



# ANDRÉ KERTÉSZ

L'ÉQUILIBRISTE

26/06 – 27/10/2019

JEU  
CHÂTEAU DE TOURS  
PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

## PARCOURS «IMAGES ET ARTS VISUELS» À TOURS

Le Jeu de Paume et le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré se sont associés à l'université de Tours et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale (DSDEN) d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels.

### Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants en master à l'université de Tours participent à cette formation, encadrée par les équipes du CCC OD, du Jeu de Paume et un enseignant. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir une expérience professionnelle autour de la sensibilisation des publics aux images photographiques et aux œuvres contemporaines. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

### Dossiers documentaires

Des «dossiers documentaires» sont réalisés pour les expositions du Jeu de Paume – Château de Tours. Ils rassemblent des éléments d'analyse et de réflexion autour des images présentées, ainsi que des pistes scolaires et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du CCC OD. Ces dossiers sont disponibles sur demande à l'accueil du Château de Tours ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

### Rencontres académiques et professionnelles

À l'attention des enseignants ou des travailleurs sociaux, ces présentations commentées des expositions au Château de Tours et au CCC OD initient des parcours de sensibilisation aux images photographiques et aux arts visuels. En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition, afin de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe.

#### ■ vendredi 5 juillet 2019, 9 h-12 h

#### matinée invitation relais Cultures du Cœur Indre-et-Loire

La matinée commence à 9 h au CCC OD et se poursuit au Jeu de Paume – Château de Tours.

sur inscription : [www.culturesducoeur.org](http://www.culturesducoeur.org)

#### ■ mercredi 11 septembre 2019, 14 h-17 h

#### rencontre et visites pour les enseignants

Début de la rencontre au Château de Tours à 14 h autour de l'exposition «L'équilibriste. André Kertész», suite au CCC OD autour de l'exposition «Florian et Michaël Quistrebart. Zigzag».

sur inscription : [cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr](mailto:cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr)

(pour les enseignants du 1<sup>er</sup> degré)

[adeline.robin@ac-orleans-tours.fr](mailto:adeline.robin@ac-orleans-tours.fr) (pour les enseignants du 2<sup>nd</sup> degré)

### Parcours croisé avec le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré

Installé dans le centre historique de Tours, jardin François-1<sup>er</sup>, le centre d'art accueille le fonds d'un artiste majeur de l'abstraction, Olivier Debré. Au sein de ses quatre espaces d'exposition, de grands noms de la scène artistique contemporaine sont mis à l'honneur; la peinture, la photographie, la vidéo, des installations monumentales se côtoient dans une programmation variée.

Des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels (visites, parcours croisés, activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCC OD pour inciter les publics à croiser leurs regards sur les expositions et les activités des deux centres d'art.

### Visites des expositions et visites croisées

À destination des visiteurs individuels :

#### ■ samedis (sauf le dernier samedi du mois), 16 h

visites commentées de l'exposition du Jeu de Paume – Château de Tours

#### ■ derniers samedis du mois (29 juin, 27 juillet, 31 août, 28 septembre et 26 octobre)

visites croisées entre deux institutions culturelles à Tours

15 h : Jeu de Paume – Château de Tours

16 h 30 : CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré

À destination des visiteurs en groupe :

– Des visites-conférences sont proposées sur rendez-vous pour les groupes adultes, associations et étudiants, du lundi au samedi.

– Des visites des expositions sont également conçues pour les groupes scolaires et périscolaires sur rendez-vous. Elles sont préparées en amont et adaptées en fonction des classes ou des groupes.

Dans le cadre du parcours d'éducation artistique et culturelle (PÉAC), des visites croisées peuvent être mises en place entre le Jeu de Paume – Château de Tours, le CCC OD et le musée des Beaux-Arts.

### Renseignements et contacts

■ Service des expositions du Château de Tours :

[de@ville-tours.fr](mailto:de@ville-tours.fr) / 02 47 70 88 46

■ Service éducatif du Jeu de Paume :

[sabinethiriot@jeudepaume.org](mailto:sabinethiriot@jeudepaume.org)

■ Service des publics du CCC OD :

[n.thibault@cccod.fr](mailto:n.thibault@cccod.fr) et [b.marion@cccod.fr](mailto:b.marion@cccod.fr)

■ Équipe des étudiants conférenciers :

[mediateurs.chateautours@gmail.com](mailto:mediateurs.chateautours@gmail.com)

### ESPACE ÉDUCATIF

Situé au premier étage du Château de Tours, l'espace éducatif offre aux groupes et aux publics scolaires ou périscolaires un lieu de rencontres et des activités qui permettent de prolonger certains axes de réflexion abordés pendant les visites, en reprenant notions et questions ainsi qu'en associant images et langage.

# SOMMAIRE

## DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

**Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

**Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Les **pistes scolaires** initient des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

## SERVICE ÉDUCATIF DU JEU DE PAUME

**Sabine Thiriot** – responsable du service éducatif  
sabinethiriot@jeudepaume.org

**Julia Parisot** – chargée des publics scolaires et des partenariats  
01 47 03 04 95 / juliaparisot@jeudepaume.org

**Marie-Louise Ouahioune** – chargée de coordination éducatif / accueil  
serviceeducatif@jeudepaume.org

**Ève Lepaon, Cécile Tourneur** – conférencières et formatrices  
evelepaon@jeudepaume.org  
ceciletourneur@jeudepaume.org

**Céline Lourd (académie de Paris),  
Cédric Montel (académie de Créteil)** – professeurs-relais  
celinelourd@jeudepaume.org  
cedricmontel@jeudepaume.org

## DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Présentation de l'exposition	5
Repères / Livres de photographies	6
Biographie	12
Bibliographie indicative et ressources en ligne	14
	16

## APPROFONDIR L'EXPOSITION

Introduction	18
Modernités et avant-gardes photographiques	20
Vision en mouvement et poésie du quotidien	21
Représentations des corps et déformations	24
	28

## PISTES SCOLAIRES

Encadrés de l'espace éducatif	32
Tirages et recadrages	34
Points de vue et interprétations	34
Ombres et projections	35
Transformations et « distorsions »	36
Photographie et déambulations urbaines	37
Reflets et anamorphoses	38
	41

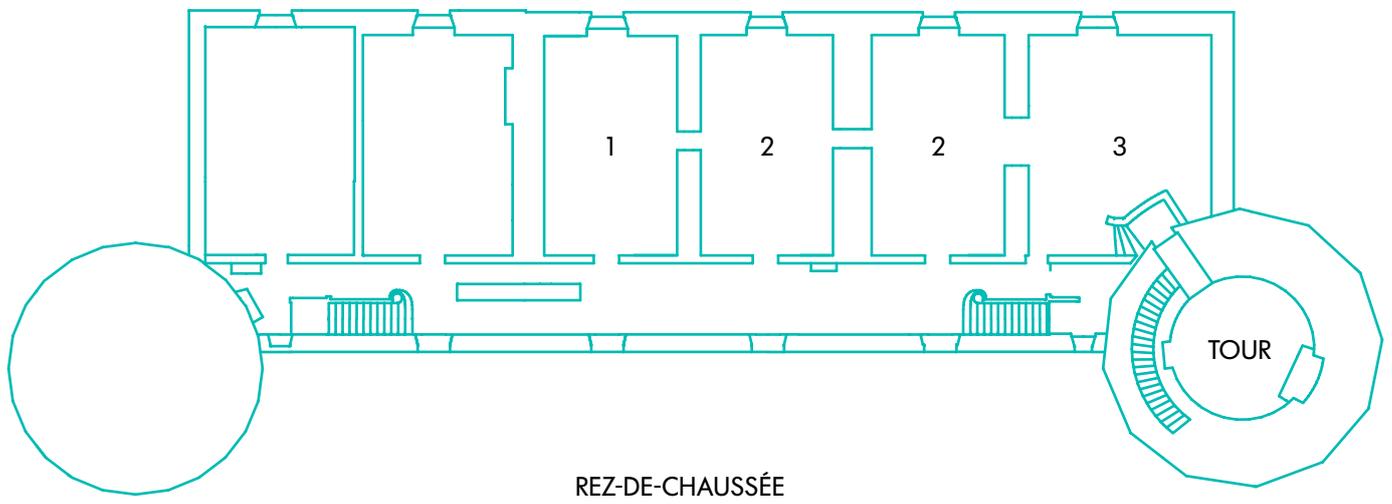
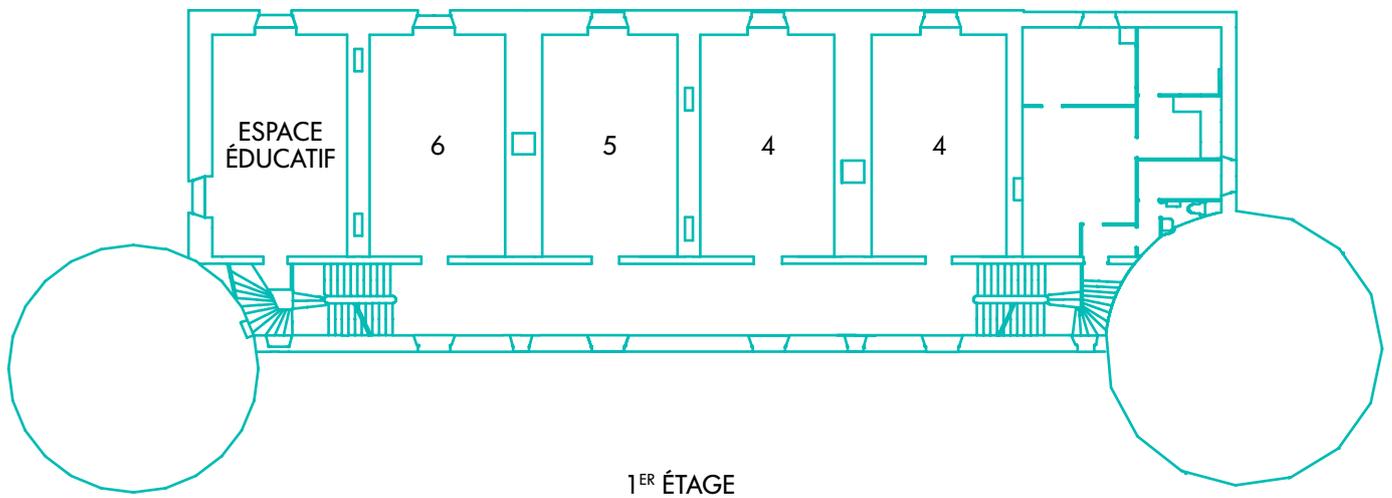


Ombres, 1931

# DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

«Ma photographie est vraiment un journal visuel [...]. C'est un outil, pour m'exprimer et pour décrire ma vie, tout comme des poètes ou des écrivains décrivent les expériences qu'ils ont vécues. C'est une façon de projeter ce que je trouve.»  
«Kertész. Denes Devenyi interviews the "Father of the 35 mm vision"», in *Photo Life*, janvier 1978, p. 11-13, cité en français par Michel Frizot, «Kertész, la photographie pensive», in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 13.

«Dans chacune de ses photographies, Kertész est un perfectionniste des équilibres de forme, aussi bien à la prise de vue – ce qui demande des repérages préalables – que lors du recadrage ultérieur, ce qui ne l'empêche pas de combiner ces décisions avec un autre déterminant, le choix de l'appareil et de l'objectif le plus adapté. Mais il retravaille toujours le recadrage du négatif initial, de manière minime ou draconienne, toujours rigoureuse, en un processus qui peut requérir plusieurs étapes successives, chacune engendrant une image distincte.»  
Michel Frizot, «Kertész, la photographie pensive», in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 11.



# PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

André Kertész (Budapest, 1894 – New York, 1985), dont la carrière s'étend sur plus de soixante-dix ans (1912-1984), est aujourd'hui reconnu comme l'un des photographes majeurs du xx<sup>e</sup> siècle. Son œuvre foisonnante, aux compositions marquées par les avant-gardes européennes – notamment d'Europe de l'Est –, trouve sa source dans sa culture hongroise mêlant poésie et intimité.

Ses débuts dans son pays natal sont une étape importante pour cet autodidacte dont l'approche réaliste se distingue de la photographie d'art aux influences picturales chère aux photographes hongrois de sa génération. Enrôlé dans l'armée austro-hongroise pendant la Première Guerre mondiale, il dépeint le quotidien des soldats et développe une poésie de l'instant, loin des faits d'armes héroïques ou dramatiques. Après la guerre, il cherche à faire de la photographie son métier.

En octobre 1925, il débarque à Paris où il fréquente les milieux littéraires et artistiques d'avant-garde et photographie ses amis de la diaspora hongroise, les scènes de rue et les jardins parisiens. En France comme en Allemagne, la presse, notamment le magazine *VU*, lui commande reportages et illustrations. Dès 1927, il bénéficie d'une exposition personnelle à la galerie Au Sacre du Printemps. En 1933, il réalise sa célèbre série des *Distorsions* qui montre des corps nus se reflétant dans un miroir déformant. Cette activité intense l'amène à concevoir ses propres livres ; au cours de sa vie, il en publiera dix-neuf dont *Paris vu par André Kertész* (1934), préfacé par l'écrivain Pierre Mac Orlan.

En 1936, Kertész part pour New York afin d'honorer un contrat avec l'agence Keystone. Il peine toutefois à trouver sa place face à des commanditaires aux demandes très éloignées de ses années parisiennes. Quelques expositions ainsi que la publication de *Day of Paris* (1945) ne suffisent pas à l'imposer comme l'un des principaux représentants de la photographie d'avant-garde aux États-Unis. À partir de 1963, les plus grands musées lui offrent l'occasion d'exposer ses images. Cette reconnaissance s'accompagne de l'édition de nombreux livres qui lui permettent de revenir sur son œuvre.

Réalisée à partir du fonds de négatifs et de tirages-contacts légués par le photographe à la France en 1984, « L'équilibriste, André Kertész » est le fruit du travail conjoint de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, qui conserve ces archives aujourd'hui, et du Jeu de Paume. Constituée d'une centaine de tirages modernes argentiques effectués en 1995 par Yvon Le Marlec, tireur avec lequel Kertész collaborait à Paris, cette exposition s'articule autour des livres majeurs que ce dernier a publiés de son vivant. À travers tirages, maquettes originales et reproductions de pages de ses ouvrages, elle retrace la relation étroite que Kertész a tissée tout au long de sa vie entre ses pratiques photographique et éditoriale, composant une narration visuelle qui décrit l'entre-deux-guerres en Europe et près de cinquante années passées aux États-Unis.

## 1. Hongrie : les premières photographies

Dès l'âge de dix-huit ans, son baccalauréat en poche, André Kertész fait l'acquisition en 1912 d'un appareil photo qui devient rapidement pour lui « un petit livre de notes, un livre d'esquisses ». « J'ai photographié, témoigne-t-il, des choses qui m'entouraient – choses humaines, animaux, ma maison, les ombres, des paysans, la vie autour de moi. J'ai toujours photographié ce que le moment me révélait. » Ayant suivi des cours de commerce au lycée, Kertész gagne sa vie comme employé de bureau à la Bourse, où il rencontre sa future femme, Élisabeth Salamon, avec laquelle il partage une passion pour l'art. Son jeune frère Jenő apparaît dans plusieurs images de jeunesse à l'époque où tous deux se familiarisent avec la lumière, l'ombre et le contraste. Cette complicité perdure pendant la Première Guerre mondiale alors qu'André, mobilisé en 1914, est au front et que Jenő développe et tire les photographies de son frère qui documentent la vie quotidienne des soldats, l'attente dans les tranchées, les longues marches. Gravement blessé en 1915, Kertész passe un an en convalescence dans un hôpital militaire de la région d'Esztergom où il prend de nombreuses photographies. À une époque où la presse illustrée est particulièrement active



Chez Mondrian, Paris, 1926

en Hongrie, il privilégie un style davantage marqué par l'influence du photojournalisme que par le style pictorialiste qui prévaut dans le domaine de la photographie d'art. Il publie ses premières images dès 1917. L'un de ses clichés de nuit fait la couverture du numéro du 26 juin 1925 d'*Az Érdemes Újság*, un journal de petit format mais de qualité, abondamment illustré de photographies. Cette salle montre plusieurs pages de son livre *Hungarian Memories*, qui, publié à la fin de sa vie, en 1982, pose un regard rétrospectif sur ses images de la période.

## 2. Récits de Paris

André Kertész tisse des liens avec la diaspora hongroise dès son arrivée à Paris et se constitue un cercle d'amis au sein de la scène artistique, tirant le portrait de Brassai, Alexander Calder, Piet Mondrian et des artistes du Montparnasse. Il devient un acteur incontournable de la photographie à Paris au tournant des années 1930. Se distinguant par leur « point de vue », que saluent les critiques de son temps, ses images sont publiées dans des revues françaises et allemandes comme *VU*, *Art et médecine*, *L'Art vivant* ou encore *Uhu*. L'œuvre de Kertész est à la croisée des mouvements artistiques qui agitent le Paris de l'entre-deux-guerres. Bien qu'il ait retenu les leçons des cubistes et des constructivistes, il ne restreint jamais ses photographies à un jeu de lignes, gardant toujours son sujet reconnaissable, comme lorsqu'il joue avec les ombres qui tracent des obliques sur les escaliers de la butte Montmartre ou photographie en plongée des enfants sur le chemin de l'école, les réduisant à des silhouettes. Dès 1927 et 1928, il expose à la galerie Au Sacre du Printemps et au Salon de l'escalier certaines de ses compositions les plus formelles, telles que *L'Atelier de Mondrian* ou *La Fourchette*, qui déploient la grammaire visuelle qu'il a mise en place. En 1945, se souvenant des lieux qu'il a fréquentés avant-guerre à Paris, André Kertész publie *Day of Paris* à partir des photographies qu'il a emportées avec lui aux États-Unis en 1936. Le livre s'organise comme le récit d'une journée de déambulation dans la ville. Ce principe d'édition visant à

réunir les images selon des moments de la journée ou selon les saisons se retrouve dans une grande partie des maquettes de Kertész, à l'instar de celle de *Paris Automne 1963*. Dans *Sixty Years of Photography*, paru en 1972, la mise en page fait quant à elle ressortir les correspondances entre les images qui occupent une place centrale. Dans chacune de ces publications, dont Kertész se saisit pour présenter le peuple de Paris, les parcs parisiens ou les ateliers d'artistes du Montparnasse, la présence humaine l'emporte sur l'architecture. Les ouvrages sur Paris sont également autant d'occasions pour le photographe de proposer des choix inédits, notamment à partir d'images retrouvées dans ses archives.

