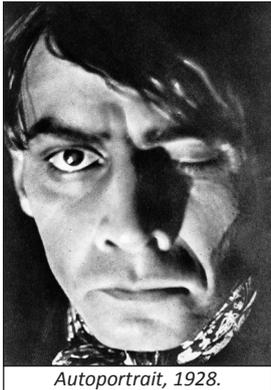


Heinz Hajek-Halke



Autoportrait, 1928.

Heinz Hajek-Halke est né le 1er décembre 1898 à Berlin. Il est le fils illégitime de Paul Halke, peintre et caricaturiste pour *Ulk*¹, et de Rosa Hajek, Juive originaire de Decin (Tetschen-Bodenbach à l'époque) en Tchécoslovaquie. Son père ne le reconnaîtra qu'un an plus tard.

Ses parents se séparent assez rapidement, à l'amiable semble-t-il, car il s'avère qu'ils ont des caractères incompatibles. En 1901, sa mère l'emmène à Buenos-Aires avec son amant, qu'elle épousera dès que le divorce sera prononcé, et il passera 10 années en Argentine dont il gardera toujours la nostalgie. En 1910 son beau-père fait de mauvaises affaires, et la famille rentre en Allemagne. Ses parents avaient toujours regretté l'Allemagne, lui regrettera toujours l'Argentine. Son père, Halke, lui apprend le dessin et la peinture avant même qu'il ne soit inscrit dans une école artistique. C'était un excellent professeur, dira-t-il, quoique artistiquement réactionnaire, qui qualifiait les peintures d'une exposition de *Die Brücke* de « saletés ». En 1915 et 1916, il fait des études artistiques à la *Königlichen Kunstschule* de Berlin. Sa scolarité en Allemagne a été chaotique, il a fréquenté en tout douze écoles suite à de nombreux renvois, et notamment l'école privée *Penne Lehmann* où ses principaux condisciples sont juifs. C'est un environnement particulièrement riche sur le plan intellectuel, et avec ses camarades juifs, il formait un équipe soudée ; son allemand est toujours resté entremêlé de yiddish et d'espagnol. De retour d'un deuxième séjour en Argentine, en 1916, il est appelé à l'armée et se retrouve dans une caserne à Königsberg (actuellement Kaliningrad) comme canonnier. Les manœuvres incessantes et la discipline absurde de l'armée lui sont insupportables et, pour y échapper, il se porte volontaire pour combattre sur le front ouest. Il en réchappera heureusement, sans blessures ni séquelles psychologiques contrairement à tant d'autres.

En 1918, après avoir combattu dans la région d'Ypres, au Chemin des Dames puis en Alsace, il est élu à un Conseil de Soldats (*Soldatenrat*) lors de la révolution de novembre. Il a déjà publié de nombreux dessins faits sur le front dans les journaux de l'armée.

C'est une période de grands troubles, de révolte ouvrière et dans l'armée menée principalement par la Ligue Spartakiste qui est opposée à la guerre. Certains régiments se sont soulevés et la troupe a pris le pouvoir. Hajek-Halke vend les chevaux de son unité, établit des documents de permission pour tout ses membres et pour lui-même et rentre à Berlin avec armes et bagages. Il est subjugué par les discours de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht et se situe à l'extrême gauche. Il a des contacts suivis avec le *Rat geistiger Arbeiter* (Conseil des travailleurs intellectuels) au Reichstag, composé essentiellement de communistes ou d'anciens délégués des *Soldatenrat*. De caractère déjà rebelle dans son adolescence, ses expériences militaires l'ont rendu totalement réfractaire à

¹ Journal satirique qui existe depuis 1872 et deviendra, en 1913, un supplément aux journaux *Berliner Tageblatt* et *Volks-Zeitung*.

toute forme d'autorité et il se considère comme un anarchiste. Il s'éloignera assez vite de toute activité politique.

