



ELI LOTAR (1905-1969)

14/02 – 28/05/2017

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

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.

Pistes scolaires initie 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).

CONTACTS

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouhione

réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Benjamin Bardinet

01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

- 7 DÉCOUVRIR L'EXPOSITION**
- 8 Présentation de l'exposition
- 11 Bibliographie indicative et sites Internet
- 12 Biographie

- 15 APPROFONDIR L'EXPOSITION**
- 16 «Nouvelle Vision» et déambulation urbaine
- 20 Affinités surréalistes
- 24 Reportages et publications
- 27 «Informe» et «abattoir»
- 31 Documentaire et engagement
- 36 Orientations bibliographiques thématiques

- 38 PISTES SCOLAIRES**
- 38 Points de vue photographiques et modernités urbaines
- 40 Exploration du quotidien et «inquiétante étrangeté»
- 44 *Aux abattoirs de la Villette*, images et textes
- 49 Autour du film *Aubervilliers* (1945)

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I visites préparées pour les enseignants

Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition.

ouvert gratuitement à tous les enseignants
et aux équipes éducatives
réservation : 01 47 02 04 95

mardi 28 février, 18 h 30

visite préparée des expositions «Eli Lotar (1905-1969)»
et «peter campus. video ergo sum»

I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

tarif : 80 €
réservation et inscription : 01 47 03 12 41
ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés autour de l'exposition «Eli Lotar (1905-1969)»

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles.

Avec le Centre Pompidou, Paris 4^e

En résonance avec l'exposition «Eli Lotar (1905-1969)», le Centre Pompidou conçoit une visite thématique dans les collections d'art moderne autour des «Avant-gardes de l'entre-deux-guerres».

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95
Centre Pompidou : 70 € ; 30 € pour les établissements en ZEP ;
réservation auprès du Jeu de Paume (contact ci-dessus)

Avec le Forum des images, Paris 1^{er}

Parallèlement à la visite de l'exposition «Eli Lotar (1905-1969)», qui permet d'aborder la manière de documenter une réalité sociale et politique par le moyen de la photographie et du cinéma, les classes de collège et de lycée peuvent participer à un atelier du Forum des images : «Le cinéma, entre réalité et fiction». En deux séances, par le visionnage de films et d'extraits analysés à l'aide d'outils multimédia, les élèves observent et commentent plusieurs approches d'un même sujet.

Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Forum des images : 8 € par élève pour les deux séances ;
gratuit pour les accompagnateurs ; forfait de 160 € pour les
classes de moins de 20 élèves / inscription : 01 44 76 63 44

I projet «Aubervilliers de 1945 à aujourd'hui»

Ce projet à l'attention des classes s'intéresse à l'histoire de la ville d'Aubervilliers et à ses représentations au travers de différentes images (images d'archives, artistiques et documentaires) produites sur le territoire. Il interroge l'évolution et la mutation de la ville de l'après-guerre à nos jours. Son déroulement s'articule autour de différents temps d'analyse et réflexion : recherche documentaire aux archives municipales d'Aubervilliers, découverte de l'exposition «Eli Lotar (1905-1969)» au Jeu de Paume et d'une séance de projection de films au cinéma Le Studio à Aubervilliers. À partir des séances assurées par les différents intervenants, les enseignants sont invités à imaginer des prolongements dans leurs disciplines, leurs projets et leurs objectifs pédagogiques.

Contact : 01 47 03 04 95
ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

I les rendez-vous en famille

Le premier samedi du mois, les conférenciers du Jeu de Paume accueillent les enfants (de 7 à 11 ans) et leurs parents, ou les adultes qui les accompagnent, au cours d'un rendez-vous avec les images. Plusieurs parcours sont proposés, dans les expositions et dans l'espace éducatif, entre les images exposées et les images projetées. Les participants sont invités à échanger autour des démarches et des pratiques de chacun des artistes présentés.

inscription : rendezvousenfamille@jeudepaume.org

ou 01 47 03 12 41

gratuits pour les enfants et pour les abonnés

samedis 4 mars, 1^{er} avril et 6 mai, 15 h 30 (durée : 1 heure)

I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions avec les conférenciers du Jeu de Paume.

programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »

gratuit pour les étudiants et les moins de 26 ans

mardi 28 février, 18 h

visite de l'exposition par Damarice Amao et Pia Viewing

mardis 28 mars, 25 avril et 23 mai, 18 h

visite commentée des expositions en cours
par un conférencier du Jeu de Paume

programme complet des activités éducatives à destination
des enseignants, scolaires et publics jeunes 2016-2017
disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur
www.jeudepaume.org

programme 2017-2018 disponible à partir de fin mars 2017



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« La photographie européenne de la première moitié du XX^e siècle est assurément liée à la mobilité. Nous en trouvons de nombreux exemples dans la programmation du Jeu de Paume de ces dernières années : dans l'exil forcé par la fragilité du contexte idéologique et politique du moment, se retrouvent des personnages tels que Lisette Model ou André Kertész, sans oublier Éva Besnyö, Nicolás Muller ou Germaine Krull. C'est aussi le cas d'Eli Lotar.

La mobilité concerne alors sans aucun doute le médium de la photographie lui-même, la variété de ses définitions ou la contestation de celles déjà existantes, et se manifeste par l'expérimentation de nombreuses voies de recherche formelle et conceptuelle par les photographes. Depuis le surréalisme jusqu'au documentarisme ou au photoreportage, en passant par l'adhésion à des mouvements artistiques d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, la photographie moderne apparaît comme un médium troublé et ambigu – partagé entre son caractère scientifique et sa nature artistique – indissociable des vicissitudes historiques du moment. C'est à ce croisement d'instabilité et de questionnements que prend forme le travail d'Eli Lotar.

Devenu photographe professionnel sous l'égide de Germaine Krull, il voit ses reportages publiés dans les meilleures revues illustrées de l'époque. Cependant, malgré cette reconnaissance, sa vocation de "producteur d'images" passe par plusieurs phases d'enthousiasme et de désenchantement, peut-être, entre autres, en raison de l'ambiguïté narrative inhérente à ce médium qui laisse insatisfait son désir de raconter le monde. Se retranchant derrière sa passion pour le cinéma, il trouve finalement là le lieu narratif répondant à ses inquiétudes et à son engagement social. Passant de la photographie au cinéma, de l'image fixe à celle en mouvement, il apporte de la "mobilité" à ses clichés inspirés de la Nouvelle Vision, en mettant à profit les qualités prestidigitatrices de la caméra. Cette rétrospective analyse en profondeur les différentes mobilités de l'œuvre d'Eli Lotar, partagé entre photographie et cinéma, entre document et expérimentation, entre exil et engagement. »

Marta Gili, « Mobilités », in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewring, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 11.

