

August Sander, *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*, éditions de La Martinière

### **I/ST/1 - VII/45/13**

#### **L'homme attaché à la terre, 1910 - Vieux paysan, 1931-32**

L'édition en 7 volumes de l'œuvre de August Sander, *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*, nous permet de parcourir et de regarder l'ensemble en ouvrant plusieurs livres. Les livres posés ouverts côte à côte, nous pratiquons l'exercice de la *photographie comparée*. Chaque photographie isolée dans une double page, sans vis à vis, entre dans un rapport de succession, un rapport diachronique avec l'image qui la précède, celle qui la suit et de loin en loin avec toutes les photographies du livre ou groupe qui la contient. Chaque photographie peut aussi être rapprochée physiquement d'une autre photographie d'un autre groupe, ceci en ouvrant un autre livre. Chaque lecteur est alors artisan d'une *synchronie de hasard* dont les mouvements reflètent ses intérêts. Notre façon de regarder l'époque de August Sander prend forme dans ces rapprochements. Cette forme précaire que nous élaborons ouvrant et posant les livres, scrutant les photographies, cherchant une autre image encore enfermée mais que notre mémoire rappelle, constitue notre lecture. Ce mode de lecture *en constellations* combinant une ligne diachronique entièrement réglée par l'auteur et une construction synchronique à la charge du lecteur est caractéristique de la lecture moderne. « Toutes ces personnes ont posées devant l'appareil du studio local et j'apporte *mon* appareil, et voilà que toutes posent à nouveau ensemble pour moi. C'est une chose fabuleuse. Je regarde cela et je me mets à penser, à penser, je pense à tous ces gens. » (1) « L'agglomération des objets facilite le jugement qui les "discerne", le "discernement". Toute série, toute gradation, toute comparaison engendre la variété, la diversité. Séparés les objets semblaient vaguement semblables, homogènes ; réunis, ils s'opposent ou du moins "existent" avec d'autant plus de force que la matière, plus riche et plus souple, a davantage de moyens et de modalités nuancées. » (2) L'ensemble constitue un formidable *matériau pour auteurs*.

### **II/12/7 - VI/42/3**

#### **Inventeur et dadaïste, 1929 - Raoul Hausmann en danseur, 1929**

La cinquième conférence de August Sander en 1931 s'intitule : *La photographie comme langue universelle (Die Photographie als Weltsprache)*. Tout

comme son ami Raoul Hausmann, le photographe croit en la possibilité de former grâce à la photographie une langue moderne équivalente à la langue visuelle originelle, celle des signes d'avant le langage parlé. La photographie comme telle, celle de August Sander, devient alors selon les termes de son ami : *la photographie exacte*. Le visage, les postures, les vêtements parlent, Sander les photographie. Hausmann lui, inventera une danse. En 1929, le manifeste du Cercle de Vienne affirme la nécessité de travailler sur les phénomènes accessibles à la perception directe, dès lors : « ...il y a de la surface partout... ». Examiner la surface des choses c'est les connaître, alors « L'ouvrage de Sander est plus qu'un livre d'images, c'est un cahier d'exercices. » (3) Toujours dans sa cinquième conférence, Sander cite un poème : « Dans chaque visage d'homme, son histoire est écrite de la manière la plus claire. L'un sait la lire, l'autre non. » Ce n'est pas seulement la présence mais le langage de la réalité qui est visé via le langage de la photographie. « Nous essaierons de rendre visible l'ordre de toute réalité extérieure à l'image par l'ordre de l'image. » (4) Après 1940, la lisibilité directe de la photographie sera mise en doute. « Une bonne photographie documentaire devient un meilleur *document* quand on possède autant d'informations que possible sur les circonstances qui l'entourent. » (5) et il vaut mieux constater que « La nature ne se sent pas obligée de faire d'un visage une enseigne. » (6)