Après les luttes spartakistes, la fuite de Guillaume II et l'instauration de la république, il assiste aux cours du professeur Emil Orlik² aux *Berliner Kunstgewerbe Museums*, mais il le trouve trop conventionnel et rejoint alors l'atelier du professeur Hans Baluschek³ qui est un peintre plus progressiste.

Vers 1921, il se lie avec le peintre Heinrich Vogeler et les autres membres de la colonie artistique de Worpswede, petite ville de Basse-Saxe, non loin de Bremen. La terrible crise économique de l'après-guerre le laisse sans ressources comme beaucoup d'autres. En 1922-1923, il est éditeur photo et illustrateur pour les éditions de presse Dammert à Berlin. Il a la nostalgie des voyages et c'est la raison qui le pousse vers la profession de photographe de presse. Il ne connaît rien à la photographie mais, avec les conseils de quelques amis et un appareil d'emprunt, il apprend les bases du métier en autodidacte. En 1924 il fait ses premières expériences photographiques sérieuses avec la photographe Else Neuländer (Yva) et dès 1925 réalise ses premiers travaux avec collages et expositions multiples. Dès qu'il eût compris les principes techniques de la photographie, il se mit à expérimenter. Il sera jusqu'en 1931 photographe de presse pour *Presse Photo* et *Fotoaktuell* à Berlin. À ses débuts chez *Presse Photo* il apprend beaucoup de Willi Ruge, un photographe de presse qui a notamment réalisé de nombreuses



La chanson d'Eve, 1928.

images des combats dans Berlin en 1919. Ils travaillent souvent ensemble à la réalisation d'images complexes. Il publie des photos dans de nombreuses revues : *Das Magazin*, *Das Leben*, *Revue des Monats*, *Scherl's Magazin*, *Querschnitt*, *Uhu*, il fournit des illustrations pour le *Wiener Neueste Nachrichten*, le *Quedlinburger Tageblatt*, le *Stuttgarter Illustrierte* et *Mode und Heim*. Il se spécialise en photomontage et il sera un des plus, sinon le plus important fournisseur d'images pour les revues des années 20 et 30, jusqu'à l'arrivée au pouvoir des nazis.

En 1927-1928 il travaille avec Marta Astfalck-Vietz, une autre photographe d'avant-garde qu'il avait rencontrée à la *Kunstgewerbeschule*, au développement de *Combi-Photographie* dans lesquelles il assemble du texte, des éléments graphiques et de la photo. Il fait la connaissance de Bruno Schulz qui publie certaines de ses photos dans sa revue annuelle *Das Deutsche Lichtbild*, considérée à cette époque comme le Gotha de la photographie allemande. Il réalise ses premières photos publicitaires avec des techniques expérimentales.

En 1929, il part avec le peintre de la Sécession hambour-

² Peintre, membre de la Sécession berlinoise, mouvement d'Art Nouveau apparu à Vienne, moins "végétal" et plus géométrique que l'Art Nouveau français (par exemple le palais Stoclet à Bruxelles et les peintres Gustav Klimt et Oskar Kokoschka).

³ Autre peintre de la Sécession berlinoise.

⁴ Fondé en 1925, nouveau genre de magazine qui tire à 150.000 exemplaires, avec des textes littéraires ambitieux et des images aussi « fantastiques que possible » selon la demande de l'éditeur.

geoise Otto Tetjus Tügel, qui a également vécu à Worpsswede, pour une randonnée de 6.000 km de Berlin à Haparanda, dans le nord de la Suède. Ce très long voyage de 9 mois, qu'il finance en cours de route en travaillant dans des fermes, et une fois sur un chantier du télégraphe, est peut-être entrepris dans le but de rompre définitivement avec la cocaïne qu'il



a consommée régulièrement pendant un an et demi. « *C'était tout au début, dira-t-il plus tard, quand j'étais sans travail, peu après l'inflation, où personne n'avait d'argent et où il fallait bien vivre de quelque chose. Je ne faisais pas que consommer, j'en vivais, et avec le temps je me suis fait toute une clientèle... La came je la dégottais dans les caves à coke, dans la Wesselsstrasse... Paul Marcus Penn avait lui aussi un faible pour ce genre*