Sans titre [Vitre brisée], 1940-1950

Don de Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand, Mitzura Arghezi et Théo Arghezi 1993, n° inv.: AM 2011-269 (45), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / photo Georges Meguerditchian

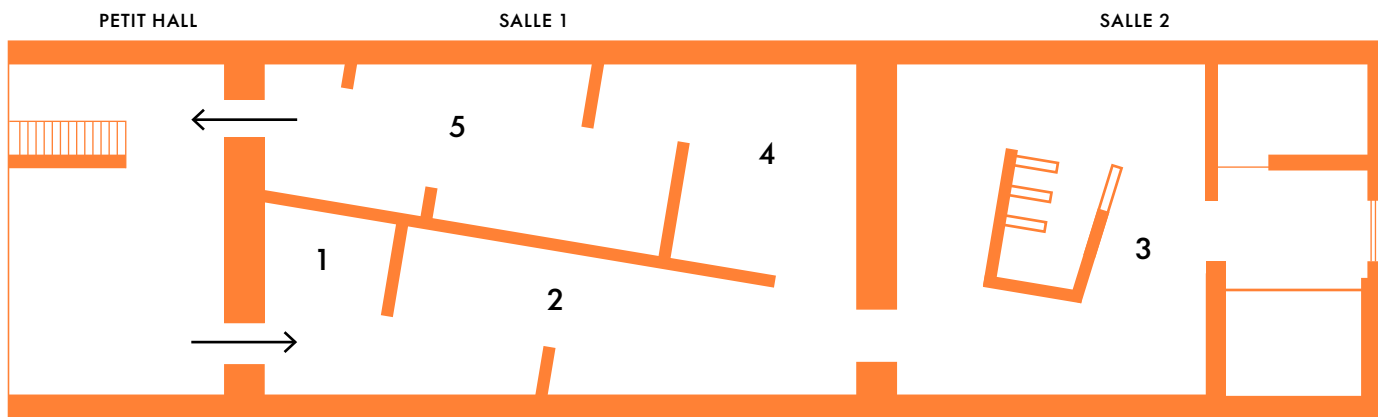
PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

«*Do ut des*». «Je donne pour que tu donnes», dit l'expression latine. Sans doute est-ce cette idée de la réciprocité qui anime tout donateur lorsqu'il s'apprête à offrir gracieusement une œuvre ou un ensemble d'œuvres à une institution publique. Il forme le vœu qu'elle partage ce don avec son public. En 1993, Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand donnaient au Centre Pompidou les archives, les négatifs et quelques tirages d'Eli Lotar. Du 10 novembre 1993 au 23 janvier 1994, Annick Lionel-Marie et Alain Sayag organisaient au musée la toute première rétrospective de l'œuvre d'Eli Lotar. Regroupant 94 photographies, l'exposition était aux deux tiers constituée de tirages posthumes réalisés pour l'occasion à partir des négatifs originaux. En 2009, Jean-Pierre Marchand faisait à nouveau don au Centre Pompidou d'un ensemble de 336 tirages du photographe. À cette époque, Damarice Amao avait depuis peu entamé sa thèse de doctorat sur l'œuvre de Lotar. Réalisée en cotutelle entre le Centre Pompidou et l'université de Paris-IV, celle-ci s'appuyait sur l'inventaire et l'étude du fonds Eli Lotar conservé au musée. Brillamment soutenue en 2014, cette thèse révélait des pans entiers du travail de Lotar, elle permettait de mieux comprendre son réseau d'influence et sa relation au monde du cinéma. Elle marquait une

véritable avancée historiographique dans la connaissance de l'œuvre de Lotar, mais aussi dans celle du mouvement moderniste en France. [...]

Parce que la première rétrospective de l'œuvre d'Eli Lotar avait été présentée au Centre Pompidou, et parce qu'il n'est jamais bon de sans cesse refaire les mêmes expositions – même un quart de siècle plus tard –, il nous a semblé nécessaire de délocaliser la seconde. Cela venait de surcroît s'inscrire dans le programme des célébrations des 40 ans du Centre Pompidou en dehors de ses murs. Marta Gili, qui élabore depuis une dizaine d'années au Jeu de Paume une remarquable programmation d'expositions sur les grandes figures de la photographie moderniste, a accueilli le projet avec enthousiasme. Deux ans après la grande et belle rétrospective consacrée à Germaine Krull, Eli Lotar venait rejoindre en ce même lieu celle qui avait été sa compagne à la fin des années 1920 et l'avait alors initié à la photographie. Une fois n'est pas coutume, la reconnaissance institutionnelle de l'œuvre d'une femme précédait celle de son compagnon.»

Clément Chéroux, «Ex-Dono», in *Eli Lotar, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 12-13.*



plan de l'exposition

Photographe et cinéaste français, Eli Lotar (Eliazar Lotar Teodorescu, Paris, 1905-1969) arrive à Paris en 1924, après une enfance passée dans son pays d'origine la Roumanie. Proche de Germaine Krull, qui lui apprend le métier, il devient rapidement l'un des tout premiers photographes de l'avant-garde parisienne : il publie notamment dans les revues *VU*, *Jazz* et *Arts et métiers graphiques* et participe à plusieurs expositions internationales majeures dont « Photographie der Gegenwart », « Film und Foto » et le Salon de l'Araignée.

L'appartenance de Lotar aux avant-gardes a pourtant fait l'objet d'une reconnaissance tardive. Il faut attendre le début des années 1990 pour qu'une première rétrospective lui soit consacrée au Centre Pompidou. Depuis, l'avancée de la recherche dans le champ du surréalisme, de la photographie de l'entre-deux-guerres, mais aussi du cinéma, ont permis de révéler l'ensemble de ses pratiques artistiques : photographies, collages et films. Produite par le Jeu de Paume et le Centre Pompidou, la présente exposition a été constituée à partir des archives et du fonds de l'atelier du photographe, conservés par le Musée national d'art moderne, ainsi que de tirages d'époque issus d'une quinzaine de collections et d'institutions internationales. Le rôle décisif de cet acteur de la modernité photographique est ici examiné sous un nouveau jour, à travers un parcours thématique allant de la Nouvelle Vision au cinéma documentaire, en passant par ses déambulations dans la ville et sa périphérie ou dans des paysages plus bucoliques comme ceux des côtes grecques ; également par ses portraits, en studio ou sur le vif, qui témoignent tout autant de son univers artistico-culturel que de son attrait pour la capture des corps en mouvement. Enfin l'exposition met en exergue l'engagement social et politique de Lotar ainsi que son goût pour les collaborations, lesquels s'illustrent dans les nombreux projets qu'il mène avec des poètes et dramaturges comme Jacques Prévert, Antonin Artaud et Roger Vitrac ou encore avec des réalisateurs de documentaire politiquement engagés comme Joris Ivens, Alberto Cavalcanti et Luis Buñuel.

