

Benjamin, Desnos et la place d'Atget dans l'histoire de la photographie

Ricardo Ibarlucía

À la mémoire de Jean-Pierre Cometti

Dans « Petite histoire de la photographie » (1931), Walter Benjamin fait la description, qui deviendra fameuse, du photographe français Eugène Atget comme précurseur de la photographie surréaliste, et souligne que ses prises de vue d'un Paris vide de présences humaines ont été comparées à juste titre à celles d'une scène de crime. Plusieurs recherches ont mis en évidence les liens d'Atget avec Man Ray, qui avait découvert son œuvre peu de temps après son arrivée en France en 1921 ; d'autres ont souligné son influence sur les auteurs de la « Nouvelle photographie » pendant l'entre-deux-guerres. Dans ce qui suit, je me propose de montrer comment les réflexions de Benjamin sur Atget renvoient à grands traits à l'interprétation inaugurale donnée par l'écrivain surréaliste Robert Desnos dans deux textes parus en 1928 et 1929.

Mon travail est divisé en trois parties. Dans la section initiale, j'aborde la réception d'Atget parmi les surréalistes, en particulier sa relation avec Man Ray et la publication pour la première fois de certaines de ses photos dans les revues du mouvement. La deuxième section se concentre sur la discussion des paragraphes que Benjamin a consacrés à Atget dans l'essai mentionné, ainsi que dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935-1939). Finalement, j'examine les sources de cette lecture et m'occupe de présenter, établir et commenter les deux textes de Desnos afin de mettre en évidence son idée d'une histoire de la photographie, la place qu'il y attribue à Atget et la présence de topiques et de figures d'une signification fondamentale pour Benjamin.

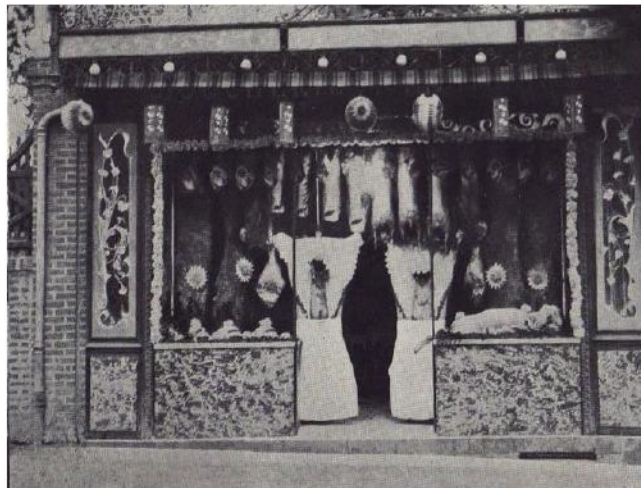
(1) La découverte, par Thomas Michael Gunther, d'un album de photographies d'Eugène Atget ayant appartenu à Man Ray (Gunther [1986] [2011]) constitue un document de première importance pour comprendre la filiation que Walter Benjamin

établit entre le photographe français et le surréalisme dans sa « Petite histoire de la photographie ». L'album, acquis par Beaumont Newhall, curateur de la George Eastman House, en 1952, porte l'inscription manuscrite « Photo Album - E. Atget, coll. Man Ray 1926 » et contient 43 épreuves que l'artiste nord-américain a achetées à son voisin de la rue Campagne-Première, dans le quartier de Montparnasse: comme l'a expliqué Man Ray, ces photographies « sont celles qui ont été reproduites en raison de leur tonalité dadaïste ou surréaliste » (Hill, Cooper [1975] : 39).

L'intérêt de Man Ray pour la production d'Atget remonte à son arrivée à Paris en 1921 et à sa fréquentation - en pleine révolte dadaïste - des membres de la revue *Littérature*, fondée par Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault. En octobre 1922, alors que le groupe est à la recherche de nouveaux horizons après avoir rompu avec Tristan Tzara, la revue publie la photographie de la devanture d'une boucherie parisienne décorée de lanternes chinoises qui pourrait bien être d'Atget (Fig.1) en contrepoint de « Vue prise en aéroplane », un tirage du Grand verre de Marcel Duchamp, réalisé par Man Ray, avec la légende : « Voici le domaine de Rose Sélavy / Comme il est aride - comme il est fertile / Comme il est joyeux - comme il est triste » (Breton *et al.* [1919-24] n.s. 2 : h.t.). En 1926, chargé de l'édition graphique de *La révolution surréaliste*, Ray sélectionne quatre photos d'Atget qui seront publiées sans nom d'auteur. Cinquante ans plus tard, Ray dira qu'Atget -« un homme simple, quasiment ingénu, comme un

peintre du dimanche »- a demandé que son nom n'apparaisse pas, s'agissant de « simples documents » (Hill, Cooper [1975] : 40).

Certainement, l'explication rejoint l'inscription figurant sur la porte du studio d'Atget - « Documents pour artistes » (Morris Hambourg [1981] : 14), mais contraste à la fois avec la manière dont sa collection est



caractérisée dans une lettre à Paul Léon, directeur des Beaux-arts, datée le 12 novembre 1920 :

J'ai recueilli, pendant plus de vingt ans, par mon travail et mon initiative individuelle, dans toutes les vieilles rues du vieux Paris, des clichés photographiques, format 18/24, documents

artistiques sur la belle architecture civile du XVI^e au XIX^e siècle : Les vieux hôtels, maisons historiques ou curieuses, les belles façades, belles portes, belles boiseries, les heurtoirs, les vieilles fontaines, les escaliers de style (bois et fer forgé) ; les intérieurs de toutes les églises de Paris (Ensembles et détails artistiques : Notre-Dame, Saint- Gervais et Protais, Saint-Séverin, Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Etienne-du-Mont, Saint-Roch, Saint- Nicolas-du-Chardonnet, etc., etc.).