## 3. Distorsions

À l'origine de la fascination d'André Kertész pour les formes produites par la diffraction de la lumière se situe son célèbre *Nageur sous l'eau* (1917), dont l'apparence est altérée par l'ondulation des vagues sous le soleil. Le photographe considère ce cliché comme préfigurateur de la suite d'expérimentations qu'il mènera autour de la déformation du sujet. Dans la matière réfléchissante et les courbes des objets, il n'aura de cesse de traquer les « images déviantes », pour reprendre les termes de l'historien de la photographie Michel Frizot. Parmi ses premières explorations dans ce champ se trouvent deux séries jouant avec les étonnants reflets qui affleurent à la surface tantôt de phares sphériques de voitures chromées, tantôt de boules métalliques – la seconde ayant été reproduite dans le livre de son condisciple László Moholy-Nagy *Peinture Photographie Film* en 1925.

Parallèlement, Kertész utilise des miroirs déformants pour *Visage de femme* en 1927, puis pour les portraits du rédacteur en chef du magazine *VU*, Carlo Rim, réalisés dans le parc d'attractions de Luna Park au bois de Boulogne en 1930. La série de nus que lui commande le magazine *Le Sourire* en 1933 permet au photographe de poursuivre l'expérience. Installé en studio avec deux modèles féminins et des miroirs déformants, il réalise près de deux cents



Poughkeepsie, New York, 1937

plaques de verre de format 9 × 12 cm pour la série *Déformations*, renommée *Distorsions* en 1976 d'après le titre du livre regroupant cent vingt de ces images, qui paraît cette année-là à New York et à Paris. Certains tirages montrent comment il recadrerait ses prises de vue, allant jusqu'à composer trois photographies différentes avec un seul négatif. Deux œuvres de la série des *Distorsions* sont présentées pour la première fois en 1937 aux États-Unis lors de l'exposition «Photography 1839-1937», organisée au Museum of Modern Art de New York. Les reflets et les distorsions réapparaîtront dans la série de polaroids pris par Kertész à la fin de sa vie.

#### 4. «Je vis à New York, je travaille à New York, mais j'aime Paris.»

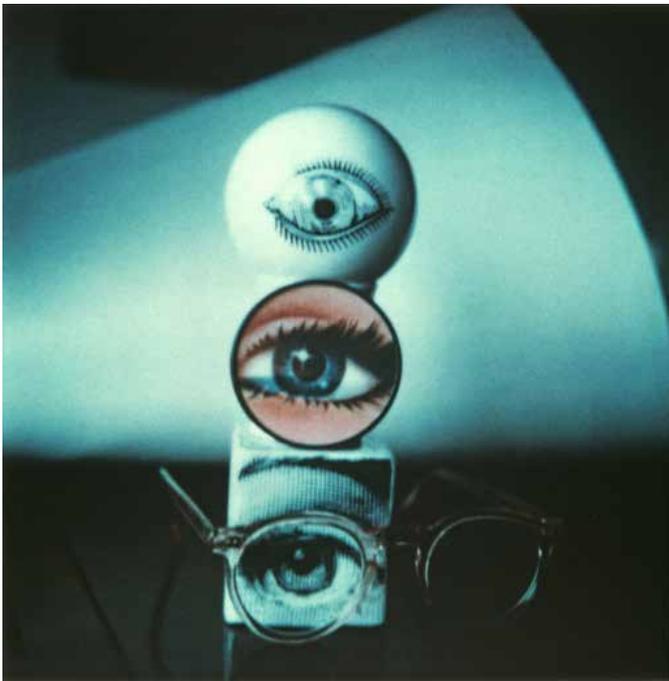
À son arrivée en 1936 à New York – où il vivra jusqu'à la fin de sa vie –, André Kertész peine à s'adapter aux attentes de l'agence Keystone. Il décroche quelques commandes auprès du magazine *Vogue* en 1938, mais voit ses images refusées par *Life* l'année suivante. Ces difficultés l'incitent par la suite, parallèlement à ses travaux contractuels – notamment pour le magazine *House & Garden* qui lui confie essentiellement des vues d'architecture intérieure –, à poursuivre ses recherches personnelles. Frappé par les perspectives spectaculaires du paysage urbain new-yorkais, il en fait son sujet de prédilection.

En 1976, Kertész publie *Of New York...*, compilation de photographies prises au fil de ses quarante ans de vie dans la ville, dont plusieurs doubles-pages sont montrées ici. Il n'utilise, au contraire des livres dédiés à Paris, quasiment aucun de ses clichés réalisés pour la presse, dressant un tableau assez mélancolique de son environnement new-yorkais. Les constructions géométriques formées de buildings, de rues, de voies ferrées et de berges contrastent fortement avec le caractère intime de ses photographies de la capitale française. Ici, pas de portraits d'artistes ou d'écrivains. Plongée et contre-plongée accentuent la verticalité de l'architecture, laissant peu de place à la figure humaine, dont passants et promeneurs sont les rares

occurrences. Souvent perdus dans l'immensité du décor, les corps constituent un rappel de l'échelle, en particulier dans les clichés de la fin des années 1930, qui soulignent la solitude des individus. Les images de la fin des années 1940 et des années 1950 composent quant à elles un portrait vivant de New York à l'aide de fragments publicitaires expressifs prélevés dans les rues ou sur les quais de gares. Le parti pris formel radical du livre – le texte y est totalement absent et les photographies défilent sans contrainte de chronologie ou de lieu, avec pour unique indication l'année de leur prise de vue – octroie à Kertész la liberté d'inclure des images proches de l'abstraction, comme cette photographie des toits enneigés de la MacDougal Alley.

#### 5. Le renouveau d'André Kertész

Alors qu'André Kertész cesse de répondre à toute commande au profit de son travail personnel, l'université de Long Island organise la première rétrospective de son œuvre en 1963. Le rédacteur en chef du magazine *Camera* lui consacre un important article et l'invite à présenter ses images à la Biennale de photographie de Venise. En novembre, c'est la Bibliothèque nationale de France qui lui offre l'opportunité de montrer ses photographies à Paris, presque trente ans après qu'il a quitté la ville. L'année suivante, il se voit dédier une exposition au Museum of Modern Art de New York. En deux ans, Kertész passe ainsi d'un oubli relatif à la reconnaissance internationale. De nombreuses galeries l'exposent, et les propositions d'éditions suivent sans tarder. Ces projets lui donnent l'occasion de voyager pour découvrir de nouveaux sujets : en 1968, il se rend au Japon, où il saisit depuis sa fenêtre une théorie de parapluies suivant une flèche. Il retrouve également les lieux qu'il avait photographiés au début du siècle en Hongrie et en France. En 1971, il publie *On Reading*, puis, en 1972, son ouvrage majeur, *Sixty Years of Photography*, qui paraîtront en français sous les titres respectifs de *Lectures* et de *Soixante ans de photographie*. L'œuvre de Kertész, en perpétuel renouveau, s'enrichit de nouvelles vues montrées dans les nombreux ouvrages qui lui sont voués.



Juin 1979

## 6. À ma fenêtre

Depuis le début des années 1940, André Kertész utilise la couleur dans le cadre de certains travaux commerciaux, notamment pour le magazine *House & Garden*. À partir des années 1950, il emploie la pellicule Kodachrome pour photographier New York en couleurs, puis les nombreuses villes où le conduisent ses voyages. Ces images ne font l'objet que de publications anecdotiques dans les années 1960 et 1970. Son investigation de la couleur prend une véritable ampleur lorsque, à partir de 1979, le Polaroid's Artist Support Program met à sa disposition un appareil Polaroid SX-70, qui lui offre un nouveau champ d'expérimentation, l'aidant à sortir de la dépression dans laquelle l'a plongé le décès d'Élisabeth en 1977. Kertész renoue alors avec une pratique quotidienne de la photographie. Organisant les objets, cherchant les ombres ou guettant la lumière du matin, il envisage le Polaroid comme l'instrument de son dernier théâtre, ravivant ici en quelque sorte l'approche amateur de ses débuts. Jouant des reflets et des transparences d'objets en verre au travers desquels il photographie depuis sa fenêtre, il crée de petites natures mortes intimistes où la ville se dissout dans les couleurs saturées du Polaroid. En 1981, il publie un ensemble de ces polaroids dans *From My Window* (publié en français sous le titre *À ma fenêtre*).

Mathieu Rivallin et Pia Viewing  
Commissaires de l'exposition



Composition, Paris, 1928

Soucieux de conserver sa mémoire après sa mort, André Kertész (1894-1985) entreprend, au cours des années 1970, le classement de ses photographies et de ses papiers. Il puise, dans ses archives, matière à publier une dizaine de livres entre 1972 et 1985, notamment *Sixty Years of Photography* (1972), *Distorsions* (1976), *From My Window* (1981) et *Hungarian Memories* (1982). André Kertész fait don de son œuvre à la France en 1984 : tous ses négatifs et diapositives ainsi qu'un important ensemble de tirages de lecture et planches-contacts. La donation comprend, en outre, une partie de la bibliothèque et l'abondante correspondance du photographe. Elle couvre sa vie depuis sa jeunesse en Hongrie, à partir de 1907, jusqu'à sa disparition : livres, magazines, journaux, brouillons, maquettes de livres, carnets de notes, correspondances et factures diverses, notamment avec son tireur, les éditeurs et les musées.

Depuis mai 2005, la donation est affectée à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (MAP). Une première exposition, « L'Odyssée d'une icône », est coproduite à Paris avec la Maison européenne de la photographie en 2008. C'est également avec le concours de la MAP qu'est organisée la grande rétrospective de l'œuvre du photographe au Jeu de

Paume en 2010. Celle-ci réveille l'intérêt des chercheurs pour Kertész, aujourd'hui très connu des spécialistes. Au fil des années, de nombreuses images de Kertész, ainsi que des documents d'archives issus de la donation sont présentés dans de nombreuses expositions, comme « Calder, 1926-1933 » au Centre Pompidou en 2009, « 1917 » au Centre Pompidou-Metz en 2013, ou bien encore au FOAM à Amsterdam en 2017.

Coproduites par la MAP, quatre expositions permettent au public de découvrir l'œuvre d'André Kertész au cours de l'année 2019 :

- « La France depuis Saint-Cloud, André Kertész et la revue *Art et Médecine* (1931-1936) », Musée des Avelines, Saint-Cloud, du 21 février au 13 juillet.
- « André Kertész », Commercial Works Festival Usimages, Creil (Oise), du 27 avril au 15 juin.
- « L'équilibriste, André Kertész », Jeu de Paume – Château de Tours, Tours, du 26 juin au 27 octobre.
- « André Kertész, La déambulation à l'œuvre », Gentilly (Val-de-Marne), Maison de la photographie Robert Doisneau, du 22 novembre 2019 au 2 février 2020.

# Livres de photographies

« Le livre de photographies est un moyen d'expression et de diffusion fondamental pour les photographes depuis que les tout premiers expérimentateurs ont collé leurs images dans des albums semblables à ceux qu'ils remplissaient jadis de croquis. Certes, au XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie était essentiellement liée au livre. Elle trouvait sa place dans la bibliothèque ou dans les archives qui abritaient des épreuves originales et non des reproductions. La plupart des superbes épreuves du XIX<sup>e</sup> siècle que collectionneurs et musées achètent aujourd'hui à prix d'or n'ont été encadrées et accrochées au mur que parce que les albums et les ouvrages où elles s'inséraient ont été systématiquement pillés et dépecés. Pendant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, la plupart des photographes avaient plus de chances de voir leurs œuvres imprimées qu'exposées dans les galeries d'art, et les "vintages" d'Henri Cartier-Bresson ou d'André Kertész que les collectionneurs s'arrachent sont souvent des tirages d'agences destinés à la presse ou à l'édition. Bien qu'elle envahisse aujourd'hui les galeries d'art, la photographie demeure au départ un procédé destiné à être imprimé sur papier. [...]

Dans l'histoire globale de la photographie d'art, la publication et la diffusion des œuvres sous forme de livre ont occupé une place bien plus importante et marquante que leur exposition dans les galeries d'art. Contrairement aux expositions ou aux revues à fort tirage, par définition éphémères, les monographies photographiques sont toujours disponibles. Ce sont des expressions facilement transportables de l'œuvre d'un photographe susceptibles d'être redécouvertes et rééditées à tout moment et en tout lieu. À mi-chemin entre le moyen d'expression de masse et la forme d'art hermétique, le livre de photographies a été un facteur de création bien plus important dans la globalisation de la photographie d'art que toutes les expositions de galeries d'art, car il a fait circuler les idées des États-Unis vers l'Europe et le Japon, et inversement. [...]

Depuis les balbutiements du procédé photographique, photographie et édition vont de pair. La première manifestation artistique importante en photographie n'a pas été une image isolée mais *The Pencil of Nature* [Le Crayon de la nature] de William Henry Fox Talbot, publié en fascicules de 1844 à 1846. Composé d'épreuves originales accompagnées de commentaires imprimés, il a défini pratiquement d'emblée l'art de la photographie comme un "art" de fabrication d'images certes, mais aussi comme une méthode de collecte d'informations et un procédé visuel assorti d'un impératif narratif précis.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les épreuves originales étaient collées dans les ouvrages à la main, bien qu'on ait cherché dès le début à imprimer les photographies en même temps que le texte. C'est seulement après la mise au point de la similitravure que la publication photographique a pu faire l'objet d'un véritable marché. Dans les années 1920 et 1930 notamment, le livre de photographies est devenu un outil essentiel utilisé à des fins d'information et de propagande, aux États-Unis, en Europe occidentale et en Union soviétique. Pendant la même période, photographes et artistes de l'avant-garde se sont associés avec des typographes et des graphistes pour explorer les multiples facettes de ce moyen d'expression qu'est la photographie. Pour eux, elle représente alors une liberté d'expression nouvelle, symbolisant le dynamisme et le progrès social dans l'art. Cette époque étonnamment créatrice pour tous les arts a élaboré non seulement de nouveaux concepts photographiques mais aussi de nouvelles formes de livres de photographies, ce qui a préparé le terrain pour l'évolution du genre après la Seconde Guerre mondiale, non seulement pour le travail "personnel" des photographes mais aussi à des fins politiques et commerciales. [...]



La Martinique, 1<sup>er</sup> janvier 1972

Il est certain que l'une des questions fondamentales qui se posent au photographe-artiste, surtout depuis l'essor de la similitravure, est : "Le livre ou la cimaise ?" S'exprime-t-on en photographie par le biais de la page ou de l'épreuve originale ? La plupart des photographes diffusent naturellement leurs œuvres par les deux canaux de l'exposition et du livre, mais la question n'est pas sans intérêt, car le choix du débouché principal de l'œuvre affecte sa fabrication, dans une mesure plus ou moins grande. Il peut surtout affecter – et il l'a fait – le type d'art que peut être la photographie : totalement formaliste, entièrement exclusif, se pliant au système relativement limité du musée ou plus populiste (dans le meilleur sens du terme), à la recherche du territoire intéressant d'une fertilité potentiellement illimitée que définit le photographe Lewis Baltz : "Il pourrait être plus utile, sinon nécessairement vrai, d'envisager la photographie comme un champ étroit et profond entre le roman et le cinéma." »

**Martin Parr et Gerry Badger, « Introduction. Le livre de photographies : entre roman et cinéma », in *Le livre de photographies : une histoire*, volume I, Paris, Phaidon, 2006, p. 9-11.**

«[...] l'ouvrage intitulé *André Kertész. Soixante ans de photographie, 1912-1972*, largement diffusé, qui contient pas moins de deux cent trente-six photographies et se distingue d'entrée par son titre annonçant la longévité exceptionnelle de l'œuvre – et cela alors que Kertész a encore treize années devant lui ! La période couverte va de 1912, date de la plus ancienne photo, le *Garçon endormi*, jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1972, date – très récente – de la toute dernière image, *La Martinique*, silhouette fantomatique d'une disparition, aussitôt saluée comme une grande réussite.

Autant dire que l'ouvrage bénéficie de l'important "travail" à travers le temps – vers l'amont, bien sûr, mais aussi vers l'aval, lorsqu'il veut indiquer des prolongements ou mettre en évidence des progressions – effectué par Kertész à partir de 1962, puis après 1964 sur les négatifs retrouvés : on y trouve des inédits de Hongrie, de Paris ou de New York, des tirages-agrandissements d'après les négatifs récupérés, et des cadrages serrés sur des détails. Le transfert de toutes les images en tirages modernes, de format 18 × 24 cm, confère une unité à l'œuvre, cependant que la maquette souligne des correspondances et fait ressortir des séries qui se jouent de la chronologie : intérieurs d'artistes, enfants en Hongrie ou aux États-Unis, commères et conversations, vues en plongée, ou encore jambes. Seules priment la nouveauté du regard, et sa constance pendant soixante ans. L'ouvrage s'ouvre sur un unique texte de présentation, le poème "Frère voyant" de Paul Dermée, écrit spécialement à l'intention de Kertész (1927).