1. NOUVELLE VISION

La jeunesse et le talent précoce d'Eli Lotar le distinguent parmi les pionniers de la photographie moderne qui émerge à Paris à la fin des années 1920. Son travail bénéficie d'une grande visibilité lors de l'exposition « Film und Foto » en 1929, aux côtés d'André Kertész, Man Ray et Germaine Krull. Dans le sillage de cette dernière, il fait siennes les nécessités nouvelles de l'art photographique : « découvrir dans l'objet connu l'objet inconnu », pour citer le critique français Pierre Bost. Pour les artisans de la Nouvelle Vision, la photographie est un instrument de révélation du monde.

Ses photographies modernistes prennent pour sujet le paysage urbain et industriel de Paris et ses alentours. Il s'attarde sur les nouveaux objets de contemplation qu'offre la vie moderne : avion, bateaux, trains, rails, signaux de chemin de fer. Il recherche le détail et varie les focalisations, adoptant ainsi le langage typique de la photographie moderne européenne : plongée, contre-plongée, décadrage ou gros plan. Le jeune photographe cherche souvent à isoler des motifs comme dans ses photographies du réseau de câbles soutenant le chapiteau du cirque Gleich. Loin de la froideur constructiviste dans laquelle s'est illustrée sa compagne Krull, les images de Lotar, par leur composition précise et l'harmonie abstraite des rythmes graphiques, s'offrent comme d'insolites miroirs déformants du réel.

2. DÉAMBULATIONS URBAINES

À ses débuts, Paris est le principal terrain d'exploration photographique d'Eli Lotar, qu'il arpente aux côtés de Germaine Krull. Avant de descendre dans la rue et de se laisser happer par son spectacle quotidien, Lotar exerce son œil à travers des photographies prises des hauteurs d'un appartement situé au centre de la capitale. C'est l'occasion pour lui de s'essayer aux jeux de bascule du regard typiques de la Nouvelle Vision. De la fenêtre, la ville se fait moins cacophonique. Maîtrisée, elle révèle graphiquement sa mécanique à l'image de ses photographies du trafic parisien.

Dans les premiers temps, Lotar partage avec Krull sa célèbre Ikarette puis s'équipe pour ses reportages d'un Ermanox, un appareil qui lui autorise une grande mobilité et l'adoption de points de vue surprenants : des plongées parfaites comme des vues à ras du sol inspirées du cinéma, à l'instar de sa série sur la foule visitant la Foire de Paris en 1928. À partir de 1929, il se distingue par son réalisme et son goût pour une certaine noirceur qui l'entraîne dans les recoins les plus désespérés de la ville – quartiers misérables, murs lépreux et détritiques. Dans la lignée d'Eugène Atget, Lotar est le photographe des choses étranges, mais aussi d'une ville plus mentale et fantastique, comme le révèle ses photomontages d'anticipation. Entre réalisme et onirisme, sa fascination pour la ville l'inscrit dans les préoccupations de l'avant-garde surréaliste.

3. ENGAGEMENT DOCUMENTAIRE

Entre 1928 et 1932, Lotar effectue des reportages et publie dans des revues comme *VU*, *Variétés*, *Détective* ou *Jazz*. Parallèlement, il collabore à des films, et notamment à *Zuiderzeewerken* de Joris Ivens. Les images prises en marge des tournages sont parfois publiées dans la presse. Le style du photographe s'éloigne de l'esthétique moderniste et il adopte une approche plus documentaire. Membre actif de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires dès 1932, Lotar est un artiste politiquement engagé, attentif aux mouvements sociaux ou encore à la victoire du Front populaire en Espagne quelques années plus tard.

Les questions sociales et politiques prennent une place plus importante dans la carrière de Lotar notamment au travers de projets cinématographiques. Il travaille en tant qu'opérateur sur le film *Terre sans pain* de Luis Buñuel en 1933, un projet dont la mission était de dénoncer les conditions de vie des habitants de la région des Hurdes en Espagne. La question du logement est l'une des préoccupations majeures du cinéma documentaire des années 1930 et 1940. Réalisé en 1945 par Lotar, le film *Aubervilliers* s'inscrit dans cette mouvance en témoignant du grand dénuement de la population de cette banlieue parisienne. Pour sa poésie comme pour son intransigeance documentaire, le film permet à Lotar d'acquiescer une réelle reconnaissance en tant que cinéaste.

4. PHOTOGÉNIE DES SITES

Dans les années 1920 et 1930, Eli Lotar effectue plusieurs voyages dont il rapporte de nombreuses vues de sites portuaires et maritimes. Des cadrages audacieux donnent à voir le carénage des bateaux en Grèce, les mâts de terre-neuviers amarrés dans le port de Saint-Malo ainsi que des paysages de bord de mer, des Cyclades à Stromboli en passant par Gibraltar. Quelques clichés montrent *L'Exir Dallen*, voilier sur lequel Eli Lotar et Jacques-André Boiffard embarquent pour faire le tour du monde à l'occasion du tournage d'un film de commande pour un industriel espagnol.

Eli Lotar fait deux voyages en Grèce. Lors du premier, en 1931, il réalise un film avec Roger Vitrac et Jacques-Bernard Brunius intitulé *Voyage aux Cyclades*. En 1935, les sites archéologiques et les sculptures antiques font l'objet de l'attention du photographe, qui parvient à associer dans ses reportages la vitalité des scènes urbaines à la simplicité

raffinée de la statuaire antique. Publiés dans des ouvrages touristiques et dans des revues comme *Le Voyage en Grèce* (1934-1939) d'Héraclès Joannidès et *Minotaure* (1936) d'Albert Skira, ces photographies accompagnent des textes d'auteurs prestigieux tels que Jean Cassou, Le Corbusier ou encore Pierre Reverdy, contribuant à la diffusion de l'œuvre d'art par l'image, en particulier à cette période où l'on note un fort intérêt de l'art moderne pour les arts préhistoriques, antiques et primitifs.

