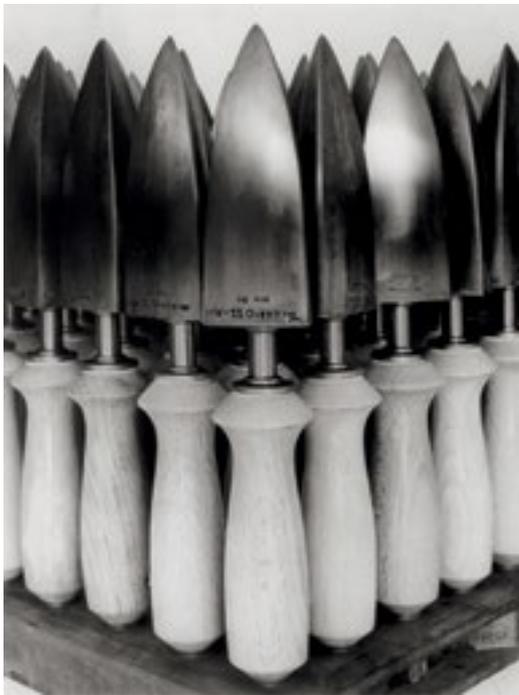
– Analyser les points communs et les différences entre ces projets, tant du point de vue des choix formels que sur le plan des intentions et des contextes de diffusion.

Vous pouvez vous appuyer sur les notions et les termes suivants : collection, inventaire, répertoire, archive, document, mise en scène, composition, documentation, imagination, esthétique...
– Ces photographes ont-ils utilisé la photographie pour ses qualités descriptives, ses possibilités plastiques, sa capacité à documenter, son aptitude à attester du réel ou également pour inventer un nouveau regard et transformer notre perception du réel ?

I Séquence autour de la réalisation d'un herbier photographique

– Définir un lieu de collecte des végétaux (cour de récréation, terrain vague, forêt, chemin de l'école...), puis établir un protocole de prise de vue à appliquer de manière systématique : usage du flash ou de la lumière naturelle, prise de vue sur un fond neutre avec un repère métrique ou, au contraire, prise en compte de l'environnement, etc.

– Observer en groupe les images produites. Discuter des avantages



*Bügeleisen für Schuhfabrikation,
Faguswerk Alfeld, 1928*

[Fers à repasser pour la fabrication des chaussures, usine Fagus, Alfeld]
Albert Renger-Patzsch Archiv /
Stiftung Ann und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

Hände, 1926-1927

[Mains]
Collection Ann und Jürgen Wilde

et des inconvénients de chaque protocole, d'un point de vue scientifique et d'un point de vue artistique.

- Procéder à l'organisation des images ainsi collectées. Rechercher différentes possibilités de classification des végétaux (en groupes emboîtés, par ordre alphabétique, par taille, par chronologie de la cueillette, par couleur, par analogie de forme...)
- Réaliser également un dessin de l'une des plantes photographiées. Quelles différences peut-on observer entre ces pratiques (dessin et photographie) et les représentations qu'elles permettent de construire ? Vous pouvez débattre et argumenter en vous appuyant sur la citation suivante: « Un des avantages de l'art photographique sera de nous permettre d'introduire dans nos images une multitude de détails infimes qu'aucun artiste n'aurait pris la peine de copier d'après nature avec ce degré de minutie alors qu'ils ajoutent vérité et réalisme à la représentation. » [William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (Le Crayon de la Nature), 1844, en ligne : <http://pierre.campion2.free.fr/ctalbot.htm>]
- Vous pouvez approfondir la dimension scientifique de ce travail et participer au projet citoyen « Sauvages de ma rue », porté par l'association Tela Botanica et le Muséum national d'Histoire naturelle (<http://sauvagesdemarue.mnhn.fr/participer/comment-participer-o>).

- Élargir la pratique de l'herbier aux objets du quotidien, notamment manufacturés. Produire des images pour constituer un inventaire, en explicitant les critères de la collecte et le protocole de prise de vue.

■ Réflexion sur la Nouvelle Objectivité [*Neue Sachlichkeit*] et la représentation des objets

- Étudier les quatre photographies suivantes :
 - Henri Le Secq, *Fleurs et raisins dans une assiette*, 1850-1860 ([http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JCZS35OL/13/\[Fleurs-et-raisins-dans-une-assiette\]-2C6NUoDA95GH.html](http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JCZS35OL/13/[Fleurs-et-raisins-dans-une-assiette]-2C6NUoDA95GH.html)).
 - Paul Strand, *Jug and Fruit. Connecticut*, 1915 (<http://expositions.bnf.fr/objets/grand/025.htm>).
 - Edward Weston, *Pepper*, 1930 (<https://www.sfmoma.org/artwork/62.1166>).
 - Emmanuel Sougez, *Trois poires*, 1934 (<http://expositions.bnf.fr/objets/grand/024.htm>).
- Pourquoi peut-on dire que ces images s'inscrivent dans la tradition du genre pictural de la « nature morte » ?
- Qu'est-ce qui caractérise la manière de représenter les sujets en question ?
- Dans quelle mesure les photographes tirent-ils parti ici des spécificités de leur médium ?
- Vous pouvez vous référer à l'extrait ci-dessous pour développer : « En crise d'identité au tournant du siècle, la photographie cherchait à cacher

ses formes, en prenant des allures de tableaux ou de gravures [...]. Mais dès 1915-1916, un photographe américain, Paul Strand, inaugure un nouvel âge photographique en produisant une série de natures mortes [...] au trait net, aux contrastes marqués et aux plans rapprochés audacieux. Sous son impulsion, se développe un courant international de Photographie pure (*Straight Photography*) aussi appelé Nouvelle Objectivité, car il assume et applique désormais les particularités mécaniques, mimétiques du médium et l'esthétique particulière qui en est issue : netteté de l'enregistrement, précision du détail, structuration par la lumière, nuances en demi-teinte. Dans cette optique nouvelle, l'objet devient un sujet de prédilection pour les photographes et prête ses formes à une représentation résolument nette et sans détour de la réalité. » [Dossier de l'exposition « Objets dans l'objectif », Bibliothèque nationale de France (en ligne : <http://expositions.bnf.fr/objets/dossier/03.htm>).]

- Poursuivre la séquence en analysant les photographies suivantes d'Albert Renger-Patzsch :
 - *Bügeleisen für Schuhfabrikation, Faguswerk Alfeld* [Fers à repasser pour la fabrication des chaussures, usine Fagus, Alfeld], 1928 (voir ci-dessus, à gauche) ou *Fagus Werks – Shoe Forms Pattern Room* (<https://formandwords.com/2011/02/18/albert-renger-patzsch-and-objectivity/>).

En quoi les sujets de ces images diffèrent-ils des précédents ? De quel domaine ces objets sont-ils issus ? Comment les choix de composition ou d'ordonnement et le traitement de la lumière les valorisent-ils ?

Quelles différences de protocole de prises de vue observe-t-on par rapport aux photographies de plantes de Renger-Patzsch ?

Selon vous, à quoi étaient destinées ces photographies ? Mettent-elles le produit en valeur ?