de lieux et nous les avons écumés ensemble. Nous y avons fait connaissance des patrons de clubs de lutte et ils n'étaient pas si mécontents de rencontrer des gens de la presse : ils avaient besoin de photos eux aussi. J'ai alors pu faire mes photos. Ils vous disaient : ça, vous pouvez le publier, il n'y a personne dessus qui soit recherché,... après on laissait tomber les plaques. Mais j'ai fini par prendre mes distances avec ce milieu. » Il participe cette année-là à l'importante exposition *Film und Foto* de Stuttgart qui est une manifestation d'ampleur internationale d'un nouveau courant dans la photographie, la Nouvelle Vision, aux côtés d'artistes qui marqueront également l'histoire de la photographie comme Germaine Krull, Edward Weston, Alexander Rodtchenko, Berenice Abbott, Man Ray, André Kertész et Georges Hoyningen-Huene ou Paul Outerbridge.

En 1930 il épouse l'actrice Katharina Prenzberger (Kitty Berger), dont il divorcera en 1935, et travaille intensément jusqu'en 1932 sur les possibilités artistiques de la photo de nu, très souvent avec son épouse comme modèle. Il travaille également comme photographe publicitaire, maquettiste et illustrateur.



Sans titre, sans date.

Il reçoit la médaille d'or lors de l'Exposition de Photographie fasciste à Rome en 1933, pour une photo de nu, et la même année, le Ministère de la Propagande lui demande de réaliser des affiches pour le NSDAP (parti nazi, Hitler a été nommé Chancelier le 30 janvier) et de dénaturer des portraits de politiciens communistes et de la gauche radicale. Il est censé produire des visages effrayants. Refuser la commande étant trop

dangereux, il parvient à l'esquiver et se montre de plus en plus discret puis, pour ne pas avoir à coopérer avec les nazis, il s'enfuit et va s'installer le plus loin possible de Berlin, à Kressbronn-am-Bodensee (lac de Constance, côté allemand) sous le nom de Heinz Halke. Il tente la *Reichsflucht* (expression de l'époque qui signifie «désertion du Reich»), mais est interpellé avant d'avoir pu réussir, heureusement assez loin

de la frontière suisse pour pouvoir trouver une excuse plausible. Il se consacre dès lors à la photographie d'insectes et de petits animaux pour des revues scientifiques et *Das Deutsche Lichtbild* et acquiert assez rapidement une notoriété certaine dans ce domaine, aidé en cela par de bonnes connaissances en sciences naturelles.

En 1936 il voyage au Brésil, où il fait notamment un reportage sur une ferme d'élevage de serpents et étudie la possibilité d'y émigrer. De retour en Allemagne, il se consacrera d'abord à une activité de photo journaliste et photographe commercial, puis est enrôlé dans l'armée comme photographe pour la firme *Dornier-Werke*, constructeur d'avions et hydravions à Friedrichshafen, non loin de chez lui.

En 1945 il est brièvement prisonnier de guerre des Français à Lindau, sur le Bodensee. Tout son matériel photo lui a été confisqué et il se retrouve sans ressources.

À partir de 1946 il récolte et vend des sangsues à des médecins et des hôpitaux de la région et exploite une ferme d'élevage de vipères dont il vend le venin à des firmes pharmaceutiques.

En 1948 il se lie d'amitié avec le photographe Toni Schneiders qui lui donne un appareil Rolleiflex. Les mobiles de Calder lui inspirent des sculptures de fil de fer qu'il fait bouger en les photographiant ou qu'il photographie avec un appareil en mouvement. Il se spécialise à nouveau dans la photo expérimentale et est membre, dès 1949, du groupe d'avant-garde *Fotoform*⁵ et participe à l'exposition *Subjektive Fotografie* de Saarbrücken, première manifestation importante du groupe.



Le bateau ivre, 1955.

En 1954, Heinz Hajek-Halke est récompensé lors de la *Photokina* de Cologne, le plus important salon de la photo au monde, bisannuel et créé en 1950. Il participe à la deuxième exposition internationale *Subjektive Fotografie* à Saarbrücken et va s'installer à Koblenz.