Cette énorme collection, artistique et documentaire est aujourd'hui terminée. Je puis dire que je possède tout le vieux Paris. (Le Gall [2007] : 40)



John Taddeus Szarkowsky a mis en doute, à cet égard, la déclaration de Ray en affirmant que si Atget a exceptionnellement désavoué ce type d'utilisation de ses photos par l'un de ses clients, la raison doit en être son « peu de sympathie pour une conception artistique fondée sur l'idée d'offenser la bourgeoisie » (Szarkowsky [2003] : 212). Quoi qu'il en soit, Atget a consenti à ce que ses photos soient publiées dans le numéro de juin 1926 de *La Révolution surréaliste*, entraînant la première réappropriation avant-gardiste de son œuvre photographique : « L'Éclipse, avril 1912 », sous le titre allégorique « Les dernières conversions », figure en première page de la revue ; « Corsets. Boulevard de



Strasbourg » (1912) accompagne un rêve de Marcel Noll et « Versailles. Maison close. Petit place, mars 1921 » remplit la même fonction avec un récit de René Crevel intitulé : « Le pont de la mort » (Fig. 2-4) (Breton *et al.* [1924-29] 7 : couv., 6 et 28 ; voir aussi Atget [2011] : 291, 287 et 280). Dans le numéro de décembre de la même année, « Rampe d'escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne » (1911) - pas incluse dans l'album de Ray - illustre la page d'ouverture de « Le dessous d'une vie ou la pyramide humaine », qui comprend trois poèmes en prose d'Eluard : « Les cendres vivantes », « L'aube impossible » et « En société » (Fig. 5) (Breton [1924-29] 8 : 20)¹.



En 1925, la jeune photographe nord-américaine Berenice Abbott, assistante de Man Ray, commence également à acheter des plaques d'Atget (Reynaud [2011] : 342). En 1926, elle ouvre son propre studio au numéro 44 de la rue du Bac et réussit à convaincre le vieux photographe de se laisser faire un portrait, le seul que nous connaissons de lui (Atget [2011] : 320). Deux ans plus tard, après la mort d'Atget, Abbott acquiert, pour mille dollars, auprès d'André Calmette, ami et exécuteur testamentaire du photographe, un ensemble de négatifs et d'albums, et un répertoire dans lequel Atget consignait les

¹ John Fuller a attribué à Atget le cliché d'un colosse qui lutte avec un crocodile dans un bassin et met sa tête chauve dans les mâchoires de l'animal illustrant, au numéro de *La Révolution surréaliste* de janvier 1925, la section « Chroniques » signée par Robert Desnos (Fuller [1976-77] : 130, et Breton *et al.* [1924-29] 2, 15 : 20). Pour sa part, Édouard Jaguer a attiré l'attention sur la photo des deux travailleurs regardant un égout parue sur la couverture du numéro de mars 1928 avec la légende : « La prochaine chambre » (Jaguer [1982] : 20, et Breton *et al.* [1924-29] 11 : couv.). Sur les problèmes d'attribution, voir Walker (2002) : 88 et 109 n.

références de ses clients. Avec l'aide du marchand américain Julien Levy, elle parvient à réunir une ample collection de photos qu'elle emporte à New York. Abbott a donné de nombreuses conférences sur Atget aux Etats-Unis et en Europe, et elle a publié *Atget, photographe de Paris* (1930), recueil de 96 images préfacé par Pierre Mac Orlan, réédité en allemand sous le titre *Lichtbilder* (1930) avec une introduction de Camille Recht.

En mai 1928, au premier Salon Indépendant de la photographie, baptisé « Salon de l'escalier », une rétrospective est consacrée à Atget. Ses travaux sont exposés avec ceux de Nadar et des auteurs de la « Nouvelle Photographie », au milieu des paysages industriels de Germaine Krull, des photographies de mode de George Hoyningen-Huene et Dora Kallmus (Madame d'Ora), des portraits de Berenice Abbot et de Laure Albin-Guillot, des images d'objets d'André Kertész et des photomontages surréalistes de Man Ray (Leenaerts [2010] : 97). Déclarant que « le nom d' Adjet » (sic) était peu connu du grand public, Florent Fels, l'un des commissaires de l'exposition et rédacteur en chef de la revue *L'Art vivant*, a justifié sa réhabilitation comme pionnier de la photographie documentaire et expliqué qu' « on a voulu éviter surtout : la photographie "artistique", la photographie qui s'inspire de la peinture, de la gravure, du dessin », c'est-à-dire, « tout une esthétique qui trouve ses fins dans la peinture, mais qui échappe aux strictes lois de la photographie » (Fels [1928] : 445 ; voir aussi Le Gall [2000] : 91-92).