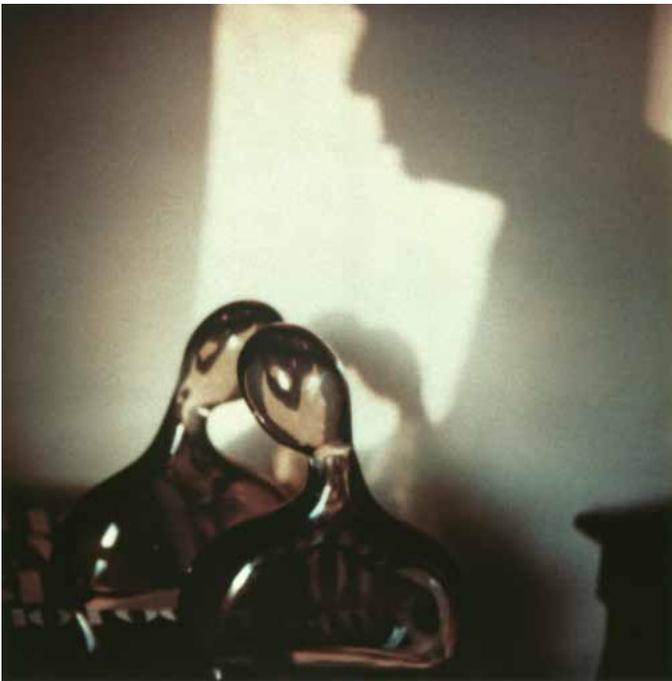
Avec ses gris veloutés, l'impression en héliogravure (Braun), une technique déjà assez rare dans l'édition de l'époque, uniformise les différents moments de l'œuvre en leur donnant un même aspect "entre-deux-guerres". Du fait que la date de la prise de vue est la seule indication associée à chaque image – les légendes sont regroupées en introduction, ce qui en rend la lecture assez fastidieuse –, du fait aussi que l'ensemble obéit à une chronologie toute relative, c'est le "style" qui prime sur tout le reste, un style qui se caractérise par une distance absolue par rapport à l'événement : les instants capturés n'ont rien de "décisif", ils ont seulement fait l'objet d'une décision. Même les lieux ont tendance à perdre leurs spécificités, au point que New York n'est identifiable que sur quelques photos.»

**Michel Frizot, « À New York : un nuage égaré », in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 240-241.**



Autoportrait, 1929

- 1894 Naissance à Budapest d'Andor [André] Kertész.
- 1909 Études de commerce dans un lycée de Budapest. Mort de son père.
- 1912 Achète son premier appareil photo et commence à photographier des scènes de rue.
- 1914 Enrôlé dans l'armée austro-hongroise, il est grièvement blessé en 1915.
- 1917 Publie ses premières photographies dans l'hebdomadaire *Az Érdekes Újság*.
- 1919 Pratique assidûment la photographie, souvent avec son jeune frère Jenö.
- 1922-1924 Participe à deux expositions organisées par l'Association nationale des photographes amateurs (MAOSZ) à Budapest.
- 1925 Fait la couverture de l'hebdomadaire *Az Érdekes Újság*. À son arrivée à Paris, se fait enregistrer à la préfecture de police en tant que reporter-photographe.
- 1926 Rencontre Piet Mondrian.
- 1927 Première exposition personnelle à la galerie Au Sacre du Printemps, Paris.
- 1928 Achète son premier Leica et commence des reportages pour le magazine *VU*. Participe à l'exposition de l'avant-garde photographique parisienne du Salon de l'escalier et à l'Exposition internationale de photographie moderne à la galerie L'Époque, à Bruxelles.
- 1931 Reçoit une médaille d'argent à l'Exposition coloniale internationale de Paris.
- 1931 Publie régulièrement dans *Art et médecine*.
- 1933 Épouse Erzsébet [Élisabeth] Salamon. Publie son premier livre, *Enfants*.
- 1934 Publie *Paris vu par André Kertész*, avec un texte de l'écrivain Pierre Mac Orlan.
- 1936 Arrive à New York, sous contrat avec l'agence Keystone.
- 1937 Travaille pour différents magazines. Fin de son contrat avec Keystone. Première exposition personnelle à New York. Participe à l'exposition «Photography 1839-1937» au Museum of Modern Art (MoMA).
- 1938 Travaille pour les magazines *House & Garden* et *Vogue*. Conçoit la maquette du livre de Robert Capa, *Death in the Making*.
- 1944 Obtient la nationalité américaine.
- 1945 Publie *Day of Paris*.
- 1947 Signe un contrat d'exclusivité avec les éditions Condé Nast, qu'il rompra en 1962.
- 1948 Revient pour la première fois en France pour une commande de l'ambassade de France, retourne à Budapest et visite la Grande-Bretagne.
- 1952 S'installe dans un appartement sur la 5<sup>e</sup> Avenue, dont les vues deviendront des thèmes récurrents jusqu'à sa mort.
- 1961 Son état de santé l'oblige à cesser de travailler.
- 1962 Rend visite à son frère Jenö à Buenos Aires. Première exposition rétrospective à la Long Island University, Brooklyn (New York).
- 1963 Se rend à Venise pour la Biennale internationale de photographie, puis à Paris pour une exposition personnelle à la Bibliothèque nationale. Reprend possession de ses négatifs cachés pendant la guerre.
- 1964 Grande exposition personnelle au MoMA de New York.
- 1965 Membre d'honneur de l'American Society for Magazine Photographers.
- 1967 Participe à «The Concerned Photographer», exposition itinérante organisée par le frère de Robert Capa, Cornell.
- 1971 Parution d'*On Reading*, publié en français sous le titre *Lectures*.
- 1972 Publie *Soixante ans de photographie (Sixty Years of Photography)*, livre rétrospectif portant sur la période 1912-1972, imprimé en France en héliogravure.
- 1974 Publie *J'aime Paris : Photographs since the Twenties*.
- 1975 Invité d'honneur des Rencontres internationales de la photographie d'Arles.
- 1976 Publie *Of New York...* et *Distorsions*.



15 novembre 1979

- 1977 Décès d'Élisabeth. Exposition rétrospective au Centre Georges-Pompidou à Paris. Création à New York de The André and Elizabeth Kertész Foundation.
- 1979 Travaux avec un Polaroid SX-70.
- 1981 Publie *From My Window*.
- 1982 Grand Prix national de la photographie décerné par le ministère de la Culture et de la Communication.
- 1984 Réalisation du film *André dans les villes : Budapest, Paris, New York*, portrait d'André Kertész pour la télévision par Teri Wehn-Damisch. Fait don à l'État français d'un fonds de négatifs, archives et correspondance.
- 1985 Exposition personnelle à Buenos Aires où il rend visite à son frère Jenö. Décède à New York.



Bras et ventilateur, 1937

## Livres de l'artiste

- *Enfants*, Paris, Éditions d'histoire et d'art – Librairie Plon, 1933.
- *Paris vu par André Kertész*, préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Éditions d'histoire et d'art – Librairie Plon, 1934.
- *Nos amies les bêtes*, Paris, Éditions d'histoire et d'art – Librairie Plon, 1936.
- *Les Cathédrales du vin*, Paris, Établissements Sainrapt et Brice, 1937.
- *Day of Paris: Photographs by André Kertész*, New York, J. J. Augustin, 1945.
- *On Reading*, New York, Grossman Publishers, 1971 ; *Lectures*, Paris, Éditions du Chêne, 1971.
- *André Kertész: Sixty Years of Photography, 1912-1972*, Londres, Thames and Hudson, 1972 ; *André Kertész. Soixante ans de photographie, 1912-1972*, Paris, Éditions du Chêne, 1972.
- *J'aime Paris: Photographs Since the Twenties*, New York, Grossman Publishers, 1974 ; *J'aime Paris. Photographies des années vingt par André Kertész*, Paris, Éditions du Chêne, 1974.
- *Washington Square*, New York, Grossman Publishers, 1975.
- *André Kertész*, New York, Aperture, coll. «The Aperture History of Photography Series», 1977 ; Paris, Nouvel Observateur / Delpire, coll. «Histoire de la Photographie», 1977.
- *Distorsions*, New York, Alfred A. Knopf, 1976 ; Paris, Éditions du Chêne, 1976.
- *Of New York...*, New York, Alfred A. Knopf, 1976 ; *Dans New York...*, Paris, Éditions du Chêne, 1976.
- *Americana*, New York, Mayflower Books, 1979 ; Paris, Éditions du Chêne, 1979.
- *Birds*, New York, Mayflower Books, 1979 ; *Oiseaux*, Paris, Éditions du Chêne, 1979.
- *Landscapes*, New York, Mayflower Books, 1979 ; *Paysages*, Paris, Éditions du Chêne, 1979.
- *Portraits*, New York, Mayflower Books, 1979 ; Paris, Éditions du Chêne, 1979.

- *From My Window*, New York, New York Graphic Society / Boston, Little, Brown and Company, 1981 ; *À ma fenêtre*, Paris, Herscher, 1981.
- *Hungarian Memories*, New York, New York Graphic Society / Boston, Little, Brown and Company, 1982.
- *Kertész on Kertész: a Self-Portrait*, United Kingdom, BBC Publications / New York, Abbeville Press, 1985 ; *Un autoritratto: André Kertész*, Udine, Art&, 1989. Textes de Peter M. Adam, Paul Dermée, André Kertész (et Carlo Bertelli pour l'édition italienne), d'après des interviews réalisées par Peter Adam pour la BBC en 1985.

## Biographies, monographies et articles (sélection)

- *André Kertész, Magyarországon*, Budapest, Főfoto, 1984.
- BAQUÉ, Dominique, BEKE, László, BORHAN, Pierre, LIVINGSTON, Jane, *André Kertész: His Life and Work*, Boston, Little, Brown and Company, 1994.
- BLIN, Sandy, «André Kertész, *Distorsions*, 1933», *Camera*, n° 23, décembre 2018-février 2019, p. 75.
- CAPA, Cornell, CARTIER-BRESSON, Henri, GAILLARD, Agathe, HINSON, Hal, *André Kertész: Diary of Light 1912-1985*, New York, Aperture, 1986 ; *André Kertész. Soixante-dix années de photographie*, Paris, Hologramme, 1987.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, LAMBERT, Frédéric, *Deux études sur les Distorsions de A. Kertész*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- GAILLARD, Agathe, *André Kertész*, Paris, Belfond, 1980.
- ROGNAT, Évelyne, *André Kertész. Le photographe à l'œuvre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon / Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 1997.
- SALLENAVE, Danièle, *André Kertész*, Paris, Centre national de la photographie / Arles, Actes Sud, coll. «Photo Poche», 1985.

## Catalogues d'exposition (sélection)

- *André Kertész : Photographies*, New York, Modern Age Studio / Paris, Bibliothèque nationale de France, 1963.
- *André Kertész, Photographer*, New York, Museum of Modern Art, 1964.
- *André Kertész*, Biarritz, Éditions Contrejour / Paris, Musée national d'Art moderne / Centre Georges-Pompidou, 1977.
- *André Kertész : A Lifetime of Perception*, New York, Abrams / Toronto, Key Porter Books, 1982 ; rééd. française : *André Kertész. Les instants d'une vie*, Paris, Booking International, 1993.
- *André Kertész of Paris and New York*, The Art Institute of Chicago / New York, The Metropolitan Museum of Art / Londres, Thames and Hudson, 1985.
- *André Kertész. Photographe*, Paris, Musée Jacquemart-André, 1987.
- *André Kertész. Ma France*, Paris, La Manufacture, 1990.
- *André Kertész. La biographie d'une œuvre*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Œuvre photographique », 1994.
- *Kertész. Le double d'une vie*, Paris, Paris Musées, 1994.
- *André Kertész, l'intime plaisir de lire*, Paris, Trans Photographic Press, 1998.
- *André Kertész and Avant-Garde Photography of the Twenties and Thirties*, Londres, Annelly Juda Fine Art, 1999.
- *André Kertész*, Washington, National Gallery of Art / Princeton, Princeton University Press, 2005.
- *L'Odysée d'une icône. Trois photographies d'André Kertész*, Arles, Actes Sud / Paris, Maison européenne de la photographie, 2006.
- *André Kertész : The Polaroids*, New York, W. W. Norton, 2007.
- *André Kertész*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2010.

## Ressources en ligne

- Médiathèque de l'architecture et du patrimoine : <http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/index.html>
- Agence photo RMN Grand Palais : <https://www.photo.rmn.fr>
- Arago, le portail de la photographie : <https://www.photo-arago.fr>
- *André Kertész, Soixante ans de photographie*, Paris, Éditions du Chêne, 1972 : <http://www.laong.org/soixante-ans-de-photographie-andre-kertesz/>
- *André Kertész, Portraits*, New York, Mayflower Books, 1979 : <https://ia601303.us.archive.org/o/items/aa088-Portraits/aa088%20-%20portraits%20andré%20kertesz.pdf> ou <https://archive.org/details/aa088-Portraits>
- *Paris vu par André Kertész*, Paris, Librairie Plon, 1934 : <http://bintphotobooks.blogspot.com/2014/04/a-sense-of-sweetness-of-life-paris-vu.html>
- Vidéo « André Kertész à New York », 10 octobre 1977, France 2 (collection « Zig Zag ») : <https://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00083/andre-kertesz-a-new-york.html>
- *André Kertész, Photographer*, New York, Museum of Modern Art, 1964 : [https://issuu.com/bintphotobooks/docs/cr\\_i\\_000300190220](https://issuu.com/bintphotobooks/docs/cr_i_000300190220) ou [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3460\\_300190220.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3460_300190220.pdf)
- Frédéric Lambert, Jean-Pierre Esquenazi, *Deux études sur les Distorsions d'André Kertész*, Paris, L'Harmattan, 1972 : <https://books.google.fr/books?id=A2pW9qyqT8MC&hl=fr>
- Yannick Vigouroux, « la photographie est un miroir déformant », Musée critique de la Sorbonne : <http://mucri.univ-paris1.fr/la-photographie-est-un-miroir-deformant/>
- Annie-Laure Wanaverbecq, « André Kertész : substitutions, dualité et distorsions du corps », *Les Cahiers du CIRCAV* n° 5, « L'image et le corps », 1994, p. 159-168 : [https://circav-revue.univ-lille3.fr/pdf/CIRCAV\\_numero\\_5.pdf](https://circav-revue.univ-lille3.fr/pdf/CIRCAV_numero_5.pdf)
- Archives de l'exposition « André Kertész », Paris, Jeu de Paume, 2010-2011 : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1187> (dossier enseignants : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1391>)
- Archives de l'exposition « Émile Zola photographe / André Kertész. L'intime plaisir de lire » au Jeu de Paume – Château de Tours, 2010-2011 : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1334> (dossier enseignants : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1547>)
- Dossier pédagogique de l'exposition « Vues d'en haut », Centre Pompidou-Metz : <https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2013.09-VDH.pdf>
- « Essais de reconstruction de lieux de mémoire parisiens : les espaces intérieurs de André Kertész et de Brassai aujourd'hui », formation doctorale de Paris-Sorbonne Université et l'Université des Arts et du Design Moholy-Nagy, entre 2009 et 2017 : <http://csehgabriella.hu/interieurs/index.php?lang=fr>



*Distorsion n° 70, 1933*

# APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard des images d'André Kertész présentées au Château de Tours, ce dossier aborde trois thématiques :

- « Modernités et avant-gardes photographiques »
- « Vision en mouvement et poésie du quotidien »
- « Représentations des corps et déformations »

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

## INTRODUCTION



Plaque cassée, Paris, 1929

« Les photographies de Kertész sont le fruit d'une prospection qui ne se fait pas sans intention, sans désir orienté, ni sans persévérance dans la quête. Ce sont toujours des "choses vues", autrement dit visibles par tout autre que lui, et non préorganisées à dessein. Le pigeon de New York, ou son comparse de Paris, dont l'intrusion est guettée sur un fond de vieilles pierres – une mémoire oublieuse –, est l'exécutant bienvenu d'une machination inconsciente. Chaque photographie est l'issue d'un vœu, aussi peu assurée de vérité que toute parole; peut-être toujours le même vœu non identifié, sous une issue aux apparences renouvelées, entre la spontanéité d'une découverte et le calcul d'une espérance.

La vue rencontrée sur le dépoli ou dans le viseur – selon la nature mécanique de la chambre noire – vient aussi de l'arrière-plan d'une mémoire, elle procède du dévoilement de quelque chose de déjà là dans "la vie" de Kertész, mais qu'il poursuit sans cesse. La silhouette de *La Martinique*, derrière une vitre dépolie, combine les deux métaphores: la saisie improbable de ce qui est devant, et le discernement difficile dans la nébuleuse du passé. La *Broken Plate*, prise de vue des toits de Paris en 1929, cassée pendant le transport après sa redécouverte en 1963, est tirée telle

quelle avec son étrange trouée – démarche tellement inhabituelle pour un photographe professionnel qu'elle ajoute à l'impression déroutante de l'œuvre. [...] Cette simple brèche dans une plaque de verre est comme une faille dans l'ontologie de l'image photographique, car cet évidement de la plaque est aussi, par un retranchement de matière, une élimination du "réel" que l'image a enregistré. Le trouble du regard naît de ce que la cassure est vue tantôt comme bris d'une vitre au travers de laquelle on regarderait la ville, tantôt comme dévastation du haut de l'immeuble – c'est-à-dire annulation des références à la vision oculaire *in situ*. Mais seul un raisonnement strictement photographique légitime cette béance noire, anéantissement du verre, de l'immeuble, du réel, de la lumière, et de l'image. En faisant de cela une "œuvre" qu'il continue à dater de 1929, Kertész prend en charge le passé, ses dégâts, ses vacuités. Un cliché qui n'avait pas beaucoup de caractère (c'était un essai de nouvel objectif, à Montmartre) est induit d'une signification liant, comme toujours pour lui, la photographie aux aléas de la vie et à la mélancolie de la perte. »

Michel Frizot, « Kertész, la photographie pensive » in *André Kertész, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010*, p. 19.

# MODERNITÉS ET AVANT-GARDES PHOTOGRAPHIQUES

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

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

«Le cosmopolitisme de Paris a largement déterminé l'esthétique de son modernisme photographique. Les artistes

étrangers qui entrent sur le territoire français n'ont évidemment pas déposé leur culture à la frontière. Ils importent souvent avec eux un style caractéristique du lieu d'où ils viennent. Germaine Krull a ainsi joué un rôle déterminant dans l'introduction en France de la Nouvelle Vision allemande. Moï Ver arrive à Paris avec tout l'acquis de l'enseignement qu'il a suivi au Bauhaus de Dessau. Ces esthétiques importées sont elles-mêmes fréquemment le produit d'une hybridation ou d'une édulcoration. De New York, Man Ray rapporte un dadaïsme "machinique", développé au contact d'artistes français comme Marcel Duchamp et Francis Picabia, expatriés outre-Atlantique pendant la guerre. Les photographes venus des pays de l'Est, quant à eux, introduisent dans la capitale une Nouvelle Vision qui est elle-même le produit d'un constructivisme russe déjà assimilé par l'Europe centrale. Au contact de Paris, cette Nouvelle Vision se trouve à nouveau modifiée, comme redigérée une seconde fois. [...]