5. POSES ET POSTURES

Music-hall, théâtre et cinéma – arts du divertissement populaire par excellence – sont les milieux dans lesquels Lotar s'immerge dès son arrivée à Paris. Il immortalise, en particulier pour le magazine *VU*, l'intense vie nocturne de la « Ville Lumière ». Les spectacles des girls ou des « revues nègres » comme celui des célèbres Blackbirds enthousiasment la capitale. Le corps et l'expressivité des comédiens et des danseurs tel Feral Benga captent son attention dans les coulisses des lieux de spectacle ou au sein de son studio de portraits qu'il ouvre entre 1929 et 1931 avec Jacques-André Boiffard, ancien assistant de Man Ray. En 1931, sa collaboration avec Antonin Artaud et Roger Vitrac pour les photomontages du Théâtre Alfred Jarry est l'expérience la plus originale et la plus aboutie de Lotar avec le monde de la scène. Bien que proche de la troupe du théâtre d'agit-prop du groupe Octobre, il ne renouvelle pas ce type de coopération interdisciplinaire au cours des années 1930. Le cinéma occupe dès lors l'essentiel de son activité.

Il achève néanmoins sa carrière photographique par une dernière collaboration, qu'il engage cette fois-ci avec le sculpteur Alberto Giacometti dans la première moitié des années 1960. Ici, le dialogue s'équilibre. Lotar photographie Giacometti, Giacometti sculpte Lotar : un jeu de miroirs révélant une amitié profonde née dans l'insouciance et l'intensité créative de l'entre-deux-guerres.

Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing
Commissaires de l'exposition

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE ET SITES INTERNET

Écrits d'Eli Lotar

- « Ici, on ne s'amuse pas », *Jazz*, n° 11, novembre 1929, p. 482-484.
- « Eli Lotar parle de son œuvre », brochure de programme cinématographique, s. v. [Bruxelles], s. éd. [Cercle du cinéma], s. d. [17 mars 1947].

Catalogues d'exposition

- AMAO, Damarice, CHÉROUX, Clément, et VIEWING, Pia (dirs.), *Eli Lotar*, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017.
- LIONEL-MARIE, Annick, et SAYAG, Alain (dirs.), *Eli Lotar*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993.

Monographie

- AMAO, Damarice, *Eli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Textuel, 2017.
- CAVAGNAC, Guy, et PAGLIANO, Jean-Pierre (dirs.), *Une partie de campagne. Eli Lotar, photographies du tournage*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2007.

Articles et essais

- AMAO, Damarice, « Le Voyage aux Cyclades, film, 1932 », in DEROUET, Christian (dir.), *Zervos et Cahiers d'art. Archives de la bibliothèque Kandinsky*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 70-79.
- CADORET, Erwann, « Un double regard sur la misère, Aubervilliers d'Eli Lotar et Jacques Prévert », in FIAIT, Antony, et HAMERY, Roxane (dirs.), *Le Court-Métrage français (2). Documentaires, fictions, allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 261-270.

Travaux universitaires

- AMAO, Damarice, « Eli Lotar, un photographe professionnel et militant en marge du surréalisme », colloque « L'image comme stratégie : des usages du médium photographique dans le surréalisme », Paris, Institut national d'histoire de l'art, 11 décembre 2009 (en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/AmaoWEB.pdf>).

- AMAO, Damarice, *Passion et désillusion. Eli Lotar (1905-1969). Contribution à une histoire des rapports entre les avant-gardes photographique et cinématographique à Paris dans l'entre-deux-guerres*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université de Paris-Sorbonne (Paris IV), mars 2014, sous la dir. du professeur Arnauld Pierre.

- LESAGE, Émilie, *La Série Aux abattoirs de la Villette (1929). Le Point de vue du photographe Eli Lotar par-delà la revue Documents et la philosophie de Georges Bataille*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art et études cinématographiques, Université de Montréal, septembre 2009, sous la dir. du professeur Johanne Lamoureux (disponible en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/3223>; consulté en décembre 2016).

- VEIGY, Cédric de, *L'Invention du reportage moderne. Le Parcours de Lotar dans VU, 1928-1931*, rapport de recherche réalisé dans le cadre du programme ANR-CNRS PhotoCréation (2009-2012), sous la dir. de Michel Frizot, 2012.

Sites Internet offrant de nombreuses photographies d'Eli Lotar à la consultation

- <http://www.photo.rmn.fr>
- <http://www.photo-arago.fr>
- <http://collection.centrepompidou.fr/>

Articles et lettres publiés sur magazine en ligne du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition

- BATAILLE, Georges, « Abattoir », *Documents*, n° 6, novembre 1929, p. 329.
- Bois, Yve-Alain, « Abattoir », in *L'Informe : mode d'emploi*, cat. d'exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 40-48.
- MENDELSON, Jordana, « Eli Lotar's Dissident Lens in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Land without Bread* (1933) », 2017.
- Lettre d'Eli Lotar à Jacques-André Boiffard, 1936.
- Lettre d'Eli Lotar à Luis Buñuel, 1934.



Portrait anonyme d'Eli Lotar, vers 1925
Don de Catherine Prévert 2016, n° inv.: AM 2016-611,
collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais

1905

Naissance d'Eliazar Lotar Teodorescu, dit Eli Lotar, à Paris dans le 18^e arrondissement. Il est l'enfant illégitime de Tudor Arghezi, un poète et homme de lettres roumain, et de Constanta Zissu, une enseignante évoluant dans les cercles de l'avant-garde poétique bucarestoise.

1924

Après avoir passé son enfance et adolescence à Bucarest, Eli Lotar s'installe à Paris et se lance dans une carrière de comédien de cinéma.

1926

Eli Lotar rencontre Germaine Krull et apprend la photographie à ses côtés.

1927

Déambulations photographiques dans Paris en compagnie de Germaine Krull et de Joris Ivens. Lotar réalise ses premières photographies en marge de tournages des films *Paname n'est pas Paris* de Nikolai Malokoff et *Poker d'as* d'Henri Desfontaines.

1928

Photographie le tournage de *L'Argent* de Marcel L'Herbier, aux côtés de Jean Dréville qui tourne un documentaire sur les coulisses du film. Publications : *VU*, *La Revue française de photographie*.