Vers novembre 1928, à la galerie « L'époque » de Bruxelles, des photographies d'Atget sont montrées à nouveau accompagnées d'autres représentants de l'avant-garde: László Moholy-Nagy, E.L.T. Mesens, Eli Lotar, E. Gobert, Robert de Smet et Anne Biermann. Au début de l'année suivante, Abbott envoie à Gustav Stotz, curateur de la grande exposition internationale « Film et photo » (FIFO) à Stuttgart, une sélection de ses propres œuvres et cinq négatifs d'Atget. Stotz lui demande si Atget était américain ou français, et avoue son impression immédiate d'avoir affaire à un « pionnier de la photographie moderne » (Günther [2011] : 375). Après quelques mois, vingt « documents » d'Atget figureront aussi dans l'exposition « Fotografie der Gegenwart », organisée par l'historien et critique d'art allemand Kurt Wilhem-Kästner au Folkwang Museum à Essen. Dans les deux cas, il apparaît comme précurseur d'Albert Renger Patzsch, illustrant les thèmes de la répétition et de la fragmentation tellement prisés par la « Nouvelle objectivité » (*Neue Sachlichkeit*).

(2) « Petite histoire de la photographie », publiée en trois parties dans *Die literarische Welt*, entre la mi-septembre et le début d'octobre 1931, présente Atget comme « un Busoni de la photographie », un virtuose doué d'une « capacité extraordinaire de se

fondre dans les choses, associée à la plus haute précision » (Benjamin [1931] : 377)². Atget fut un acteur qui, rappelle Benjamin, «rebuté par son métier, effaça son masque, puis se mit en devoir de démaquiller aussi le réel » ; il vécut à Paris « pauvre et ignoré, bradant ses photographies à des amateurs qui ne devaient guère être moins excentriques que lui-même, et il est mort récemment en laissant une œuvre riche de plus de quatre mille clichés» (Benjamin [1931] : 377). Benjamin mentionne ensuite les deux éditions du recueil d'Abbott et cite abondamment l'introduction allemande de Recht, où Atget est dépeint comme un pionnier de la nouvelle photographie, inconnu des critiques de son temps, qui « ne surent rien de cet homme qui passait le plus clair de son temps à faire le tour des ateliers, sacrifiant ses clichés pour quelques sous, le prix souvent de l'une de ces cartes postales qui, vers 1900, montraient de beaux paysages urbains plongés dans une nuit bleutée, avec une lune retouchée » (Benjamin [1931]: 378 ; Atget [1930] : 8).

Atget, ajoute Recht, « atteint le pôle de la suprême maîtrise ; mais avec la modestie opiniâtre d'un grand expert qui vit toujours dans l'ombre, il négligea d'y planter son drapeau. Ainsi, beaucoup peuvent s'imaginer avoir découvert le pôle là où, avant eux, il était déjà passé » (Benjamin [1931] : 378 ; Atget [1930a] : 8). Dans ce sens, les images d'Atget -soutient plus loin Benjamin- préfigurent « la photographie surréaliste : l'avant-garde de la seule colonne véritablement importante que le surréalisme ait réussi à mettre en branle » (Benjamin [1931] : 378). L'affirmation vise à souligner à la fois le rôle joué par Atget dans l'histoire du surréalisme et l'impact du mouvement dans le domaine des arts visuels. Atget fut « le premier à désinfecter l'atmosphère suffocante qu'avait répandue le portrait photographique conventionnel de l'époque de la décadence. Il purifie, mieux il dissipe cette atmosphère : il introduit la libération de l'objet par rapport à l'aura, qui est le mérite le plus incontestable de la nouvelle école photographique » (Benjamin [1931]: 378).

Obsédé par l'idée de tenir un registre de toutes les choses condamnées à disparaître - les façades des édifices, les magasins, les baraques de foire, les passages, les patios, les églises, les jardins, les banlieues, les intérieurs, les escaliers, les portes, les moulures-, Atget apprend aux surréalistes à regarder. Sans lui, non seulement la photographie surréaliste n'aurait pas existé, mais des œuvres comme *Le paysan de Paris* (1926) ou *Nadja* (1928) seraient inconcevables. Lorsque des magazines d'orientation surréaliste,

² Toutes les traductions de l'allemand nous appartiennent. Pour la lecture intégrale des textes publiés en français, nous renvoyons à Benjamin (2000).

comme *Bifur*, édité par Pierre G. Lévy et Georges Ribemont-Dessaignes - sur lequel Benjamin a publié dans *Die literarische Welt* une chronique (voir Benjamin, [1930]: 595-596) - ou *Variétés*, organe du surréalisme belge, reproduisent dans leurs pages, sous le titre de « Westminster », « Lille », « Anvers » ou « Breslau », qui montrent de simples vues de détail, tantôt un bout de balustrade, tantôt la cime dénudée d'un arbre qui étend son lacis de branches sur la silhouette d'un réverbère, tantôt encore une muraille ou un candélabre avec une bouée de sauvetage portant le nom de la ville », il ne s'agit de rien de moins que d'une recreation des motifs découverts par Atget : « Il recherchait ce qui avait disparu et sombré, et c'est pourquoi des images de ce genre se tournent aussi contre la sonorité exotique, brillante, romantique, des noms de ville ; elles sucent l'aura de la réalité comme l'eau d'un navire en perdition » (Benjamin [1931] : 378).