Dans l'entre-deux-guerres, Paris apparaît donc comme une plaque tournante, ou, pour reprendre le mot de Blaise Cendrars cité en exergue, un carrefour où s'entrecroisent les différentes voies du modernisme. Il y a là un surréalisme héritier de Dada qui a intégré toute la palette des nouvelles explorations du groupe réuni autour d'André Breton – l'automatisme, le rêve, l'inquiétante étrangeté, etc. – et se laisse volontiers innover par les énergies étrangères. Se développe également une tendance formaliste ou classique très ancrée, par ses sujets, ses compositions ou ses revendications, dans la tradition française, mais qui n'est cependant pas insensible aux lointains échos de la "straight photography" américaine lui parvenant par-delà l'Atlantique. Il y a enfin un courant venu de l'Est, qui a assimilé tous les acquis de l'expressionnisme et du constructivisme pour les convertir en Nouvelle Objectivité ou en Nouvelle Vision. Au contact de Paris, et notamment du surréalisme, cette mouvance est-européenne acquiert une puissante originalité. Par-delà chacune de ces tendances, déjà elles-mêmes largement hybrides, tous les photographes présents dans la capitale possèdent, comme l'écrit Herbert

Molderings, "un style individuel, constitué tant de composantes parisiennes que d'éléments rapportés, provenant de [leur] pays d'origine".»

Clément Chéroux, «Du cosmopolitisme en photographie. Portrait de Paris en échangeur culturel», in *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 36-38.

«Dès ses débuts, l'artiste [André Kertész] semble avoir découvert et posé que la photographie en noir et blanc était de par sa nature conduite à devenir bien plus qu'un simple mode de figuration et que la façon dont la photographie en noir et blanc représente les choses en fait un mode d'intellection du monde. Non seulement parce que la photographie (héritière en cela de la peinture) découpe le monde, le cadre, l'immobilise et réduit à deux ses trois dimensions naturelles, mais aussi parce que le noir et blanc substitue aux couleurs des choses une gamme abstraite de transpositions qui va du noir absolu au blanc éclatant. La photographie en noir et blanc se prête donc d'emblée à ce "relevé" du monde que lui assignait déjà Arago, en ne se contentant pas de l'enregistrer ou d'en fixer le reflet, mais en le ramenant par une opération conceptuelle à ses aspects essentiels, de formes, de traits, de contraste, d'ombre et de modelé. Arraché à l'arbitraire du mouvement (qui selon Baudelaire "déplace les lignes") et au chatolement changeant de la couleur, le monde saisi par la photographie en noir et blanc subit comme un passage à l'abstrait, qui le rend plus et mieux intelligible. Personnages, objets, scènes y trouvent un début d'organisation : la transposition d'un fragment du monde et son simulacre noir et blanc le radiographie, y dévoile l'embryon du sens, le sens en train de se former.

La photographie en noir et blanc est donc l'instrument par excellence d'une analyse concrète, d'une intelligibilité active du monde, dès lors que l'artiste dispose d'appareils plus légers, moins encombrants, pourvus d'objectifs précis et rapides. Or la jeunesse et les débuts d'André Kertész coïncident justement avec le moment où la photographie en noir et blanc est mise en pleine possession de sa mobilité. Elle peut désormais aller au monde pour l'observer et en dégager les lois. Dès ses premières photographies, André Kertész traduit la mise en place de ce nouveau réalisme qui le conduira vers les choses, inépuisablement, dans un mouvement de saisie active et de compréhension. Petites fermes des plaines hongroises, pauvreté des cours boueuses, troupeaux d'oies sur un chemin, musiciens aveugles aux carrefours, femmes en fichu sous l'ombre des arbres, chevaux emballés, trottoirs où luit un reste de pluie : ces traces humbles, comme déposées d'elles-mêmes par le temps sur ses rives semblent révéler, notre nostalgie aidant, leur essence secrète et menacée.»

Danièle Sallenave, «Voir c'est lire», in *André Kertész*, Paris, Centre National de la Photographie / Arles, Actes Sud, coll. «Photo poche», 1985, np.

«En dehors de ce cercle d'amis et compatriotes, André Kertész se lie peu et son frère Jenő lui en fait d'ailleurs le reproche, ajoutant qu'il ne peut pas faire de progrès en français car il a trop d'amis hongrois et qu'il les voit trop souvent. Cette aisance à l'oral qui lui fait défaut – et qu'il n'acquerra d'ailleurs jamais – semble en revanche

compensée par une grande liberté de regard. Dès 1926, en effet, il ne cesse d'expérimenter des formes nouvelles, s'autorisant toutes les inventions, menant de front toutes les écritures photographiques. Sans préjugés esthétiques, André Kertész n'écoute que ce qu'il voit. Dans une fulgurante diversité et avec une impressionnante densité, il constitue en trois années seulement une série de photographies qui échappent à tout modèle et s'imposent d'emblée comme essentielles dans l'histoire de la photographie. Par l'intermédiaire de Michel Seuphor, un ami commun de Gyula Zilzer, André Kertész est invité chez Mondrian en 1926. Il fait pour lui une série d'images rigoureusement composées dans lesquelles le peintre, absent du cadre, est néanmoins incroyablement présent tant les photographies reflètent ses principes artistiques. L'équilibre des espaces et des volumes dans la vue de l'atelier, la construction d'une perspective de plans et d'ombres dans la vue de l'entrée avec le vase garni d'une unique fleur... artificielle, le portrait incarné par la seule pipe et les lunettes, tout parle de l'artiste qui habite dans ce lieu et impose cette vision particulière. La même année, André Kertész photographie l'atelier d'Ossip Zadkine et, en 1927, celui de Fernand Léger, d'une manière radicalement différente mais avec la même perspicacité. Dans les deux cas, le photographe associe des objets hétéroclites présents sur place, des objets apparemment sans importance qui semblent avoir été oubliés dans des recoins. Mais leur montage détient une force allusive que le seul portrait des artistes ne pourrait égaler. Si, dans chacune de ces photographies, la place centrale est réservée à une œuvre de l'artiste, les objets placés à proximité se chargent de véhiculer une atmosphère, des idées, et de composer ensemble une parabole visuelle singulière. [...] André Kertész passe très vite maître dans l'invention de ces portraits décalés, créés avec une apparente facilité et taillés avec une précision d'orfèvre. L'ensemble des vues conçues dans l'atelier d'Étienne Beöthy en 1926 relève des mêmes intentions, André Kertész sollicitant la danseuse Magda Förstner pour interpréter physiquement une sculpture. Issue de la série, la *Danseuse burlesque* reste encore de nos jours frappée de cette modernité insolite, libre de toute doctrine, et dont on devine les prémices dans la vue de *Mon frère dans un scherzo* en 1919. Loin de se contenter de ces pratiques novatrices, André Kertész explore tout ce que la technique photographique recèle de force évocatrice pour mettre en place un véritable lexique visuel. [...]

Les ombres de Kertész ne servent jamais à dramatiser une scène. Au contraire, elles apparaissent tels les échos naturels de la vie, chaque présence se trouvant ainsi affirmée, valorisée par une sorte d'aura, chaque individu et chaque objet confiant sa part de mystère à son double fugitif et changeant. La fascination du photographe pour ces représentations éphémères l'amène à les décliner de nombreuses manières, avec une pointe d'humour dans la série du *Peintre d'ombre* (1926) ou avec dextérité pour capturer leur enchevêtrement dans les escaliers de Montmartre ou ceux des bords de Seine. Jouant également avec les axes de la perspective et les multiples croisements d'obliques, les célèbres chaises du Luxembourg (*Fontaine Médicis*, 1926) – et leurs ombres – ne font pas plus

allégeance au formalisme ou à l'abstraction, mais témoignent depuis 1925 de la totale originalité de la vision kertésziennne.»

**Anne-Laure Wannaverbecq, «Paris, le jardin d'André Kertész», in *André Kertész, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 67-68.***

«La question qui occupe les contemporains est bien de savoir si la photographie est un art. Le premier salon indépendant de la photographie au théâtre des Champs-Élysées, ouvert du 24 mai au 7 juin 1928, s'est fixé pour "but de montrer que la photographie, bien loin d'être un moyen mécanique, tend de plus en plus à devenir un art ayant ses lois propres". Le salon est porté par un comité d'organisation, qui regroupe des personnalités telles que Lucien Vogel, fondateur de l'hebdomadaire *VU*, les critiques d'art Florent Fels et Georges Charensol, le cinéaste René Clair et l'écrivain Jean Prévost. L'accrochage est organisé de part et d'autre de l'escalier, d'où le nom de Salon de l'Escalier donné à cette exposition, qui propose à la fois une section rétrospective et une section moderne. Dans la section rétrospective, le public peut découvrir deux figures majeures de la photographie française : le portraitiste Félix Nadar et Eugène Atget, décédé l'année précédente. Au-delà de l'hommage posthume, la présence de photographe des rues de Paris a valeur de symbole. Par sa vision directe et son emphase, il est un précurseur auquel se rattache l'école moderne, une école qui s'est débarrassée du flou et qui assume un rapport au réel comme l'explique Florent Fels : "Ils ne trichent pas avec le modèle, ni avec le métier, qui pour être qualifié d'art, doit posséder ses lois propres". Kertész appartient à ce petit groupe d'artistes qui comprend Berenice Abbott, Laure Albin-Guillot, George Hoyningen-Huene, Germaine Krull, Man Ray et Paul Outerbridge. Il propose quinze photographies. "La porte de Mondrian s'ouvrant sur un escalier", telle que la décrit Paul Dermée, fait partie de la sélection. [...] C'est une autre image de Kertész qui attire l'attention. Dix jours avant l'ouverture, une "étude avec une fourchette" est annoncée par le chroniqueur de *Paris-Matin* comme une réponse affirmative à la question posée par le titre : "La photographie est-elle un art ?". [...]

Cette façon de photographier un objet utilitaire, dans un cadrage aussi dépouillé, fascine les contemporains.»

**Anne de Mondenard, *L'Odyssée d'une icône. Trois photographies d'André Kertész*, Arles, Actes Sud / Paris, Maison européenne de la photographie, 2006, p. 25-32.**

«La "vue d'en haut" ou "vue en plongée", qui devient l'une des signatures de l'avant-garde des années 1920, résulte de l'utilisation des nouvelles chambres portatives – et instantanées – de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus encore de leur descendance "miniaturisée" – de 4,5 × 6 cm à 6 × 9 cm –, qui éclot à la faveur de la Première Guerre mondiale. Mais, en 1925, Kertész ne cherche pas à recourir aux standards de l'avant-garde, dont il ignore presque tout. Ses méthodes lui viennent naturellement, puisque, pour lui, la photographie n'est pas un dessein professionnel correspondant à une demande, mais une proposition personnelle, authentique, émotive, qui fait de l'appareil photographique le transcripteur immédiat de ses percepts affectifs et instinctifs. C'est ainsi que, sans le savoir, il deviendra l'un des membres

éminents de cette avant-garde dont le révélateur sera l'exposition "Film und Foto" de Stuttgart en 1929. [...] Souvent, il recherche volontairement un point de vue en hauteur, pour un motif qu'il a repéré, allant jusqu'à demander à des particuliers l'autorisation d'utiliser leur appartement ; ou bien il met à profit une telle situation, lors de reportages ou de promenades. Il y faut d'évidence une part de savoir-faire ou de ruse, difficile à définir. Les escaliers de Montmartre sont disponibles à la vue de tous, mais l'horloge de l'Institut (1929) n'est accessible, à la rigueur, qu'à celui qui en fait la demande (Kertész était en train d'effectuer un reportage à l'Académie française). Les échappées perspectives lui permettent de confronter deux ou trois plans dans la profondeur de l'espace, autre formule de la dualité et du dédoublement, du renvoi d'un signe à l'autre : les marches de la *Porte Saint-Denis*, 1931 soulignent la répétition inhérente à cette publicité Dubonnet, redoublée par les silhouettes de deux passantes, et le graphisme mécaniste d'un vélo. Parfois, il s'agit simplement d'installer une ligne transversale, avec des ponctuations régulières (*Place du Carrousel*, 1929 [depuis le musée du Louvre], qui existe dans un autre cadrage avec marcheur et automobile). Le livre *Paris vu par André Kertész* est construit sur ces lignes de fuite, qui servent de guide de lecture ; mais chaque image garde son indépendance et son caractère propre. La vision de Kertész est parcellisée, donc personnalisée, et n'a rien de la vision documentaire commune. Elle se déplace parfois vers le jeu de mots : le "bon coin" – inscription visible deux fois symétriquement – déchire l'image en deux parties égales (*Au Bon Coin, Quartier latin*, 1929), de même que le lampadaire de *Défense d'afficher*, 1936.

Aussi bien dans ses déplacements en province (*Saint-Gervais-les-Bains, Savoie*, 1929 ; *Carrefour Blois*, 1930) que lorsqu'il séjourne de nouveau à Paris en 1963, Kertész saisit les occasions de points de vue élevés. À New York, il profite des mêmes opportunités, grâce au métro notamment. Il ira jusqu'à choisir en 1952 un appartement "ni trop haut ni trop bas", au douzième étage, pour surplomber plus que pour dominer, et aussi pour s'adonner à sa passion de voyant-voyeur photographique sans se mêler trop souvent à ses semblables.»

**Michel Frizot, «Perspectives sur Paris», in *André Kertész, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 144.***

« Si le XIX<sup>e</sup> siècle, animé par une idéologie de progrès, a favorisé l'expérimentation dans le cadre du laboratoire en vue de parfaire les capacités d'un nouvel outil, le XX<sup>e</sup> siècle l'emploiera davantage pour affirmer le médium dans ses capacités à inventer son propre langage, transgresser les frontières et les codes esthétiques jusqu'à déroger à sa fonction descriptive initiale. Ainsi passe-t-on des expérimentations photographiques à une photographie volontiers qualifiée d'"expérimentale". [...] Si la nature du moyen d'expression diffère de celle des peintres et des sculpteurs, les photographes vont eux aussi faire porter l'accent sur la mise en travail des éléments fondamentaux de leur médium afin d'inventer une nouvelle syntaxe visuelle en jouant avec des éléments, des données et des contraintes au fondement de la photographie tels que la lumière, la photosensibilité de certaines substances, la chimie, le dispositif d'enregistrement, le temps, le cadre, etc. [...] Lorsqu'ils ne les réinventent pas, les photographes expérimentaux bousculent, contrarient, déplacent, subvertissent, poussent à leurs limites leur médium pensé en tant que dispositif et en tant que langage visuel. Le terrain d'expériences dans le sens de l'éloignement de l'image de son référent se situe dans l'utilisation d'un moyen technique. Dans sa logique d'usage, l'appareil photographique induit un acte soustractif : il tranche, arrache des fragments au continuum visuel. En ce sens, il peut extraire, "abstraire" des formes de la réalité. Pour y parvenir, les méthodes sont variées : outre d'avoir recours à des angles de prise de vue inhabituels, de pratiquer le gros plan rapproché, les modifications de paramétrages et de procédures de prises de vue sont quelques méthodes et partis pris optiques dont le photographe peut user pour révéler des configurations visuelles inédites ou parvenir à la vision abstraite d'un motif au point qu'il n'est plus identifiable. Les photographes de la "Nouvelle Vision" entraînés par Moholy-Nagy, les surréalistes, ceux de la "Subjektive Fotografie", en donneront chacun une interprétation différente ; tous animés par une volonté utopiste de proposer une vision nouvelle du monde qui les entoure. [...]

