



Études photographiques

14 | janvier 2004

Questions de méthode/Le monde et ses images

Les discours de l'origine

À propos du photogramme et du photomontage

Clément Chéroux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 34-61

ISBN : 2-911961-14-5

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Clément Chéroux, « Les discours de l'origine », *Études photographiques* [En ligne], 14 | janvier 2004, mis en ligne le 20 septembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Les discours de l'origine

À propos du photogramme et du photomontage

Clément Chéroux

NOTE DE L'ÉDITEUR

« Sept, oui, sept villes, sept villes grecques se
disputaient l'honneur, s'honoraient de la dispute
d'être le lieu de naissance d'Homère... qui
probablement n'était né dans aucune ville
grecque. »

Raoul Hausmann¹.

Une première version de cet article a été publiée dans Ute Eskildsen, *Ein Bilderbuch*.

Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, Göttingen, Steidl, 2003, p. 94-104.

L'auteur tient à remercier pour leur aide ou leurs conseils Florian Ebner, Ute Eskildsen, Christophe Gœury, Gérard Lévy, Barbara Lindlar, André Gunthert, Emmanuelle de l'Écotais, Csaba Morocz, Michel Poivert, Marthe Prévot, Sam Stourdzé et Peter Weiss.

- 1 La photographie semble vouée aux brumes matinales. La "Petite histoire..." de Walter Benjamin s'ouvre ainsi sur une évocation du « brouillard qui s'étend sur les commencements de la photographie² ». Il est, dans l'histoire du médium, bien d'autres épisodes dont la perception semble avoir également souffert des aléas climatiques. C'est semble-t-il un même effet de brouillard et de brouillage qui recouvre les premiers emplois du photogramme et du photomontage par les avant-gardes artistiques du début du xx^e siècle. L'interrogation historique sur les débuts de la photographie montée ou sans appareil est en effet souvent présentée comme un problème inextricable, une polémique jamais tranchée, lorsqu'elle n'est pas simplement éludée comme une question de peu d'importance. Pourtant, en étudiant précisément les sources disponibles, en recoupant les multiples témoignages et les publications d'époque, il est possible de dissiper un tant soit peu ces brumes et de reconstituer une chronologie qui n'est, certes, pas totalement

exempte de zones d'opacité mais permet, néanmoins, une compréhension moins aléatoire de ces phénomènes historiques.

- 2 Christian Schad est sans conteste le premier représentant des avant-gardes à avoir, dès 1919, utilisé la technique du photogramme (voir fig. 4). Cet emploi précoce est attesté par la première publication d'un spécimen de photogramme dans le n° 7 de la revue *Dadaphone*, édité par Tristan Tzara en mars 1920³. Si cette publication démontre l'antériorité de Schad, elle ne prouve en rien son influence sur les autres opérateurs. Car, pour les observateurs de l'époque, la piètre qualité de reproduction de l'image la faisait sans doute davantage passer pour un collage sur fond noir que pour un photogramme. Elle n'était d'ailleurs même pas désignée comme tel, et aucun commentaire dans les colonnes attenantes ne venait expliquer son mode de production (fig. 2).
- 3 Il faut croire que Tzara aura lui-même fait davantage pour la divulgation de ce qu'il appela « schadographie » que cette publication isolée dans sa revue. Car c'est dans son entourage immédiat, parmi les dadaïstes parisiens, que se situe le deuxième épisode de l'histoire du photogramme d'avant-garde. Man Ray, qui en est le principal acteur, raconte que c'est au cours d'une séance de laboratoire qu'il redécouvrit, par accident, un procédé qu'il pratiquait déjà étant enfant⁴ (voir fig. 6). Plusieurs éléments de datation permettent de situer cette découverte dans les premiers mois de l'année 1922⁵. Man Ray, qui se décrit lui-même comme « jaloux de [sa] découverte », baptise alors le procédé de son propre nom (« rayographies ») et multiplie, au plus vite, les occasions de publication (*Les Feuilles libres*, dès avril-mai, *The Little Review* à l'automne, *Vanity Fair* en novembre (fig. 3), puis le portfolio *Champs délicieux* en décembre 1922) qui lui permettent, selon l'expression de Jean Cocteau, d'enregistrer son « brevet d'invention⁶ ». Man Ray a toujours nié avoir eu préalablement connaissance des travaux de Schad. Mais la proximité de Tzara, tant physique (il loge dans le même hôtel que Man Ray) que narrative (il est cité dans le récit que Man Ray fit de sa découverte), ne permet pas de dissiper tous les doutes – bien au contraire. Dans son autobiographie, publiée en 1963 (l'année même de la mort de Tzara), Man Ray raconte en effet que celui-ci lui rendit visite au lendemain de sa découverte : « Il remarqua aussitôt les rayographies et fut enthousiasmé. C'était du plus pur dada, dit-il, et bien mieux que les tentatives similaires – de simples impressions de formes plates, en blanc et noir – faites quelques années auparavant par Christian Schad, un dadaïste de la première heure. Tzara revint dans ma chambre le soir même. Ensemble nous fîmes quelques rayographies⁷. » Il est difficile, dans l'état actuel des connaissances, de déterminer avec précision le rôle de Tzara dans cette redécouverte parisienne du photogramme. Mais il est en revanche indéniable, qu'au-delà de sa propre préface pour les *Champs délicieux*, celui-ci fit, à nouveau, beaucoup pour la propagation du procédé. Plusieurs témoignages confirment en effet que Tzara montra des photogrammes de Man Ray lors du congrès constructiviste de Weimar, en septembre 1922⁸.
- 4 En colportant ainsi les *Champs délicieux*, Tzara ne fut pas sans influence sur le troisième acteur des débuts du photogramme moderne : László Moholy-Nagy (voir fig. 5). Rien ne prouve que ce dernier ait eu connaissance des photogrammes de Man Ray avant le congrès de septembre 1922. Il est en revanche avéré, qu'à cette occasion, il fut particulièrement intrigué par les expérimentations de l'Américain. « Moholy était très intéressé par sa technique et a posé des questions à Tzara⁹ », raconte El Lissitzky qui participait également au rassemblement. Moholy-Nagy eut par la suite d'autres occasions de voir des photogrammes de Man Ray par l'intermédiaire de Lissitzky ou de Hausmann. Dans une lettre de 1953 (voir fig. 1), ce dernier raconte en effet avoir donné à Moholy-Nagy