Quels liens peut-on établir entre les objets produits industriellement et la photographie ? En quoi les embaucheurs peuvent-ils évoquer le « négatif » nécessaire à la reproduction des images photographiques ?

Quel plaisir un photographe peut-il avoir à travailler avec ce type de sujets ? Dans quelle mesure cela valorise-t-il sa maîtrise de la technique photographique ? Vous pouvez développer à partir de cette citation :

« Plus tôt que la plupart de ses collègues, [Renger-Patzsch] avait compris que la beauté des objets fonctionnels de masse ne peut se déployer que sous la forme de l'itération, lorsque le principe sériel de la production industrielle est donné à voir comme ornement de la quantité et de la surabondance. Les photographies de casseroles en aluminium, d'embaucheurs, de fers à repasser de l'album *Die Welt ist schön* ont écrit une page de l'histoire de la photographie » [Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique. De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barra, 2017, p. 34.]

I Autour du livre d'Albert

Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön* [Le monde est beau], 1928

– Observer la jaquette et la couverture de la première édition du livre *Die Welt ist schön* en 1928 (en ligne : <http://photobibliothek.ch/seite003c3.html>). Identifier notamment pour chacune d'elles le médium utilisé, les éléments représentés, leurs positions dans la page, leurs rendus formels, les liens entre chacun des éléments. Le rapport d'échelle entre les éléments photographiés ou dessinés est-il réaliste ?

Rédiger un court argumentaire explicitant les liens entre cette couverture et le contenu du livre.

– « Renger-Patzsch envisageait son livre [Le monde est beau] comme "un ABC" de la vision, une sorte d'abécédaire qui devait ouvrir l'œil des gens aux beautés de la nature aussi bien qu'à celles de la grande ville et de la technique moderne. » [Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique. De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barra, p. 27.] Fabriquer un « abécédaire photographique de la vision », en associant des images (soit produites, soit trouvées sur Internet ou dans des magazines) avec les termes : netteté, précision, détail, fragment, plan rapproché ou gros plan, lumière, contraste, nuance, composition, agencement, structure, géométrie, répétition, reproduction, etc. Trouver une forme pour le rendu de cet abécédaire : par exemple sur un « Padlet » (outil collaboratif en ligne qui permet de créer et de partager des murs virtuels et qui fonctionne sur la plupart des supports mobiles, smartphones ou tablettes) ou sous la forme d'un « leporello » (également appelé « livre-accordéon » ou encore « livre-frise », qui se déplie grâce à une technique particulière de pliage et de collage de ses pages).

I Composition et abstraction dans le contexte des relations entre arts et industrie

Au début des années 1960, Albert Renger-Patzsch reçoit une commande de photographies de la société de métallurgie Schubert & Salzer d'Ingolstadt. Étudier les images suivantes, issues de cette série, conservées au Museum Ludwig de Cologne et présentées dans l'exposition :

· *Guss, Gussteile (Schubert & Salzer, Ingolstadt)* [Pièces de fonte (Schubert & Salzer, Ingolstadt)], 1961 et 1962.

· *Machine Parts (Schubert & Salzer, Ingolstadt)* [Pièces d'une machine (Schubert & Salzer, Ingolstadt)], vers 1960.

– Reconstituer les protocoles de prise de vue pour chacune de ces images : disposition des objets, utilisation du support, choix des points de vue, usage de la lumière, etc.

– Pour les deux premières images (pièces de fonte), quels aspects des pièces sont particulièrement mis en

valeur ? Les matériels ? Les volumes ? Les surfaces ? Comment les pièces ont-elles été agencées les unes avec les autres ? En quoi peut-on dire qu'au-delà des propriétés techniques de ces objets, leurs qualités esthétiques sont, elles aussi, prises en compte ?

– Comparer ces deux images aux *Machine Parts*. Dans ces dernières, qu'est-ce qui est valorisé ? Les formes ? La clarté des structures ? En quoi peut-on parler de composition ou encore d'agencement géométrique ? Quel rôle joue le cadre de la photographie ?

– Rapprocher ces photographies avec les œuvres suivantes, réalisées par des artistes issus du Bauhaus :

· *Wassily Kandinsky, Accent en rose*, 1926 (Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou).

· *Wassily Kandinsky, Yellow Border*, 1930 (LACMA – Los Angeles County Museum of Art).

· *Paul Klee, Gradation statique-dynamique*, 1923 (New York, The Metropolitan Museum of Art).

· *Paul Klee, Clarification*, 1932 (New York, The Metropolitan Museum of Art).

· *László Moholy-Nagy, Yellow Circle*, 1921 (New York, Museum of Modern Art).

· *László Moholy-Nagy, Photogramme*, 1922 (Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou).

· *Florence Henri, Composition*, 1928 (en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume) ;

· *Marianne Brandt, Autoportrait dans l'atelier, Bauhaus, Dessau*, 1928-1929 (Bauhaus-Archiv Berlin).

Sur quels éléments ces compositions reposent-elles ? Comment sont agencées les formes géométriques ? Sont-elles juxtaposées, superposées, combinées ? En quoi ces œuvres tirent-elles parti de la planéité de leur support ? Peut-on parler d'abstraction géométrique ? Quels liens peut-on faire entre ces œuvres et les images d'Albert Renger-Patzsch ?

– Faire des recherches sur l'école du Bauhaus et son rapport à la modernité industrielle, dans le domaine des arts visuels, des arts appliqués et de l'architecture.

I Géométrie et représentation de l'espace dans la photographie d'architecture

La perspective permet de donner l'illusion de la profondeur dans une image en deux dimensions. Bien que



*Zeche "Heinrich-Robert",
Turmförderung, Pelkum bei
Hamm, 1951*

[Charbonnage « Heinrich-Robert »,
tour d'extraction, Pelkum, près de Hamm],
Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung
Ann und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

*Zeche "Katharina", Schacht
Ernst Tengelmann, Essen-Kray,
1955-1956*

[Charbonnage « Katharina », puits Ernst
Tengelmann, dans le quartier de Kray
à Essen]
Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung
Ann und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

le photographe ne construit pas la représentation en perspective de la même manière qu'un peintre, il a la possibilité selon le point de vue qu'il choisit – et le type de matériel dont il dispose : chambre, objectif à décentrement, logiciel de retouche – de modifier ou d'ajuster la représentation des lignes, des formes et de l'espace dans son image. Pour des raisons professionnelles, notamment dans le cadre de commandes d'architectes et d'entreprises industrielles, mais aussi par choix personnel et esthétique, Renger-Patzsch réalise ses images au moyen d'une chambre photographique, appareil grand format relativement lourd et encombrant, qui nécessite le plus souvent un trépied. La chambre photographique utilise des négatifs de grande dimension, ce qui permet d'obtenir une très grande précision dans les tirages. Elle dispose également de réglages pour modifier la position de l'objectif et du film, ce qui permet notamment de jouer sur la répartition de la netteté dans l'image et de redresser les lignes verticales d'un immeuble photographié en contre-plongée. Vous pouvez consulter le dossier « La chambre technique », en ligne sur http://www.picto.info/CTdoc/CT_f.pdf – Introduire les différents types de perspective (perspective centrale, perspective parallèle, perspective atmosphérique...):