Comme Ian Walker l'a montré, Benjamin se réfère à une série de photographies parues dans le numéro de *Variétés* de décembre 1928, où ont été également publiées d'autres photographies d'Atget sous le titre « Paysages méconnus » et « Mélancolie des villes » (Walker [2002] : 101). La plaque de la bouée de sauvetage, près de la Tamise, à Westminster est anonyme ; celle de la balustrade, à Versailles, a été prise par Herbert Bayer, tandis que celle de la muraille semble être une photographie signée par Germaine Krull, amie de Benjamin et auteur de l'un des ses portraits, bien qu'il puisse encore s'agir de la photo d'un mur en ruine d'Éli Lotar ou d'un mur côtier réalisée par Michel Seuphor (Hecke [1928-1930] 8 : h.t.). L'arbre dénudé s'enroulant sur le réverbère correspond à une photo de Maurice Tabard intitulée « Paysage », parue en juin 1930 dans les pages de *Bifur* (Lévy [1929-1931] 5 : h.t.), dont les numéros de mai, juillet et septembre de l'année précédente avaient publié des photographies de Krull (« Marché, Amsterdam », « Habitation du quartier gitan à Marseille », « Amsterdam », « La Bretagne pittoresque »), Éli Lotar (« Abandon »), André Kertész (« Garage », « Devanture », « Chevaux de bois ») et Sasha Stone (« Anatomie féminine ») montrant des rues désertes, des bâtiments anciens, des mannequins et des objets disparates, qui s'inspiraient fortement du travail d'Atget (Lévy [1929-1931] : 1, 2 et 3 : h.t.).

C'est précisément dans le contexte de ces considérations sur Atget et la photographie surréaliste que Benjamin introduit pour la première fois une définition de l'aura. Avec de légères variantes, on la retrouve dans les différentes versions de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » :

Qu'est-ce vraiment l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. Un jour d'été en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur le contemplateur,

jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation - cela signifie respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. Or, « rapprocher » de soi les choses, ou plutôt des masses, est un penchant tout aussi passionné de l'aujourd'hui que le désir de surmonter l'unique dans chaque situation par sa reproduction. Chaque jour, la nécessité de s'approprier de l'objet de très près dans l'image ou plutôt dans la copie acquiert de plus en plus une valeur irrefragable. Et la différence qu'il y a entre la copie,



telle qu'en disposent le journal illustré et l'hebdomadaire filmée, et l'image, est indéniable. Dans celle-ci, le caractère unique et la durée sont aussi étroitement liés qu'en celle-là la fugacité et la répétabilité. Le dégagement de l'objet de son enveloppe, la destruction de l'aura, est la signature d'une perception, dont le sens du similaire dans le monde a tellement grandi, qu'elle parvient même à apprécier l'unique au moyen de la reproduction. (Benjamin, [1931] : 378-379 ; voir aussi Benjamin [1935] : 440, [1936a] : 355, [1936b] : 712-713 et [1939] : 479)

La destruction de l'aura de la grande ville constitue le legs majeur d'Atget à la photographie surréaliste. Portant sur le dos son lourd appareil à soufflet, il passait « presque toujours à côté » des vues célèbres et des emblèmes de Paris, écrit Benjamin, « mais non point à côté d'une longue série d'embauchoirs ; ni des cours de Paris où, du matin au soir, s'alignent les charrettes à bras ; ni des tables désertées et encore



jonchées de vaisselle, comme il s'en trouve, à la même heure, des centaines de milles ; ni du bordel de la rue ... n°5, dont le cinq apparaît en caractères immenses en quatre endroits différentes de la façade » (Benjamin [1931] : 379). Benjamin décrit de cette manière plusieurs clichés de l'édition allemande du livre d'Abbott : « Flickschuster », « Cour



du Dragon » (Fig.6), « Speisezimmer », « Arbeiterwohnung » et « Das Haus No. 5 » (Fig. 7) (Benjamin [1931] : 1142 ; Atget [1930] : pl. 7, 87, 15 et 63 ; Atget [2011] : 302 et 281. En commentant les plaques « Porte d'Arcueil », « Treppenhaus », « Café sur l'Avenue de la Grande Armée » et « Place du Tertre » (Fig. 8-11) (Atget [1930] : pl. 89, 44, 34 et 65), il observe que ce qu'il y a de plus remarquable dans presque toutes ces images, c'est que les espaces se trouvent totalement vides:

Vide la porte d'Arcueil sur les fortifs, vides les escaliers somptueux, vides les cours, vides les terrasses de café, vide, comme il faut, la Place du Tertre. Non pas solitaires, mais sans atmosphère ; la ville, sur ces images, est inhabitée comme un appartement qui n'aurait pas encore trouvé de nouveau locataire. C'est dans des réalisations comme celles-ci que la photographie surréaliste prépare un détachement salutaire entre le monde environnant et l'homme. Elle affranchit au regard politiquement formé le champ où toutes les intimités favorisent l'élucidation du détail. (Benjamin [1931] : 379)

(3) Cette représentation d'un Paris désert est reprise vers la fin de « Petite histoire de la photographie » pour tracer l'une des caractérisations les plus fameuses de l'œuvre d'Atget : « Ce n'est pas pour rien qu'on a comparé les prises de vue d'Atget avec celles d'un lieu du crime (*Tatort*) », écrit Benjamin, qui se demande aussitôt : « Mais le moindre recoin de nos villes n'est-il pas un lieu du crime ? Les passants ne sont-ils pas tous des

criminels ? Le photographe -successeur de l'augure et de l'haruspice- n'est-il pas celui qui dépiste la culpabilité sur nos images et identifie le coupable ? » (Benjamin [1931] : 385) Dans une des variantes de l'essai, il dit encore : « Avec raison, les prises de vue d'Atget ont été comparées aux clichés policiers du lieu du crime et c'est ainsi qu'on a montré comment la photographie créative s'oppose à la photographie destructrice. Car le monde n'est pas beau et, pour le procès, il appelle à comparaître, avec des lèvres silencieuses devant la caméra, des millions de témoins anonymes » (Benjamin [1931] : 1139-1140).