le numéro de *Vanity Fair* publié en novembre 1922 avec quelques photogrammes de Man Ray¹⁰. Si l'on en croit Raoul Hausmann, à cette date, Moholy-Nagy n'avait pas encore réalisé lui-même de photogrammes. Selon toute vraisemblance, il commença donc à pratiquer la photographie sans appareil entre la fin de l'année 1922 et le mois de mars 1923 au cours duquel la revue américaine *Broom* publia quelques-unes de ses premières réalisations. Plusieurs historiens ont également émis l'hypothèse que Moholy-Nagy avait sans doute déjà vu des photogrammes avant de découvrir ceux de Man Ray. Lors d'un séjour dans la Röhn, entre la mi-juillet et la mi-septembre 1922, c'est-à-dire avant le congrès de Weimar, Moholy-Nagy et son épouse Lucia avaient en effet visité une école de Loheland dans laquelle une institutrice réalisait des photogrammes à l'aide de fleurs diaphanes¹¹. Quant à Moholy-Nagy, il n'a jamais expressément déclaré être l'inventeur du photogramme, mais a écrit l'avoir découvert « indépendamment » de Man Ray ou de toute autre source d'influence¹². En 1926, il note par exemple être « parvenu à cette forme plastique par un travail théorique¹³ ». Il est vrai que dans un article publié en juillet 1922 (deux mois donc avant le congrès et au moment où il était dans la Röhn), Moholy-Nagy avait envisagé de manière purement conceptuelle « d'utiliser la photosensibilité de la plaque au bromure d'argent pour la réception et pour l'enregistrement des phénomènes lumineux (moments de jeux de lumière) que nous aurons produits nous-mêmes grâce à des dispositifs de miroirs et de lentilles, etc.¹⁴ ». La formulation peu précise de ce projet permettra à Moholy-Nagy¹⁵ et à certains de ses exégètes de présenter cet article comme une sorte de préfiguration théorique du photogramme. Mais il faut bien reconnaître que si la sensibilité de la plaque photographique est bien évoquée, la suppression de l'appareil n'est pas explicitement envisagée. Sans doute, à l'époque, Moholy-Nagy souhaite-t-il plutôt photographier des projections lumineuses comme Viking Eggeling et Hans Richter (qu'il cite dans le même article) avaient pu le faire dans leurs films expérimentaux¹⁶. Mais en découvrant les photogrammes de Man Ray, ou ceux de Loheland, il y vit un moyen plus simple – pour quelqu'un qui ne pratiquait pas encore la photographie – de mettre en œuvre ses recherches sur la lumière, et s'empara du procédé. Ce qui lui valut par la suite de virulentes accusations de plagiat de la part de quelques-uns de ses collègues comme Raoul Hausmann (voir fig. 1), Alfred Kemény, El Lissitzky ou Hans Richter¹⁷. En 1971, ce dernier déclarait encore : « Je n'aimais pas Moholy-Nagy, parce qu'il découvrait toujours les choses après qu'elles aient été déjà découvertes. J'étais en 1922 chez Doesburg à Weimar, pour cette fête du Bauhaus et Tzara est venu, et il a apporté les *Champs délicieux* de Man Ray. Six semaines après, Moholy, dans le magazine, publiait déjà un article [disant] qu'il a découvert la photographie sans caméra¹⁸. »

- 5 L'histoire des débuts du photomontage au sein des avant-gardes est tout aussi complexe. Contrairement au photogramme, qui n'avait pas d'antécédent dans la gamme des techniques utilisées par les artistes modernes, le photomontage s'inscrit dans la tradition des papiers collés cubistes des années 1910. La difficulté qu'il y a, aujourd'hui comme à l'époque, à opérer une distinction précise entre 1) des collages de morceaux d'objets, de papier et de journaux comportant des éléments typographiques ou éventuellement photographiques et 2) des montages d'images dans lesquels la photographie constituerait le matériau majoritaire, rend quasiment impossible l'identification de l'inventeur du photomontage d'avant-garde. C'est en jouant sur l'indistinction de cette frontière entre le collage et le photomontage que Georg Grosz peut affirmer : « Lorsqu'en 1916, par un matin de mai, vers 5 heures, dans mon atelier de Südente, John Heartfield et moi avons inventé le photomontage, nous étions tous deux loin de nous douter des immenses possibilités de cette invention¹⁹...»

- 6 Raoul Hausmann, dont l'exergue du présent article semble indiquer qu'il ne se faisait guère d'illusion sur les revendications de paternité, développe pourtant, dans son *Courrier Dada*, un long réquisitoire destiné à lui réattribuer la propriété de l'invention en distinguant précisément entre collage et photomontage : « Grosz et Heartfield, trop épris de leurs idées caricaturales, restèrent fidèles au collage jusqu'en 1920. Au départ celui-ci était un mélange de dessins et de coupures de catalogues²⁰. » Ayant ainsi contesté l'antériorité de ses concurrents, Hausmann livre sa version de la découverte. C'est en août 1918, au cours d'un séjour dans une île de la mer Baltique, en compagnie de Hannah Höch, qu'il conçut l'idée du photomontage. « Dans presque toutes les maisons, écrit-il, se trouvait, accrochée au mur, une lithographie en couleurs représentant sur un fond de caserne, l'image d'un grenadier. Pour rendre ce memento militaire plus personnel, on avait collé à la place de la tête un portrait photographique du soldat. Ce fut comme un éclair, on pourrait – je le vis instantanément – faire des “tableaux” entièrement composés de photos découpées. De retour en septembre à Berlin, je commençai à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma²¹. » Malheureusement, ces premiers photomontages d'Hausmann, de la fin de l'année 1918, ont disparu tout comme ceux évoqués par Grosz dans son témoignage (et dont il ne sera sans doute jamais possible de déterminer s'ils relevaient du collage ou du photomontage). Il faut en fait attendre 1919 pour voir apparaître les premières publications de photomontages : celui d'Heartfield pour *Jedermans sein eignert Fussball*, paru en février 1919 (où la typographie domine encore), et celui d'Hausmann composé pour *Der Dada* n° 2, en décembre 1919. C'est d'ailleurs de cette même année 1919 que sont datés les plus anciens photomontages conservés de Heartfield, Grosz, Hausmann, ou Höch²² (voir fig. 8 et 9).
- 7 Si, en URSS, l'imbricatio de la chronologie semble moins difficile à débrouiller, les querelles d'antériorité n'en existent pas moins. El Lissitzky réalise ses premiers photomontages en 1922 pour illustrer un livre d'Ilya Ehrenburg. Dans un texte autobiographique, Alexandre Rodtchenko a inscrit en face des années “1921-1922” : « Le photomontage dont je peux me considérer comme le créateur en URSS²³. » Primauté contestée par Gustav Klutis dont *La Ville dynamique*, composée en 1919, mais publiée ultérieurement, constituerait, selon lui, le premier spécimen de photomontage soviétique²⁴.
- 8 Souvent considérée comme futile, ou stérile, la mise au point d'une chronologie de l'invention aussi précise que possible présente pourtant deux intérêts de taille. Outre qu'elle concourt à l'établissement de la vérité historique – ce qui n'est pas la moindre des choses –, cette chronique révèle surtout l'importance qu'attribuaient les avant-gardes aux questions d'antériorité. Se développe en effet, dans les textes de l'époque ou dans les témoignages plus tardifs, une véritable rhétorique de l'origine dont la signification historique, elle, ne peut être négligée.
- 9 Ces discours de l'origine se composent de plusieurs strates. La première est constituée par les réclamations de bonne foi d'artistes persuadés d'avoir élaboré des formes nouvelles et qui souhaitent simplement faire valoir leurs prérogatives d'inventeur. Parallèlement à ces réclamations d'antériorité personnelle, se développe également, dans les textes et les témoignages des avant-gardes, une deuxième forme de revendication d'antécédents, plus rétroactive encore et pas toujours nominative. C'est l'attitude qui consiste à établir une sorte de préhistoire de l'invention en recherchant d'éventuels précurseurs. C'est notamment ce que font Hausmann et Höch lorsqu'ils inscrivent le principe du photomontage dans la tradition populaire des mementos militaires du XIXe siècle. C'est

également la stratégie adoptée par Moholy-Nagy lorsqu'il écrit : « Les poissons d'avril des journaux illustrés tentent depuis longtemps déjà, grâce au montage de fragments photographiques hétéroclites et à d'habiles retouches, d'obtenir une représentation réaliste de "l'insensé". Ces photomontages furent les prémices des nouvelles et futures "photoplastiques".²⁵ » Ou encore lorsqu'il associe la technique du photogramme « à l'expérience fondamentale, faite par Fox Talbot en 1835, qui consistait à poser un morceau de dentelle directement sur du papier photosensible²⁶ », voire à celle plus ancienne de Thomas Wedgwood et Humphrey Davy²⁷. Ce besoin d'instaurer des précédents, qui semble chez les avant-gardes tout autant récurrent que celui de revendiquer la paternité d'une invention, s'explique aisément. Pour celui qui tente ainsi de reporter l'invention à des temps immémoriaux en désignant des pratiques ou des précurseurs ancestraux, c'est une manière de faire comprendre que s'il ne peut s'attribuer les lauriers de l'inventeur, ils ne doivent pas non plus revenir à l'un de ses concurrents contemporains.