**I/1/15 - IV/22/7 - II/8/5 - VI/44/8**

**Jeune fiancée paysanne, 1920-25 - Le juge, 1919**

**Maître peintre, 1920-25 - Persécuté, vers 1938**

« De même qu'un visage muet *parlait* à l'écran, de même *retentissait* l'image. » C'est ce paysage émotionnel agissant comme un élément musical que Eisenstein appelle *nature non indifférente*. Il n'est pas indifférent que l'arrière-plan soit pour August Sander (dans le premier volume par exemple) la nature elle-même ou, ailleurs, le lieu de travail ou encore la toile grise du studio de Cologne. C'est de cette façon que l'image est *entendue*. Plutôt neutres qu'objectives les images déjouent le paradigme sujet/arrière-plan. « Car ce n'est pas l'indifférence qui enlève le poids de l'image — rien de tel qu'une photo *objective*, du genre *photomaton*, pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police — c'est l'amour, l'amour extrême. » (7)

Sauf à envisager que tout devienne attribut (visage, mains, vêtements, chiens) des attributs professionnels ou symboliques sont présents dans la moitié des images. Outre les signes inorganiques du vêtement par

exemple certains objets désignent précisément une activité : 3 enclumes, 2 machines à coudre, 1 forme de cordonnier, 3 tours de potier, 1 trousseau de clefs, 1 rabot, 1 rasoir, 2 fourches, 2 équerres, 1 éprouvette, 1 pince coupante, 1 niveau à bulle, 1 diamant à découper, 1 rouet, 2 gants de boxe, 2 truelles, 1 pieu. D'autres désignent aussi précisément une activité mais sont plus génériques : 6 marteaux, 1 revue d'art pour le marchand d'art, 6 crayons ou stylos tantôt pour le charpentier, tantôt pour le dessinateur industriel ou l'ingénieur ou bien pour le facteur ou l'avocat, 4 registres, 4 cartables, 3 voitures. D'autres encore sont plutôt des objets qui font de l'homme un personnage de société : les 33 cannes à toutes sortes de mains, 20 cigarettes allumées ou pas, 21 pipes en ville et à la campagne, 9 cigares plus cossus, 46 bouquets ou brins végétaux aux mains des femmes, parfois des enfants, 23 livres avec ou sans lunettes, 12 chapeaux tenus à la main et 3 manteaux sur le bras ; on voit apparaître les sacs à mains dans *La grande ville* et même un électrophone. Les 47 instruments de musique sont distribués dans toute l'œuvre, mais la plupart des 59 uniformes, quand ils ne désignent pas les petits métiers de la ville sont regroupés dans les portfolios *Le soldat* et *Le national-socialiste*.

Il y a particulièrement peu d'objets dans le volume *Les artistes*, seules 15 photographies sur les 90 qu'il contient montrent des attributs directement en lien avec un métier dont 7 concernent des musiciens avec leur instrument. La plupart des artistes de August Sander sont à l'image des hommes ordinaires : les architectes n'ont pas d'équerre à la main, les compositeurs fixent l'appareil tout comme les avocats, les écrivains croisent les doigts. En se détachant des attributs symboliques (cane, pipe, livre, chapeau) qui dans le portfolio archétypal font de chaque paysan (paysanne) le garant d'une qualité fondamentale (l'homme attaché à la terre, le philosophe, le sage, le révolutionnaire), la marque de ceux qui transmettent « rigueur et harmonie » (I/ST/10 et I/ST/11) à travers les générations (I/ST/12), en se détachant aussi des insignes professionnels, l'homme moderne entre dans un anonymat qui fait de sa personne un véritable historien. Il écrit ici un moment d'histoire, au milieu d'autres, modestement, en fixant quelques secondes l'objectif de Sander. Là : « que chacun soit son propre historien » (8). Nous assistons, lecteur, à l'inscription dialectique de l'histoire, le photographe et son modèle se déterritorialisant ensemble vers notre Maintenant, à l'instant précis de la rupture (l'arrêt du temps) produite par l'ouverture tangible (quelques secondes) de l'obturateur. Oui, ces images me visent.