- <http://www.education-et-numerique.org/decouverte-perspective/>
- <http://www.surlimage.info/ecrits/perspective.html#Perl>
- En mathématiques, revenir sur les notions de géométrie euclidienne et projective :
 - <http://images.math.cnrs.fr/La-lentille-et-le-capitaine-autrichien.html>
 - <http://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/mathematiques-initiation-geometrie-1443/>
 - <http://culturemath.ens.fr/content/douce-perspective>
- En sciences, aborder le fonctionnement de l'œil et la vision en relief : <http://www.universcience.tv/video-comment-fait-on-pour-voir-en-relief-6615.html>
- Comparer la vision binoculaire et la vision photographique : <http://www.lesnumeriques.com/appareil-photo-numerique/photo-pourquoi-appareil-ne-mon-oeil-a984.html>
- Questionner les élèves sur le rendu photographique d'un immeuble photographié en contre-plongée. En contre-plongée, les lignes verticales droites d'un immeuble vont s'étirer en largeur dans le bas de l'image pour rapetisser et converger vers le haut.
- Réaliser, avec le même objectif, plusieurs photographies d'un même immeuble, selon différents points de vue (de face, de biais, de loin, de près...) et angles de prise de vue (frontal, en contre-plongée), puis observer et comparer les rendus

des formes, la convergence ou le parallélisme des différentes arêtes.

- Poursuivre l'exercice en utilisant un zoom. Produire avec un même point de vue de biais deux photographies de l'immeuble en légère contre-plongée, l'une avec la plus courte focale, l'autre avec la plus longue. Comparer la forme et les dimensions du bâtiment dans les deux images. Dans laquelle apparaît-il plus petit ? Faire une troisième image avec la longue focale, en conservant le même axe de contre-plongée, mais en se déplaçant de manière à ce que le bâtiment ait approximativement la même dimension que dans la première photographie. Observer comment ce choix de point de vue modifie la convergence des lignes et donc la forme du bâtiment dans l'image obtenue.
- Étudier les photographies de structures industrielles prises en contre-plongée par Albert Renger-Patzsch :
 - *Zeche "Heinrich-Robert",
Turmförderung, Pelkum bei Hamm* [Charbonnage « Heinrich-Robert », tour d'extraction, Pelkum, près de Hamm], 1951 (voir ci-dessus, à gauche).
 - *Zeche "Katharina", Schacht Ernst Tengelmann, Essen-Kray* [Charbonnage « Katharina », puits Ernst Tengelmann, dans le quartier de Kray, à Essen] 1955-1956 (voir ci-dessus, à droite). Observer en particulier les lignes verticales des constructions représentées. Sont-elles fuyantes ? Cela correspond-il à la perception



Ali Kazma, *Clock Master*, 2006
Série *Obstructions*
Vidéo, couleur, son, 15 min
Courtesy de l'artiste

humaine ? En quoi la mise en image de ces bâtiments renforce-t-elle ici leur monumentalité et la rigueur de leur architecture ?

– Rechercher des photographies d'architecture dans différentes publications (presse et magazines spécialisés) ou sur la base *Mémoire* de la direction générale des Patrimoines (<http://www.mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/recherche/bases/memoire.html>). Identifier l'angle de prise de vue utilisé pour chacune des images sélectionnées. La perspective des architectures représentées correspond-elle à la vision humaine ? Qu'est-ce qui peut motiver un photographe à rectifier ou non dans son image la perspective d'un bâtiment ?

I Proposition transversale autour des images d'Albert Renger-Patzsch et des vidéos d'Ali Kazma présentées simultanément au Jeu de Paume

– Étudier les images suivantes d'Albert Renger-Patzsch :

· *Ritzel und Zahnräder, Lindener Eisen- und Stahlwerke* [Pignons et roues dentées, usines sidérurgiques de Linden], 1927 (voir p. 45).

· *Zahnradgetriebe* [Système d'engrenage d'une boîte de transmission], vers 1960.

· *Triebwerk einer Lokomotive* [Bielle motrice d'une locomotive], 1925.

À votre avis, dans quel cadre ces images ont-elles été réalisées ?

En quoi la photographie est-elle

particulièrement à même de donner à voir le monde industriel ? Quels liens peut-on établir entre ces machines et l'appareil photographique, en termes de modalités de production et de diffusion ?

– Comparer ces photographies avec les vidéos d'Ali Kazma, *Clock Master* (2006, voir ci-dessus) et *Robot* (2013), de la série « *Resistance* » : Quels rapprochements peut-on faire quant aux sujets traités et la manière de les représenter ?

Quelle action l'horloger est-il en train de réaliser ? Par quelles étapes passe-t-il pour réparer l'horloge ? Quels liens peut-on établir entre ces opérations et le travail du vidéaste lui-même ?

– Observer les points de vue choisis par Ali Kazma dans la vidéo *Robot*. Repérer le moment où le point de vue de la caméra et celui de l'androïde coïncident. Quel lien est ainsi établi entre le robot et la caméra ? En quoi cela peut-il évoquer certains usages actuels de la vidéo, notamment dans les dispositifs de surveillance ?

Les systèmes présentés dans les deux films d'Ali Kazma appartiennent-ils au même mode de production ? Lesquels sont mécaniques ? Électroniques ? Qu'en est-il du fonctionnement de l'appareil photo argentique et de la caméra vidéo ou de l'appareil photo et de la caméra numériques ?

– Dans toutes ces œuvres, les technologies et les mécanismes représentés permettent de produire du

mouvement. Selon vous, lequel de ces deux médiums, photographie et vidéo, le restitue-t-il le mieux ? Pourquoi ? Quels rapports la photographie et la vidéo entretiennent-ils respectivement au déroulement du temps ?

– L'approche transversale des œuvres d'Albert Renger-Patzsch et d'Ali Kazma peut se poursuivre autour du thème du paysage, de la transformation des territoires et de l'histoire des lieux.



Ritzel und Zahnräder, Lindener Eisen- und Stahlwerke, 1927

[Pignons et roues dentées, usines sidérurgiques de Linden]
Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, Munich

PAYSAGES, REPRÉSENTATIONS ET DESCRIPTIONS

« C'est autour de 1929-1931 que la prise de vue s'intensifie et que la forme change radicalement. D'une part, le cadre s'élargit jusqu'à inclure de larges panoramas; il décrit avec une même netteté une multitude d'éléments disparates s'étendant du très proche au lointain, qui font éclater toute structure graphique stylisée. D'autre part, l'absolue pureté exaltée par les anciens gros plans, qu'elle fût celle de la nature ou celle de la machine, fait place à leur intrication au sein d'un paysage dont la caractéristique est précisément l'aspect composite et impur: ni ville, ni campagne, ni même vraiment banlieue. La représentation de l'industrie, en particulier, quitte l'univers éthéré du détail, qui la maintenait loin de tout contexte humain, social ou historique, loin de l'usager, du travail et de la saleté, pour réintégrer cette complexité. De surcroît, non seulement les produits humains, l'architecture, les usines, acquièrent une dimension historique et sociale, mais la nature elle-même, dans ce paysage criblé de fractures et de failles, révèle, via la géologie, une épaisseur temporelle et une dimension économique. » [Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011, p. 83-84.]