Des années plus tard, cette remarque sera reprise dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Il s'agit alors d'illustrer, avec Atget, le moment de l'histoire de la photographie où la « valeur d'exposition » commence à faire reculer la « valeur de culte ». Aux commencements de la photographie, soutient Benjamin, la « valeur de culte » de l'image trouve son ultime refuge dans le portrait ; elle prend la forme d'un « culte du souvenir des êtres aimés et lointains » : « Dans l'expression fugace d'un visage humain, l'aura fait signe depuis les premières photographies pour la dernière fois. En cela consiste sa complète mélancolie et sa beauté absolument incomparable. Mais là où l'homme s'efface de la photographie, pour la première fois la valeur d'exposition contrecarre et surmonte la valeur de culte ». (Benjamin [1935] : 445, [1936a] : 360-361, [1936b] : 718 et [1939] : 485). L'importance historique d'Atget est d'avoir donné sa place à ce processus en photographiant les rues de Paris vers 1900 totalement vides de personnes:

C'est à juste titre qu'on a dit qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu du crime. Le lieu du crime est aussi désert. Son registre se produit en raison des indices. Chez Atget, les clichés photographiques commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. Ceci renferme leur secrète signification politique. (Benjamin [1935] : 445, [1936a] : 360-361, [1936b] : 718 et [1939] : 485)

Benjamin indique clairement que le rapprochement des images d'Atget avec celles de la photographie forensique ou judiciaire a été précédemment soulignée, mais il ne précise pas la source. En commentant le paragraphe final de « Petite histoire de la photographie », Guillaume Le Gall suggère que cette source non déclarée pourrait être l'étude de Recht (Le Gall [2000] : 99 n. 40). En effet, dans la préface de son livre, Recht disait que les plaques d'Atget « rappellent une photographie policière prise sur le lieu du crime » (*eine Polizeiphotographie am Tatort*) (Atget [1930] : 18-19) Cependant, selon Le Gall, ce rapport avec l'emploi technique et scientifique de la photographie dans le domaine de la criminalistique était déjà assez répandu. Par exemple, dans un article

publié dans *Variétés* en décembre 1928, le scénographe et cinéaste Albert Valentin, collaborateur de *La Révolution surréaliste*, compare Atget au Douanier Rousseau et affirme que « ces ruelles de banlieue, ces faubourgs » enregistrés par la caméra constituent « le théâtre naturel de la mort violente, du mélodrame » (Hecke [1928-1930] 8: 405 ; Le Gall [2000] : 99). Le Gall constate aussi que la métaphore de l'haruspice - qui consistait à lire dans les lignes la main - figure dans un autre texte de Valentin : le premier des dix chapitres du mélange de réflexions sur l'art et des ébauches intitulé « Aux soleils de minuit », paru dans *Variétés* en août 1928. Il n'y est pas question d'Atget, mais on trouve la description d'un détective qui « soulevait les paupières d'un cadavre pour voir à même la prunelle dilatée et déjà vitreuse, le masque, photographié en réduction, de l'auteur du crime » (Hecke [1928-1930] 4 : 255 ; Le Gall [2000] : 99).

Il serait difficile d'établir si Benjamin a lu ou non ces travaux de Valentin. La description particulière que ce dernier offre du détective comme haruspice, tout à fait absente dans l'étude de Recht, donne à penser qu'il les connaissait. Mais quelle qu'elle ait été la source de Benjamin, son interprétation de l'œuvre d'Atget dans « Petite histoire de la photographie », un texte qui, selon lui, devait être considéré à la fois « prolégomène et paralipomène » du *Livre des Passages* (Benjamin [1997-2000] 4: 61), semble devoir beaucoup, en dernière analyse, à deux articles de Robert Desnos. L'importance de ces textes dans lesquels Desnos, comme l'a bien dit Le Gall, « crée la filiation entre Atget et le surréalisme » (Le Gall [2000] : 93 et 98-99) est d'autant plus manifeste que les notes du *Journal parisien* de Benjamin de janvier 1930 montre qu'il était resté personnellement en contact avec l'auteur de *Deuil pour Deuil* (1924) et *La Liberté ou l'Amour* (1927) (Benjamin, [1929-30] : 568).

Le plus ancien de ces textes, un hommage à Atget, paraît le 11 septembre 1928, un an après sa mort, dans la série « Les Spectacles de la rue », que Desnos a écrit à intervalles irréguliers, en alternance avec des critiques de films et des articles divers, pour le journal gauchiste *Le Soir*, édité par Alexis Caille et Robert Lazurick. Dans le petit espace d'une colonne, il renferme les éléments principaux qui seront ensuite repris par Valentin et d'autres critiques, y compris Benjamin, tels que la comparaison d'Atget avec le Douanier Rousseau et la nature spectrale de ses prises de vue de Paris, qui évoquent les scénarios de *Fantômas* (1911-13), le feuilleton de Pierre Souvestre et Marcel Alain (Fig. 12):

Eugène Atget

Il est un Olympe moderne où, au milieu d'instruments scientifiques périmés, siègent, graves dans leur redingote, quelques sorciers modernes comme Ni[é]pce, Daguerre, Nadar, Ader, Sauvage et d'autres que viendront rejoindre devant un décor à la Jules Verne, Santos-

Dumont, Voisin, les frères Lumière. Ce n'est cependant pas là qu' Eugène Atget figurera un jour dans l'immortalité relative des encyclopédies.