## VI/42/1- VI/42/16

### Le photographe, 1925 - Le directeur du musée de cire, 1930

Le 42ème portfolio intitulé : *Types et personnages de la grande ville* s'ouvre sur le portrait de August Sander légendé « Le photographe ». C'est la photo de 1925 qu'il a utilisée, à peine recadrée, sur son laissez-passer. Cette année-là, il devient officiellement membre de la Corporation des photographes de Cologne. Cette année-là, il établit le plan sous forme de liste, de l'œuvre programmatique : *Hommes du XX<sup>e</sup> siècle*. Le portrait du directeur du musée de cire clos le portfolio. Ce pendant nous renvoie à Aby Warburg rapportant l'art du portrait de Ghirlandaio à la coutume des effigies de cire suspendues à SS. Annunziata à Florence. Cette histoire des céroplasties que va retracer au début du XX<sup>e</sup> siècle Julius von Schlosser incite à définir le portrait non seulement par sa capacité à la ressemblance mais aussi dans les valeurs dramatiques de la comparution *in effigie*. « Les figures moulées sont les analogues des modèles figés dont les traits viennent s'imprimer sur la plaque photosensible à la faveur des temps de pose prolongés, modèles entrés dans la représentation avec les moindres détails de leur enveloppe, définitivement soustraits à la durée organique pour assumer celle du document. » (9) La fidélité de Sander aux temps de poses longs, aux plaques orthochromatiques, aux poses frontales puise sa nécessité dans une conscience de l'Histoire qui appelle cette comparution de(s) l'être(s).

## VI/43/12 - VII/45/11

### Mendiant, 1930 - Ouvrier de Freschen, 1930

Entre les images des deux artisans de la survivance des corps : le photographe et le directeur du musée de cire, on trouve quatorze personnages de la grande ville : artistes, chômeurs, criminel, mendiants, invalides, blanchisseuse, travailleur occasionnel... Marginaux et déshérités, sombre tableau de la ville, ce portfolio semble anticiper le dernier ensemble de l'œuvre : *Les derniers des hommes*. « ... le cinéma russe a de nouveau permis de faire paraître devant l'objectif des hommes à qui leur image photographique n'était d'aucun usage. » (3) Le portfolio suivant, *Hommes qui sont venus à ma porte*, introduit de manière cocasse par la figure de l'huissier, reprend les mêmes protagonistes : mendiants, chômeurs, invalides... auxquels s'ajoutent les colporteurs. Il est intéressant que l'homme engagé dans le vaste projet de photographier *une coupe de son époque* n'ait eu qu'à ouvrir sa porte. À la porte de Sander ne sonne pas uniquement la clientèle aisée du studio photographique ou les

artistes amis de la mouvance progressiste. « [l'historien matérialiste] réussira ainsi à faire voir comment la vie entière d'un individu tient dans une de ses œuvres, un de ses faits, comment dans cette vie tient une époque entière ; et comment dans une époque tient l'ensemble de l'histoire de l'humanité. » (10)

Les trois portfolios suivants ont été ajoutés après la guerre : *Persécutés* montre exclusivement des personnes juives disparues ; les photographies de *Prisonniers politique*, portfolio qui s'ouvre sur le portrait en plan large d'Erich Sander en captivité, ont toutes été faites par ce dernier lors de sa détention ; et toutes les photographies de *Travailleur immigré*, sur lesquelles s'achèvent le volume *La grande ville*, ont été prises à la campagne. La toute dernière photographie de l'œuvre est celle du masque mortuaire d'Erich Sander. « Au fond la photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*. » (7)

### **I/1/1 - IV/28/11**

#### **Promeneurs sur le Hohenseelbachkopf, 1892 - Maire de Cologne, 1954**

Le miroir que tend August Sander à son époque se dégage de la chronologie. La première prise de vue utilisée a été faite en 1892, c'est la première photo du portfolio numéro 1 (qui succède au portfolio archétypal) du premier volume. La dernière, prise en 1954, dix ans avant sa mort, a été insérée dans le portfolio *Homme politique*. L'œuvre se construit dans ce double mouvement de prélèvement : dans les archives du photographe et dans les circonstances présentes. La contingence est double, celle du monde : ce qui arrive, celle de l'œuvre : ce qui est déjà là.