I Réflexion autour de la notion et de l'histoire du paysage

« Il aura fallu ce concours de circonstances pour qu'[Albert Renger-

Patzsch] parvienne à conjuguer enfin son désir d'une composition visuelle claire, facile à embrasser du regard, avec l'incommensurable moisson de détails d'un large paysage. Les vues panoramiques auxquelles il donne alors le jour s'inspirent nettement des amples paysages de Caspar David Friedrich, dont Renger-Patzsch s'est rapproché plus qu'aucun autre photographe allemand. » [Herbert Molderings, « Réalisme et utopie technologique. De l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch », in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barra, 2017, p. 36.]
– Travailler sur le paysage romantique allemand à partir des images suivantes :

- Caspar David Friedrich, *Dolmen sous la neige*, 1807 (Dresde, Galerie Neue Meister); *Le Soir*, 1821 (Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum) et *Chêne dans la neige*, 1829 (Berlin, Alte Nationalgalerie).

- Karl Friedrich Schinkel, *Matin*, 1813 (Berlin, Nationalgalerie).

- Karl Friedrich Lessing, *Paysage de l'Eifel*, 1834 (Varsovie, Musée national).

Quels types de paysages ces artistes représentent-ils ? Quels rôles tiennent les conditions atmosphériques dans ces compositions ? Ces peintres sont-ils attentifs aux heures de la journée ? Comment les représentent-ils ? Quel est le rôle de la lumière ? En quoi met-elle le paysage en valeur ? Dans quelle mesure contribue-t-elle à renforcer l'impression de profondeur, de

perspective ? En quel sens peut-on dire qu'elle accentue l'aspect grandiose du paysage ?

Y remarque-t-on beaucoup de figures humaines ? Quelle est leur taille par rapport au paysage ? Quelle impression cela donne-t-il ? Que peut-on en déduire de la relation de l'homme à la nature dans ces paysages romantiques allemands ? Observer la technique utilisée par ces peintres. Perçoit-on la trace du pinceau ? Quels adjectifs peut-on employer pour décrire ces tableaux : nets, flous, détaillés... ?

– Comparer ces œuvres avec les photographies d'Albert Renger-Patzsch et d'August Sander accessibles sur le portail Arago (<http://www.photo-arago.fr>):

- August Sander, *Le Rhin près de Honnef*, vers 1935; *Vue de l'île de Nonnenwerth*, vers 1935.

- Albert Renger-Patzsch, *Paysage du Harz en hiver*, 1925; *Sapin ployé par la tempête de neige*, 1925; *Paysage du Ried près de Strasbourg*, 1941; *Paysage du Ried près de Strasbourg*, 1941 et *Le Rhin près de Düsseldorf*, 1930 (photographies non présentées dans l'exposition).

Quels points communs peut-on relever, notamment en termes de lumière, de représentation de la profondeur et d'attention au détail ? Dans quelle mesure peut-on considérer que les photographies d'Albert Renger-Patzsch s'inscrivent dans la tradition du paysage romantique allemand ?



Buchenwald, 1936
[Forêt de hêtres]

Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung
Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der
Moderne, Munich

Gebirgsforst im Winter
(*Fichtenwald im Winter*), 1926

[Forêt de montagne en hiver (forêt de
apins en hiver)]
Galerie Berinson, Berlin

En quoi peut-on dire qu'elles tirent également parti de la qualité descriptive de la photographie ? Quel nouvel élément est introduit dans le dernier de ces paysages ? – Travailler sur la représentation de la forêt comme motif décoratif et comme symbole d'une forme de spiritualité entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle. Analyser les images suivantes aisément accessibles en ligne :

- Georges Lacombe, *La Forêt au sol rouge*, 1891.
 - Jan Verkade, *Paysage décoratif*, 1891-1892.
 - Maurice Denis, *Paysage aux arbres verts*, dit aussi *La Procession sous les arbres*, 1893.
 - Gustav Klimt, *Forêt de pins*, 1901 et *Forêt de bouleaux*, 1903.
 - Albert Renger-Patzsch, *Buchenwald* [Forêt de hêtres], 1936 (voir ci-dessus, à gauche) et *Gebirgsforst im Winter (Fichtenwald im Winter)* [Forêt de montagne en hiver (forêt de apins en hiver)], 1926 (voir ci-dessus, à droite).
 - Ansel Adams, *Forêt de Pins dans la neige, parc national de Yosemite*, 1932 (<http://ars-photographica.blogspot.fr/2011/06/ansel-adams-pine-forest-in-snow.html>).
- Voit-on la frondaison des arbres dans ces compositions ? Quel type de cadrage ces dernières mettent-elles en avant ? Quel effet cela produit-il ? Quelles formes, structures et rythmes se dégagent de ces images ? À quel

principe architectural les troncs des arbres peuvent-ils faire penser ? Peut-on établir des liens avec le poème de Charles Baudelaire, *Correspondances* (1857) ? La notion de « bois sacré », issue de l'Antiquité et particulièrement importante à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, traduit une relation spirituelle à la nature où se manifeste la transcendance. En quoi peut-on parler de « bois sacré » pour ces images ?

– Observer l'image suivante :

- Albert Renger-Patzsch, *Winterlandschaft mit Zeche Pluto in Wanne-Eickel*, 1929 (non présentée dans l'exposition, en ligne : http://derarchitektbda.de/ruhrpott-neusachlich/albert-renger-patzsch_winterlandschaft-mit-zeche-pluto_foto-albert-renger-patzsch-archiv-ann-und-juergen-wilde-vg-bild-kunst/).

Quelle structure de composition retrouve-t-on ? Quel lien peut-on établir entre les troncs des arbres et les cheminées ? Que cela nous dit-il de la manière dont Albert Renger-Patzsch perçoit le monde industriel ? Comparer cette image avec le tableau de Caspar David Friedrich, *Paysage d'hiver et église*, 1811 (Londres, National Gallery). Quel rapprochement entre les différents éléments de l'image peut-on faire ? En quoi peut-on dire qu'Albert Renger-Patzsch se situe dans la lignée du romantisme allemand tout en renouvelant la thématique du paysage ?

I Points de vue et compositions

« Un paysage est : 1) la configuration physique générale d'une région géographique, ou 2) l'aspect qu'on en découvre d'un point donné, ou 3) l'œuvre d'art représentant un tel aspect. La notion esthétique de paysage couvre ses trois sens, mais le dernier est le plus fréquent. » [Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1116.]

« L'avènement du paysage suppose en effet la détermination d'un point de vue, défini tout autant comme la détermination d'un emplacement physique que comme un parti pris symbolique. » [Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 71.]