Eugène Atget est mort au début de l'année [sic]. Je sais peu de choses de sa vie, sinon qu'après avoir été acteur, il était venu, la quarantaine sonnée, habiter rue Campagne-Première, un curieux logis où je n'eus l'occasion de le rencontrer qu'une fois.

C'était un homme âgé, avec la physionomie d'acteur fatigué.

Il évoluait à travers une quantité fabuleuse de documents : plaques, épreuves, album, livres...

Mais quels documents! En une trentaine d'années, Atget a photographié tout Paris avec l'objectif merveilleux du rêve et de la surprise. Ce ne sont pas les albums d'un artiste qu'il laisse en héritage à des bibliothèques... Non, ce sont les visions d'un poète léguées aux poètes.

Sans sacrifier jamais au

pittoresque ni à l'anecdote (un mot sur lequel il conviendra un jour d'entamer une discussion, tant il est employé à tort et à travers), Eugène Atget a fixé la vie.

Son œuvre se répartit en une multitude de séries comprenant plusieurs dizaines de milliers d'épreuves : intérieur bourgeois, intérieur d'ouvriers, intérieurs riches (y compris celui de Mlle. Sorel), boutiques de foire, devantures d'épiciers, de coiffeurs, scènes de la rue, marches d'escaliers, réserves de brocanteurs, etc., il a tout vu avec un œil qui mérite des épithètes de sensible et de moderne.

Son esprit était de la même race que celui de Rousseau le douanier, et sa vision du monde, fixée par un moyen en apparence mécanique, et aussi la vision de son âme.

Je voudrais voir paraître une édition de *Fantômas* (et il faudra bien qu'un jour on se décide à republier cette épopée contemporaine) illustrée par des photographies d'Atget.

Qu'on sache seulement que, depuis Nadar et avec plus importance encore, aucune œuvre n'avait révolutionné la photographie.

Man Ray, à qui la photographie moderne doit la révélation de tant de domaines nouveaux, Man Ray, mage et poète, et dont l'œuvre est d'une gravité poétique exceptionnelle, avait découvert Atget qui, par une de ces coïncidences mystérieuses, vivait ignoré dans la même rue Campagne-Première.



C'est par lui que je le connus. Maintenant Atget n'est plus. Son fantôme - j'allais dire son négatif - doit hanter les innombrables lieux poétiques de la capitale et, en ouvrant ses albums chez Bérénice Abbott qui, elle aussi, est un grand photographe, je m'attendais toujours à le voir surgir. Mais Atget ne s'est jamais photographié, et Bérénice Abbott seule a fixé ses traits. La ville meurt. Les tombes se dispersent. Mais la capitale du rêve dressée par Atget dresse ses remparts inexpugnables sous un ciel de gélatine.

Le dédale des rues poursuit son cours comme un fleuve.

Et les carrefours servent toujours à des pathétiques rendez-vous. (Desnos [1928] : 5)³

À l'occasion de la parution du livre d'Abbott en français, Desnos publie en mai 1929 son deuxième article sur Atget -avec plusieurs coquilles- dans la section « Caligari » de la revue littéraire *Le Merle*. Il y retrace en quelques lignes l'évolution de la photographie depuis le daguerréotype et les portraits de famille jusqu'à la photographie documentaire d'Atget. Desnos évoque de nouveau les liens entre le vieux photographe et Man Ray, confirme que *Littérature* et *La Révolution surréaliste* ont été les premières revues françaises à publier ses prises de vue et, citant un vers de « Contre les bucherons de la forest de Gastine » de Pierre de Ronsard (Ronsard [1923-24] : 246), soutient que le jour viendra où les photographies d'Atget non seulement coteront de mieux en mieux sur le marché de l'art, mais deviendront aussi peut-être le document unique d'un Paris dont la physionomie aura changé à tout jamais :

Émile Adget [sic]

Il y aurait une histoire entière de la photographie à écrire, non pas d'après les progrès techniques qu'elle a pu réaliser depuis Daguerre, mais seulement d'après les œuvres qu'elle a produites. Les albums de famille, ces albums ridicules, caparaçonnés de cuir, verrouillés d'argent, contiennent pour l'histoire des mœurs et celle de la poésie, des documents inestimables : belles jeunes filles d'autrefois dans leurs robes primées, mortes depuis longtemps déjà, grand-mères peut-être et pourrissantes dans ses tombes de marbre, militaires prestigieux et grotesques, le képi sur l'oreille, la baïonnette au côté, appuyant négligemment sur quelque rocaïlle un bras largement galonné, respectables vieillards dont le nom s'est perdu dans la nuit sans dimensions du temps passé... L'œuvre de Nadar, par exemple, est dans l'histoire du portrait, d'une exceptionnelle importance. Mais il a fallu attendre les premières années de ce siècle pour qu'un photographe, avec la fraîcheur d'âme d'un douanier Rousseau, et la minutie d'un flâneur parisien, mette son objectif au service des paysages. Émile Atget [sic], mort voici quelque dizaine de mois, a laissé derrière lui une

³ Le microfilm de cet article, qui n'a pas été republié en français jusqu'ici, peut être consulté à la Bibliothèque Nationale de France. À notre connaissance, il n'a été réédité intégralement qu'en anglais dans Phillips (1989) : 16-17.