Dans le cadre de la "Nouvelle Vision", l'appareil photographique permet d'élaborer une nouvelle perception de l'espace, mobile, multidirectionnelle. Véritable "outil de vision", prolongement du corps du photographe moderne tel qu'il apparaît sur l'affiche de la célèbre exposition "Film und Foto" (1929), l'appareil traduit une perception spatiale dynamique à travers des points de vue qui vont devenir des motifs récurrents du langage moderniste. De fait, les angles de vue insolites, basculés en oblique, en plongée ou en contre-plongée qui provoquent des distorsions spatiales sont redevables à la maniabilité des appareils photographiques de petit format. Inspirés par l'architecture moderne, les photographes montent en haut des structures métalliques dont la tour Eiffel est le symbole. L'appareil photographique favorise des cadrages qui, à la faveur de la linéarité des poutrelles de l'architecture métallique, transforment le motif architectural en une véritable abstraction graphique. »

**Nathalie Boulouch, « La création expérimentale. La recherche de nouveaux langages visuels », in Michel Poivert, André Gunthert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, p. 460-477.**

« On appelle "petit format" une photographie réalisée sur rouleaux de film cinématographique avec un négatif de taille 24 x 36 mm. Par métonymie, l'expression désigne, outre la taille du négatif, l'appareil qui le contient et la photographie qui en est issue. Si toute prise de vue met en relation le corps du photographe – œil et main –, le matériel et l'objet visé, le rapport entre ces trois termes s'est profondément modifié, particulièrement avec l'invention, en 1925, des matériels petit format. L'emploi de ce matériel correspond à deux changements dans l'acte de prise de vue : la conjonction physique du photographe et du boîtier, et leur possible mobilité autour de l'objet. Dans l'histoire de la photographie, l'assimilation du boîtier au corps du photographe s'est déroulée en plusieurs temps : après l'époque de l'immobilisation du photographe sous le drap noir, derrière la chambre sur trépied, sont fabriquées les



Fête foraine, Paris, 1931

chambres portatives, avec lesquelles la visée et le cadrage se font sur un verre dépoli, le regard du photographe circulant de la réalité visée au dépoli où elle apparaît inversée; cette alternance du regard dans la "visée de poitrine" dissocie encore l'image de la réalité. Avec les matériels petit format, la visée se fait en plaçant l'œil contre un cadre; la "visée à l'œil" réalise une double conjonction: au moment de la prise de vue, photographe et boîtier forment une unité, d'où des expressions désignant ce dernier comme "prolongement de l'œil"; et il y a conjonction entre l'image vue à travers le cadre – que l'on pourrait dire "virtuelle" au sens où elle est concrétisable parmi une infinité d'autres – et la réalité, dont le photographe opère un prélèvement direct. André Kertész acquiert un boîtier petit format de marque Leica en 1928; à partir de cette date, il l'utilise en alternance avec ses autres matériels: systématiquement dans la photographie de rue, réalisée librement; assez rarement quand il s'agit de commandes.»  
**Évelyne Rogniat, André Kertész. *Le photographe à l'œuvre*, Lyon, Presse universitaires de Lyon / Paris, Presses universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, 1997, p. 10-11.**

« Cette vision perpétuellement en mouvement, cette attention toujours fugitive et papillonnante qui fondent tout son art appartiennent en propre au citoyen moderne, un individu continuellement soumis à des stimulations contradictoires, des sollicitations éphémères et des surprises nouvelles. Innombrables en tout cas sont alors les descriptions urbaines – qu'elles soient littéraires, photographiques ou cinématographiques – présentant ce citoyen comme un être toujours sur le qui-vive, car toujours assailli de distractions renouvelées et de confrontations furtives. Le photographe Moï Ver par exemple, un ancien du Bauhaus, en fait le sujet même de son livre *Paris* en 1931, où, par le recours à l'exposition multiple, il met en scène de façon magnifique ce tourbillon d'impressions désordonnées assiégeant le piéton moderne. Le nouveau photographe est bien un enfant de cette grande ville: sa célérité répond au rythme effréné de la métropole, sa souplesse à une attention toujours fugace

et périphérique, sa maîtrise du cadrage à un milieu marqué par l'entrave constante de la vue et son agilité visuelle à la profusion d'impressions à saisir et à coordonner en une fraction de seconde. De nombreux théoriciens de la photographie, mais aussi des autres formes modernes de communication visuelle comme le photomontage, la typophoto, la publicité ou l'art de l'exposition, invoquent ainsi cette condition de la vision urbaine pour justifier leurs innovations: ces nouvelles formes graphiques dynamiques et incisives auraient toutes pour modèle et pour cible ce regard urbain instable, impatient et flottant. Selon Walter Benjamin également, ce type de perception qui "se produit bien moins dans une attention soutenue que dans une impression fortuite" serait l'une des caractéristiques majeures du regard moderne. Ce qu'il appelle également "la réception dans la distraction", laquelle serait portée à son comble dans le cinéma, envahirait dorénavant tous les domaines de l'art, où elle romprait radicalement avec les modes traditionnels de réception artistique fondés sur la contemplation et le recueillement. De façon générale, cette perception appartiendrait désormais à l'expérience quotidienne de "tout piéton des grandes villes". »

**Olivier Lugon, « Piétons et marcheurs au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne: <http://etudesphotographiques.revues.org/226>).**

« Les images de Paris, qui sont ici choisies parmi tant d'autres, sont d'une simplicité si essentielle qu'elles révèlent les drames clandestins ou publics qui donnent une certaine mobilité à cette masse de pierres, de ciment et de fer encore une fois dominée par l'inquiétude qui précède, dans l'histoire, l'avènement d'un nouveau millénaire.

Une somme de parcs, de boulingrins, de rues, de maisons vives ou mortes, de mausolées et de temples peut être modifiée profondément par l'humble silhouette d'un pauvre, la hautaine sensualité d'une cavalière, ou le cri d'un petit enfant dans une mansarde.

Il suffit, également, d'une chanson, qui ne sera jamais vulgaire, pour donner de Paris une chronique calme ou



Extrait du livre *Day of Paris, 1945*

perfide, violente ou plus douce que ce ciel fameux de l'Île-de-France, dont le rôle est historique. Les éléments matériels de Paris sont d'une richesse littéraire qui permet encore toutes les découvertes. Ils furent décrits, chantés ou peints. Et tout est à refaire quotidiennement. Tout ce qui constitue le Paris que nous croyons connaître est à décrire, à chanter et à peindre, mettons, pour ne pas exagérer, à la fin de chaque mois. Ce n'est un mystère pour personne, mais ce mystère parisien renaît de ses cendres littéraires et c'est toujours un nouveau visage qui efface celui que l'on croyait aimer ou craindre. Le fantastique social de la rue est ici si évident que l'image photographique, dont le témoignage est légal, ne peut que le reproduire grâce à cette ingénuité féroce et, quelquefois roublarde, qui demeure l'élément le plus humain de la photographie.»

**Pierre Mac Orlan, préface de *Paris vu par André Kertész* [1934], in *Écrits sur la photographie, Paris, Textuel, 2011, p. 111.***

«On connaît la célèbre formule qu'Aragon publie dans le numéro 3 de *La Révolution surréaliste*: "La réalité est l'absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel. [...] Le fantastique, l'au-delà, le rêve, la survie, le paradis, l'enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret." Repris dans *Le Paysan de Paris*, véritable quête du "sentiment du merveilleux quotidien", ces propos témoignent d'emblée de la singularité de sa position au sein du groupe surréaliste. [...] La réception des quelques photographies d'Atget dans *La Révolution surréaliste* en 1926 et 1927 s'est effectuée dans l'ombre portée du texte d'Aragon. Gommant les différences évidentes des œuvres, quelques observateurs attentifs de l'époque ont effectué ce rapprochement : Walter Benjamin, spectateur bienveillant du surréalisme, au premier chef ; ou Waldemar George qui, à propos d'Atget, affirme en 1930 qu'"un quart de siècle avant Aragon il a écrit *Le Paysan de Paris*, en sondant, en dépouillant de sa gangue et en mettant à nu cet immanent mystère qui a pour nom : banalité". On comprend rétrospectivement le parallèle : le texte d'Aragon comme les clichés d'Atget dégagent une même

poésie spectrale et populaire de la ville éloignée des utopies modernistes urbaines contemporaines, ils prennent leur source dans un Paris où seuls les lieux banals et surannés peuvent faire surgir un merveilleux moderne. [...] C'est donc paradoxalement au sein du surréalisme, en grande partie par l'étude des photographies documentaires et descriptives d'Atget, qu'à la fin des années 1920, s'installe l'idée décisive pour la période, de la nature intrinsèquement fantastique du médium photographique. Cette idée est déjà communément admise lorsqu'en 1938, revenant sur cette production pour son ouvrage consacré au surréalisme – une des premières études complètes de la production plastique du mouvement – Julien Levy souligne qu'Atget "photographia palais et taudis avec l'objectif de la réalité mais également avec un sens dépassant la réalité". Mais c'est véritablement par l'intermédiaire de l'ouvrage préfacé par l'écrivain Pierre Mac Orlan en 1930, *Atget photographe de Paris*, principal support de diffusion de l'œuvre d'Atget dans les années 1930, qu'elle connaît son rayonnement le plus évident. On sait qu'à partir de 1926 Mac Orlan se fait le chantre de la notion extrêmement fluctuante et ductile de "fantastique social" qu'il applique sans distinction aux techniques indicielles (cinéma et photographie) : figeant le réel sous le mode d'une petite mort, le caractère mécanique de l'enregistrement analogique rend ces dernières les mieux à même selon lui de refléter "une époque de transition où réel se mêle à l'irréel à tous les pas".»

**Quentin Bajac, «Le fantastique moderne», in *La Subversion des images, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 123-125.***

«La photographie me paraît correspondre parfaitement à ce que l'on peut désirer de plastique dans l'évocation absolument anarchique d'une arrière-pensée. Il ne peut exister de lois afin d'exprimer l'apparence imaginaire d'une rue quand on connaît toutes les histoires qui confèrent à cette rue une agitation cérébrale souvent surprenante. On ne peut se guider, pour recréer le peuple de l'ombre et donner au romantisme social qui nous entoure, qu'à l'aide d'un révélateur puissant. Et c'est ainsi qu'apparaît l'art

photographique : un révélateur d'une puissance merveilleuse. J'ai déjà dit par ailleurs en quelle estime je tenais des artistes comme M<sup>me</sup> Bérénice Abbott et comme Man Ray, le plus audacieux de tous, comme Kertész, comme M<sup>me</sup> Germaine Krull et comme certains anonymes de la grande presse, qui, ceux-là, sont les plus saisissants témoins d'une époque. Ces témoignages, s'ils ne valent pas mieux, valent tout autant qu'un plat de pommes ou d'oranges quand le génie d'un artiste n'intervient pas afin d'accorder un "je ne sais quoi" de surnaturel ou de fantastique à des pommes ou à des oranges. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'imposer un élément dramatique à d'honnêtes fruits qui ne le supporteront pas.

Certaines revues littéraires comme le *Querschnitt*, *Variétés*, *VU*, ont compris toutes les choses secrètes que la photographie pouvait révéler, dans un visage, dans une attitude, dans une ville, une rue, une simple forme géométrique, une ombre sur un mur.»

Pierre Mac Orlan «La photographie et le fantastique social», *Les Annales politiques et littéraires*, n° 2321, 1<sup>er</sup> novembre 1928, in *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2015, p. 61.

«Kertész est poète. D'une certaine manière, il est poète parce qu'il est hongrois. Mais poète en toute modestie, comme tout un chacun doit l'être en Hongrie, où la poésie est une tradition scolaire, familiale, sociale – hygiène de vie et morale en même temps –, et de ce fait assez éloignée de l'ostentation respectueuse du génie et de la hiérarchie, telle qu'elle est cultivée en France. Kertész est *a fortiori* plus étranger encore à la poésie d'avant-garde parisienne, domaine dans lequel il n'a qu'une seule relation, Tristan Tzara, pour des raisons qui tiennent plus au comportement qu'à la fibre littéraire – Tzara, fondateur de Dada à Zurich, est juif roumain, et d'un caractère très indépendant, notamment à l'égard du surréalisme. Toutefois, Kertész ne se proclame jamais poète – tant cette qualité, pour lui, est ordinaire et ne peut être une revendication –, mais c'est ainsi qu'il est qualifié par ses premiers commentateurs à Paris, manière de dire qu'il est un artiste en photographie tout en n'étant pas un adepte de la photographie d'art, qui, à cette époque, renvoie trop précisément au pictorialisme encore vivace. Manière aussi de mettre une épithète encourageante sur la singularité jalouse de ce photographe-là, tellement évidente mais vouée à la discrétion, à l'incompréhension ou au dédain, comme la poésie: "Kertész est un prestigieux créateur de poèmes, et ses métaphores sont de simples objets, les ciels, les arbres et les toits de Paris"; "Il faudra joindre aux noms de quelques écrivains [...] ceux de photographes-poètes comme Man Ray et Kertész, le nouveau venu". Son livre *Paris vu par André Kertész* suscite la même image, en particulier chez son ami Eugène Dabit, auteur du roman *Hôtel du Nord*: "ce Paris – dont les images sont cruelles, ou chargées d'une poésie trouble, d'une mélancolie violente". Après sa redécouverte dans les années 1960, le terme de "poète" revient constamment comme une explication mixte de la fantaisie de ses images et de sa disgrâce américaine de trente années. "Cette totale indifférence à l'actualité et à ses grimaces donne un style bien particulier à l'œuvre de Kertész. Elle n'est qu'une suite d'instantanés précieux, révélateurs, lentement découverts et brusquement fixés. Ses images-poèmes chantent une douce et tendre confiance

dans l'homme qui n'est peut-être qu'une façon de se rassurer." Cette poésie sous-jacente, ou cette attitude esthétique, fait corps avec la ville, qui suscite tant de visions et d'images puisées dans les déambulations – sans doute ce qu'on appelle l'inspiration. Fels en circonscrit bien les matériaux publics : ciels, arbres et toits de Paris, à la portée de tous, en libre accès. Ce qui s'accorde parfaitement avec la référence au "fantastique social" également disponible à tous les coins de rue, dont l'ami Mac Orlan organise la promotion (*Le Quai des brumes*, 1927). Tout naturellement, Kertész illustrera par ses photographies de Paris le livre consacré au poète national Endre Ady, qui vécut dans la capitale.

"Il y a une réalité photographique qui n'est point 'la vérité vraie' mais qui est plus vraie que la vérité elle-même et comme l'exagération poétique de la réalité objective" (Carlo Rim). La subjectivité de Kertész se fonde sur la contiguïté corps et âme entre "la photographie" et "sa vie". À un collègue photographe qui lui demande comment la photographie a influencé sa vie, il répond que la seule question est de savoir comment "sa vie influence sa photographie".»

Michel Frizot, «Kertész, la photographie pensive» in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 12-13.

# REPRÉSENTATIONS DES CORPS ET DÉFORMATIONS

« *Distorsions* est le titre d'un livre tardif, publié par André Kertész en 1976 en versions américaine et française, qui est devenu le terme par lequel on désigne ses photographies de nus féminins déformés, exécutées en 1933. C'est donc alors qu'il était âgé de plus de quatre-vingts ans que cette série est devenue célèbre; jusqu'alors, elle n'était connue qu'épisodiquement, comme une curiosité, peut-être la plus fantasque des propositions d'un photographe qui ne s'est jamais plié aux normes.

[...] À la fin de sa vie, Kertész proposera de considérer le *Nageur sous l'eau, Esztergom* (1917) comme l'image originelle témoignant de cet intérêt qui ne devait plus le quitter, mais il s'agissait alors de démontrer à l'intention des historiens la permanence de cette pratique dans son œuvre. La première déformation dans un miroir daterait de 1927, il s'agit de *Visage de femme aux yeux et au nez démesurés*. Vient ensuite, plus évidente, une série faite à partir de carénages de phares d'automobiles de l'époque. Cet intérêt particulier lui est sans doute venu lorsqu'on lui demanda, à plusieurs reprises, de photographier ce type de voitures à la carrosserie métallique polie, dont l'aérodynamique était le signe de la modernité et du "purisme" des formes; ce fut le cas notamment avec M<sup>me</sup> Blanche Montel au volant de sa nouvelle B.N.C., pour la couverture de *VU* du 3 octobre 1928.

[...] l'éditeur de *Jazz*, Louis Querelle, également propriétaire d'un magazine de charme, *Le Sourire*, habituellement illustré de dessins vaguement érotiques, demande à Kertész une série de nus féminins. Possible manière d'obvier à une demande qui choque quelque peu ses principes, Kertész accepte de photographier les nus en les prenant dans des miroirs déformants – sans que l'on sache si cette idée vient de l'éditeur ou de lui-même. Au début de l'année 1933, un local et deux miroirs du type "Luna Park" sont mis à sa disposition. Deux modèles sont engagées, une jeune Russe, et une femme plus âgée qui ne participera qu'à deux séances. Comme à son habitude – et a fortiori s'agissant de photographies en intérieur –, Kertész travaille avec une chambre 9 × 12 cm sur pied. "J'ai photographié la jeune

femme pendant quatre semaines – en général deux fois par semaine. Je développais les plaques de verre et faisais des tirages pour moi [...] Quand j'eus épuisé toutes les possibilités du miroir après 200 négatifs environ, je me suis arrêté", expliquera-t-il en 1983. [...]

Chaque déplacement de l'appareil provoque une modification démesurée des combinaisons de formes ainsi que de l'espace réfléchi dans le miroir. Sur certaines plaques, on voit le photographe avec son trépied, parfois le sol ou des éléments du studio. Sur les tirages-contacts des plaques, Kertész procède à une succession de recadrages qui évoluent avec le temps, isolant, privilégiant, magnifiant un détail, pour centrer le propos sur le corps. Parfois, il ne garde qu'un dixième de la surface d'origine.»

**Michel Frizot, «Les distorsions», in André Kertész, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 157-158.**

«Plus que des photographies, les *Distorsions* sont un dispositif visuel complexe qui met en jeu bien des regards. Les *Distorsions* ne sont pas "que" des photographies, mais la rencontre, sur le terrain hasardeux de la distorsion, de plusieurs images. Elles en deviennent mystérieuses, ouvertes, différentes...

Ainsi réunis, le nu, le miroir déformant, et la photographie. Autant d'images confondues, autant de démesures.

Le nu trouvait en 1933, à travers les *Distorsions* d'André Kertész, une étrange expression. Pour la première fois de son histoire, le nu se donnait dans le miroir et par la photographie. Et comme pour souligner cette "surenchérir", le miroir était déformant.

Le miroir propose a priori une image discrète, secrète et fugitive de soi. La représentation qui s'y donne de nous-mêmes est une image intime où l'on se voit vieillir, grimacer, rire... Si les miroirs se mettaient à enregistrer les spectacles que l'on s'y donne, et auxquels on s'adonne (un thème cher à la littérature fantastique) ce serait de bien curieux films à voir. Les *Distorsions* réalisent cet interdit, mais pour le tordre aussitôt en une suite de reflets concaves et convexes.

Le miroir est un espace privé fondamentalement occupé par



Nageur sous l'eau, Esztergom, 1917

le corps mis en scène. Dès lors, photographier des nus par le biais d'un miroir ne surprend pas le spectateur : il sait que la photographie et le miroir connaissent de longue date l'objet, le corps du délit.

Ce qui le surprendra, ce sont d'une part les effets de distorsions, et d'autre part l'inquiétante cohésion du nu, du miroir et de la photographie.

Le spectateur est confronté à la perte des repères classiques, au vertige, jusqu'à la nausée...

Il erre comme dans un palais des glaces (c'est-à-dire qu'il se cogne aussi) entre l'objet représenté (le nu), le miroir déformant (le support qui reflète le nu) et la photographie (le support qui enregistre physiquement, chimiquement, esthétiquement le reflet du nu dans le miroir).

Le spectateur participe à cette orgie de réflexions en distinguant sans cesse le nu (jamais donné comme tel, mais toujours donné à *travers, de travers*), le miroir (comme surface réfléchissante, pré-photographique) et la photographie (la nécessité technique et culturelle qui permet d'enregistrer le hasard des *Distorsions*). Un véritable labyrinthe, et en même temps, l'évidence des repères où chaque dimension des *Distorsions* se donne comme une pensée sur la photographie : voyez comment la photographie n'est que le reflet distordu d'un réel, voyez comment la photographie n'est que le découpage subjectif de ce même réel, voyez comment la représentation du réel est une affaire d'imagination...»

Frédéric Lambert, «La différence entre l'image», in *Deux études sur les Distorsions de A. Kertész*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9-10.