La *Hochschule für bildende Kunst* (Académie des Beaux-Arts, actuellement Université des Arts) de Berlin, l'engage en 1955 pour enseigner la photographie. Il est accueilli comme membre de la *Deutsche gesellschaft für Photographie* qui a été créée à Cologne en 1951. Il publie son premier livre : *Experimentelle Fotografie*. Son second livre, *Lichtgrafik*, paraîtra en 1964.

En 1965 il reçoit le *Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie*, la plus haute récompense accordée par cette association fondée à Cologne au lendemain de la guerre.

Il abandonne l'enseignement en 1967 et, en 1978, il reçoit la Médaille David Octavius Hill de la *Deutsche Fotografische Akademie*, association de photographes créée en 1919. Il est fait membre d'honneur de la *Deutsche Gesellschaft für Photographie* la même année.

Il décède à Berlin le 11 mai 1983.

La Subjektive Fotografie

À la suite, et en opposition, à la *Neue Sachlichkeit* (Nou-

⁵ Le plus important groupe de photographes allemands de l'après guerre, dont les membres se réclament de la photographie subjective. Son exposition lors de la *Photokina* de 1950 fit sensation.

velle objectivité) d'un Renger-Patzsch, mais également en rupture d'avec le pictorialisme d'un Stieglitz, la photographie subjective est « à l'opposé de la conception de la photographie du motif dans laquelle le photographe devient l'imagier enthousiaste du beau motif, tout en restant stérile dans la dialectique d'élaboration de l'image... nous pensons que ce n'est pas le motif qui déclenche l'impression produite, mais plutôt le pouvoir créateur du photographe qui, seul, transforme le sujet traité en image. La résultante, non plus d'une fonction documentaire, mais bien plutôt d'une projection psychologique créatrice.⁶ »

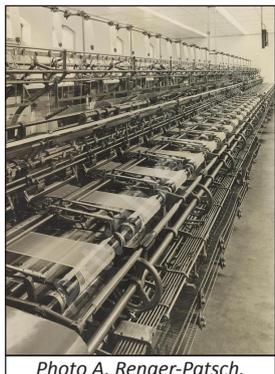


Photo A. Renger-Patzsch.

La Nouvelle Vision, qui s'inscrit dans cet esprit, est une réaction à la « mollesse » de la photographie d'art, selon l'organisateur de *Film und Foto*. Elle a été rendue possible surtout par l'apparition des appareils de petit format, légers et maniables (Leica), qui permettent facilement les prises de vue en plongée et contre plongée, les perspectives audacieuses, un nouveau point de vue sur le monde. Elle va mettre au rebut la représentation frontale héritée du XIX^e siècle.

La Photographie subjective, s'appuyant sur les bases de l'accentuation de la réalité caractéristique de la Nouvelle objectivité, prend la suite au point où celle-ci est arrivée, et a été arrêtée par l'arrivée au pouvoir des nazis. Après la guerre, les photographes se doivent de rompre de façon dramatique avec la photographie nazie, les images de défilés triomphants et d'athlètes en contre-plongée tels qu'immortalisés par Leni Riefenstahl. La photographie devient ici le médium de l'expression du soi dans la production d'images abstraites par les photogrammes aussi bien que par la réalisation de reportages photographiques profondément psychologiques. Steinert explique que la Photographie subjective signifie une photographie humanisée, individualisée, et implique l'usage de la camera dans le but de produire des images expressives du caractère propre de l'auteur.



Sans titre, 1940.

Il explique les étapes qui progressent de l'attitude naturelle au degré ultime de subjectivité :

1. *image photographique reproductrice* : photographie mécanique, surveillance ou images d'actualités ;
2. *image photographique représentative* : interprétation personnelle du sujet, subordonnée à l'objectif recherché, comme dans la photo documentaire ou la publicité créative ;
3. *création photographique représentative* : le sujet n'est plus photographié pour ce qu'il est en soi, mais est soumis à la vision transformative de l'auteur ;
4. *création photographique absolue* : le sujet est rendu abstrait, transformé à un point tel qu'il ne subsiste qu'en tant qu'armature pour la construction de l'image.