- 10 Si la manie de l'antériorité est particulièrement répandue chez les artistes des avant-gardes, elle l'est peut-être plus encore dans la communauté historienne. Il n'est qu'à consulter la plupart des textes importants sur le photogramme et le photomontage pour constater qu'ils comportent tous un plus ou moins long développement sur leurs origines. Aux deux premières strates du discours de l'origine s'en superpose donc une troisième. Il faut en rappeler brièvement les caractéristiques avant de l'analyser.
- 11 L'usage du photogramme et du photomontage est en effet attesté dès les débuts du médium. C'est un poncif de rappeler que l'ensemble des premiers expérimentateurs – Niépce, Daguerre, Talbot, ou Bayard (voir fig. 18) – disposaient divers objets ou végétaux à même la surface sensible pour tester sa réactivité à la lumière (pour deux d'entre eux, au moins, des exemples subsistent). Il en va de même avec le photomontage. « À peine la photographie était-elle inventée que déjà on la manipulait », écrit Dawn Ades²⁸. Ainsi existe-t-il des spécimens de montages de daguerréotypes où plusieurs plaques se chevauchent pour tenter de reconstituer une continuité visuelle²⁹. Mais c'est évidemment avec la technique plus souple du négatif papier que la pratique du photomontage put se généraliser. Dès les premiers numéros du journal *La Lumière*, puis dans de multiples manuels, sont en effet proposés aux praticiens ce que l'on appelle joliment, dans le jargon de l'époque, des « trucs » ou des « ficelles » de laboratoire pour ajouter un fond dégradé à un portrait, un ciel nuageux à un paysage ou pour rassembler des personnages photographiés séparément³⁰. En dehors de leur emploi courant dans les studios de photographie, ces techniques, dont le but est de faire exister photographiquement une scène qui n'a pas eu lieu dans la réalité, trouveront une application toute naturelle dans la création ou dans la falsification. Ce sont par exemple les compositions d'Oscar Rejlander ou d'Henry Peach Robinson dans les années 1850 et 1860, ou encore les reconstitutions des scènes de la Commune par Eugène Appert en 1871, pour ne citer que quelques cas parmi les plus connus. À partir des années 1860 se développe également toute une iconographie populaire constituée de photomontages plus ou moins élaborés : des cartes de visite "mosaïque", des mementos militaires ornements, etc.³¹(fig. 13 à 16). Les applications du photogramme sont beaucoup moins courantes que celles du photomontage. Il en existe cependant quelques-unes dans le domaine scientifique : pour mesurer, par exemple, la transparence de certains matériaux (voir fig. 19), pour constituer des herbiers photographiques, comme le firent Anna Atkins à partir de 1843, puis Charles Francis Himes en 1868, ou encore pour fixer la silhouette d'insectes, comme le préconisait

le biologiste Paul Lindner dans son ouvrage de 1920 intitulé *Photographie ohne Kamera*³². Parallèlement à ces applications occasionnelles ou courantes, photogrammes et photomontages intègrent également le registre des pratiques ludiques, ce que la fin du XIX^e siècle désigne sous l'appellation générique de récréations photographiques (fig. 12 et 20). Dans les années 1860-1870, aux États-Unis ou en Grande-Bretagne, il est relativement courant que les jeunes filles de bonne famille possèdent un « album de présentation » dans lequel les proches sont réunis selon de fantaisistes combinaisons photographiques³³ (voir fig. 17). Mais c'est surtout avec le développement de la photographie amateur, à partir des années 1880, que se met en place un véritable répertoire de divertissements photographiques. Les amateurs sont, par exemple, conviés à réaliser des photocaricatures en se photographiant dans des miroirs déformants, en utilisant des points de vue inhabituels (d'en bas ou d'en haut) pour allonger ou rétrécir les corps, et bien sûr en employant la colle et les ciseaux pour engendrer d'étranges animaux à figure humaine, des adultes à tête d'enfant ou de petits bonhommes surmontés d'un monumental encéphale, etc. Dans l'abondant répertoire de ces passe-temps photographiques figure également le photogramme. « Là encore, comme pour le photomontage, le procédé a été employé pour l'amusement des amateurs dans les premières années de ce siècle et avant », écrit Aaron Scharf en 1968³⁴.

- 12 Après avoir ainsi rappelé les origines ludiques ou pratiques du photogramme et du photomontage, il convient de tenter de comprendre pourquoi les histoires de la photographie y font si abondamment référence. Il faut bien le reconnaître, ici aussi, le recours à l'antériorité est une manière commode, au mieux, de déplacer, au pire, d'éluder la question de l'invention. En cela, la stratégie des historiens ne diffère parfois guère de celle des artistes. Égrener la longue litanie des précurseurs d'un procédé, c'est souvent éviter de désigner précisément son inventeur.
- 13 Au-delà de ces stratégies de contournement, ce recours répété à l'antériorité est aussi un symptôme de la discipline historique. L'historien aime les origines. Il semble irrésistiblement attiré par les premiers pas, les commencements chancelants ou flamboyants. Il est fasciné, parfois jusqu'à l'hypnose, par le matin des faits. Cette « obsession embryogénique³⁵ », comme l'appelle Marc Bloch dans les quelques pages remarquables qu'il a consacrées à cette question, se comprend. L'historien qui y cède troque un instant son labeur habituel (réputé aride) contre la forme plus séduisante de l'enquête policière. À la manière du détective, chargé de traquer le meurtrier dont l'empreinte a été retrouvée sur le lieu du crime, l'historien en quête d'origine doit remonter à la source des faits. Son investigation aura ensuite, pour le lecteur, tous les attraits du suspens, de l'enchaînement narratif et du dénouement. Mais toute médaille a son revers, et cette perspective historique, tout attrayante qu'elle soit pour l'enquêteur et son lecteur, n'est pas sans poser quelques problèmes théoriques.
- 14 Au premier chef, la quête des origines est sans fin. Elle est un point dans le temps toujours indéfiniment reculé. Car il est toujours possible de trouver un prédécesseur au précurseur, puis un précédent au prédécesseur du précurseur, et ainsi de suite. Par ailleurs, l'origine est trompeuse. Elle laisse accroire qu'elle est un lieu de vérité absolue, qu'en son sein l'essence même des êtres et des choses se trouverait repliée, comme préservée dans un état de pureté virginale, à l'aube de toute altération. « On aime à croire, écrit Michel Foucault, qu'à leur début les choses étaient en leur perfection³⁶. »
- 15 Une autre difficulté réside dans l'ambivalence même du mot « origine » qui signifie tout à la fois le commencement et la cause et prête, de ce fait, à confusion. « Pour le vocabulaire

courant, les origines sont un commencement qui explique. Pis encore : qui suffit à expliquer. Là est l'ambiguïté ; là est le danger³⁷ », écrit Bloch. Car il va de soi que si la connaissance des commencements d'un phénomène historique peut aider à le comprendre, elle ne suffit pas à l'expliquer. « Mettre à jour le germe, ce n'est pas déceler les causes de la germination », explique ailleurs Bloch³⁸.