«Pour bien saisir la portée de ce modèle anamorphique, revenons-en aux origines du concept, qui a joué un rôle décisif dans l'histoire de la critique de la représentation. Car si l'on connaît surtout l'anamorphose – littéralement, une "forme qui revient", c'est-à-dire une déformation réversible (souvent, par la médiation d'un miroir) – grâce aux maîtres de la Renaissance comme Dürer, les structures ou même les *logiques* anamorphiques sont bien plus anciennes. Dès

l'antiquité, on savait que l'harmonie des ensembles architecturaux dépendait d'une déformation des lignes naturellement corrigée par l'œil humain. Ces perspectives courbes, ou "dépravées", selon l'expression de Jurgis Baltrušaitis qui leur a consacré des travaux approfondis, n'ont donné naissance au terme "anamorphose" qu'au xvii<sup>e</sup> siècle. Elles qualifient alors plus précisément des images dissimulées dans d'autres images : bien qu'antérieur à l'apparition du terme, *Les ambassadeurs* (1533) de Holbein constitue un exemple canonique de ce genre.

En d'autres termes, ces anamorphoses classiques usent d'un certain principe de révélation en faisant une première entorse à la perspective linéaire de la Renaissance, qui prône un point de vue unique et idéal. Au xx<sup>e</sup> siècle, les anamorphoses seront remises au goût du jour par les surréalistes – celles de Dalí sont notamment restées célèbres. Dès lors, elles n'ont plus rien de commun avec cette construction géométrique qui s'appuie sur les règles perspectives (dont elles contournent l'aspect prescriptif), préférant célébrer une expérience déformante inscrite dans une poétique de l'informe, du désordre. Un passage s'opère de la perspective anamorphique (où le point de vue détermine la révélation d'une image cachée) à un *tracé* anamorphique, qui s'intéresse à "la puissance déformatrice et non restauratrice des formes déformées". Désormais, toute distorsion se donne à lire comme première, pleinement signifiante. Dans le modèle contemporain, l'anamorphose serait donc en quelque sorte "sans retour" : une forme qui se manifeste dans l'informe.

L'invention puis l'essor rapide de la photographie ont certainement joué un rôle essentiel dans cette réactualisation radicale du modèle. Dès le xix<sup>e</sup> siècle, on s'essaie au tirage par anamorphose. Des objectifs "anamorphotes" seront même commercialisés. Aussi, bien qu'il faille encore attendre la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle pour que l'anamorphose soit exploitée à des fins artistiques par les mouvements d'avant-garde, il est intéressant de noter que les premières anamorphoses photographiques sont issues des pratiques

amateurs – en particulier de la photographie “récréative” – qui explorent les potentialités optiques et ludiques d’un média photographique déjà en bonne voie de démocratisation, loin des préoccupations mimétiques prêtées au média.»

Servanne Monjour, «Le modèle anamorphique», in *Mythologies post-photographiques. L’invention littéraire de l’image numérique*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2018, p. 100-107 (en ligne : <http://www.parcoursnumeriques-pum.ca/le-modele-anamorphique>).

« Dans *L’Écologie des images*, Ernst Gombrich a magistralement démontré l’importance de la déformation dans la constitution de l’art moderne. La photographie entretient, quant à elle, des rapports épisodiques et variables avec cette notion de déformation. Dans un premier temps (1839-1890), la déformation n’est qu’une aberration qu’il convient de bannir des images. Dans un second temps (1890-1920), celui des récréations, elle permet d’obtenir d’amusantes caricatures. (C’est à l’issue de cette période que la déformation apparaît dans la peinture, puis dans la sculpture, comme une forme essentielle de la modernité.) Enfin, dans un troisième temps (1920-1940), elle devient un élément majeur du registre formel des avant-gardes photographiques. C’est sur le modèle des autres arts, peut-être plus que sur celui de son propre patrimoine, que la photographie acceptera la déformation comme un effet esthétique. Dès lors, elle recherchera cet effet et, la technique ayant peu changé, le retrouvera à travers le même répertoire de formes que celui des récréations photographiques du tournant du siècle. Ainsi les miroirs déformants, qui faisaient autrefois la joie des amateurs, réapparaissent chez les futuristes, puis au Bauhaus, avant qu’André Kertész n’intronise cette pratique, en 1933, avec sa fameuse série des *Distorsions*. De manière plus systématique encore, les sphères réfléchissantes, dans lesquelles Charles Chaplot recommandait de se photographier en 1904, resurgissent dans les années 1920 et 1930 comme un véritable *leitmotiv* avant-gardiste. [...]

Cette ressemblance de vocabulaire signifie-t-elle pour autant une équivalence de sens ? La confrontation de la récréation qui ouvre cet article et de l’affiche qui le clôt (affiche de l’exposition « Film und Foto », conception graphique de Jan Tschichold, photographie de Willi Ruge, 1929) permet d’esquisser une réponse. La disproportion entre la tête et le corps est commune aux deux images. Que ce soit par le montage ou par la déformation, le résultat est, dans les deux cas, proche de la caricature, c’est-à-dire d’une transgression des normes de la représentation. Mais, si le traitement caricatural est bien le même, l’objet de la caricature a changé. Car là où les récréations transgressaient simplement les codes du portrait classique, les avant-gardes contreviennent désormais aux règles de la photographie classique, c’est-à-dire professionnelle. La première image n’était qu’une caricature du modèle (le photographe), la dernière est une satire du médium lui-même (la photographie). L’une était déformante, l’autre réformante.

Toute la différence entre récréations d’amateurs et créations d’avant-gardes apparaît ici. Là où il n’y avait qu’une volonté de dénaturer le visage humain pour produire une aimable plaisanterie, il y a désormais l’intention de questionner à la

fois le médium et sa manière de représenter le monde. C’est là, en somme, tout le chemin parcouru vers la modernité.» Clément Chéroux, « Les récréations photographiques », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 (en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/167>).

« Après son installation difficile à New York, à l’automne 1936, à l’instigation de l’agence Keystone, l’exposition que préparait Beaumont Newhall pour le Museum of Modern Art, “Photography 1839-1937”, permit à Kertész de montrer deux *Distorsions* (l’une d’elles dut cependant être tronquée à la demande de Newhall pour éliminer les poils pubiens du modèle...). Il vit dans ces images une occasion de se frayer un chemin personnel à New York, afin de compenser son échec dans le reportage et la mode avec Keystone. L’exposition de soixante photos qu’il organisa en décembre 1937 aux PM Galleries – dont le magazine était destiné aux graphistes – témoigne de son ardeur à s’engager dans une nouvelle expérimentation “distorsionniste” – et cela malgré l’absence des moyens dont il avait disposé à Paris –, non plus avec des modèles nus, mais avec des objets, ce qui pourrait, pensait-il, montrer un savoir-faire susceptible d’attirer des commandes publicitaires : un paquet de cigarettes, un réveille-matin, un vase voisinant avec *La Fourchette* de 1929, en son temps adoptée comme image publicitaire. Fausse route, car si les *Distorsions* furent temporairement appréciées comme des curiosités exotiques faciles à imiter, elles furent surtout perçues comme une expression du “surréalisme” désormais apprécié à New York (grâce à l’action du MoMA)! Les articles “Kertész: Camera Surrealist” et “Paradox of a Distorsionist”, parus en 1938 et 1939, présentent Kertész comme un adepte du réalisme poétique – ce qu’il était – passé dans le camp adverse. Les *Distorsions* s’oublieront avec la guerre et la plongée dans la dépression psychologique. La célèbre *Tulipe mélancolique* de 1937 – une *Distorsion* sage – témoigne à la fois du retour de ce procédé à New York, de la réminiscence de la tulipe de Mondrian et du découragement de la période. Cela dit, André Kertész était toujours à l’affût de ces images déviantes, ici à travers une vitre non plane, là dans le reflet dans une vitrine, ailleurs sur les surfaces métalliques polies qui foisonnaient dans le New York moderne des années 1960.

La silhouette d’un personnage penché sur une balustrade, derrière un verre dépoli qui est comme le vis-à-vis symétrique du dépoli de la chambre noire (*La Martinique*), renvoie encore à ce dispositif, qui reflète lui-même les métaphores de la mémoire, de l’imaginaire et de l’inconscient.

Il faudra attendre la “renaissance” de Kertész, en 1961-1963, pour que les *Distorsions* de 1933 soient de nouveau considérées, comme le seront aussi toutes les périodes de sa création passée. C’est en 1963 que le photographe remet la main sur les négatifs restés en France, parmi lesquels se trouvent cette série, ceux de Hongrie, d’autres encore. Toujours désireux de les publier, il obtient en 1974 une bourse Guggenheim pour la restauration des plaques, ce qui lui permet de faire de bons tirages. Le livre paraît en 1976 chez Knopf à New York et aux éditions du Chêne à Paris, imprimé en héliogravure, le procédé de ses livres parisiens des années 1930. Il est dédié à sa femme Élisabeth.»

Michel Frizot, « Les distorsions », in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 159.



*Distorsion n° 40, 1933*

« Ce n'est finalement pas avec les photographies de son temps que les *Distorsions* présentent le plus d'analogies, mais avec des réalisations picturales.

Il paraît en effet plus éclairant de rapprocher certaines *Distorsions* d'œuvres peintes à même époque ; ainsi pourrait-on être tenté d'étudier conjointement *L'énigme de Guillaume Tell*, peinte en 1933 par Dalí, soit la même année que fut photographiée la *Distorsion n° 78* par Kertész. Si le traitement esthétique diffère de beaucoup entre ces deux auteurs, il n'en demeure pas moins troublant d'en constater la grande proximité concernant la conformation corporelle. Ces deux œuvres ont en effet en commun de présenter deux individus affublés d'une excroissance affectant l'équilibre de leur postérieur.

Chez Kertész, le fessier anormalement allongé repose de toute sa longueur sur un banc dont il occupe la quasi-totalité, tandis que chez Dalí, cette excroissance, qui prend naissance exactement dans la même région anatomique, est étayée par une béquille, venant soutenir l'extrémité du membre hypertrophié. Si la comparaison entre les deux œuvres s'arrête là, en raison du caractère de "rébus" conféré à l'une – par notamment la présence d'objets hétéroclites dialoguant de manière en effet énigmatique –, et dont est dépourvue la seconde, il n'en reste pas moins que tant de similitude dans la vision d'une conformation humaine altérée pose question. [...] Comme on le voit à travers la *Distorsion n° 60*, le phénomène d'expansion qui touche l'anatomie s'attache arbitrairement à un mollet, qu'il va même jusqu'à dédoubler. Il n'est pas l'amplification d'une caractéristique corporelle déjà présente, mais l'accroissement exagéré d'une surface, à laquelle s'en adjoint une autre. L'opération photographique ne vise pas à soumettre au regard un choc visuel axé sur l'opposition d'échelle, mais mise bien plutôt sur le dévoiement d'une ou plusieurs portions de corps.

Pas de structure monolithique, mais bien au contraire la sensation d'un corps se répandant en coulées molles, ou parfois même "à l'état gazeux". Il en va ainsi aussi bien du corps féminin réinventé par Kertész dans sa distorsion que, semble-t-il, de celui formulé par Magritte dans sa toile peinte

en 1928: *Les Idées de l'acrobate*. Là aussi, une mutation inédite des fluides donne l'impression de modulation à l'intérieur et hors du corps, une partie de l'anatomie semblant quitter sa cavité d'origine pour constituer une autre masse adipeuse autonome.

André Kertész connaissait-il précisément ces œuvres de Dalí et Magritte, et réciproquement ? Rien ne l'indique. Les témoignages de ceux qui l'ont connu – Robert Gurbo, mais aussi Robert Solyom – nous apprennent que Kertész manifestait un intérêt particulier pour les peintres et la peinture, et s'interrogeait sur les possibilités et limites des différents médiums... »

Sandy Blin, « André Kertész, *Distorsions, 1933* », *Camera*, n° 23, décembre-février 2019, p. 75.



*Nuage égaré, New York, 1937*

Les pistes scolaires suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images d'André Kertész et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en deux thèmes :

- « Photographie et déambulations urbaines »
- « Reflets et anamorphoses »

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 34-37) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous pouvez ainsi choisir lesquelles traiter avec les élèves lors des visites commentées avec votre classe.

Vous retrouverez les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images d'André Kertész dans la partie « Découvrir » de ce dossier p. 16-17.

## **Parcours croisé avec le CCC OD- centre de création contemporaine olivier debré**

Dans le cadre du parcours « images et arts visuels à Tours » (voir p.2), vous pouvez prolonger la visite de l'exposition « L'équilibriste, André Kertész » par la découverte de l'installation de Florian et Michaël Quistrebert, « Zig Zag », au CCC OD du 25 mai au 11 novembre.

« Florian et Michaël Quistrebert proposent dans la galerie noire une exposition inédite, constituée d'un ensemble de peintures et d'une installation vidéo monumentale produits spécialement pour le CCC OD. Florian et Michaël Quistrebert, deux frères, peignent à quatre mains depuis 2007. Leurs peintures et vidéos jouent sur de nombreux effets visuels qu'ils associent à de curieux effets de matière (empâtements, enflures, décrochements,...). Loin d'un simple revival du répertoire de l'abstraction, leur travail en duo trouve une surprenante résonance face au développement actuel des technologies de simulation. »

(<https://www.cccod.fr/florian-et-michael-quistrebert/>)

## **Visites croisées avec le musée des Beaux-arts de Tours**

Un circuit de trois visites sur l'année scolaire est proposé aux élèves des premier et second degrés. Autour des visites des collections permanentes du musée des Beaux-Arts sont envisagées des thématiques génériques à croiser avec les expositions de la saison 2019/2020 du Jeu de Paume – Château de Tours et du CCC OD

(programme sur le site du musée : <http://www.mba.tours>).

# Tirages et recadrages

« Par **“tirage”** on désigne d’une part l’ensemble des opérations permettant d’obtenir à partir d’une matrice une ou plusieurs épreuves positives (le sujet photographié apparaît dans son sens naturel d’ombre et de lumière) et d’autre part ces épreuves elles-mêmes. »

Anne Cartier-Bresson, *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris Musées, 2008, p. 357.

« Le **“recadrage”** désigne toute opération qui, après la prise de vue, modifie les données initiales du cadrage. »

Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, éditions Abbeville, 1998, p. 62.

Plaque cassée,  
Paris, 1929



Au moment de la prise de vue, l’**image argentique** est enregistrée sur un **support photosensible** (film, plaque de verre...). L’image est alors encore invisible pour l’œil (on parle d’image latente). Un traitement adéquat (révélateur, bain d’arrêt, fixateur, lavage et séchage) de la surface sensible permettra d’obtenir un **négatif**. Celui-ci sera ensuite projeté et agrandi sur un papier photosensible de manière à aboutir à un tirage de l’image en **positif**.



Analysez les deux images ci-contre :

- Quel support photosensible André Kertész a-t-il utilisé ? Quels indices permettent de le déduire ?
- Pourquoi la zone brisée apparaît-elle en noir dans le positif ?
- Quelle impression peut-on avoir si l’on ne sait pas que le photographe utilisait des plaques de verre ?
- Le négatif comporte des marques rouges à droite et à gauche de l’image. Les retrouve-t-on sur le positif ? À quoi ont-elles pu servir ?

Le **cadre**, c’est la découpe, le bord matériel de l’image. On peut distinguer le **champ** (ce qui est dans le cadre), le **hors champ** (ce qui est hors du cadre) et le **contrechamp** (ce qui est opposé au champ).

Le **cadrage**, c’est la manière dont on va organiser le contenu même de l’image à l’intérieur du cadre. On peut parler de **cadrage serré**, quand le sujet principal occupe la majeure partie de l’image, et de **cadrage large**, quand l’environnement ou le décor occupe une partie plus importante que le sujet ou l’objet photographié.

Étudiez les trois différents tirages ci-contre :

- Pour la première image, à gauche, quel type de cadrage Kertész a-t-il choisi ? Quel rôle celui-ci joue-t-il dans la composition de la photographie ?
- Comment a-t-il procédé pour obtenir les deux images suivantes ? A-t-il réalisé de nouvelles prises de vue ou a-t-il recadré sa première photographie ? Que mettent en avant ces deux recadrages ?



Élisabeth  
et moi, 1931

# Ombres et projections

Le terme « **photographie** » désigne un ensemble de procédés et de techniques qui permettent de produire des images par l'action de la lumière sur une surface sensible. Il est dérivé du grec : « **photo** » (*photos*), « lumière » et « **graphie** » (*graphein*), « écriture ». Il signifie donc « écrire avec la lumière ».

« L'ombre renvoie à une incertitude d'identité – dans l'expression "n'être que l'ombre de soi même" – et à une dynamique de la lumière, un passage d'un état à un autre. »  
Michel Frizot, « Ombres et doubles », in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 129.

*Ombres*, 1933



*Champs-Élysées, Paris*, 1930



Examinez les cinq photographies :

- Indiquez dans quel type de lieu elles ont été réalisées, ainsi que le point de vue adopté par André Kertész.
- Quels types de contrastes peut-on retrouver dans ces images ?
- Quels objets et quelles personnes apparaissent aussi par le biais de leur ombre portée ? Quels points communs et différences peut-on observer entre les ombres portées et leurs référents ? Ces derniers sont-ils toujours présents dans le champ de l'image ? Si non, comment appelle-t-on leur position par rapport au cadre de l'image ?
- De quoi l'orientation et la forme d'une ombre portée dépendent-elles ? Quelle était la position du soleil au moment de la prise de vue dans chacune de ces images ?

*Peintre d'ombre, Paris*, 1926

- Relevez les principales lignes qui construisent ces images. Quelle incidence les ombres ont-elles eu sur les choix de cadrage ou de recadrage ? Quels autres éléments apparaissent comme étant structurants dans le choix du photographe ?
- Que suscite la présence des ombres dans chaque image ? Un jeu formel et graphique ? Un questionnement ? Comment peut-on qualifier l'atmosphère qui se dégage de ces photographies ? Poétique, onirique, pensive ?
- Quels liens peut-on établir entre le travail de l'ombre et de la lumière dans les images d'André Kertész et les spécificités de la photographie argentique ?