Toutefois, à la fin des années 50, devant le foisonnement

d'images creuses réalisées selon des *recettes* inspirées par la Photographie subjective, devant leur gratuité souvent, Otto Steinert saborde son mouvement qui ne connaîtra plus de nouvelle manifestation.

Les *Lichtgrafik*⁷

Écartons d'emblée toute idée fausse, les *Lichtgrafik* ont les mêmes caractéristiques technico-chimiques que la photographie mais la production du négatif est totalement différente.

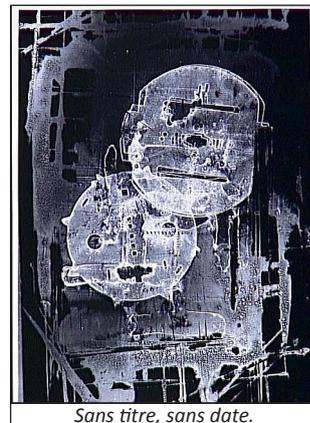
L'essence de la photographie réside dans la reproduction d'éléments naturels vus subjectivement par le photographe et traduits objectivement par la caméra. En dépit des interventions manuelles les possibilités artistiques demeurent limitées.

L'essence des *Lichtgrafik* réside dans un processus créatif : la production manuelle d'un négatif (sans caméra). Ce contrôle de la technique photographique doit être souverain et il convient d'avoir une formation de peintre ou de graphiste. Cette forme moderne d'expression se justifie par ce qui appartient en propre à la photographie, cette palette de gris aux nuances subtiles qu'aucune autre technique graphique ne peut offrir. Il y a là une possible expansion des moyens d'expression artistique qui n'a pas encore été épuisée expérimentalement. Cela va de la transparence du photogramme à la translucidité diaphane du photocollage et passe par l'utilisation « d'objets trouvés » : éclats de verre, débris de résines synthétiques, morceaux de plantes, bouts de cellophane... Les éléments les plus divers peuvent être utilisés dans la construction de l'image puis sont enrichis par des liants : résines liquides, laques, vernis dont l'aspect évolue en séchant.

Le résultat n'est pas pure coïncidence. Cette technique doit être envisagée comme une forme moderne de peinture utilisant consciemment les « accidents guidés » capable d'offrir au public intéressé une surface picturale visuellement enrichie. Les moyens techniques utilisés résultent d'une série d'expériences qui permettent seules de maîtriser le processus. L'imagination créative-technique est mise à contribution beaucoup plus que pour des techniques classiques comme la xylographie, la gravure, la lithographie dont les possibilités ont été explorées depuis longtemps. Les *Lichtgrafik*, nouvelle forme de production picturale, offrent un champ nouveau à la volonté créatrice, particulièrement dans le domaine de la couleur. Même la demande de multiplication infinie peut être satisfaite car la matrice (le négatif obtenu manuellement) ne craint pas la lumière et peut être utilisé pour un nombre illimité de reproductions.

L'original n'a cependant aucune existence propre puisqu'il s'agit seulement d'un négatif de dimension limitée (9x12cm) dont les valeurs seront inversées au tirage et qui ne dévoile ses qualités artistiques que dans l'agrandisseur.

Les *Lichtgrafik* n'ont rien à voir avec les « *Foto-grafik* », dénomination vague que certains entendent comme une com-



Sans titre, sans date.

⁶ Otto Steinert, organisateur de la première exposition *Subjective Fotografie* à Saarbrücken.

⁷ Texte de Heinz Hajek-Halke, In *Art and Artists*, mai 1971, page 25, repris dans un dossier de presse du Centre Pompidou, 2002.

binaison de photographie et de graphisme et d'autres comme une photographie ordinaire manipulée dont le transfert sur un support «dur» produit des effets de blancs et noirs contrastés particulièrement intéressants pour le graphiste commercial.