1929

Il prend les photos de plateaux du *Petit Chaperon rouge* d'Alberto Cavalcanti et réalise avec celui-ci *Vous verrez la semaine prochaine*. Lotar rencontre Jean Renoir, Yves Allégret, André Cerf, Claude Heymann et Pierre Prévert. Première revue critique sur Eli Lotar par Jean Gallotti dans *L'Art vivant*. Publication des *Abattoirs de la Villette* dans la revue *Documents* de Georges Bataille. Premier séjour aux Pays-Bas auprès de Joris Ivens comme

opérateur sur le tournage de *Zuiderzeewerken*.

Assiste Jean Painlevé sur le tournage du documentaire *Crabes et crevettes* à Roscoff.

Publications : *L'Art vivant*, *VU*, *Bifur*, *Jazz*, *Close Up*, *Paris*, notamment auteur de l'article « Ici, on ne s'amuse pas », *Jazz*, n° 11.

1930

Tournage avec Jean Painlevé : *Caprelles et pantopodes*. Ouvre un studio photographique situé au 59 de la rue Froidevaux, Paris, avec le photographe Jacques-André Boiffard.

Il s'essaie au photomontage (Théâtre Alfred Jarry, série des « Paris de fantaisie »).

Publications : *Close Up*, *Art et décoration*, *Jazz*, *Arts et métiers graphiques*, *Paris*, *Photographies modernes*.

1931

Séjour au Portugal avec Jacques-Bernard Brunius pour la préparation d'*A Severa*, premier film sonore portugais de Leitão de Barros.

Tournage en Grèce du film *Voyage aux Cyclades* avec Roger Vitrac et Jacques-Bernard Brunius et de *Prix et profits* d'Yves Allégret.

Publications : *Arts et métiers graphiques*, *VU*, *La Revue du cinéma*, *Le Dictionnaire de l'argot* d'Émile Chautard.

1932

Il tourne le film *Ténériffe* avec Yves Allégret. Tournage de *Fanny* de Marc Allégret à Marseille. Lotar y est figurant et assistant-réalisateur avec Yves Allégret et Pierre Prévert.

Opérateur sur *L'Affaire est dans le sac* de Pierre Prévert. Lotar adhère à l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (L'AEAR). Proche des membres du groupe Octobre, troupe de théâtre d'agit-prop (Lou Tchimoukow, Boiffard, Jacques-Bernard Brunius, Jacques et Pierre Prévert). Devenir le compagnon d'Elisabeth Makovska, peintre et photographe d'origine russe.

1933

Il tourne *Las Hurdes* avec Luis Buñuel, Pierre Unik, Ramon Acin et Rafael Sánchez Ventura.

Voyage en Méditerranée durant environ six mois avec Jacques-André Boiffard à bord du voilier *L'Exir Dallen*.

Prend des photos devant les usines Citroën en grève. Photographie d'une représentation du groupe Octobre (*Fantômes*).

Publications : *Phare de Neuilly, Octobre, Escritores y artistas revolucionarios*.

1934

Exposition «Eli Lotar et Jacques-André Boiffard» à la galerie-librairie La Pléiade à Paris.

Projets de films avec ses compagnons du groupe Octobre.

1935

Participe à l'organisation de l'exposition de l'AEAR «Documents de la vie sociale», galerie-librairie de La Pléiade.

Séjour en Grèce avec sa compagne Elisabeth Makovska.

Photographies publiées aux éditions Arthaud.

1936

Séjourne en Espagne pendant la victoire du Front populaire espagnol. Photographe de plateau sur *Une partie de campagne* de Jean Renoir. Directeur de la photographie sur *Vous n'avez rien à déclarer ?* de Léo Joannon.

Publications : *Minotaure, Le Voyage en Grèce, Coronet* (Chicago).

1937

Directeur de la photographie sur *Les Maisons de la misère* et sur *Comme une lettre à la poste* d'Henri Storck.

Directeur de la photographie sur *Records 37* dirigé par Jacques-Bernard Brunius et Robert Desnos. Court-métrage qui sera présenté dans la sélection de l'exposition internationale.

Publications : *Verve, Coronet, La Grèce*.

1938

Long séjour en Indochine au sein des colonies françaises d'où il rapporte plus de 800 images. Épouse Elisabeth Makovska.

Publications : *Coronet* (Chicago).

1940

S'engage dans l'armée française, puis rejoint à pied son épouse et ses proches dans le sud de la France.

1941

Ouvre un studio photo à Cannes. Y accueille le photographe Willy Ronis. Activités de résistance.

Photographe de plateau sur *Les Deux Timides* d'Yves Champlain (Yves Allégret) à Nice.

1943

Opérateur sur le documentaire *L'Âme de l'Auvergne* de Fred Orain et Lucien Vittet.

1944

Séjour en Suisse. Publie quelques photographies d'Alberto Giacometti prises à l'Hôtel de Rive, à Genève, dans la revue *Labyrinthe* dirigée par Albert Skira.

1945

Sortie du film inachevé de Jean Renoir : *Une partie de campagne*. Tournage d'Aubervilliers.

Photographe de plateau et opérateur sur *L'Homme* de Gilles Margaritis.

1946-1947

Présentation publique d'Aubervilliers. Nominé dans la catégorie documentaire social au Festival de Cannes. Divers tournages de documentaires. Séjour en Pologne. Supervision de deux films à Prague et aux Pays-Bas non exploités. Recherche le corps et les archives de Pierre Unik en Silésie. Unik a disparu en 1945 après avoir réussi à s'enfuir de son camp d'internement.

1949

Aubervilliers reçoit le Grand Prix du film poétique du festival de Knokke-le-Zoute (Belgique).

1951

Séjour au Cameroun en Afrique pour le tournage du documentaire *Bois d'Afrique*.

1956

Premier voyage en Roumanie après trente-deux ans d'absence. Projets de film qui n'aboutissent pas.

1963-1964

Compagnonnage étroit avec Alberto Giacometti. Il pose dans son atelier pour plusieurs bustes et prend des photographies du sculpteur et de son atelier.

1969

10 mai : décès d'Eli Lotar à Paris.



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des images d'Eli Lotar, la présente partie de ce dossier aborde cinq thématiques :

- « Nouvelle Vision » et déambulation urbaine ;
- Affinités surréalistes ;
- Reportages et publications ;
- « Informe » et « abattoir » ;
- Documentaire et engagement.

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.

Des orientations bibliographiques permettent ensuite de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

Punition, 1929

Achat grâce au mécénat de Yves Rocher, 2011. Ancienne collection Christian Bouqueret, n° inv. : AM 2012-4282, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / photo Georges Meguerditchian

«NOUVELLE VISION» ET DÉAMBULATION URBAINE

■ «La flânerie dans l'espace urbain ne constitue pas qu'un simple motif iconographique commun aux photographes de la Nouvelle Vision : elle est la condition même de ce nouveau visuel. Celui-ci n'étant possible qu'à l'issue d'une véritable immersion corporelle, oculomotrice dans le réel lui-même, dans le sens où le théorisait au même moment László Moholy-Nagy.