C'est en 1925 qu'apparaît le Leica et que se généralise l'utilisation du petit format qui permet de saisir des attitudes spontanées. Il paraît que Sander préparait parfois pendant plusieurs heures avec son modèle la prise de vue. Une longue conversation. La prise effectuée avec une chambre photographique transportable durait de 2 à 8 secondes. « ... par les légers mouvements de surface liés à la respiration, cela donne plus de vie. » Les personnes photographiées par Sander sont toute entières à cette activité de se faire photographier. L'image n'est pas arrachée au continuum des mouvements de la vie mais construite par ses protagonistes dans un temps de dialogue puis d'arrêt. L'arrêt reste pour August Sander la condition de la photographie. La condition pour que

celle-ci résulte de la participation active du modèle. Son rôle est ici d'être lui-même. « Le procédé lui-même n'amenait pas les modèles à vivre à la pointe de l'instant, mais à s'y installer pleinement ; pendant le temps prolongé que durait la pose, ils s'insinuaient pour ainsi dire dans l'image. » (3)

**V/32/3 - VII/45/16**

**Sculpteur [Hans Schmitz], 1923 - Masque mortuaire d'Erich Sander, 1944**

August Sander conclut sa cinquième conférence en ces termes : « Par la vue, l'observation et la réflexion, avec l'aide de l'appareil photographique et l'adjonction d'une date, nous pouvons enregistrer l'histoire du monde. » La photographie comme moyen scientifique devient pour l'historien une source indispensable, « mais, dit Sander, la photographie non plus n'est pas toujours objective : cela dépend de la position exacte de l'appareil et de la conscience de l'exécutant, pour qui il est tout aussi possible de tromper le spectateur que de reproduire exactement les objets. » « [Sander] est parti de l'observation directe. Observation certes exempte de tout préjugé, jusqu'à la hardiesse, mais tendre aussi, au sens où Goethe parle d'*un empirisme plein de tendresse, qui s'identifie très intimement à l'objet et devient de la sorte une véritable théorie.* » (3)

August Sander classe ses photographies en groupes et sous-groupes. « Je commence par le paysan et je termine par les représentants de l'aristocratie intellectuelle. » On l'imagine ajustant une à une ces photographies comme le monteur d'un film, uniformisant un ensemble disparate, rectifiant un cadrage, « Il en est de la photographie comme d'une mosaïque, qui ne forme une image synthétique que lorsqu'on peut la montrer dans son accumulation », faisant de son matériau iconographique un usage théorique mais aussi tactile, presque sensuel, ses images échappant à ses intentions, imposant leur propre mouvement au continuum de l'œuvre dont l'achèvement ainsi est perpétuellement différé. À la fin du septième volume, le *Vieux paysan* semble rentrer dans l'image, il se retourne et jette un regard effaré sur le photographe. On dirait un instantané. Dans l'image précédente, *Victime d'une explosion*, les deux cercles noirs des lunettes remplacent les yeux. « En fait il ne regarde rien ; il retient vers le dedans son amour et sa peur : c'est ça le regard. » (7) Peut-on oui, vraiment regarder un appareil photo.

**Françoise Gorja**

- (1) Walker Evans en 1971, à propos de la photographie *Vitrine* de 1936
- (2) Victor Segalen, *L'expertise et la collection*, 1912
- (3) Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931
- (4) Franz Seiwert, 1932
- (5) Elizabeth McCausland, *Photos Notes*, 1940
- (6) Alfred Döblin, *Das Kunstwerk n°12*, 1946
- (7) Roland Barthes, *La chambre claire*, 1980
- (8) Jean-Luc Godard, *Tout va bien*, 1972
- (9) Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, 1998
- (10) Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, 1940