– Travailler les différents points de vue et ce qu'ils permettent de donner à voir à partir des images suivantes, présentées dans l'exposition (en ligne : <https://www.pinakothek.de/kunst/albert-renger-patzsch/albert-renger-patzsch-gehoefft-essen-frohnhausen-und-zeche>):

- *Landschaft bei Essen und Zeche "Rosenblumendelle"* [Paysage près d'Essen et charbonnage « Rosenblumendelle »], 1928.
- *Zeche "Victoria Mathias" in Essen* [Charbonnage « Victoria Mathias » à Essen], 1929 (voir p. 48).
- *Zeche "Victoria Mathias" der RWE* [Charbonnage « Victoria Mathias » de la compagnie RWE], 1931.



Landstraße bei Essen, 1929
 [Route départementale près d'Essen]
 Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann
 und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne,
 Munich

Pour chacun de ces clichés, décrire et repérer la composition, le travail avec les différents plans, le jeu avec la perspective et le rôle de la lumière. Sur quoi insiste Albert Renger-Patzsch, ou que nous indique-t-il, en choisissant ces points de vue ? De quoi témoignent ces trois photographies ? Que nous donnent-elles à voir du processus de transformation de la région de la Ruhr au cours des années 1930 ?

– Prolonger la réflexion en analysant la composition de ces deux photographies de Renger-Patzsch :

- Landstraße bei Essen [Route départementale près d'Essen], 1929 (voir ci-dessus).
- Schienerweg, Oberhausen [Voies ferrées, Oberhausen], 1930 (https://www.van-ham.com/fileadmin/kdb/albert-renger-patzsch-foto-bei_oberhausen.jpg).

Pour chacune de ces images, repérer les éléments qui structurent la composition. Observer la répartition de ces différents éléments dans le cadre de la photographie, les relations qui s'établissent entre eux. Quels effets l'organisation de ces éléments a-t-elle sur le cheminement de notre regard dans l'image ? Comment définiriez-vous la composition : équilibrée, symétrique, répétitive, sinueuse, régulière, irrégulière, discontinue... ?

■ Séquence autour de la topographie et de l'histoire d'un paysage

– Travailler à partir de cartes IGN. Repérer une zone à proximité de l'établissement scolaire et identifier les différents éléments qui la composent : les éléments naturels et ceux façonnés par l'homme (les architectures, les voies de circulation et de transports d'énergie...).

– Organiser une sortie avec les élèves pour observer *in situ* le paysage. Effectuer un repérage sur les lieux pour déterminer les points de vue possibles et réaliser des photographies. Localiser ensuite ces points de vue sur la carte ainsi que la portion de paysage qu'ils permettent de donner à voir. Repérer les éléments mobiles (nuages, lumière, animaux, hommes, véhicules...) ainsi que les sons, les odeurs, les goûts, les touchers, et reporter ces informations dans un tableau annexe.

– Confronter le paysage photographié à une vue Google Earth pour comprendre ce que produit le choix du point de vue au sol par rapport au point de vue aérien. Vous pouvez vous appuyer sur la séquence pédagogique suivante : <http://hgc.ac-creteil.fr/spip.php?article701>.

– À partir de l'ensemble de ces éléments, imaginer l'histoire de ce site et son avenir proche. Compléter ce travail par une recherche visant à reconstituer l'évolution du paysage à partir d'images d'archives. Vous pouvez vous aider de l'outil en ligne de comparaison cartographique développé par l'IGN : <http://remonter.letemps.ign.fr>

Vous pouvez également vous tourner vers les archives départementales, qui disposent souvent de cartes géographiques, de cartes postales et de photographies et proposent des ateliers pédagogiques pour les publics scolaires.

– Rédiger, pour chaque image, un court texte factuel sur l'histoire du site ainsi qu'un autre texte plus subjectif s'appuyant sur l'expérience du lieu et les éléments d'ambiance relevés *in situ*. Confronter les deux points de vue et débattre de l'intérêt de chacun.

■ Descriptions littéraires et picturales de paysages industriels

« Toute description est nécessairement sélective, limitative, mais c'est par cette limitation qu'elle est significative. Décrire, c'est orienter le regard sur des aspects du réel que l'on considère comme pertinents pour comprendre ce réel. On peut donc dire que toute description a une valeur *heuristique* (une valeur de découverte). » [Laurent Jenny, « Méthodes et problèmes : la description », Université de Genève, 2004 (en ligne : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html#de031000>).]

Lire les extraits de textes suivants (Doc. # 2, p. 51) :

- Jules Romains, Les Hommes de bonne volonté (tome 9 : *La Montée des périls*, chapitre I : « Banlieue nord »), Paris, Flammarion, 1935, p. 6-8.
- Émile Zola, Germinal, 1885 (partie I, chapitre 6), Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 116-117.



Zeche "Victoria Mathias" in Essen, 1929
 [Charbonnage « Victoria Mathias » à Essen]
 Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann und
 Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne, Munich

– Montrer que les points de vue (ou focalisation) adoptés par les deux narrateurs sont différents. Quel ordre suivent les deux descriptions ? Quelles explications géographiques donnent ces deux textes du développement industriel sur ces sites ?

– En quoi ces descriptions littéraires peuvent-elles être rapprochées des photographies réalisées par Renger-Patzsch en Allemagne, dans la région de la Ruhr, pendant les années 1930 (en ligne : <https://www.pinakothek.de/kunst/albert-renger-patzsch/albert-renger-patzsch-gehoeff-essen-frohnhausen-und-zeche>) ? Que peut-on dire des points de vue narratifs mis en œuvre par les romanciers et des points de vue adoptés par le photographe ?

– Dans les deux textes, relever le lexique architectural. Quels termes subjectifs donnent une impression négative des lieux ? À quelles sensations les romanciers recourent-ils pour décrire ces paysages industriels ? Les photographies de Renger-Patzsch dénoncent-elles aussi l'industrialisation ?

– Prolonger ces analyses, en comparant les photographies d'Albert Renger-Patzsch avec les tableaux suivants, dont les reproductions sont accessibles en ligne sur le site « L'histoire par l'image », dans le thème « Évolution du paysage industriel » (<http://www.histoire-image.org/etudes/evolution-paysage-industriel>) :

- Gustave Caillebotte, *Fabriques à Argenteuil*, 1887.

- Jean Lugnier, *Le Canal à Saint-Denis*, 1935.
- Paul Signac, *Les Dix-Huit Cheminées de Saint-Denis*, 1935.
- Maurice Fallies, *Gare et usines à Saint-Denis*, sans date.

Quels lieux géographiques sont représentés par les peintres ? Quels éléments de l'architecture industrielle retrouve-t-on à chaque fois ? Quelles visions les peintres en proposent-ils ? Vous pouvez rapprocher ces peintures du texte de Jules Romains et approfondir le sujet en vous appuyant sur le texte de Louis Bergeron, « L'évolution du paysage industriel », qui accompagne la présentation de ces œuvres sur le site « L'histoire par l'image ».