Alors que Lotar ne tient pas encore d'appareil photographique, il seconde Krull, par son "sens inné de voir les détails" et forme déjà, dans la mobilité physique et oculaire, la sensibilité moderne de son regard. [...] Faisant preuve d'aptitudes précoces, Lotar se révèle être assez vite bien plus qu'un simple assistant. Une véritable complémentarité s'installe entre eux comme le laissent entendre les souvenirs de la photographe allemande. Le couple forme ainsi une sorte de corps à deux têtes ou, mieux encore, un duo à quatre yeux multidirectionnels dont l'acuité du regard est prolongée dans les premiers temps par un simple et unique objectif : celui de l'Icchette de Krull. À tel point qu'encore aujourd'hui certaines photographies datant de cette période sont difficilement attribuables exclusivement à l'un ou à l'autre. [...]

Il faut attendre 1929, date de leur séparation pour que Lotar affirme dans ses photographies la singularité de son regard et son indépendance au sein du champ de la scène photographique parisienne émergente.»

Damarice Amao, «Eli Lotar. L'œil cinématographique», in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 16-17.

■ «La Tour en soi est assez belle, mais rien d'extraordinaire. Elle ne m'inspirait pas comme les fers d'Amsterdam. Et puis tout en haut, il n'y avait rien à voir : Paris vu d'en haut, Vogel n'en voulait pas. Je ne savais que faire.

Voilà une petite porte avec un écriteau "Défense d'entrer". — Allons voir.

Il y avait des roues, des câbles, des pistons et des fers, des escaliers branlants. J'ai fini le film que j'avais apporté,

heureuse comme tout. Eli aussi était fou de joie ; il voyait de petites choses : des têtes de poulies, des vis et des rouleaux de fer. Il me les montrait. Il m'a beaucoup aidée à voir les détails.

Nous sommes sortis couverts de poussière avec les photos dans la petite "Ikchette". C'était un appareil simple, un appareil d'amateur qui m'a accompagnée pendant des années.

C'était étonnant à quel point la Tour devenait belle, dans le labo de notre petite chambre. Nous étions fous de joie et si on avait eu le temps, on serait tout de suite allés chez Vogel. Ce n'est que le lendemain que je lui ai jeté les photos sur la table. Il était ravi ; il m'embrassa et les montra à tout le monde. Moi, j'étais lancée ! Et *VU* aussi. Nous avons fait le premier numéro de *VU* ensemble et c'était très beau.»

Germaine Krull, *La vie mène la danse*, Paris, Textuel, 2016, p. 196-197.

■ «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. Germaine Krull saura en tirer l'inspiration pour son livre *Métal* (1927). Pour elle, "chaque angle de vue nouveau multiplie le monde", comme l'illustre sa prise de vue en plongée d'un escalier qui se transforme en une spirale de lumière.



Sans titre [Lisbonne], 1931
 Don de M. Jean-Pierre Marchand 2009, n° inv.: AM 2010-201 (1),
 collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
 photo Philippe Migéat

En adoptant ces nouveaux points de vue, les photographes bouleversent les conventions perspectivistes classiques et remettent en cause le concept traditionnel de prise de vue photographique. Ils perturbent les habitudes visuelles et affirment une nouvelle conception du monde. Pour le constructiviste russe Alexandre Rodtchenko, qui s'exprime dans la revue *Novy Lief* en 1928, il s'agit d'"apprendre aux gens à voir les choses sous un angle nouveau, il est indispensable de photographier les objets usuels qui leur sont familiers sous des angles parfaitement inattendus". Les cadrages très serrés ou décalés qui découpent littéralement des fragments de réalité, les effets de plans rapprochés qui modifient la perception des motifs jusqu'à les transformer en visions abstraites étaient très répandus chez les photographes de l'entre-deux-guerres.»

Nathalie Boulouch, «La création expérimentale. La recherche de nouveaux langages visuels», in *L'Art de la photographie, sous la dir. de Michel Poivert et André Gunthert, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 477.*

■ «À côté du monde des objets nouveaux, nous trouvons l'ancien, mais vu d'une façon nouvelle. Nous avons là des sources d'images de différents degrés de plasticité. Nous avons eu longtemps des photographes qui plongeaient tout dans la pénombre (imitateurs de Rembrandt en toques de velours ou âmes amollissantes d'impressionnistes). Aujourd'hui, on aime à détacher clairement les choses, sans vouloir toutefois en faire une recette universelle. On veut, à l'occasion, du plastique palpable aussi bien que de l'évanescence, et ainsi on obtient des effets nouveaux avec des clichés que le goût borné du professionnel qualifierait volontiers d'épreuves manquées.

Une "fausse" mise au point de l'appareil, une "faute" dans l'emploi de l'échelle des distances, l'utilisation multiple d'une plaque avec photographies superposées peuvent aussi produire de nouvelles jouissances optiques par un emploi judicieux.

Autre moyen possible: vision nouvelle uniquement dans le sens de la perspective. Nous avons l'habitude de fixer

les images avec vue horizontale, mais les prises de vue hardies, plongeantes ou relevées, que nous fournit la technique nouvelle avec ses changements de niveau subits (ascenseurs, avions, etc.), n'ont pas encore fourni toutes leurs possibilités. Cependant nous en trouvons déjà beaucoup de réalisées dans les photographies nouvelles [...]. La prise en biais d'une verticale qui en résulte (édifice, mât, cheminée) a aussi quelque chose de saisissant. Elle devient d'importance parce qu'on ouvre ainsi en quelque sorte des perspectives astronomiques: dans ce sens plus étendu, les verticales ne sont en réalité rien d'autre que des positions radiales par rapport à un centre terrestre imaginaire.»