Il y aura toujours des artistes qui, fascinés par les riches possibilités des *Lichtgrafik* de donner vie à leurs idées, choisiront une autre voie. Qu'importe que les *Lichtgrafik* ne soient encore reconnus que d'une manière hésitante ? Il leur faut conquérir leur place entre les deux puissants domaines de la photographie et de l'art par le biais de leurs seules qualités artistiques.

À propos de l'oeuvre

Heinz Hajek-Halke, quoique marié deux fois, n'a pas eu d'enfants, et n'a eu que peu de contacts avec le reste de sa famille, qui n'a guère montré plus d'intérêt pour lui que pour son oeuvre, c'est pourquoi il en fit don par contrat à un ami très proche, le photographe Michael Ruetz qui devint ainsi son seul légataire et détenteur des droits sur l'oeuvre. Son héritage comporte environ 3.000 tirages d'époque, dont un quart d'avant la Seconde Guerre mondiale, et un quart en couleurs



Sans titre, sans date.

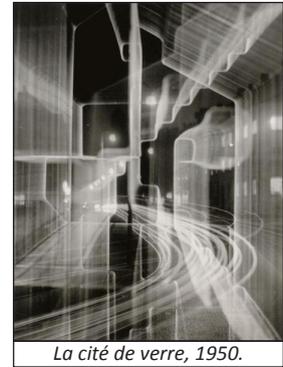
qui sont restés dans leurs conditions originales, très tôt entreposés à l'abri de la lumière dans des conditions optimales.

La première période de son oeuvre, des années 20 et 30, donne une image résolument moderne de la société berlinoise durant la République de Weimar, du bouillonnement culturel et artistique de ce bref intermède démocratique entre la fin de l'empire de Guillaume II, avec son départ pour l'exil en Hollande en 1918, et la proclamation du III^e Reich par Hitler le 15 mars 1933.

Le montage est un mode dominant dans les années 20 et correspond à l'esprit technique de l'époque, à la fascination pour la machine de la société et des artistes de l'après Première Guerre mondiale, même après les visions horribles de la guerre mécanique. La culture de Weimar, de l'architecture aux produits de consommation, était influencée par la machine. Hajek-Halke s'est inspiré des expériences accumulées par les artistes du Bauhaus dans leurs différents domaines, poussées à leurs limites ultimes avec l'aide des technologies les plus avancées de l'époque et un design non conventionnel, et il poursuivra la même démarche en photographie comme en mise en page. L'artiste utilise dès le début les techniques du montage et du collage dans ses travaux de commande pour la presse. Il les perfectionne et en acquiert une maîtrise remarquable, mais son expression est toute personnelle, et à l'opposé de Heartfield⁸, par exemple, il ne la met pas au service d'un discours politique. Les images de Heartfield recherchent le choc de la réalité sublimée tandis que Hajek-Halke accentue le caractère irréel de sa vision, et c'est en cela qu'on peut le rapprocher des surréalistes.

Quoiqu'engagé à gauche dès son retour du front en 1918, il abandonnera très vite les activités politiques tout en restant un opposant aux nazis, mais son oeuvre personnelle n'est pas

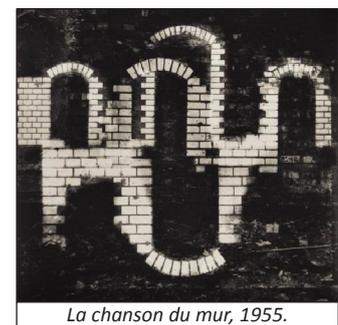
engagée au sens que l'on peut donner à ce terme actuellement. Elle a quelque chose de surréaliste, en effet, le hasard s'y mêle à l'intuition, la réflexion à l'instinct. Son oeuvre est tout à fait inscrite dans l'époque, parfaitement identifiable à son temps tout en ne voulant pas le décrire. Elle n'est ni documentaire, ni critique, elle est essentiellement poétique. Comme maquettiste à ses débuts dans la presse, il arrive à un moment de grande évolution. Les mises en pages deviennent nettement plus dynamiques, l'apparition (en 1929, également année du cinéma parlant) et la diffusion croissante des Leica avec des films de 36 vues, donnent plus d'importance aux photos qui quittent souvent le simple domaine de l'illustration des articles pour devenir un discours en soi. L'influence du constructivisme et des cinéastes russes, Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov surtout, est très sensible dans l'esthétique de cette époque. L'apparent hasard