œuvre formidable, patiemment constituée au cours de trente ans de photographie. Ses albums, dont Bérénice Abbot [sic] a publié un extrait avec préface de Pierre Mac Orlan constituent le dossier le plus fantastique des merveilles que nos yeux peuvent voir chaque jour, mais auxquelles trop souvent ils ne prêtent plus d'attention.

Marches d'escaliers, racines tortueuses, baraques de foire, boutiques de brocanteurs, omnibus, intérieurs parisiens depuis le petit logis ouvrier jusqu'à celui de Cécile Sorel, uniformes, depuis celui du pompier et du facteur jusqu'à celui du croque-mort, Émile Adget [sic] a tout vu, tout fixé.

Si Apollinaire a pu dire avec exactitude que l'on rechercherait plus tard dans *Fantômas* cette épopée parisienne, l'exacte description du Paris de 1910, on peut dire avec non moins de certitude que le visage de Paris de la même époque est fixé pour jamais sur les plaques fragiles de cette extraordinaire collection.

Ce n'était pas un inconnu à Montparnasse, où il habitait au milieu d'un étrange capharnaüm, rue Campagne-Première. Des artistes en quête de documents venaient pour quelques sous lui acheter des épreuves. C'était un fournisseur auquel on voulait bien accorder un certain intérêt de curiosité, et rien de plus.

C'est après la guerre, vers 1922, que la revue *Littérature* la première publia quelques-unes de ses photographies. D'autres parurent encore dans la *Révolution Surréaliste*. Mais il semble que ceux-là mêmes qui s'intéressaient à cet étrange musée n'y attachaient pas l'importance qu'il méritait. Il fallut qu'Adget [sic] mourût pour que, sans doute hanté par son fantôme, le pays fabuleux reconstitué sur la gélatine sensible des plaques, apparaisse à ses visiteurs dans toute sa splendeur. Déjà des collections s'enrichissent de ses clichés. Un jour viendra où ceux-ci seront cotés en salle des ventes. Les enchérisseurs se disputeront leur possession.

Cependant que, sur l'emplacement des paysages disparus dont ses photographies seront le seul témoignage s'élèveront d'autres paysages, ni moins ni curieux ni moins beaux.

« La matière demeure et la forme se perd ». (Desnos [1929] : 17; voir aussi [1978] 435-436)

On peut dire que l'histoire de la photographie que Desnos y esquisse a été finalement développée par Benjamin qui, en 1928, a avoué à Gerschom Scholem son intention de s'approprier de « l'héritage du surréalisme [...] avec toute l'autorité d'un Fortinbras de la philosophie » (Benjamin [1997-2000] 3: 420). Benjamin rejoint Desnos dans le rôle qu'il reconnaît à Atget dans cette histoire: après l'apogée du portrait avec Nadar, il a fixé son objectif sur la physiologie urbaine. Selon Desnos, dans ses plaques, Atget a saisi pour toujours avec l'œil innocent du Douanier Rousseau et la minutie détective du *flâneur*, figure principale des écrits de Benjamin sur Baudelaire, le paysage onirique du Paris de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. D'après Benjamin, il a été le précurseur de la photographie surréaliste, du fait que ses images rendent témoignage de l'effacement de l'aura du réel à l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art.

Légendes

- [Fig. 1] *Littérature*, nouv. série, n° 5, 1 octobre 1922. Photo attribuée à Atget.
- [Fig. 2] Atget, *L'Éclipse, avril 1912* (Les Dernières Conversions). Couverture de « La Révolution surréaliste », 7, 15 de juin 1926. Album Man Ray.
- [Fig. 3] Atget, *Corsets. Boulevard de Strasbourg*, 1912, « La Révolution surréaliste », 7. Album Man Ray.
- [Fig. 4] Atget, *Versailles. Maison close. Petit place*, 1921, « La Révolution surréaliste », 7. Album Man Ray.
- [Fig. 5] Atget, *Rampe d'escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne*, « La Révolution surréaliste », 8, 15 décembre 1926.
- [Fig. 6] Atget, *Cour du Dragon*, 1913, in *Lichtbilder*, 1930. Album Man Ray.
- [Fig. 7] Atget, *Das Haus No. 5* (Maison close, Versailles), 1921, in *Lichtbilder*. Album Man Ray.
- [Fig. 8] Atget, *Porte d'Arceuil*, 1913, in *Lichtbilder*.
- [Fig. 9] Atget, *Cage d'escalier* (intérieur de l'Ecole Militaire, Place Joffre), 1921, in *Lichtbilder*.
- [Fig. 10] Atget, *Café auf der Avenue de la Grande Armée* (Café, Avenue de la Grande-Armée), 1924-25, in *Lichtbilder*.
- [Fig. 11] Atget, *Place du Tertre*, 1922, in *Lichtbilder*.
- [Fig. 12] Robert Desnos, "Eugène Atget", *Le Soir*, 11 septembre 1928. Bibliothèque Nationale de France.