■ Thématique du paysage industriel en photographie

« La thématique du paysage industriel, et il faut bien entendre paysage, est apparue presque logiquement dans la pratique photographique, comme le miroir reflétant la fascination pour cette puissance de production et de développement dont la mise en image elle-même découlait. [...] L'industrialisation est fille de l'énergie qui lui donne sa puissance. La photographie documentaire allemande (Renger-Patzsch) et américaine (Evans) attribueront à la forme industrielle, en tant que telle, objective, sa légitimité esthétique. C'est tout l'enjeu, sans faille, du travail de Bernd et Hilla Becher,

des années 1960 aux années 1980. » [Agence photo la RMN Grand Palais, introduction du portfolio « Paysage industriel » (en ligne : <https://www.photo.rmn.fr/Package/2C6NU09AXT2M>)]

– Observer et analyser les photographies suivantes :

- Prescott Adamson, *Midst Steam and Smoke*, Paris, musée d'Orsay, 1904 (https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&STID=2C6NU01RAXFW).
- Walker Evans, *Birmingham Steel Mill and Worker's Houses*, Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou (https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&STID=2C6NU0UCD4MV).
- Albert Renger-Patzsch, *Zeche "Victoria Mathias" in Essen* [Charbonnage « Victoria Mathias » à Essen], 1929 (voir ci-dessus).

Sur quels aspects du paysage Adamson met-il l'accent ? En quoi le traitement de ce paysage peut-il s'apparenter à la peinture ? Quelle ambiance ou impression émane de cette photographie ? Selon vous, quel regard porte-t-il sur ces bâtiments ? Rapprocher l'image d'Adamson et celles d'Evans et Renger-Patzsch. Quelles différences observe-t-on dans le traitement de la photographie (point de vue, cadrage, composition, netteté, détails...) ? Quels éléments visuels structurent les photographies d'Evans et de Renger-Patzsch ? D'où vient la lumière dans ces deux dernières photographies ?

Selon vous, laquelle de ces trois images est plus à même de rendre compte du fonctionnement de ces sites industriels ? Confronter et argumenter vos réponses.

– Prolonger la réflexion en comparant ces images à la série suivante :

· Bernd et Hilla Becher, *Hochöfen*

[Têtes de hauts-fourneaux], 1979-1992 (https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCHCSHQ_C&SMLS=1&RW=1920&RH=930). Regarder chacune des photographies qui composent cette série et tenter de définir les protocoles de prise de vue que se sont fixés les Becher. Que met en exergue cette répétition (points communs entre les bâtiments représentés, diversité et multiplicité dans les variations...)?

Sur quel type de construction industrielle se concentrent les deux photographes ici ? Ces images donnent-elles des informations sur le fonctionnement des hauts fourneaux ? Ceux-ci semblent-ils en activité au moment de la prise de vue ? Quelles évolutions connaît le secteur industriel en Europe à cette époque ? Qu'est-ce qui peut intéresser Bernd et Hilla Becher dans ces structures ?

En quoi les procédures d'enregistrement photographique, d'archivage et de classification ont-elles alors pu leur paraître pertinentes ?

I Relation entre patrimoine industriel et photographie

En 1983, en raison de l'accélération de la désaffectation des grands sites industriels, une cellule « patrimoine industriel » est créée au sein du conseil national de l'Inventaire général du patrimoine culturel, dont la mission est de « recenser et décrire l'ensemble des constructions présentant un intérêt culturel ou artistique ainsi que l'ensemble des œuvres et objets d'art créés ou conservés en France depuis les origines ». Dans l'extrait de l'article qui suit, Arlette Leduc évoque la place de la photographie dans ce contexte et certaines règles qui ont pu être élaborées pour les prises de vue : « Dès sa fondation, l'Inventaire général a pris le parti d'associer étroitement l'étude scientifique et la photographie. Le rôle attribué à la photographie, en liaison avec la recherche, est véritablement fondateur : la photographie a été

choisie à l'Inventaire comme support majeur de la description, à égalité avec le texte. [...] »

Dès 1969, un livret de prescriptions encadre les prises de vues. Trois règles essentielles doivent être adoptées :

– « Les photographies d'ensemble seront prises le plus souvent du point de vue naturel », c'est-à-dire – c'est explicité plus loin –, à hauteur de l'œil et de façon frontale.

– « Les photographies d'un édifice seront cadrées de manière à obtenir une élévation entière en perspective axiale, ceci pour obtenir une orthographe aussi exacte que possible ». On admet alors, au nom de l'objectivité que l'on puisse redresser les photographies, ce qui permet de reconnaître entre toutes les photographies de l'Inventaire, impeccablement frontales et redressées.

– « L'opérateur travaillera autant que possible à la lumière du jour ». C'est la prescription la plus intéressante : c'est la lumière qui fait la photographie, elle est par définition changeante et le photographe doit la maîtriser pour parvenir à cet idéal d'objectivité et de neutralité qui commence à s'affirmer. » [Arlette Auduc, « De la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, actes de colloque, janvier 2013 (en ligne : <http://inha.revues.org/4420>).]

– Quels rôles ont été donnés à la photographie dans le cadre du conseil national de l'Inventaire général du patrimoine culturel ? Pourquoi ? Quelles sont les raisons explicitement énoncées dans les prescriptions formulées à l'attention des photographes ?

– Quels liens peut-on repérer entre les protocoles de prises de vue recommandés ci-dessus et la démarche d'Albert Renger-Patzsch ? En quoi l'« objectivité » et la « neutralité » peuvent-elles apparaître comme un idéal ? Dans un contexte scientifique ? Dans une perspective documentaire ? La mise en avant de ces critères peut-elle relever également de choix esthétiques ? Comment les photographes ont-ils pu contribuer à la prise en compte de l'architecture et des paysages industriels dans la

notion de patrimoine ? Vous pouvez vous appuyer sur cette citation : « Dans le phénomène d'élargissement de la notion de patrimoine, l'Inventaire et la photographie à l'Inventaire ont joué un rôle essentiel, par ce que cette dernière donne à voir, par ce qu'elle découvre au sens propre du terme. » [Arlette Auduc, *op. cit.*].

I Photographie et paysages contemporains

Dans son livre *La Mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain* (Paris, La Documentation française, 2013), Raphaële Bertho propose un portfolio organisé en cinq sections : « Le processus d'urbanisation », « Les espaces d'habitation », « Les espaces de production », « Les espaces de consommation et de loisirs » et « Les espaces naturels et protégés ».

– Effectuer des recherches sur la Mission photographique de la Datar (1983-1989) et travailler à partir du site : <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr>

– Sélectionner l'une des cinq thématiques ci-dessus et constituer un portfolio composé de cinq photographies différentes, en justifiant ces choix.

– Choisir deux photographes ayant photographié un même type de lieu (ex. : métropole, industrie, friche, espace périurbain). Comparer les points de vue adoptés : choix de l'espace photographié, choix techniques (ex. : type d'appareil, format, couleur, noir et blanc), choix plastiques (ex. : cadrage, composition, lumière). Quelles impressions donne chacun de ces points de vue sur le sujet photographié ? En quoi ces photographes témoignent-ils (ou pas) d'un paysage qui nous est contemporain ?

– Prolonger la réflexion en étudiant les images suivantes :

· Albert Renger-Patzsch, *An der Ruhmündung in Duisburg* [À l'embouchure de la Ruhr, à Duisbourg], 1930 (<http://www.vdi-nachrichten.com/Karriere/Die-Erforschung-Ruhrgebiets>).