*Peintre d'ombre, Paris*, 1926



*Escalier, rampe, ombres et femme*,  
New York, 1951

# Points de vue et « interprétation »

« L'expression "point de vue", en français, combine la situation spatiale du "voyant" et le sens figuré d'une appréciation ou même d'un sentiment. »

Michel Frizot, « Perspectives sur Paris », in *André Kertész, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 144.*

« Avec mes images, je ne documente jamais, j'interprète toujours. »

André Kertész, cité par Michel Frizot, « Kertész, la photographie pensive », in *André Kertész, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 13.*



*Jour pluvieux, Tokyo, 1968*



*Le Nuage égaré, New York, 1937*



*Chez Mondrian, Paris, 1926*

Le **point de vue** correspond à la position du photographe au moment de la prise de vue.

Il peut se définir selon deux critères : la distance à laquelle on voit la scène ou le sujet représenté et l'angle sous lequel on l'observe.

On peut distinguer trois grandes catégories de point de vue ou d'angle de prise de vue :

**Frontal** : l'appareil est situé face au sujet (prise de vue de niveau).

**Plongée** : l'appareil est situé au-dessus du sujet (avec un axe allant du haut vers le bas).

**Contre-plongée** : l'appareil est situé au-dessous du sujet (avec un axe allant du bas vers le haut).

Observez chacune de ces images :

– Quelle était la position d'André Kertész au moment de la prise de vue ? Quels effets ces points de vue produisent-ils ?

– Quelle image vous semble la plus dynamique ? La plus statique ? La plus vertigineuse ? La plus apaisante ? Sur quelles lignes (verticales, horizontales, obliques) le photographe s'appuie-t-il pour produire ces impressions ?

– Complétez votre observation en relevant les figures géométriques (cercle, triangle, rectangle) prépondérantes dans chacune des images, ainsi que les valeurs de gris, de blanc et de noir des différents éléments.

– Dans la troisième image, repérez les objets présents dans l'espace photographié, à l'intérieur de l'appartement et dans la cage d'escalier. Quel rôle l'embrasure de la porte joue-t-elle ? En quoi ce « cadre » peut-il rappeler l'acte photographique lui-même ?

Décrivez et commentez la deuxième photographie :

– Que donne à voir cette image ? Quelle sensation ou quel sentiment exprime-t-elle selon vous ?

– Comparer votre interprétation à la citation suivante d'André Kertész :

« Ce que j'ai ressenti en faisant cette photo, c'est une impression de solitude. L'architecture est complètement isolée de la nature, c'est-à-dire du ciel. Ils ne communiquent pas du tout et le nuage ne sait pas où se placer, ils l'ont perdu ou lui ont fait perdre sa route. » (André Kertész, in Agathe Gaillard, *André Kertész, Paris, Belfond, 1980, p. 114.*)

Quels sentiments les images ci-dessous vous évoquent-elles ?



*La Martinique, 1972*



*La tulipe mélancolique, New York, 1939*

# Transformations et « distorsions »

«Les gens en mouvement sont merveilleux à photographier. Cela signifie attraper le bon moment : le moment quand quelque chose se transforme en quelque chose d'autre. Cela montre une sorte de distorsion semblable à celle qui se trouve dans la photographie du nageur.»

André Kertész, cité par Annie-Laure Wanaverbecq, «André Kertész : substitutions, dualité et distorsions du corps», *Les Cahiers du CIRCAV*, n° 5, «L'image et le corps», 1994.



Nageur  
sous l'eau,  
Esztergom,  
1917



Baignade, Dunahaszti, 1919

Étudiez les deux photographies ci-contre :

- Quel type de déformation l'eau produit-elle sur le corps du nageur dans l'image du haut ? Quelle partie de son corps semble avoir disparu ?
- Comparez cette disparition avec l'image du bas. Comment a-t-elle été obtenue ? Pourquoi ne voit-on que le visage et non le corps de cet homme ? Quel élément semble se superposer au visage du haut ? Quel élément a pu être utilisé pour dédoubler le visage de l'homme et produire l'effet de symétrie ? Que peut-on déduire des contrastes de valeurs entre les deux visages ? Que verrait-on si l'image était retournée ?

Observez les trois images intitulées *Distorsion* ci-contre :

- Avec quel accessoire ces photographies ont-elles été réalisées ? Le dispositif utilisé est-il visible dans ces images ? Le voit-on dans d'autres photographies présentes dans l'exposition ? Que photographie André Kertész, le sujet ou son reflet ?
- Comparez les effets produits par les reflets sur les différentes parties des corps. Lesquelles sont davantage transformées ?
- Choisissez parmi les mots suivants ceux qui vous semblent adaptés aux modifications corporelles représentées : réduction, étirement, torsion, dilatation, dédoublement, fragmentation...
- Essayez de qualifier votre perception de ces corps : déconcertante, fantastique, effrayante, comique, étrange, inquiétante, fascinante...
- Listez des objets appartenant à notre quotidien qui pourraient être utilisés pour obtenir des reflets et des déformations.



*Distorsion*  
n° 40, 1933



*Distorsion* n° 70, 1933



*Distorsion* n° 114, 1933



Touraine, 1930

## PHOTOGRAPHIE ET DÉAMBULATIONS URBAINES

«La cité moderne avec ses immeubles élevés, son industrie, ses vitrines sur deux ou trois étages, ses tramways, ses voitures, sa publicité multicolore, ses paquebots, ses avions, tout cela a amené un changement dans le psychisme de la perception visuelle. Les points de vue les plus intéressants pour l'époque actuelle sont ceux de bas en haut et de haut en bas et c'est là-dessus qu'il faut travailler.»

Alexandre Rodtchenko, «Notebook for LEF», *Novy Lef*, n° 6, 1927, p. 3, in Alexandre Lavrentiev, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Paris, Gründ, 1995, p. 22.

«Je n'ai jamais simplement "fait des photos". Je m'exprime par la photographie.»

André Kertész, in A. D. Coleman, *Camera*, n° 35, octobre 1979, p. 13, cité en français par Michel Frizot, «Kertész, la photographie pensive», in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 13.

### I Approches de la photographie argentique

– Revenir sur l'action de la lumière dans la fabrication des images photographiques et sur le principe d'obtention d'un négatif et d'un positif en argentique noir et blanc. On pourra montrer un extrait de *Magie de l'image, la photographie révélée*, vidéo réalisée en

1989 par Jean-Louis Marignier (CNRS – Université Paris-Sud), à partir de 13 min 08 secondes (<https://bit.ly/2We5vAm>)

– Lire et commenter la citation suivante :

«Si nous retraçons l'itinéraire vécu par le photographe, nous trouvons trois moments successifs et profondément distincts :

- la prise de vue,
- le choix sur la planche de contact,
- le tirage.

À la prise de vue le photographe doit choisir un aspect dans la réalité. Sur les planches de contact il doit élire une image entre les images. Durant le tirage, il doit décider entre les différentes apparences possibles d'une même image.» [Jean-Claude Lemagny, «Continuité et discontinuité dans l'Acte photographique : la photographie est-elle un art en plusieurs morceaux ?», *Les Cahiers de la photographie*, n° 8, 1982, p. 38.]

– Rechercher les points communs et les différences entre la «photographie argentique» et la «photographie numérique» que nous utilisons aujourd'hui.

### I Projection et inscription

– Étudier le récit de «l'invention de la peinture» rapporté par Pline l'Ancien : «En travaillant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone inventa le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et ce fut grâce à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour

l'étranger, elle entoura avec des lignes l'ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d'une lanterne ; sur ces lignes son père appliqua de l'argile et fit un relief ; et l'ayant fait sécher, il le mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries.» [Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, t. xxxv, cité par Françoise Frontisi-Ducroux, «"La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée», *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 43, 2007, p. 133-151 (en ligne : [www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=CDGE\\_043\\_0133](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CDGE_043_0133)).]

– Expliquer en quoi ce récit a pu être rapproché des procédés et des enjeux de la photographie. Vous pouvez vous référer aux autoportraits suivants :

· André Kertész, *Autoportrait*, 1927

(<https://bit.ly/2YCKHjG>)

· André Kertész, *15 novembre 1979*,

(voir p.15)

Sur la technique du polaroid, vous pouvez visionner le documentaire de Viktor Stauder, *Polaroid, instants magiques*, 2010 (<https://bit.ly/2WVdeimc>).

### I Variations de lumière et ombres

– Sensibiliser les élèves à la lumière environnante en leur proposant de comparer le rendu photographique d'un objet sous différentes qualités de lumière : par exemple, photographier en noir et blanc un même sujet (arbre, pot de fleur, banc dans la cour...), tout en conservant le même point de vue, par différents temps (plein soleil, temps couvert, brouillard, pluie...), heures de la journée et saisons. Pour chaque image, noter la date et l'heure de la prise de vue. Inciter

ensuite les élèves à retrouver pour chaque photographie le moment de sa réalisation.

Poursuivre en proposant aux élèves de reconstituer un éclairage correspondant à un ciel nuageux, une lumière d'été à midi, un coucher de soleil... ou de travailler sur la valeur expressive de la lumière en créant différentes atmosphères : mystérieuse, calme, dramatique, mélancolique...

– Organiser une séance de prise de vue sur le thème de l'ombre portée. Dans un premier temps, les élèves expérimentent la modification de la forme de leur ombre portée en se déplaçant par rapport à une source de lumière et en changeant de posture. Par groupe de deux (un photographe et un modèle), les élèves réalisent ensuite une série de photographies en mettant en scène l'ombre portée du modèle avec de vrais objets, comme si elle était une personne réelle (par exemple, ombre assise, ombre en train d'accomplir une action, ombre utilisant un outil...).

– Rechercher dans l'exposition « L'équilibriste, André Kertész » ou sur Internet des images dans lesquelles le photographe représente un sujet et son ombre. Vous pouvez aussi analyser la place et la fonction des ombres dans les images suivantes (composition, suggestion, effet produit) :

· André Kertész, *Bocksay-ter*, 1914 (<https://bit.ly/2VPluWc>)

· André Kertész, *Peintre d'ombre, Paris*, 1926 (voir couverture et p. 35)

· André Kertész, *Les escaliers de Montmartre, étude de lignes et d'ombres*, 1926 (<https://bit.ly/2VLB314>)

· André Kertész, *Poughkeepsie*, New York, 1937 (voir p. 9)

· André Kertész, *Ombres*, 1963 (<https://bit.ly/2JyKyKH>)

### ■ Cadrer et recadrer

« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. » [Eugène Delacroix, *Journal*, 1<sup>er</sup> septembre 1859, cité par André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989, p. 270.]

– Fabriquer des cadres en carton de même format (par exemple présentant une ouverture de 10 × 15 cm). Depuis leur place en classe, les élèves ferment un œil

et regardent, à travers le cadre positionné au plus près de l'œil resté ouvert, un ensemble d'objets simples positionnés sur le bureau de l'enseignant. Ils dessinent ensuite l'image obtenue sur une feuille de papier. Mettre en commun et comparer les résultats au niveau du cadrage.

Éloigner ensuite le cadre de l'œil, comme si l'on zoomait. Choisir un cadrage, dessiner l'image puis comparer avec le dessin précédent. Prolonger la séance en demandant aux élèves d'indiquer sur le premier de leurs dessins le recadrage correspondant au second cadrage choisi.

– Travailler autour des différents tirages d'un même négatif d'André Kertész :

· André Kertész, *Nageur sous l'eau*, 1917 (<https://bit.ly/2w85AqE>)

· André Kertész, *Nageur sous l'eau*, 1917 (<https://bit.ly/2HCXRGt>)

· André Kertész, *Nageur sous l'eau*, 1917 (<https://bit.ly/3ouOSjc>)

· voir aussi encadré p. 34

Que nous indiquent ces différentes versions sur la pratique d'André Kertész ? Quel rôle les cadrages jouent-ils dans la composition des images et dans leurs significations ?

– On pourra également regarder les deux images suivantes :

· André Kertész, *Les mains de ma mère*, 1919 (<https://bit.ly/2Vwvj0p>)

· André Kertész, *Les mains de ma mère*, 1919 (<https://bit.ly/2WcMwWQ>)

### ■ Distinguer et expérimenter les points de vue en photographie

« À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle "normal" de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. [...] La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision (normale). » [Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garât, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.]

– Rechercher des images (dans la presse ou sur Internet) de bâtiments et de leur inscription dans un paysage urbain, en sélectionnant différents points de vue et angles de prise de vue : vue rapprochée, vue de loin, vue frontale, vue en plongée, vue en contre-plongée, vue aérienne... Une séance de mise en commun des images en classe permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles.

– Réaliser individuellement une série de prises de vue de l'établissement scolaire (ou d'une partie de ce dernier) en multipliant les points de vue. Mettre en commun les images et échanger autour des différentes façons dont les élèves ont procédé, en recherchant ce que donnent à voir les images et en analysant comment le bâtiment est représenté (point de vue, perspective, éléments mis en valeur, éléments manquants...). Discuter des relations entre perception visuelle et vision photographique. Chaque élève pourra indiquer la photographie évoquant le mieux son expérience personnelle du lieu.

– Étudier les points de vue choisis dans les images suivantes :

· André Kertész, *Carrefour*, 1930 (<https://bit.ly/2w5SKcx>)

· André Kertész, *Touraine*, 1930 (voir p. 38)

· André Kertész, *L'allée McDougal de ma fenêtre*, 1965 (<https://bit.ly/2YAGrRB>)

· André Kertész, *Fête foraine, Paris*, 1931 (voir p. 25)

· André Kertész, *New York*, 1946 (<https://bit.ly/2JrU4ir>)

· André Kertész *La Martinique*, 1<sup>er</sup> janvier 1972 (voir p. 13)

Quelles recherches André Kertész partage-t-il avec les photographes de la Nouvelle Vision dans l'entre-deux-guerres ? Pourquoi parle-t-il plutôt de « journal visuel », d'« interprétation » et d'« expression » pour caractériser sa démarche ? En quoi peut-on dire que la photographie est un langage pour lui ?

– Poursuivre la discussion autour des photographies (dont certaines d'André Kertész) publiées dans le numéro d'octobre 1931 de la revue *Art et Médecine*, associées à plusieurs textes sur Paris (<https://bit.ly/2HtrjQf>).



Bastille, Rue de Lappe, Paris, 1926

### I Recherches photographiques autour de la tour Eiffel

– Analyser les photographies suivantes :

· Germaine Krull, *Métal*, 1927

(<https://bit.ly/2YAGUmP>)

· Eli Lotar, *La Tour Eiffel*, vers 1929

(<https://bit.ly/2WO5MHc>)

· André Kertész, *Ombres de la Tour Eiffel*,

1929 (<https://bit.ly/2Ek9mSf>)

· Lucien Hervé, *Tour Eiffel*, Paris, France,

1944 (<https://bit.ly/2YAsG5l>)

Comparer le point de vue adopté dans les deux premières photographies.

Qu'accentue-t-il ? Révèle-t-il la possibilité

de circulation des visiteurs au sein du

monument ? Dans les deux

photographies suivantes, quel est le

point de vue choisi ? Comment la

structure du bâtiment est-elle

appréhendue ? Cela donne-t-il plus

d'informations quant à la possibilité de

le parcourir ? Où se situent les visiteurs

potentiels ? Pourquoi la tour Eiffel a-t-elle

autant retenu l'attention des

photographes modernes ?

### I Prélèvements et visions poétiques

« Dans les années 1920, la notion de merveilleux est fréquemment associée à d'autres termes tels que l'étrange, le fantastique. [...] Par-delà le motif chiricien [relatif au peintre De Chirico] du "mannequin moderne", emblématique de la condition de l'homme contemporain lui-même, le merveilleux moderne surréaliste est étroitement lié à l'environnement urbain : sur les traces de Charles Baudelaire, la ville, et plus singulièrement Paris, sera le lieu de son

jaillissement. Le prélèvement du réel, de l'objet trouvé, dans les domaines du cinéma et de la photographie, seront les instruments de sa mise en valeur. »

[Quentin Bajac, « Le fantastique moderne », in *La Subversion des images*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 123.]

– Proposer aux élèves de consacrer une demi-journée à une déambulation urbaine, au cours de laquelle ils réaliseront des photographies en cherchant par les choix de sujet (objets abandonnés, rencontres insolites, situations incongrues, lumières et ombres...), de point de vue, de cadrage, etc., à donner à voir le poétique, l'insolite ou l'étrange dans la ville.

– On pourra en amont montrer aux élèves les images suivantes :

· Eugène Atget, *Boutique, 26 rue Sainte-Foy*, 1903 ou 1904

(<https://bit.ly/3oEcZvY>)

· André Kertész, *Derrière Notre-Dame, Paris*, 1925 (<https://bit.ly/2VAOr2W>)

· André Kertész, *Bastille, Rue de Lappe, Paris*, 1926 (ci-dessus)

· Brassai, *Le Pilier du Métro Corvisart*, 1934

(<https://bit.ly/2WlbWln>)

· Germaine Krull, *Mannequins dans une vitrine*, 1930 (<https://bit.ly/1GDKcJA>)

· Eli Lotar, *Punition*, 1929

(<https://bit.ly/2Q9R2A2>)

· André Kertész, *Le banc cassé*, New York, 1962 (<https://bit.ly/2YAVSZV>)

– Étudier les textes suivants :

· Charles Baudelaire, « Le cygne », in *Les Fleurs du mal*, « Tableaux parisiens », 1861

· Charles Baudelaire, « Les foules », in *Petits poèmes en prose*, 1869

· André Breton, « Tournesol », in *Clair de terre*, 1923

· Robert Desnos, « Le veilleur du Pont-au-change », in *Destinée arbitraire*, 1944

· Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris* (incipit), 1928

Par quels moyens ces poètes décrivent-ils une promenade dans Paris ? Quel

rôle les noms propres jouent-ils ? À

quels moments de la journée ou de la

nuit les scènes décrites dans chaque

poème se situent-elles ? Comment les

poètes superposent-ils réalité et rêve ?

Réalité et idéal ? Quelles réflexions la

vision de la ville suscite-t-elle ? Quels

sentiments la flânerie urbaine

déclenche-t-elle ? Quelle place le

poète occupe-t-il dans ces textes ?

Dans quelle mesure le contexte

historique dans lequel les textes ont été

écrits permet-il d'expliquer le point de

vue des poètes ?

En quoi certaines photographies prises

par André Kertész à Paris ou New York

sont-elles celles d'un flâneur ? Quels

sentiments ou quelle dimension

onirique expriment-elles ?