Bibliographie

- Atget, E., 1930 : *Lichtbilder*, introd. Camille Recht, Henri Jonquières, Paris-Leipzig.
- Atget E., 2011, *L'Album Man Ray*, in *Ibid.*, Paris, éd. F. Gierstberg, C. Gollonet et F. Reynaud, Fondation Mapfre/Gallimard, Paris.
- Benjamin, W., 1929-30: *Pariser Tagebuch*, in *Ibid.*, *Gesammelte Schriften*, éd. de R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, 7 t., Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main 1977-1989, t. 4/1, pp. 567-587.
- Benjamin, W., 1930: *Surrealistische Zeitschriften* (« Die literarische Welt », année 6, 45), in), in *Ibid.*, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, 4/1, pp. 595-596.
- Benjamin, W., 1931: *Kleine Geschichte der Photographie*, (« Die literarische Welt », année 7, 38, 39 et 40), in *Ibid.*, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, t. 2/1, pp. 368-385 et t. 2/3, pp. 1130-1143.
- Benjamin, W., 1935: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Erste Fassung], in *Ibid.*, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, t. 1/2, pp. 431-469.

- Benjamin, W., 1936a: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Zweite Fassung], in *Ibid.*, *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 7/1, pp. 350-384
- Benjamin, W., 1936b : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (« Zeitschrift für Sozialforschung », année 5, 1, 1936), trad. Pierre Klossowski, in *Ibid.*, *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 1/2, pp. 709-739.
- Benjamin, W., 1939: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Dritte Fassung], in *Ibid.*, *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 1/2, pp. 471-508.
- Benjamin, W., 1997-2000: *Gesammelte Briefe*, éd. Christoph Gódde et Henri Lonitz (Theodor W. Adorno Archiv), 5 t., Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main.
- Benjamin, W., 2000 : *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, 3 t., Gallimard, Paris.
- Breton, A. et al. (dir.), 1924-29 : « La Révolution surréaliste », (Paris, Gallimard) rééd. fac-similé, Jean-Michel Place, Paris 1975.
- Breton, A. et al. (dir.), 1919-24 : « Littérature », (Paris, Au Sans Pareil) rééd. facsimilé, 2 t., Jean-Michel Place, Paris 1978.
- Desnos, R., 1928 : *Eugène Atget*, « Le Soir », 11 septembre.
- Desnos, R., 1929 : *Émile Adge*t, « Le Merle. Hebdomadaire littéraire », n.s., 3, Au Sans Pareil, Paris.
- Desnos, R., 1978 : *Nouvelles Hébrides et autres textes, 1922-1930*, éd. M.-C. Dumas, Gallimard/NRF, Paris.
- Fels, F. 1928 : *Le premier Salon Indépendant de la photographie*, « L'Art vivant », 83, Librairie Larousse, Paris.
- Fuller, J., 1976-77: *Atget and Man Ray in the Context of Surrealism*, « Art Journal », 36 (2), pp. 130-138.
- Gunther, T. M., 1986 : *Les photographies d'Atget achetées par Man Ray*, in AA.VV., *Photographies: Colloque Atget. Actes du colloque au Collège de France, 14-15 juin 1985*, Association française pour la diffusion de la photographie, Paris 1986, pp. 70-73.
- Gunther, T. M., 2011 : *Les Atget de Man Ray*, in E. Atget, *Paris*, éd. F. Gierstberg, C. Gollonet et F. Reynaud, Fondation Mapfre/Gallimard, Paris, pp. 273-277
- Hecke, P.-G. van (dir.), 1928-1930: « Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain », 1-25, Éditions Variétés, Bruxelles.
- Hill, P. et Cooper, T. Cooper, 1975: *Interview: Man Ray*, « Camera » 54, pp. 37-40.
- Jaguer, É., 1982 : *Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie*, Flammarion, Paris.
- Leenaerts, D., 2010 : *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940). Entre photographie d'information et photographie d'art*, P. Lang, Bruxelles, Berne et. Al.

- Le Gall, G., 2000 : *Atget, figure réfléchie du surréalisme*, « Études photographiques », 7: *Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie. Modèles critiques/Critique de la réception*, pp. 90-107.
- Le Gall, G., 2007 : *Un photographe archéologue*, in S. Aubenas, G. Le Gall, L. Beaumont-Maillet, C. Chéroux et O. Lugon, *Atget: une rétrospective*, Bibliothèque National de France/ Éditions Hazan, Paris pp. 34-50.
- Lévy, P.G. (dir.), 1929-1931 : « Bifur », 1-8, (Paris, Éditions du Carrefour) rééd. fac-similé, Jean-Michel Place, Paris 1976.
- Morris Hamburg, M., 1981: *A Biography of Eugène Atget*, in J. T. Szarkowsky et M. Morris Hamburg, *The Work of Atget*, 4 t., MoMA, New York, t. 2: *The Art of Old Paris*, pp. 9-31.
- Phillips, C., (éd), 1989: *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*, Metropolitan Museum of Art-Apertur, New York.
- Reynaud, F., 2011 : « Catalogue des œuvres, biographie, expositions et collections, bibliographie », in E. Atget, *Paris, op. cit.*, pp. 319-344.
- Ronsard, Pierre de, « Contre les bucherons de la forest de Gastine », in Ibid., *Œuvres complètes*, 7 t., Garnier frères, Paris 1923-1924, t. 5: *Les élégies, écloques, et mascarades*.
- Szarkowsky, J. T., 2003: *Atget*, MoMa, New York.
- Walker, I., 2002: *City gorged with dreams: surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester University Press, Manchester.