La cité de verre, 1950.

de l'apparition simultanée du cinéma parlant et des mises en page dynamiques est assez frappant. Quoique ces deux techniques auraient dû mener à plus de réalisme pour ces médias, elles servent plutôt à une plus grande fictionalisation, à une vision fantasmée de la réalité. Lorsqu'on lui demandera beaucoup plus tard quelles ont été ses influences en photographie, Hajek-Halke dira que le cinéma a été son modèle, son école, et en effet, on peut sans aucun doute rapprocher certaines de ses photos des images à expositions multiples du cinéaste Dziga Vertov dans son chef d'oeuvre *L'homme à la caméra* (1929). Il sera d'ailleurs brièvement photographe pour le cinéma, et utilisera les procédés de trucage du cinéma dans son travail, notamment les expositions multiples de sujets devant un fond noir. La capacité du cinéma à amalgamer le proche et le lointain en une seule séquence lui a permis d'aboutir à un langage formel plus dynamique qu'il n'était possible avec les règles traditionnelles de la composition dans la mise en page.

Dans son travail sur le nu, il est à contre-courant de ce qui se fait généralement en photographie. Il ne recherche pas le corps idéalisé, esthétique, mais la femme réelle, sensuelle, des corps vivants, chaleureux, opulents, qu'il associera souvent à des éléments graphiques par différentes techniques de montage. Il évite les poses recherchées, les attitudes et contorsions généralement imposées au modèle par les photographes. L'image de la femme qu'il donne ici est assez opposée à celle qui est montrée dans ses autres photographies, toute autre que celle de la femme libérée des années folles véhiculée par les revues et de l'image que l'on se fait actuellement de cette époque. La femme libérée, socialement et sexuellement, était le fait de quelques unes seulement et non de la majorité. La liberté était plus un postulat qu'une réalité.



La chanson du mur, 1955.

⁸ Helmut Herzfeld, qui a anglicisé son nom en signe de protestation contre la nationalisme allemand.

discret (il a épousé une juive, sa mère et son beau-père sont juifs) et il se cantonne dans des activités commerciales, tout en continuant d'utiliser sa maîtrise du montage pour réaliser des images de grande qualité aussi bien pour la publicité que lorsque qu'il devra travailler à la propagande militaire pour *Dornier Werke* pendant la guerre.

Après la guerre, il reprend ses recherches en photographie expérimentale pour la presse et la publicité et son oeuvre personnelle, principalement avec les *Lichtgrafiken*, qu'il réalise par intervention directe sur des négatifs de moyen ou grand format, marque une seconde rupture, avec une expression radicalement plus moderne, un langage définitivement éloigné du discours descriptif de la photographie traditionnelle. Il s'agit ici d'un art qui est lui-même le sujet de son exploration artistique. Hajek-Halke étudie ici la relation entre la lumière, la forme, et la couleur, et le résultat relie l'information objective à des valeurs esthétiques indépendantes. L'utilisation du procédé photographique lui permet également de combattre la notion d'oeuvre originale et le fétichisme qui s'y attache encore aujourd'hui. Il est bien en cela héritier de la démarche du Bauhaus qui proposait des objets créés par des artistes et reproduits en série illimitée par des moyens industriels à destination de l'ensemble de la société. Pour ce faire, il bénéficie comme d'autres du soutien de l'industrie et c'est Agfa qui sera son sponsor pour les tirages grand format en couleurs.