· Joachim Brohm, image de la série *Ruhr*, 1980-1983 (<http://www.joachimbrohm.com/projects/ruhr/>).

· Gabriele Basilico, *Boulogne-sur-Mer*, 1984 ([http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JCZLRoIM/5/Boulogne-sur-Mer-\(45N221\)-2C6NUoJTO386.html](http://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JCZLRoIM/5/Boulogne-sur-Mer-(45N221)-2C6NUoJTO386.html)).



Ali Kazma, *Mine*, 2017
 Vidéo HD, couleur, son, 4 min
 Production : Jeu de Paume, Paris, avec
 le concours de la SAHA Association, Istanbul.
 Courtesy de l'artiste

· Jürgen Nefzger, *Total Refinery, Dunkirk, France*, 2002 (http://www.jurgennefzger.com/work_hexcon.html#4).

· Guillaume Amat, *Open Fields | France*, 2010, site « France(s) territoire liquide » (<http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/guillaume-amat.html>).

De quelles manières ces photographes s'inscrivent-ils dans la tradition de la représentation du paysage ? En quoi renouvelent-ils le genre ? Quelles spécificités de ces paysages sont soulignées par le choix du noir et blanc ou de la couleur ? Pour les photographies en couleur, peut-on faire des remarques sur les teintes dominantes et les éléments de composition de l'image précisément mis en valeur ainsi ?

Lorsqu'elles apparaissent à l'image, à quelle distance les personnes sont-elles photographiées ? Quelle impression cela donne-t-il par rapport à leur place dans ces paysages ?

Quand les figures humaines n'y apparaissent pas, qu'est-ce que cela peut-il renforcer ? Quelle place occupent les structures ou les activités industrielles dans chacune de ces compositions ? Dans quelle mesure peut-on parler, pour certaines d'entre elles, de paysage « post-industriel » ? – Dans le cadre d'un parcours croisé, vous pouvez développer l'étude des liens entre photographie et paysages contemporains à l'occasion de l'exposition « Paysages français.

Une aventure photographique (1980-

2017) », présentée à la Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, Paris (24 octobre 2017-4 février 2018).

■ Approche transversale des œuvres d'Albert Renger-Patzsch et d'Ali Kazma autour de la transformation des paysages et des traces de l'histoire

– Étudier les images suivantes d'Albert Renger-Patzsch :

· *Zeche "Victoria Mathias" in Essen* [Charbonnage « Victoria Mathias » à Essen], 1929 (voir p. 48).

· *Blick vom Rathausturm in Essen* [Vue depuis la tour de l'hôtel de ville d'Essen], 1943 (<http://ruhrspeak.de/ueber-den-moment-hinaus-ausstellung-conflict-time-photography-im-museum-folkwang/>).

Que peut-on observer d'une image à l'autre, qui donne à voir l'activité de la ville en 1929 et le bouleversement de son architecture après le bombardement de 1943 ? Comment est mise en valeur la persistance de l'activité industrielle en 1943, dans ce paysage profondément modifié ?

En quoi cela est-il important de documenter, par la prise de vue photographique, ces différentes temporalités et les événements qui affectent un paysage ?

– Comparer ces photographies de Renger-Patzsch avec l'œuvre vidéo *Mine* (2017) d'Ali Kazma.

Ce film montre la transformation d'un paysage non pas après un bouleversement soudain, mais à

travers les mutations sur plus d'un siècle de la ville de Chacabuco, au Chili, et sa mine de salpêtre dans le désert d'Atacama. Abandonnée à la fin des années 1930, cette mine a été transformée par le régime de Pinochet, au début des années 1970, en camp de concentration. Observer la façon dont Ali Kazma filme Chacabuco, ses lieux désaffectés, vidés aujourd'hui de toute présence humaine, mais dont les traces sont toujours visibles.

Quels choix, photographiques pour Renger-Patzsch et cinématographiques pour Kazma, sont mis en œuvre (composition de l'image, jeu sur la perspective et la profondeur de champ, insistance sur certains détails) pour donner à voir la transformation du paysage, son histoire, et « appréhender dans une même image des strates de temps combinées » (Paul Ardenne, « Les films, comme la vie. Ali Kazma en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla », in *Ali Kazma. Souterrain*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. XX) ?

DOC. # 1

« On pose sur une feuille de papier préparé, modérément sensible, des feuilles, ou tout autre objet mince et délicat. On les couvre ensuite avec une vitre que l'on maintient pressée contre elle à l'aide de vis. Après quoi on place le tout au soleil pendant quelques minutes jusqu'à ce que les parties exposées du papier soient devenues brun foncé ou presque noir. On l'emporte alors dans un endroit sombre et, en retirant la plante, on observe que celle-ci a laissé une impression – ou image – sur le papier. Cette image est d'un ton brun clair quand les feuilles sont à moitié transparentes, ou presque blanche quand les feuilles sont opaques.

En représentant ainsi des feuilles en blanc sur un fond sombre, on obtient des images fort plaisantes et j'en présenterai sans doute quelques spécimens dans la suite de cet ouvrage, Mais cette planche-ci montre l'inverse, c'est-à-dire que le motif y apparaît foncé sur fond blanc – ou, pour parler le langage de la photographie, elle en est une image positive et non une image négative. La transformation s'accomplit simplement en répétant le procédé initial. Comme il est décrit précédemment, on obtient avec ce procédé un motif blanc sur une feuille de papier noircie, qui est alors lavée avec un liquide fixateur pour arrêter sa sensibilité et fixer l'image.

Ceci fait, on sèche le papier et on le pose sur une autre feuille de papier sensibilisé, en les pressant l'une contre l'autre ; on place ensuite le tout à la lumière du soleil, cette seconde étape ne faisant évidemment que répéter le processus de départ. Une fois l'opération terminée, on trouve sur le second papier l'image inverse de celle du premier papier : le fond étant blanc et le motif étant foncé. »

William Henry Fox Talbot, *Le Crayon de la nature*, 1844 ; trad. française de l'ouvrage in Sophie Hedtmann et Philippe Poncet, *William Henry Fox Talbot*, Paris, Les Éditions de l'amateur, 2003, p. 96.

DOC. # 2

« Cette banlieue-là date d'un siècle. Elle a tâché de faire sa croissance en se heurtant le moins possible aux Villages.

Elle s'est dirigée vers les espaces abandonnés. Les plaines rases que traverse le vent, où les hommes d'autrefois ont évité de se grouper, et où ceux d'aujourd'hui, même s'ils rêvent naïvement de liberté champêtre, ne se sentent attirés par rien d'aimable, voilà justement ce qu'il lui fallait. Elle avait besoin d'une étendue tout-venant, qui se débite à l'hectare, et non au mètre. Elle envisageait comme concurrents à évincer non la villa de plaisance, mais le dépôt d'ordures ; à la rigueur le champ de choux-raves.

Pourtant, son épanchement obéissait à quelques lois précises. Elle cherchait, outre l'espace à bon marché, certains avantages positifs ou négatifs, dont la distribution, autour d'une ville comme Paris, est fort inégale.