- 16 « Lorsqu'elle succombe à la “chimère de l'origine”, l'histoire charrie, sans en avoir claire conscience, plusieurs présupposés : que chaque moment historique est une totalité homogène, dotée d'une signification idéale et unique présente en chacune des manifestations qui l'expriment ; que le devenir historique est organisé comme une continuité nécessaire ; que les faits s'enchaînent et s'engendrent en un flux ininterrompu, qui permet de décider que l'un est “cause” ou “origine” de l'autre³⁹. » Roger Chartier l'explique ici remarquablement, la fascination pour l'origine est la marque d'une conception évolutionniste de l'histoire : de la mise à jour des commencements doit découler un enchaînement naturel du récit historique, un continuum sans heurt, ni rupture. Or, les leçons de la Nouvelle Histoire, celles de Foucault, ont appris aux historiens à se méfier de ces logiques trop clairement orientées. Et ceci d'autant plus que cette pensée évolutionniste se double généralement d'une perception téléologique de l'histoire⁴⁰. Qu'elle soit considérée comme commencement ou comme cause, l'origine semble, en effet, toujours appeler une fin, voire une finalité. La recherche de l'origine a souvent pour conséquence d'enfermer l'historien qui la mène dans un strict système de cause à effet : l'origine étant la cause dont la finalité sera l'effet. Or, là aussi, il convient d'être prudent vis-à-vis d'une logique par trop déterminée, d'une pensée historique précédée de l'axiome de son résultat. L'obsession de la finalité n'est guère moins aveuglante que celle de l'origine. Elle conduit souvent à analyser les faits à travers le seul prisme de leur devenir.
- 17 Pour celui qui aborde l'histoire du photogramme ou du photomontage, les dangers de l'embryogénie ou de la téléologie sont bien réels. Il est, certes, tout à fait tentant d'envisager la photographie montée et sans appareil du XIX^e siècle comme l'origine ou la préfiguration du vocabulaire esthétique des avant-gardes historiques. Mais cela ne va pas sans poser quelques problèmes théoriques et méthodologiques. Car chercher l'origine des photogrammes ou des photomontages d'avant-garde dans les techniques du XIX^e siècle, c'est risquer de penser que ces dernières recèlent une sorte de vérité immanente qu'il suffirait de mettre à jour pour comprendre et expliquer les images d'un Man Ray ou d'un Hausmann. S'en tenir à une simple relation de filiation, entre l'usage de ces techniques au XIX^e et au XX^e siècle, comme si l'une avait naturellement enfanté l'autre, c'est surtout prendre le problème à l'envers. Dans un article de 1951, intitulé “Les précurseurs de Kafka”, Jorge Luis Borges a magnifiquement démontré que le sens de formation de l'histoire n'était pas toujours le plus attendu, que les schémas évolutionnistes ou téléologiques étaient définitivement trop simples. Borges note que « le poème *Fears and Scruples* de Robert Browning annonce l'œuvre de Kafka⁴¹ », mais prend garde, en même temps, de préciser que c'est la lecture de *La Métamorphose* ou du *Procès* qui a sensiblement modifié notre perception de Browning. Ainsi, conclut Borges, « chaque écrivain crée ses précurseurs⁴² ». Il en va exactement de même avec le photogramme et le photomontage. Sans doute n'attacherions-nous guère d'intérêt à ces usages techniques ou ludiques du XIX^e siècle, si les artistes des avant-gardes ne s'en étaient emparés. En histoire de la photographie, les notions de « précurseur », de « préfiguration », ou d'« anticipation » – comme ailleurs les “prophéties” de Nostradamus – devront donc être considérées avec la

plus grande circonspection. Et ceci d'autant plus que les usages de la photographie montée ou sans appareil du XIX^e siècle présentent un véritable intérêt en tant que tels. Il n'est pas nécessaire de les observer à travers le seul filtre des avant-gardes pour en faire un matériau digne de l'étude historique. Bien au contraire, les analyser dans la seule perspective de leur devenir moderniste, c'est risquer de passer à côté de très beaux sujets historiques, c'est, pour le dire plus familièrement, voir l'histoire « par le petit bout de la lorgnette »⁴³.

- 18 Ni chimère des origines, ni illusion téléologique, donc. Doit-on cependant renoncer à suivre le développement d'une forme, le mouvement d'une technique, ou d'une pratique, à travers différents temps ou lieux ? Dans un texte remarquable, qui mériterait une place de choix dans les anthologies de méthodologie historique, Michel Foucault propose un autre modèle d'analyse : la généalogie. Élaborée à partir de sa lecture de la *Généalogie de la morale* de Friedrich Nietzsche⁴⁴, cette méthode alternative s'oppose tout d'abord à la fascination pour les commencements ou à la perception évolutionniste de l'histoire. La généalogie cherche à systématiquement briser tout ce qui, dans l'enchaînement des faits historiques, apparaît comme un trop calme mouvement continu, tout ce qui semble partir d'une origine idéale pour aboutir « naturellement » à une finalité logique. « Il y a toute une tradition de l'histoire (théologique ou rationaliste) qui tend à dissoudre l'événement singulier dans une continuité idéale – mouvement téléologique ou enchaînement naturel. L'histoire “effective” fait ressurgir l'événement dans ce qu'il peut avoir d'unique et d'aigu⁴⁵. » Cette histoire « effective » (c'est la *wirkliche Historie* décrite par Nietzsche) implique donc une certaine acuité aux chemins de traverse, aux désorientations ou discontinuités du temps, aux accidents de parcours, aux failles et aux pauses de l'histoire, aux singularités et aux complexités de ses acteurs, aux différences entre le discours et la pratique... aux raretés, etc. « La généalogie, écrit encore Foucault, ne prétend pas remonter le temps pour rétablir une grande continuité par-delà la dispersion de l'oubli ; sa tâche n'est pas de montrer que le passé est encore là, bien vivant dans le présent, l'animant encore en secret, après avoir imposé à toutes les traverses du parcours une forme dessinée dès le départ. Rien qui ressemblerait à l'évolution d'une espèce, au destin d'un peuple. Suivre la filière complexe de la provenance, c'est au contraire maintenir ce qui s'est passé dans la dispersion qui lui est propre : c'est repérer les accidents, les infimes déviations – ou au contraire les retournements complets –, les erreurs, les fautes d'appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous ; c'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point la vérité de l'être, mais l'extériorité de l'accident⁴⁶. »
- 19 La méthode proposée par Foucault suppose donc que l'historien ne se contente pas des analogies de la généalogie. Il doit résister à ces « vertiges de l'analogie », dénoncés encore récemment par Jacques Bouveresse, à la suite de l'affaire « Sokal et Bricmont⁴⁷ ». Car, véritables chausse-trappes de la pensée, l'analogie et la cohorte de ses inévitables corollaires – coïncidences fortuites, fausses concordances, insidieuses similitudes, etc. – sont bien souvent à l'origine d'un réductionnisme pervers. « Méfions-nous de l'analogie dévoyée, du comparatisme dévergondé, écrit Robert Bonnaud. [...] Méfions-nous de l'analogisme, de la tendance au nivellement, à l'aplanissement général, au gommage des différences, du confusionnisme pour qui tout est égal à tout, pour qui l'avant et l'après, hier, aujourd'hui et demain sont finalement identiques⁴⁸. » Complice d'une pensée de la finalité, la généalogie simplement analogique ne fait en somme que retomber dans la téléologie. L'historien « généalogiquement orienté » doit donc être davantage attentif aux

variants qu'aux invariants. « Généalogie veut donc dire origine ou naissance, mais aussi différence ou distance dans l'origine », écrit Gilles Deleuze dans "Le concept de généalogie", le premier chapitre de son livre sur Nietzsche⁴⁹. Pour être véritablement effective, la généalogie devra donc être différentielle.