Franz Roh, «Mécanisme et expression. Les caractères essentiels et la valeur de la photographie», in *Foto Auge, Stuttgart, 1929, p. 12.*

■ «La rupture de cette Nouvelle Vision avec les courants antérieurs dépasse de loin une simple évolution stylistique. Elle renouvelle en effet complètement le débat en le déplaçant d'un terrain strictement esthétique vers un plan quasi physiologique: pour elle, le médium aurait moins pour mission de créer des œuvres d'art au sens traditionnel du terme qu'à parfaire et à étendre une vision humaine trop limitée. Il serait moins un moyen d'expression ou de reproduction qu'un outil de perception, une prothèse visuelle permettant un accroissement sans précédent des capacités sensorielles de l'homme. Toute l'époque est d'ailleurs fascinée par la possibilité d'une extension artificielle des compétences – la psychotechnique est alors en plein essor – et l'image de la prothèse, branche de l'ingénierie médicale qui se développe considérablement dans la foulée de la Première Guerre mondiale, se retrouve dans de nombreux photomontages ou autoportraits de la période, qui montrent un appareil-photo comme rivé à l'œil de l'homme moderne. Les multiples formes expérimentales promues par la Nouvelle Vision seraient toutes les agents de cet élargissement. Les plus emblématiques et les plus remarquées sont alors indéniablement toutes ces vues obliques, décentrées, ces plongées et ces contre-plongées



Dormeuse, Espagne, quatrième voyage, février 1936
Acquisition, n° inv.: TEX 2011-261 (8), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais

considérées jusque-là comme de malheureux accidents de la pratique amateur et célébrées désormais comme une émancipation du carcan perspectif hérité de la Renaissance, l'accès à une vision plus libre et plus riche du monde. À ces nouveaux points de vue s'ajoutent des formes jusque-là plus inaccessibles encore à l'œil humain, puisque émanant entièrement du processus photographique lui-même, tels que le photogramme, la surimpression ou l'épreuve négative, procédés tendant tous à déléster les objets de leur matérialité pour les faire entrer dans une sorte d'apesanteur et d'abstraction fantomatique. Tous les ouvrages-manifestes du mouvement moderne exaltent enfin, à côté de ces diverses expérimentations esthétiques, quantité d'images issues de la pratique scientifique, comme les enregistrements aux rayons X, les macrophotographies, les vues astronomiques ou aériennes. Plus que toutes autres, elles sont là pour symboliser les pouvoirs de dévoilement de la photographie et cautionner par ricochet les œuvres modernistes qu'elles accompagnent comme autant d'avancées perceptives et de révélations cognitives.»
Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 31-32.

■ «Je suis un œil.
Un œil mécanique.
Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.
Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel en mouvement.
Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles.
Je me déplace vers le mufler du cheval de course.
Je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps tombent et se relèvent...
Voilà ce que je suis, une machine tournant avec des manœuvres chaotiques, enregistrant les mouvements les uns derrière les autres, les rassemblant en fatras.

Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers. Ma voie est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas.»
Dziga Vertov, «Manifeste ciné-œil», in *LEF*, n° 3, 1923.

■ «Parangon de l'excellence atteinte par le cinéma muet allemand, le mélodrame *Variétés* d'Ewald André Dupont, aujourd'hui disparu dans sa forme originale, résume au mieux les potentialités expressives de la caméra obtenues pas les techniciens du cinéma au lendemain de la Première Guerre mondiale. La caméra est devenue plus qu'un simple objet d'enregistrement, elle est une pièce centrale dans le dispositif du récit, la matrice même de la dynamique cinématographique, et ce à égalité voire au-dessus du décor, du jeu des acteurs ou du scénario. Au cœur des années 1920, le succès du film, éclipsé au cours de la décennie suivante par l'avènement du parlant, repose sur les qualités de mise en scène d'Ewald André Dupont, mais aussi, et même davantage, sur les innovations formelles et techniques de son chef opérateur Karl Freund, dont l'exemple incarne parfaitement la montée en puissance croissante de cette profession sur les plateaux.
En 1937, alors qu'il poursuit sa carrière aux États-Unis, Karl Freund revient pour le *New York Times* sur les succès de sa carrière – de *Golem* à *Metropolis* en passant par *Le Dernier des hommes*. En évoquant *Variétés*, le journaliste s'étonne que le film soit devenu "un répertoire original pour l'école de la photographie à plat-ventre". Le processus de libération de la caméra mise au point par Karl Freund au milieu des années 1920, plus connu sous le nom d'"Enfesselte Kamera" (caméra déchaînée), permet au spectateur de s'absorber dans le film, notamment dans *Variétés* pour les scènes cruciales de voltige des deux trapézistes, héros malheureux du récit. Désormais, la caméra "plane, glisse, s'élève, est suspendue et placée dans les moindres recoins et fissures, elle soutient et accompagne le déroulement du scénario." À propos de *Variétés*, le penseur allemand Siegfried Kracauer évoquait le rôle d'une caméra "inquisitrice"

qui menait son spectateur au cœur des séquences de sorte qu'il "s'élançait lui-même dans l'espace comme s'il était lui-même trapéziste, se glisse dans des chambres pleines de tension...". Tel semble être le programme de conditionnement du regardeur que cherche à réactualiser et à étudier Lotar dans les photographies qu'il réalise à la fin des années 1920.»

Damarice Amao, «Eli Lotar. L'œil cinématographique», in *Eli Lotar, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewling, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 19-20.*

■ « 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>).

■ « "Le vrai poète du film est la caméra" : Eli Lotar aurait certainement fait sien cette assertion du réalisateur expressionniste allemand Paul Wegener en 1916. Cette fascination quasi fétichiste pour la caméra et ses effets ainsi que le désir d'acquiescer les fondements du vocabulaire cinématographique déterminent l'intérêt et la pratique

de la photographie chez les jeunes cinéphiles parisiens dont la génération s'affirme dans la deuxième moitié des années 1920. Eli Lotar, tout comme Dréville ou Heymann parmi tant d'autres, a vu dans l'appareil photographique un formidable instrument de formation au regard "cinématographique". À la croisée de la rencontre miraculeuse et de la maîtrise technique, la quête de la photogénie constitue la matrice du projet visuel d'Eli Lotar dans la photographie et le cinéma au tournant des années 1920-1930 et pour le reste de sa carrière comme opérateur et réalisateur. Pour sa génération, la photographie n'est plus seulement une "servante du cinéma" comme le soutenait au même moment la réalisatrice Germaine Dulac. La sensibilité à l'image et à son renouvellement esthétique développée par Lotar et ses compagnons de cinéphilie s'offre ainsi comme un point d'entrée incontournable pour comprendre la pénétration et la réception de la modernité photographique dans l'entre-deux-guerres à Paris. »

Damarice Amao, «Eli Lotar. L'œil cinématographique», in *Eli Lotar, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewling, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 23-24.*