D'abord la plénitude même du sol, qui, si elle rebute le petit bourgeois désireux de situer dans un décor évocateur un chalet suisse environné de rocailles, favorise la construction rapide de bâtiments industriels, les séries d'ateliers semblables, desservis par des passages et des cours ; diminue les difficultés de charroi, le nombre des chevaux dans les attelages.

Elle voulait aussi, tout en échappant à l'octroi, et aux limitations diverses qu'impose la police urbaine, s'éloigner le moins possible du centre, des quartiers d'affaires, des gares. Elle voulait se ménager des raccordements faciles avec les voies ferrées provenant des régions de grande industrie.

Elle tendait, pour recevoir ou expédier les matières pesantes, à se rapprocher du fleuve et des canaux. Toutes ces raisons désignaient la plaine basse qui s'étend au nord jusqu'à la boucle de la Seine, pour devenir par excellence la banlieue industrielle de Paris ; le pays où allaient s'élever peu à peu de grandes structures tristes, où allaient circuler, épaissir, fermenter, des masses croissantes, conglomérat sévèrement actuel, que le Paris de l'histoire et du luxe, le Paris des monuments, des belles avenues et des ombrages ferait semblant d'oublier, mais dont il sentirait grandir tout contre lui et la nécessité et la menace. »

Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté* (tome 9 : *La Montée des périls*, chapitre 1 : « Banlieue nord »), Paris, Flammarion, 1935, p. 6-7.

« Vers la droite, le terri barrait la vue, colossal comme une barricade de géants, déjà couvert d'herbe dans sa partie ancienne, consumé à l'autre bout par un feu intérieur qui brûlait depuis un an, avec une fumée épaisse, en laissant à la surface, au milieu du gris blafard des schistes et des grès, de longues traînées de rouille sanglante. Puis, les champs se déroulaient, des champs sans fin de blé et de betteraves, nus à cette époque de l'année, des marais aux végétations dures, coupés de quelques saules rabougris, des prairies lointaines, que séparaient des files maigres de peupliers. Très loin, de petites taches blanches indiquaient des villes, Marchiennes au nord, Montsou au midi ; tandis que la forêt de Vandame, à l'est, bordait l'horizon de la ligne violâtre de ses arbres dépouillés. Et, sous le ciel livide, dans le jour bas de cette après-midi d'hiver, il semblait que tout le noir du Voreux, toute la poussière volante de la houille se fût abattue sur la plaine, poudrant les arbres, sablant les routes, ensemençant la terre. Étienne regardait, et ce qui le surprenait surtout, c'était un canal, la rivière de la Scarpe canalisée, qu'il n'avait pas vu dans la nuit. Du Voreux à Marchiennes, ce canal allait droit, un ruban d'argent mat de deux lieues, une avenue bordée de grands arbres, élevée au-dessus des bas terrains, filant à l'infini avec la perspective de ses berges vertes, de son eau pâle où glissait l'arrière vermillonné des péniches. Près de la fosse, il y avait un embarcadère, des bateaux amarrés, que les berlines des passerelles emplissaient directement. Ensuite, le canal faisait un coude, coupait de biais les marais ; et toute l'âme de cette plaine rase paraissait être là, dans cette eau géométrique qui la traversait comme une grande route, charriant la houille et le fer. »

Émile Zola, *Germinal*, 1885 (partie 1, chapitre 6), Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 116-117.

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

■ samedis 28 octobre 2017, 15 h 30, et 25 novembre 2017, 11 h et 15 h 30

les enfants d'abord ! : visites-ateliers
pour les 7-11 ans sur le thème
« Le monde est beau ! »

■ samedis 4 novembre, 2 décembre 2017

et 6 janvier 2018, 15 h 30
les rendez-vous en famille :
un parcours en images pour
les 7-11 ans et leurs parents

■ samedis 18 novembre et 16 décembre 2017, 14 h 30

« Des jumeaux dans le jardins des
Tuileries », parcours croisés avec
le musée de l'Orangerie (au départ
de ce dernier, voir le détail p. 5)

■ samedi 25 novembre 2017, 14 h 30

« Il est inconcevable d'imaginer
la vie moderne sans la photographie
(A. R.-P.) », table ronde autour
du travail d'Albert Renger-Patzsch et
de son actualité, avec Jürgen Nefzger,
Esther Ruelfs et Anna Volz, modérée
par Christian Joschke

■ mardi 28 novembre 2017, 18 h

visite de l'exposition par Sérgio Mah,
dans le cadre des mardis jeunes

■ mardis 26 décembre 2017 et 16 janvier 2018, 18 h

les rendez-vous des mardis jeunes :
visite commentée des expositions
en cours par un conférencier
du Jeu de Paume

PUBLICATIONS

■ Catalogue de l'exposition :

Albert Renger-Patzsch
Textes de Simone Förster, Stefan Gronert,
Sérgio Mah, Herbert Molderings,
Kerstin Stremmel
Fundación MAPFRE / Éditions Xavier Barral
français-anglais, relié, 24 × 28 cm,
320 p., 224 ill. coul. et n. & b., 49 €

■ Album de l'exposition :

Albert Renger-Patzsch. Les Choses,
textes de Sérgio Mah
Jeu de Paume, français-anglais, broché,
22 × 31 cm, 48 p., 40 ill. n. & b., 9,50 €

RESSOURCES EN LIGNE

Le site web 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 « Échanges 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 publi-
cations et des portfolios figurent sur le
magazine en ligne du Jeu de Paume :
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le 1^{er} 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

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
■ tables rondes seules : 3 €
■ parcours croisés avec le musée
de l'Orangerie :
· tarif plein : 18,50 €
· tarif réduit : 13,50 €
· réservation :
information@musee-orangerie.fr

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#RengerPatzsch

Retrouvez la programmation complète, les avantages
du laissez-passer et toute 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 **Neulize OBC**,
mécène privilégié, et d'**Olympus France**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent
ses activités.

Commissaire de l'exposition : Sérgio Mah

Exposition organisée par la **Fundación MAPFRE**,
en coopération avec le **Jeu de Paume**.

Fundación MAPFRE
JEU DE PAUME

Avec la collaboration spéciale et le support
scientifique de la **Fondation Ann et Jürgen Wilde**,
Pinakothek der Moderne, Munich.

Avec l'aide de l'Institut
Goethe de Paris.



Médias associés : **ANOUS PARIS** **PARIS PREMIERE** **RADIO CLASSIQUE**

Remerciements à **HOTEL CHAVANEL**

Couverture :

*Ritzel und Zahnräder, Lindener Eisen-
und Stahlwerke, 1927*

[Pignons et roues dentées, usines sidérurgiques de Linden]
© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde,
Pinakothek der Moderne, Munich

Crédits photographiques :

Pour l'ensemble des photographies d'Albert Renger-Patzsch :
© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich /
ADAGP, Paris 2017
p. 11 : Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Distr. RMN-Grand
Palais / Georges Meguerditchian
p. 13 : Photo © Rheinisches Bildarchiv : rba_d045138
p. 44 et 50 : © Ali Kazma

Maquette : Léa Barré
© Jeu de Paume, Paris, 2017