- 20 Ce travail de différenciation devra de surcroît s'effectuer tant au niveau micro- que macro-historique. L'établissement d'une chronologie aussi précise que possible des premiers usages du photogramme par les avant-gardes ne doit pas, par exemple, occulter la singularité des trois expérimentateurs initiaux. Car s'il y a bel et bien eu contagion entre Schad, Man Ray et Moholy-Nagy, celle-ci s'est limitée à la propagation du processus technique. Chacun des trois opérateurs a ensuite développé un projet autonome selon ses propres préoccupations esthétiques. Ainsi, les photogrammes de Schad s'inscrivent-ils directement dans la lignée des collages dadaïstes, des accumulations de rebuts hétéroclites et insignifiants : coupures de journaux, morceaux de ficelle, bouts de chiffons ou de coton, etc. La démarche de Man Ray est plus attentive aux objets. Chacun des "objets de son affection" (pour parodier le titre d'un de ses livres) semble avoir été choisi pour sa forme élémentaire, immédiatement reconnaissable. Associés à d'autres, dans la tradition surréaliste de la "rencontre fortuite" ou du "cadavre exquis", ils recomposent des sortes de rébus visuels, des scènes énigmatiques ou simplement ludiques. Quant aux photogrammes de Moholy-Nagy, ils sont davantage constructivistes dans la forme comme dans l'esprit. Dans la forme, parce qu'ils rappellent, tout du moins dans les premiers temps, les compositions géométriques des Prouns de Lissitzky ; dans l'esprit, parce qu'ils s'inscrivent dans une recherche de type expérimental dont l'objet est l'essence même du médium : la lumière. La singularité de ces trois projets esthétiques, aisément constatable lorsqu'ils sont mis côte-à-côte, rend donc caduque toute accusation de plagiat.
- 21 Il en va de même pour le photomontage : la généalogie de sa réinvention moderne ne doit pas, non plus, cacher la très grande disparité des productions. Ainsi les premiers photomontages dadaïstes se caractérisent-ils par la déstructuration et la saturation de l'espace visuel. Mais lorsque le photomontage devient le vecteur d'un engagement politique, la cacophonie visuelle cède la place à une image nécessairement plus lisible comme le démontrent, à partir de 1930, les productions militantes de John Heartfield pour le *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, puis pour le *Volk Illustrierte*⁵⁰. En URSS, à l'exception des premières compositions de Rodtchenko, qui restent encore très surchargées, les photomontages de Gustav Klutssis, Sergei Senkin ou El Lissitzky s'inscrivent, dès le début des années 1920, dans la logique de la propagande politique et sont, par conséquent, davantage épurés, plus proches des compositions sur fond blanc des constructivistes. C'est cette forme de photomontage épuré, avec de larges pans de blanc ou des aplats de couleurs, qui, dans l'Europe des années 1920 et 1930, est sans doute la plus répandue à travers les productions artistiques ou appliquées de Moholy-Nagy⁵¹, Cas Oorthuys, Evzen Markalous, Piet Zwart, Willi Baumeister et quelques autres. Dans les années 1930 et suivantes, les surréalistes, comme Georges Hugnet (voir fig. 11), Karel Teige, Jindrich Styrsky, ou quelques autres renoueront avec le chahut visuel des dadaïstes, mais en privilégiant cependant le principe des associations d'idées, déjà mis en œuvre dans les "cadavres exquis".
- 22 Le principe de la généalogie différentielle doit ensuite être appliqué à un plus large champ temporel. Il ne peut suffire d'inscrire simplement le photogramme et le photomontage dans la tradition des techniques du XIXe siècle. Il faut montrer ce en quoi ils constituent une rupture. Et c'est bien là qu'apparaît le problème. Car, contre toute

attente, et à rebours d'un discours traditionnellement admis, il faut bien reconnaître que le photogramme et le photomontage ne renouvellent pas fondamentalement les pratiques. Du point de vue de la pratique photographique – cela vient d'être démontré – la technique utilisée par les artistes des avant-gardes ne diffère guère de celle des opérateurs du XIXe siècle. Du point de vue de la pratique artistique, le photogramme et le photomontage ne constituent pas non plus une véritable rupture structurelle. Pour le comprendre, il faut rappeler que la peinture se fait par adjonction de matériaux sur la toile, tandis que la photographie fonctionne davantage sur un principe soustractif. La photographie, écrit Philippe Dubois, est « un prélèvement dans le monde, une soustraction qui opère en bloc. Le photographe n'est pas du tout [comme le peintre] dans la position de remplir progressivement un cadre vide et vierge, déjà-là. Son geste consiste plutôt à soustraire d'un coup tout un espace "plein", déjà rempli, à un continu⁵². » Plusieurs commentateurs ont observé que la photographie montée et sans appareil fonctionnait selon un même principe : Richard Hiepe décrit le photogramme comme un « *Belichtungsmontage* », tandis qu'Aaron Scharf le définit comme une sorte d'« *auto-recorded collage*⁵³ ». Cela tient au fait que dans les deux cas l'opérateur est confronté à une surface vierge qu'il va progressivement emplir par des ajouts successifs : pour le photomontage, il assemble des fragments de photographies sur la feuille blanche, tandis que pour le photogramme, il superpose des objets plus ou moins translucides sur le papier sensible. En ce sens, photogrammes et photomontages relèvent, selon les mots d'Aragon, d'« une opération philosophique de même caractère⁵⁴ » ; ils fonctionnent selon un semblable principe d'adjonction. Il n'est d'ailleurs qu'à mieux regarder les photogrammes et les photomontages pour constater que l'organisation des formes dans l'espace de l'image s'appuie bien davantage sur le centre que sur les bords, selon un modèle plus pictural que photographique. Ainsi, en termes structurels, photogrammes et photomontages sont moins proches de la photographie que de la peinture, et représentent davantage une forme de continuité que de rupture par rapport à cette dernière. C'est ce que confirme Man Ray lorsqu'il décrit ses photogrammes comme une sorte de « peinture avec de la lumière », ou Moholy-Nagy lorsqu'il écrit à propos des siens : « Le support photosensible – plaque ou papier – est une *tabula rasa*, une page vierge sur laquelle le photographe peut écrire avec la lumière, tout comme le peintre travaille souverainement à sa toile avec ses outils : le pinceau et les pigments⁵⁵. » C'est encore ce que sous-entend cette critique d'Edward Steichen à l'égard du « photographe européen moderne » qui, selon lui, ne serait toujours pas dépêtré d'une certaine forme de pictorialisme : « Il imitait encore son ami le peintre avec le soi-disant photomontage. Il a simplement choisi le peintre moderne comme modèle⁵⁶. »

- 23 À l'orée des années 1920, le photogramme et le photomontage ne représentent donc rien d'inédit, tant sur le plan technique que plastique. Comment comprendre dès lors ces innombrables réclamations d'antériorité, dont le caractère quasi obsessionnel (chez certains) a été rappelé en préambule ? Comment interpréter l'entêtement des artistes à revendiquer l'originalité d'une invention qui n'en semble finalement pas une ? Que dire enfin de l'usage de techniques archaïsantes par des avant-gardes qui se sont faites, par ailleurs, les chantres de l'innovation ? Car s'il est un leitmotiv dans le projet avant-gardiste, c'est bien celui de l'originalité. Il n'est qu'à relire les manifestes et les textes théoriques de l'époque pour constater que l'apologie du nouveau y est sans cesse réaffirmée, accompagnée de son immanquable corollaire : le déni de la tradition⁵⁷.