Planche originale de la maquette du livre  
*Distorsions*

## REFLETS ET ANAMORPHOSES

« Kertész s'est manifestement laissé aller à des variations qui explorent les offres formelles des miroirs, du simple étirement d'une partie du corps – le cou (n° 61), le torse et la main (n° 6) – à la désagrégation complète de la continuité corporelle, de plus en plus méconnaissable jusqu'à donner naissance à une monstruosité à peine soutenable (n° 138, n° 141). La limite est atteinte par la quasi-disparition du corps, qui ne laisse sur le sol qu'une sorte de manchon muni d'un pied à chaque extrémité (n° 46). » [Michel Frizot, « Les distorsions », in *André Kertész*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2010, p. 157-158.]

« Les *Distorsions* d'André Kertész ne sont pas véritablement des "contorsions de la technique". Elles sont l'enregistrement photographique des "contorsions" du reflet de nus dans des miroirs déformants. S'il y a anamorphose, celle-ci n'est pas due à l'outil photographique, mais aux formes concaves et convexes de la surface réfléchissante qu'enregistre la photographie. Cette dernière a toujours été séduite, sinon fascinée, par le reflet. À peine entend-elle la petite musique du réel déformé par une surface réfléchissante quelconque (des ondes sur l'eau d'un lac, le pare-brise d'une voiture, le pare-chocs d'un camion, le dos d'une cuillère en argent...) qu'elle se dresse comme le cobra en hypnose. » [Frédéric Lambert, « La différence entre l'image », in Jean-Pierre

Esquenazi et Frédéric Lambert, *Deux études sur les Distorsions de A. Kertész*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 11 (en ligne : <http://liseuse.harmattan.fr/2-7384-7283-4>).]

### I Compositions avec reflets

Depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, de nombreux photographes ont expérimenté les possibilités plastiques des reflets, soit en jouant avec les surfaces réfléchissantes des rues (vitrines, rétroviseurs, automobiles...), soit en introduisant des miroirs dans leurs compositions. Dans les images suivantes, observer l'utilisation et la fonction des reflets, la place du champ, du hors-champ et du contre-champ dans notre perception du sujet et de l'espace :

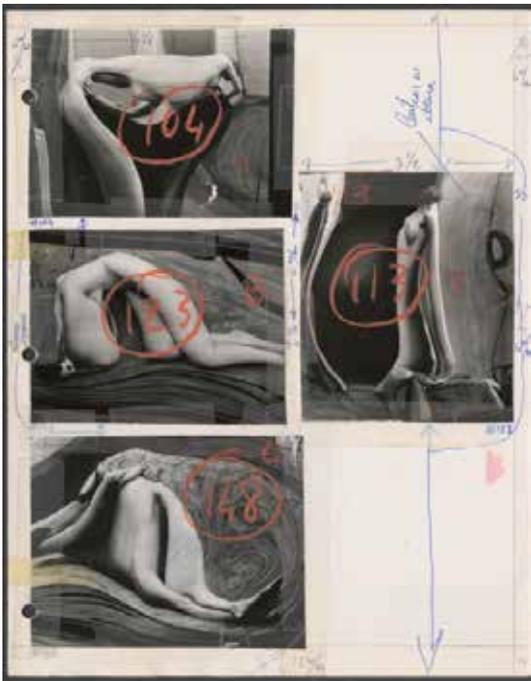
- Eugène Atget, *Au Tambour, 63 quai de la Tourmelles*, 1908 (<https://bit.ly/2Ek6a9f>)
- Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1916-1917 (<https://mo.ma/2VB3ji7>)
- Anonyme, *Portrait multiple de Marcel Duchamp*, 1917 (<https://bit.ly/2X11753>)
- Albert Renger-Patzsch, *Autoportrait dans un phare de voiture*, 1928 (<https://bit.ly/2VGzixq>)
- Brassai, *Miroir rond*, vers 1932-1934 (<https://bit.ly/2VPwO4j>)
- Clarence John Laughlin, *The Fierce-Eyed Building*, 1938 (<https://mo.ma/2JtLobj>)
- Man Ray, *Self-portrait with distortion*, 1938 (<https://bit.ly/2w8GGaa>)
- André Kertész, *Peggy Guggenheim*, 1945 (<https://bit.ly/2LWZcof>)
- Florence Henri, *Fenêtre*, 1929 (<https://bit.ly/2dPgbRL>)
- Vivian Maier, *Autoportrait*, 1955 (<https://bit.ly/1Lwy65H>)

- Lee Friedlander, *Hillcrest*, New York, 1970 (<https://mo.ma/2JsFC9Z>)
- Luigi Ghirri, *L'île-Rousse*, 1976 (<https://bit.ly/2EWotjF>)

### I Dispositifs déformants

Observer les photographies suivantes et rechercher le dispositif utilisé par le photographe pour déformer le sujet représenté :

- André Kertész, *Baignade, Dunaharaszti, Hongrie*, 1919 (<https://bit.ly/2HsjBWr>)
- André Kertész, *Untitled (Portrait of Carlo Rim)*, 1930 (<https://bit.ly/2Juuo6u>)
- André Kertész, *Distorsions*, 1933 (voir p. 18, 31, 37, 41 et 42)
- Léon Gimpel, *Autoportrait au Palais de Glaces de l'Exposition universelle*, 1900 (<https://bit.ly/2w7WzO7>)
- Herbert George Ponting, *Caméra Caricature*, vers 1927 (<https://bit.ly/2HsVwz1>)
- Man Ray, *Marcel Duchamp dans un miroir déformant*, 1925 (<https://bit.ly/2HCx2SE>)
- Bérénice Abbott, *Self-Portrait Distortion*, vers 1945 (<https://bit.ly/2VNRzxv>)
- Sabine Weiss, *Autoportrait avec Hugh Zurich*, 1951 (<https://bit.ly/1Y1cu99>)
- Raoul Ubac, *La Nébuleuse*, 1939 (<https://bit.ly/2WU6wL3>)
- Weegee, *Picasso Distortion*, 1957-1961 (<https://bit.ly/2VFbeel>)
- Ilan Wolff, *French policeman*, 1989 (<https://bit.ly/2YBXLfJ>)
- Erwin Blumenfeld, *Water effect*, vers 1950 (<https://bit.ly/2Wi5WJO>)
- Bill Brandt, *Nude, East Sussex Coast*, 1958 (<http://www.billbrandt.com/>)



Planches originales de la maquette du livre *Distorsions*

À quel moment (avant, au moment de ou après la prise de vue) le photographe a-t-il mis en œuvre cette altération ? Le dispositif est-il visible dans l'image ? De quoi ces recherches peuvent-elles témoigner ?

### I Distorsions optiques

« Le mot distorsion date du XVI<sup>e</sup> siècle. Du latin "distorquere" (tordre), le mot est avant tout utilisé en médecine. Au XX<sup>e</sup> siècle, on entendra aussi par distorsion une "aberration produite par les miroirs, les lentilles, et déformant les objets". » [Frédéric Lambert, in *Deux études sur les Distorsions de A. Kertész*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 11 (en ligne : <http://liseuse.harmattan.fr/2-7384-7283-4>), p. 16.]

En sciences, travailler sur les lois de la réflexion de la lumière à partir de miroirs plans, de miroirs convexes (rétroviseurs, miroirs de sortie de garage, dos d'une cuillère) et concaves (certains miroirs de salle de bain, le creux d'une cuillère). Vous pouvez consulter la ressource suivante : Catherine Simand, « Cuillère, mon beau miroir... » (en ligne : <http://culturesciencesphysique.ens-lyon.fr/ressource/QScuilleremiroir.xml>).

### I Expérimentations et pratiques

Rechercher différents moyens de réaliser des photographies représentant des personnes ou des objets déformés.

On pourra par exemple :

– photographier des reflets déformés par des surfaces réfléchissantes (verres texturés, miroirs convexes, miroirs

concaves, surfaces polies, flaques, eau en mouvement...);

– déplacer l'appareil photo pendant la prise de vue;

– réaliser plusieurs expositions du sujet sur une même image (surimpression);

– disposer devant l'objectif, au moment de la prise de vue un objet transparent ou translucide (verre cannelé, récipient rempli d'eau...) ou un kaléidoscope;

– utiliser un objectif grand angle ou un objectif fish-eye, en se positionnant à proximité du sujet et en effectuant une contre-plongée ou une plongée;

– si on réalise des prises de vue argentiques, déformer le négatif en le faisant bouillir dans de l'eau ou en le brûlant; incliner ou tordre au moment du tirage sous l'agrandisseur le papier photosensible (il est aussi possible de construire un sténopé dans lequel on courbera ou ondulera la surface photosensible);

– découper le tirage en plusieurs morceaux (bandelettes, formes géométriques), puis le ré-agencer;

– re-photographier le tirage en utilisant l'un des dispositifs ci-dessus.

Proposer aux élèves de choisir un dispositif et de produire un diptyque, la première image présentera le plus fidèlement possible le sujet, tandis que la seconde donnera voir le sujet déformé.

### I « Déformez-vous »

« En prenant comme point de départ votre corps (entier ou en partie) et en exploitant le matériel à votre disposition (lumière, vitres, couvercles en plastique,

miroirs) produisez une photographie qui réponde à la demande "Déformez-vous". Ce travail peut être réalisé de manière individuelle ou par groupe (4 élèves maximum).

Définition de déformer : transformer, altérer, modifier une forme, distordre, faire perdre à quelque chose sa forme normale...

Par quels moyens obtenir des déformations réelles du corps ? Par quels moyens l'image peut transformer la perception d'un corps ? Quels sens peuvent prendre ces déformations ? » [M<sup>me</sup> Blocaux, collège Marguerite Duras (Colombes, Hauts-de-Seine), séance dans le cadre des cours d'arts plastiques des élèves de 5<sup>ème</sup>, réalisée le 17 novembre 2016.]

### I Jeux de reflets et anamorphoses dans l'histoire de l'art

– Travailler à partir des œuvres suivantes :

• Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini*, 1434 (Londres, National Gallery)

• Le Parmesan, *Autoportrait dans un miroir convexe*, vers 1524

(Vienne, Kunsthistorisches Muséum)

• Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656 (Madrid, Prado)

• Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882

(Londres, The Courtauld Gallery)

• Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911 (Grenoble, musée)

• Ernst Ludwig Kirchner, *La toilette ou Femme au miroir*, 1913-1920

(Paris, Centre Pompidou)

· Pablo Picasso, *Jeune fille devant un miroir*, 1932 (<https://mo.ma/2EjxwMN>)

· Man Ray, *Autoportrait*, 1944 (<https://bit.ly/2WdcdGG>)

· Robert Smithson, *Déplacements de miroirs*, 1969 (<https://bit.ly/2VQwdQ4>)

· Michelangelo Pistoletto, *Le dessin du miroir*, 1979 (<https://bit.ly/2HpBKUN>)

· Anish Kapoor, *Cloud Gate*, Chicago, 2006 (<https://bit.ly/2QbfcdR>)

Analyser, pour chacune de ces œuvres, l'emplacement et la forme des miroirs. Sont-ils tous représentés dans l'image ? Comment le Parmesan suggère-t-il la présence du miroir ? Avec quelle autre surface semble-t-il se confondre ? Quels effets les miroirs produisent-ils dans la représentation de l'espace ? Comment peut-on comprendre les déplacements ou déformations qu'ils induisent ? Que disent-ils de la perception de soi ou de l'environnement ? Dans le cas de Man Ray, Pistoletto et Kapoor, qu'implique la présence de miroirs réels dans l'œuvre ? – Prolonger la séquence avec la notion d'anamorphose. Le terme provient du grec *ana* – en remontant –, qui marque le retour vers, et *morphé* – forme. Jurgis Baltrušaitis en donne la définition suivante : « Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour. » [Jurgis Baltrušaitis, *Les perspectives dépravées*, tome 2 : *Anamorphoses* [1955], Paris, Flammarion, 2008, p. 7.] Étudier notamment les références suivantes :

· Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533 (Londres, National Gallery)

· Domenico Piola, *Anamorphose d'après «L'Érection de la Croix» de Rubens*, XVII<sup>e</sup> siècle (Rouen, musée des Beaux-arts)

· L'œuvre de Georges Rousse (<https://www.georgesrousse.com>)

Une partie du tableau d'Hans Holbein semble illisible, de même que la scène dépeinte par Domenico Piola. Comment peut-on les rendre visibles ? Utilise-t-on le même type de miroir dans les deux cas ? Quel est l'intérêt de ces jeux avec des miroirs ? Que permettent-ils d'introduire dans l'image ? Est-il nécessaire d'utiliser

des miroirs pour voir les œuvres de Georges Rousse ? Que faut-il faire pour voir les formes se dessiner ? Sur quel système optique ces œuvres reposent-elles ? À votre avis, perçoit-on les formes de la même façon lorsque nous les regardons dans l'espace dans lequel elles ont été tracées ou à partir d'une photographie ? Quel rôle joue alors le médium photographique dans la perception de l'œuvre ? Quelle relation entretient-il avec la notion de point de vue évoquée dans la citation de Baltrušaitis ?

### I Distorsions et déformations dans l'art moderne

Comparer les œuvres suivantes :

· André Kertész, *Danseuse burlesque*, 1926 (<https://bit.ly/2VOrCYu>)

· René Magritte, *Les Idées de l'acrobate*, 1928 (<https://bit.ly/2WO76Ka>)

· Pablo Picasso, *L'acrobate bleu*, 1929 (Paris, Centre Pompidou)

· Salvador Dalí, *L'énigme de Guillaume Tell*, 1933 (Stockholm, Moderna Museet)

· André Kertész, *Distorsions*, 1933 (voir p. 18, 31, 37, 41 et 42)

· Jean Arp, *Concrétion humaine (torse-fruit)*, 1934 (Paris, Centre Pompidou)

· Henry Moore, *Reclining Nudes*, 1950 (<https://bit.ly/2H9b1r>)

· Francis Bacon, *Female nude standing in doorway*, 1972 (Paris, Centre Pompidou)

– Dans quels cas ces déformations sont-elles liées à l'action des personnes figurées ? Quels aspects de l'acrobatie sont représentés ? La souplesse, l'équilibre, l'agilité, l'étirement ? À votre avis, pourquoi la difformité, la démultiplication ou la fragmentation, extérieures à la pratique de cet exercice, ont-elles été ajoutées ? En quel sens renforcent-elles certains aspects visuels provoqués par l'acrobatie ? – Analyser les différentes techniques utilisées par les artistes (peinture, sculpture, photographie) et les accessoires employés pour produire ces déformations. – Étudier les différentes déformations représentées : distorsion, découpe, ajout, multiplication, allongement, mutation, hybridation, abstraction, désagrégation, dislocation, liquéfaction... Décrire les sensations ressenties à l'observation de ces images : amusement,

choc, malaise, répulsion, plaisir... Selon vous, dans quels buts ces déformations ont-elles été réalisées ? la recherche formelle ? le jeu ? l'invention ? l'expression d'une sensation ou d'une perception ? l'exploration du corps humain ? – Plusieurs de ces artistes étant proches du surréalisme, que retrouve-t-on des aspirations et des recherches de ce mouvement ? Vous pouvez lire et commenter la citation suivante : « Malgré une proximité formelle forte, et la cohabitation récurrente, dans les publications de l'époque, de ses images avec celles produites par des photographes liés d'une certaine manière au surréalisme, Kertész se refuse à admettre une parenté artistique avec les diverses productions réalisées durant cette période, se défendant alors de la moindre appartenance à un courant quelconque : "Je ne suis pas surréaliste. Je suis réaliste. [...] Je faisais la même chose à Budapest avant les surréalistes." » [Sandy Blin, « André Kertész, *Distorsions*, 1933 », *Camera*, n° 23, décembre-février 2019, p. 74.]

## RENDEZ-VOUS

■ **samedis (sauf le dernier samedi du mois), 16 h**

visites commentées destinées aux visiteurs individuels

■ **derniers samedis du mois (29 juin, 27 juillet, 31 août, 28 septembre et 26 octobre)**

visites croisées entre deux institutions culturelles à Tours, destinées aux visiteurs individuels

**15 h :** Jeu de Paume – Château de Tours

**16 h 30 :** CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré

■ **sur réservation**

visites commentées pour les groupes adultes, associations et scolaires

## PUBLICATION

■ **Album de l'exposition : *L'équilibriste, André Kertész***

Jeu de Paume / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, bilingue français / anglais, 22 x 31 cm, 48 pages, 9,50 €

## RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir.

Retrouvez également, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.  
[www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :  
[lemagazine.jeudepaume.org](http://lemagazine.jeudepaume.org)

## INFORMATIONS PRATIQUES

**Jeu de Paume – Château de Tours**

25, avenue André-Malraux

37000 Tours

+33 2 47 70 88 46

mardi-dimanche : 14 h-18 h

fermeture le lundi

### expositions

■ **plein tarif :** 4,20 € ; **tarif réduit :** 2,10 €

### rendez-vous

■ **accès sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles**

■ **les visites sont assurées par des étudiants en master dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université de Tours, la Ville de Tours, le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire**

■ **visites commentées pour les groupes :** sur réservation (02 47 70 88 46 / [de@ville-tours.fr](mailto:de@ville-tours.fr))

■ **visites croisées :** sans inscription, selon les conditions d'accès de chacune des institutions culturelles

### Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · 75008 Paris

**18 juin – 22 septembre**

■ Sally Mann. Mille et un passages

■ Marc Patout, de proche en proche

■ Ben Thorp Brown. L'Arcadia Center

**15 octobre 2019 – 19 janvier 2020**

■ Zineb Sedira

■ Peter Hujar

■ Daisuke Kosugi

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#AndreKertesz #SaisonAndreKertesz

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :  
[www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)  
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Commissaires de l'exposition : Matthieu Rivallin et Pia Viewing

Exposition coproduite par le Jeu de Paume et la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, en collaboration avec la Ville de Tours.



Couverture : *Peintre d'ombre, Paris, 1926*

Toutes les images : ministère de la Culture / Médiathèque de l'architecture et du patrimoine / Donation André Kertész

Maquette : Benoît Canaferina  
© Jeu de Paume, Paris, 2019