Depuis 1945 l'industrie photographique allemande est sous le contrôle de sociétés étrangères et les brevets sont levés. Agfa, qui fait partie du groupe IG Farben⁹ qui sera déman-

telé, se voit écartelé entre 3 zones d'occupation : à Munich, en zone U.S. se trouve le département appareils photographiques, à Leverkusen, zone britannique, la fabrication des papiers, et à Wolfen, zone soviétique, la fabrication des films. La photographie d'amateurs est en pleine expansion après la guerre, les prix du matériel se démocratisent, et les dirigeants de l'industrie photographique décident alors de soutenir une photographie expérimentale nationale, héritière de la modernité des années 20, afin de relancer la machine et, sans doute aussi, de contrecarrer les influences étrangères et de reprendre la place d'avant-plan qu'elle occupait précédemment.

À cette époque, les photographes allemands doivent se libérer des habitudes acquises sous la contrainte du régime hitlérien et, quelques-uns, ne voulant pas se complaire dans la description des ruines laissées par la guerre, se donnent dès lors une liberté totale dans la création artistique. Il n'y avait que peu d'options pour un artiste allemand : témoigner des horreurs vécues, ou se tourner résolument vers l'avenir et une nouvelle vision du monde. Celle-ci fut la réponse de Hajek-Halke à Auschwitz et Hiroshima. On peut voir dans les *Lichtgrafiken* l'expression à la fois de son background culturel, de ses expériences antérieures, et de sa volonté de les dépasser comme du rejet de l'enthousiasme consumériste des années 50 et 60.

On peut évidemment se poser la question de la nature de ces oeuvres : photographie ou « peinture » ?

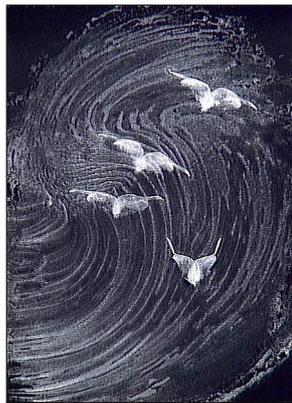
Je répondrai : à la fois l'une et l'autre – ce qui correspond bien à la personnalité de leur auteur.

M. Lefrancq

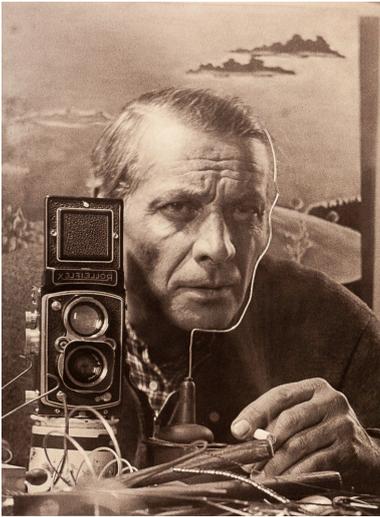
(www.lefrancq.be)

Photo-Club de Mons, 01.12.2011

⁹ Le plus grand groupe chimique allemand, fabricant entre autres le gaz



Ils arrivent ! Ils arrivent ! 1968.



Autoportrait, 1950.



Hydravion Dornier, 1938-1944.



Page de « Volk und Zeit », 1930.



Le cauchemar du pilote de course, s.d.



Cratère de bombe, années 40.



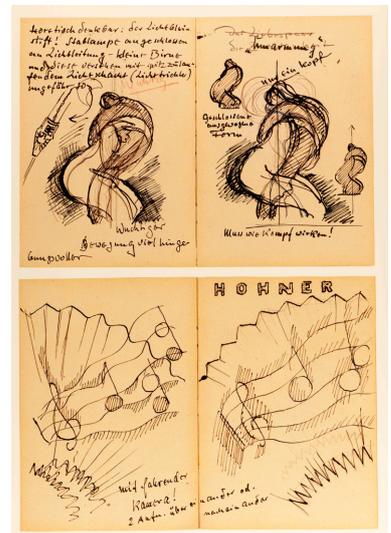
Lettres et montages sur le voyage en Suède.



Pages de « Revue des Monats », 1927.



Page de revue, 1932.



Pages d'un carnet de notes.