- 24 Il y a deux façons de dénouer le nœud de la contradiction. La première consiste à penser, avec Rosalind Krauss, que l'originalité des avant-gardes est un mythe savamment orchestré par les avant-gardes, puis entretenu par l'institution historique et muséale⁵⁸. Qu'André Breton n'ait cessé de chercher des prédécesseurs au surréalisme, que Béla Bartók ou Wassily Kandinsky, dans d'autres domaines, aient tant emprunté à la tradition populaire, devrait, en effet, suffire à démontrer que la volonté affichée de faire table rase du passé relève davantage d'un effet de discours que de la réalité historique.
- 25 Pour résoudre la contradiction, une seconde solution, symétrique à la première, consiste à faire l'hypothèse que l'archaïsme n'en est en fait pas un. Il faut en effet envisager que la question de l'originalité du photogramme et du photomontage puisse se poser autrement qu'en termes de forme ou de pratique, qu'elle réside davantage dans l'appropriation, par les avant-gardes, de techniques appliquées dont la valeur artistique n'était pas acquise. S'il y a eu, en effet, invention, ce n'est pas selon l'acception courante du mot, mais plutôt au sens archéologique du terme. Quelque chose était là, dormant, enfoui sous les stratifications de ses multiples applications. L'inventeur est celui qui l'a mis à jour. Pour employer une autre métaphore, il faudrait dire que le principe du photogramme ou du photomontage existait à l'état latent. Le développement du collage et de l'abstraction, au sein des avant-gardes picturales, a sans doute joué un rôle primordial dans la reconnaissance de l'intérêt esthétique de ces techniques photographiques. La latence du photogramme et du photomontage a donc été révélée par le contexte esthétique des avant-gardes. Mais le plus important, pour continuer à filer la métaphore photographique, ne fut pas le révélateur, mais le fixateur. Le fixateur, et par là même l'inventeur, a été celui qui a extrait ces techniques de leur contexte professionnel, expérimental ou ludique pour les intégrer au registre des propositions esthétiques modernes. L'originalité se situe donc dans l'appropriation. « *It was a process of assimilation, not of influence*⁵⁹ », écrit, en toute connaissance de cause, Lucia Moholy, à propos du photogramme.
- 26 Si l'on excepte le cas particulier du futurisme, le photomontage et le photogramme furent les premières techniques photographiques à avoir été utilisées par les avant-gardes artistiques européennes. Le caractère hybride de ces techniques – matériellement photographiques, mais structurellement picturales (parce qu'additives) – aura sans aucun doute favorisé leur assimilation par les avant-gardes. Il est probable que l'utilisation de ces premières techniques photographiques aura ensuite facilité l'acceptation par les artistes avant-gardistes de la photographie directe, c'est-à-dire avec appareil et sans montage. Il est à cet égard tout à fait symptomatique que nombre des plus importants représentants des avant-gardes – Hausmann, Lissitzky, Moholy-Nagy ou encore Rodtchenko – en soient d'abord passés par le photogramme ou le photomontage avant d'aborder la photographie directe. « C'est à cause de mes photomontages que je commençai à faire moi-même de la photographie », explique Rodtchenko⁶⁰.
- 27 Le travail d'assimilation de la photographie, entamé avec le photogramme et le photomontage, s'étendit donc ensuite à d'autres applications du médium. Les photographies documentaires, scientifiques ou judiciaires, de reportage ou d'amateurs, constituèrent dès lors de nouveaux modèles visuels pour les avant-gardes – tant dans leur propre pratique photographique que dans leur usage d'images dans leurs publications. Dans l'histoire des avant-gardes, ce processus d'appropriation est récurrent. Il est à l'œuvre lorsque Francis Picabia dessine des pièces mécaniques d'après des croquis d'ingénieur, ou lorsque Marcel Duchamp transpose des objets de consommation courante

en ready-made, pour citer quelques exemples parmi les plus connus. Ce principe appropriationniste constitue même, comme l'a remarquablement analysé Arthur Danto dans *La Transfiguration du banal*, l'une des caractéristiques importantes de l'art moderne et contemporain⁶¹.

- 28 La transfiguration « d'objets de première nécessité » en « objets de dernier luxe⁶² », comme le disait Max Morise à propos des photogrammes de Man Ray, ne se fit cependant pas sans conséquences. On ne transmute pas impunément le plomb en or. La modification du statut de ces applications photographiques se fit essentiellement au détriment de leur utilité première. Entre les mains des avant-gardes, le photogramme ne servit évidemment plus guère à mesurer scientifiquement la transparence des matériaux ou à identifier des formes de végétaux dans d'improbables herbiers photographiques. De même, la technique du montage fut utilisée bien au-delà du simple trucage d'atelier destiné à ajouter un ciel ou un décor sur une image, voire à l'agrémenter de motifs ornementaux. À l'instar du *Porte-bouteilles* qui reste désespérément vide depuis que Marcel Duchamp y a apposé sa signature, les techniques du photogramme et du photomontage perdirent leur fonctionnalité initiale dès lors que les avant-gardes s'en emparèrent.
- 29 Dans un travail récent, Michel Poivert a montré que l'histoire de la condition moderne de la photographie devait se penser en deux temps⁶³. Il y a tout d'abord, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, une « modernité utile » qui correspond aux développements des applications photographiques dans différents secteurs de l'activité humaine (science, documentation, commerce, loisir, etc.) et dont Albert Londe proposera la recension en 1888 et 1896 dans un livre précisément intitulé *La Photographie moderne*⁶⁴. Apparaît ensuite une « seconde modernité », mise en œuvre au XX^e siècle sous l'impulsion des avant-gardes, et qui vient, selon Poivert, signer « la fin de la modernité utile⁶⁵ », c'est-à-dire rompre avec la valeur d'usage initiale des techniques qu'elle emploie. À cette première utilité s'en substitue cependant une seconde. L'utilité *prosaïque* est supplantée par une utilité *poétique*. Les techniques et les formes qu'elles engendrent demeurent inchangées, tandis que leur finalité est convertie. C'est bien là, dans cette transfiguration des fonctions, que se situe à la fois le critère différentiel réclamé par une histoire qui se voudrait généalogiquement orientée, et la nouveauté revendiquée par les avant-gardes. André Breton l'avait parfaitement compris lorsqu'il écrivait : « Toutes choses sont appelées à d'autres utilités que celles qu'on leur attribue généralement. C'est même du sacrifice conscient de leur utilité première (manipuler pour la première fois un objet dont on ne sait à quoi il sert, a pu servir) que se déduisent certaines propriétés transcendantes qui s'y rattachent⁶⁶. »

NOTES

1. Raoul HAUSMANN, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992, p. 11.

2. Walter BENJAMIN, "Petite histoire de la photographie" (traduction d'André Gunthert), *Études photographiques*, n° 1, nov. 1996, p. 7.

3. Cf. Floris M. NEUSÜSS, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder Fotografie ohne Kamera*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1990, p. 22-37 et 428-430. Sur le photogramme, voir également *id.*, *Photogrammes*, Paris, Nathan, 1998 ; Michel POIVERT (dir.), *Un monde non objectif en photographie*, Paris, Galerie Thessa Hérold, 2003. Par commodité, j'emploie ici le terme de photogramme pour désigner indistinctement les photographies sans appareil de Schad, de Man Ray ou de Moholy-Nagy.
4. Cf. Man RAY, *Autoportrait*, Paris, Seghers, 1964, p. 119 ; *id.*, "Man Ray Fautographe" (interview d'Irmeline Lebeer), *L'Art vivant*, n° 44, novembre 1973, p. 26.
5. Cf. Emmanuelle DE L'ÉCOTAIS, *Man Ray. Rayographies*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 15.
6. Man RAY, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 119 ; *id.*, *Champs délicieux. Album de photographies* (préface de Tristan Tzara), Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922 ; Jean COCTEAU, "Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain", *Les Feuilles libres*, avril-mai 1922, p. 134-135 repris dans E. DE L'ÉCOTAIS, *op. cit.*, p. 166.
7. Man RAY, *Autoportrait*, *op. cit.*, p. 119.
8. Man Ray affirme en effet dans une lettre de 1934 (reproduite dans E. DE L'ÉCOTAIS, *Le Fonds photographique de la dation Man Ray. Étude et inventaire*, thèse de doctorat, université de Paris IV, 1997, p. 456) que Tzara emporta une copie des *Champs délicieux* en Allemagne en 1922. Il faut rappeler que l'achevé d'imprimer de l'édition limitée est du 15 décembre 1922, mais que dès avril Tzara en faisait la publicité dans *Le Cœur à barbe* et que sa préface est signée d'août. Il faudra donc supposer que Tzara montra des spécimens de rayographies ou des épreuves du portfolio à paraître. El Lissitzky confirme également, dans une lettre à sa femme du 15 septembre 1925 (reproduite dans Sophie LISSITZKY-KÜPPERS (dir.), *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresde, Verlag der Kunst, p. 63-64), que Tzara avait parlé des *Champs délicieux* au congrès de Weimar.
9. EL LISSITZKY, Lettre à Sophie Küppers, Moscou, 15 septembre 1925, *cit. in* S. LISSITZKY-KÜPPERS (dir.), *op. cit.*, p. 64.
10. Cf. Raoul HAUSMANN, Lettre à Man Ray, Limoges, 7 février 1953, conservée au centre Georges-Pompidou, bibliothèque Nina-Kandinsky, fonds Man Ray, recueil de correspondances, document 591 (voir fig. 1).
11. Cf. Herbert MOLDERINGS, "Années lumière d'une vie. Le photogramme dans l'esthétique de László Moholy-Nagy" et Renata HEYNE, F. NEUSÜSS, "De Berlin à Chicago. Réflexions historiques et techniques à propos des photogrammes de László Moholy-Nagy", in Alain SAYAG, *László Moholy-Nagy. Compositions Lumineuses. 1922-1943*, Paris, Centre Georges-Pompidou, p. 6 et 14. Andreas HAUS, *Moholy-Nagy. Photographies, photogrammes*, Paris, Chêne, 1979, p. 14, évoque l'hypothèse que Moholy-Nagy ait pu voir la schadographie publiée en 1920 dans *Dadaphone*.
12. « Around 1920 Man Ray and I, independent of each other, re-invented the photogram », écrit MOHOLY-NAGY dans *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947, p. 187. Dans une lettre adressée à Erich Buchloz, datée de 1928 (reproduite dans Eckhard Neumann (ed.), *Bauhaus : Idee - Form - Zweck - Zeit*, Frankfurt, Galerie Göppinger, 1964, p. 105), Moholy-Nagy écrit ne pas avoir eu connaissance des travaux de Man Ray au moment où il commença à s'intéresser au photogramme. La seule influence extérieure qu'il reconnut par rapport aux photogrammes fut celle des collages Merz de Kurt Schwitters.
13. L. MOHOLY-NAGY, "La réclame photoplastique", *Offset, Buch und Werbekunst*, 1926, p. 386-394, repris dans A. SAYAG, *op. cit.*, p. 189.
14. L. MOHOLY-NAGY, "Production-Reproduction", *De Stijl*, n° 7, juillet 1922, p. 97-100, repris dans A. SAYAG, *op. cit.*, p. 186.
15. Cf. L. MOHOLY-NAGY, "La réclame photoplastique", *art. cit.*, p. 189 ; *id.*, lettre à Erich Buchloz, *art. cit.*, p. 105.

16. Dans son article de 1923, “La lumière, moyen d’expression plastique”, publié dans *Broom*, Moholy-Nagy reprend en des termes assez similaires cette première proposition d’expérimentation qu’il différencie du photogramme. Cf. L. MOHOLY-NAGY, “La lumière, moyen d’expression plastique”, *Broom*, n° 4, 1923, repris dans A. SAYAG, *op. cit.*, p. 187-188.
17. Les critiques de Kemény et Lissitsky sont reproduites dans Krisztina PASSUTH, *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1984, p. 387-389, 392.
18. Philippe SERS, “‘Je parle de l’expérience’. Entretien avec Hans Richter”, *Sur Dada. Essai sur l’expérience dadaïste de l’image*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 205. Il ne m’a pas été possible de retrouver le magazine qu’évoque Richter, sans doute s’agit-il du numéro de *Broom* paru non pas six semaines, mais cinq mois, après le congrès de Weimar.
19. Georg Grosz, cité par Hans RICHTER, *Dada - Art et anti-art, Bruxelles*, Éditions de la Connaissance, 1965, p. 110.
20. R. HAUSMANN, *op. cit.*, p. 45.
21. *Ibid.*, p. 44. Dans un témoignage rapporté par H. RICHTER (*op. cit.*, p. 110), Hannah Höch confirme cette version des faits.
22. Cf. Dawn ADES, *Photomontage*, Paris, Chêne, 1976 ; Maud LAVIN, Annette MICHELSON, Christopher PHILLIPS, Sally STEIN, Matthew TEITELBAUM, Margarita TUPITSYN, *Montage and Modern Life, 1919-1942*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992 ; *Fotomontaje en la colección del Ivam*, Valence, Ivam, 2000. Les premiers travaux de Max Ernst qui datent également de 1919 ne sont pas considérés ici car, dans l’ensemble, ils comportent peu d’éléments photographiques et relèvent en ce sens davantage de la catégorie du collage que du photomontage.
23. Alexandre R ODTCHENKO, “Transformation de l’artiste” [1936], *Écrits complets sur l’art, l’architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers, 1988, p. 154. Si l’on en croit sa compagne Varvara Stepanova (cf. Varvara STEPANOVA, “Photomontage”, repris dans Alexander LAVRENTIEV, *Varvara Stepanova. A constructivist life*, Londres, Thames and Hudson, p. 178), il semble en effet que Rodtchenko ait réalisé ses premiers photomontages en 1922 pour illustrer le livre d’Ivan AKSENOV, *Les Piliers d’Hercule*. Le livre ne fut jamais publié mais certains des photomontages furent reproduits la même année dans *Kino-fot*. Après vérification, les compositions publiées dans le n° 1 de *Kino-fot* auxquelles fait référence Stepanova comportent à vrai dire peu d’éléments photographiques. Ce n’est que dans le n°3 de la même revue qu’apparaissent les véritables premiers photomontages de Rodtchenko.
24. Cf. Gustav KLUSTSIS, “Le photomontage comme nouvel aspect de l’art d’agitation” [1931], repris dans Claude LECLANCHE-BOULÉ, *Le Constructivisme russe. Typographies et photomontages*, Paris, Flammarion, 1991, p. 146 ; M. TUPITSYN, “Lenin’s Death and the Birth of Political Photomontage”, *The Soviet Photograph, 1924-1937*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1996, p. 9-34.
25. L. MOHOLY-NAGY, “La réclame photoplastique”, *art. cit.*, p. 190. « Photoplastique » est le nom que donne Moholy-Nagy à ses propres photomontages.
26. *Id.*, “On Art and the Photograph”, *The Technology Review*, n° 8, juin 1945, p. 491-522, repris dans *id.*, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1993, p. 235.
27. Cf. *id.*, “The Making of a Photogram or Painting with Light. Shown in exhibition at Museum of Modern Art”, communiqué de presse pour l’exposition *How to make a Photogram*, New York, MoMA, 1942, repris dans A. SAYAG, *op. cit.*, p. 204.
28. D. ADES, *op. cit.*, p. 7. Sur la question des origines du photomontage au XIX^e siècle, voir également : James BORCOMAN, “Notes on the Early Use of Combination Printing”, in Van Deren COKE (dir.), *One Hundred Years of Photographic History. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975, p. 16-18 ; Michel FRIZOT, “Les antécédents du photomontage”, *Photomontages. Photographie expérimentale de l’entre-deux guerres*, Paris, Nathan, 2001, n. p.

29. Lors de son intervention au colloque “Perspectivas actuales en la conservación-restauración de materiales fotográficos” (St Sébastien, 10-11 oct. 2002), Grant Romer a présenté un curieux spécimen de photomontage réalisé avec plusieurs daguerréotypes. Il existe aussi de nombreux panoramas constitués de plusieurs plaques mises bout à bout.
30. Cf. Benito DE MONTFORT, “Communication intéressante”, *La Lumière*, n° 3, 23 fév. 1851, p. 9 ; *id.*, “Procédé pour grouper plusieurs portraits obtenus isolément afin de former un seul tableau héliographique”, *La Lumière*, n° 7, 23 mars 1851, p. 27 ; O. E. RIS-PAQUOT, *Trucs et Ficelles d'atelier*, Paris, Charles Mendel, s. d. [1902].
31. Cf. Robert BOSSHARD, *Erinnerung an die Dienstzeit. Fotografien der Jahrhundertwende*, Essen, Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, 1993.
32. A. A. [Anna ATKINS], *British Algæ, Cyanotype Impressions*, Sevenoaks, Chez l'auteur, 1843-1853 ; Charles Francis HIMES, *Leaf Prints : Or Glimpses at Photography*, Philadelphie, Benerman & Wilson, 1868 ; Paul LINDNER, *Photographie ohne Kamera*, Berlin, Photographische Bibliothek, 1920.
33. Cf. Françoise HEILBRUN, Michael PANTAZZI, *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, Paris, RMN/Éditions du regard, 1997.
34. Aaron SCHARF, *Art and Photography*, Londres, Penguin Books, 1974, p. 299. Sur les récréations, voir Albert BERGERET et Félix DROUIN, *Les Récréations photographiques*, Paris, Charles Mendel, 1890 (trois rééditions) ; Hermann SCHNAUSS, *Photographischer Zeitvertreib*, Leipzig, Liesegang's Verlag, 1890 (six rééditions) ; Walter E. WOODBURY, *Photographic amusements*, New York, The Scovill & Adams Co., 1896 (dix rééditions) ; C. CHAPLOT, *La Photographie récréative et fantaisiste. Recueil de divertissements, trucs, passe-temps photographiques*, Paris, Charles Mendel, s. d. [ca 1904] (deux rééditions) ; Clément CHÉROUX, “Les récréations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes”, *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 73-96.
35. Marc BLOCH, “L'idole des origines”, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris, Armand Colin, 1993, p. 54.
36. Michel FOUCAULT, “Nietzsche, la généalogie, l'histoire” [1971], *Dits et Écrits* (sous la direction de Daniel Defert, François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange), t. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 1007.
37. M. BLOCH, *op. cit.*, p. 54.
38. *Id.*, *Histoire et Historiens* (textes réunis par Étienne Bloch), Paris, A. Colin, 1995, p. 105.
39. Roger CHARTIER, “‘La chimère de l'origine’. Foucault, les Lumières et la Révolution française”, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 135.
40. Cf. Robert SPAEMANN, “Téléologie et téléonomie”, in Michel BASTIT, Jean-Jacques WUNENBURGER (dir.), *La Finalité en question. Philosophie et sciences contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 365-378.
41. Jorge Luis BORGES, “Les précurseurs de Kafka”, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 147.
42. *Ibid.*
43. « Il n'est jamais mauvais de commencer par un mea-culpa », écrivait autrefois M. Bloch (M. BLOCH, *op. cit.*, p. 53). Il me faut donc reconnaître ici que, dans l'excitation de la découverte d'un sujet peu connu, pour ne pas dire quasiment inédit, ma première approche des récréations photographiques, malgré une grande prudence, n'était pas loin de succomber aux tentations de l'embryogénie et de la téléologie. Le présent essai se veut donc comme un indispensable complément théorique, et en certains points comme une révision, de mon article paru dans le n° 5 de la revue *Études photographiques*.
44. Cf. Friedrich NIETZSCHE, *Généalogie de la morale* [1887] (traduit de l'allemand par Éric Blondel, Ole Hansen-Love, Théo Leydenbach et Pierre Pénisson), Paris, Flammarion, 1996.
45. M. FOUCAULT, *art. cit.*, p. 1016.
46. *Ibid.*, p. 1009.

47. Cf. Jacques BOUVERESSE, *Prodiges et Vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, éditions Raisons d'agir, 1999 ; Alan SOKAL, Jean BRICMONT, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1999.
48. Robert BONNAUD, *Le Système de l'histoire*, Paris, Fayard, 1989, p. 132.
49. Cf. Gilles DELEUZE, "Le concept de généalogie", *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Puf, 1962, p. 3.
50. Cf. David EVANS, *John Heartfield. AIZ/VI. 1930-1938*, New York, Kent Fine Art, 1992.
51. Sur la photoplastique de Moholy-Nagy voir Irene-Charlotte LUSK, *Montagen ins Blaue. László Moholy-Nagy Fotomontagen und -collagen. 1922-1943*, Gießen, Anabas, 1980 ; *Moholy-Nagy. Fotoplastiks : The Bauhaus Years*, New York, The Bronx Museum of the Arts, 1983.
52. Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 169.
53. Richard Hiepe, cité par Lucia MOHOLY, *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten*, Krefeld, Scherpe Verlag, 1972, p. 17 ; A. SCHARF, *op. cit.*, p. 299.
54. Louis ARAGON, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980, p. 69, note 1.
55. Man Ray, cité par E. DE L'ÉCOTAIS, *op. cit.*, p. 456 ; L. MOHOLY-NAGY, "Photographie, mise en forme de la lumière", *Bauhaus*, n° 1, janv. 1928, p. 2-9, repris dans A. SAYAG, *op. cit.*, p. 194.
56. Edward STEICHEN, "Commercial Photography", *Annual of American Design*, 1931, p. 159, cité par Benjamin BUCHLOH, "Faktura et factographie", *Essais historiques I. Art moderne*, Villeurbanne, Art Édition, 1992, p.121.
57. Harold ROSENBERG, *La Tradition du nouveau* (trad. Anne Marchand), Paris, Minuit, 1962.
58. Cf. Rosalind KRAUSS, "L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderne", *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 129-149.
59. L. MOHOLY, *A Hundred Years of Photography 1839-1939*, Londres, Harmondsworth, Penguin Books, 1939, p. 162.
60. A. RODTCHENKO, "Réflexions à part" [1939], *Écrits complets sur l'art...*, *op. cit.*, p. 98.
61. Cf. Arthur DANTO, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.
62. Max MORISE, "Les yeux enchantés", *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1er déc. 1924, p. 27.
63. Cf. Michel POIVERT, *Photographie et avant-garde au XX^e siècle. Contribution à une histoire de la condition moderne de la photographie*, mémoire d'habilitation à la direction de recherche, université de Paris I, 2002, p. 1-59.
64. Cf. Albert LONDE, *La Photographie moderne, pratique et applications*, Paris, G. Masson, 1888 (1^{re} éd.), 1896 (2^e éd.).
65. M. POIVERT, *op. cit.*, p. 13.
66. André BRETON, "Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst" [1929], *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1992, p. 305.