■ « L'art cinématographique a été appelé par Louis Delluc : *photogénie*. Le mot est heureux, il faut le retenir. Qu'est-ce que la photogénie ? J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique, n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique. [...] Certaines circonstances dans lesquelles cette photogénie apparaît commencent à nous être connues. Je propose une première précision à la détermination des aspects photogéniques. Tout à l'heure, je disais : est photogénique tout aspect dont la valeur morale se trouve augmentée par la reproduction cinématographique. Je dis maintenant : seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique. Cette mobilité ne doit s'entendre que dans le sens le plus général, selon toutes les directions perceptibles à l'esprit. On convient généralement de dire que ces directions qui relèvent du sens de l'orientation, sont au nombre de trois : les trois directions de l'espace. Je n'ai jamais bien compris pourquoi on entourait de tant de mystère la notion de la quatrième dimension. Elle existe, très apparente : c'est le temps. L'esprit se déplace dans le temps, comme il se déplace dans l'espace ; le corps se déplace dans le temps comme il se déplace dans l'espace. Mais alors que dans l'espace on imagine trois directions perpendiculaires entre elles, dans le temps on n'en peut concevoir qu'une, le vecteur passé-avenir. On peut concevoir un système espace-temps où cette direction passé-avenir passe aussi par le point d'intersection des trois directions admises à l'espace, à l'instant, où elle est entre le passé et l'avenir, le présent, point du temps, instant sans durée, comme les points de l'espace géométrique sont sans dimensions. La mobilité photogénique est une mobilité dans ce système espace-temps, une mobilité à la fois dans l'espace et le temps. On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps. [...]

Tous les aspects du monde, élus à la vie par le cinéma, n'y sont élus qu'à condition d'avoir une personnalité propre. C'est là la deuxième précision que nous pouvons dès maintenant apporter aux règles de la photogénie. Je vous propose donc de dire : seuls les aspects mobiles et personnels des choses, des êtres et des âmes peuvent être photogéniques, c'est-à-dire acquérir une valeur morale supérieure par la reproduction cinématographique. Un gros plan d'œil, ce n'est plus l'œil, c'est UN œil : c'est-à-dire le décor mimétique où apparaît soudain le personnage du regard... J'ai beaucoup apprécié le récent concours organisé par une gazette de cinéma. Il s'agissait de désigner une quarantaine d'interprètes, plus ou moins connue, de l'écran et dont ce journal ne reproduisait que des photos tronquées, limitées aux seuls yeux. Il s'agissait donc de retrouver quarante personnalités du regard. C'était là une curieuse tentative inconsciente pour habituer les spectateurs à étudier et à connaître la personnalité flagrante du fragment œil. Et un gros plan de revolver ce n'est plus un revolver, c'est le personnage revolver, c'est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicidé. Il est sombre comme les tentations de la nuit, brillant comme le reflet de l'or convoité, taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant. Il a un caractère, des mœurs, des souvenirs, une volonté, une âme. Mécaniquement, l'objectif seul parvient ainsi parfois à publier l'intimité des choses. C'est ainsi que fut découverte, d'abord par hasard, la photogénie de caractère. Mais une sensibilité valable, je veux dire personnelle, peut diriger l'objectif vers des découvertes de plus en plus précieuses. C'est là le rôle des auteurs de films communément appelés metteurs en scène. [...]

Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du surréel comme aurait dit Apollinaire. C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir.»

Jean Epstein, « Conférence prononcée au Groupe d'études philosophiques et scientifiques, à la Sorbonne, le 15 juin 1924 » (en ligne : http://www.photogenie.be/photogenie_blog/primary-text/de-quelques-conditions-de-la-photogenie).

■ « Avec Jacques-André Boiffard, qui vient de quitter à la fois le studio de Man Ray et le groupe surréaliste mené par André Breton, Lotar endosse un rôle d'animateur en coordonnant notamment diverses expositions de photographies modernes à la Galerie d'Art contemporain entre 1930 et 1932. Au sein de cette "école de Paris", avec ses photographies de la Zone, des ruelles sombres, des quartiers paupérisés, de la prostitution, sans oublier celles des fameux abattoirs de la Villette publiées dans la revue *Documents*, Eli Lotar s'impose comme le photographe d'un naturalisme poétique et glaçant, loin du modernisme techniciste qui fut la marque de fabrique de Krull. Photographe d'un Paris populaire et d'une étrangeté toute "surréalisante" du monde, il paraît s'inscrire dans le sillage d'Atget sans que l'on sache à ce jour si cela fut un choix totalement assumé de sa part. »

Damarice Amao, « Eli Lotar. L'œil cinématographique », in *Eli Lotar, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 17.*

■ « Au sein du groupe surréaliste, Louis Aragon est le premier à affirmer le pouvoir de révélation d'un merveilleux moderne par les techniques d'enregistrement indicelles. Dès ses premiers écrits, ce dernier, qui "ne conçoit pas de merveilleux en dehors du réel", porte son attention sur les techniques modernes les mieux à même de rendre compte de cette sensibilité de l'époque. En 1919, le cinéma constitue pour lui la technique qui peut "réaliser sans aucun obstacle" un "fantastique, un merveilleux moderne autrement riche et divers". L'idée est reprise dans *Libertinage* puis dans *Anicet et le Panorama*, ouvrages dont le modèle narratif est bien le cinématographe. Un an plus tard, dans *Le Paysan de Paris*, aidé d'instruments de mesure (baromètre et thermomètre) et d'optique moderne, "microscope" et surtout "petit Kodak", Aragon part explorer le monde visible pour en déceler les mythes nouveaux. Le lecteur est convié aux "royaumes de l'instantané", dans lesquels "chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers". D'emblée,



Hôpital des Quinze-Vingts (photomontage), 1928
 Achat grâce au mécénat de Yves Rocher, 2011. Ancienne collection Christian Bouqueret, n° inv. : AM 2012-4285, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / photo Guy Carrard

Aragon inscrit les techniques indicelles à la source du "stupéfiant image" qui, venant bouleverser le cours du récit, propose des significations ouvertes, irréductibles à un discours et à une interprétation univoques. 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 : banalités".

On comprend rétrospectivement le parallèle : le texte d'Aragon comme les clichés d'Atget dégagent une même poésie spectrale et populaire de la ville éloignés 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. »

Quentin Bajac, «Le fantastique moderne», in *La Subversion des images*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 123-124.

■ « J'annonce au monde ce fait divers de première grandeur : un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme : le *Surréalisme*, fils de la frénésie et de l'ombre. Entrez entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané. Les dormeurs éveillés des mille et une nuits, les miraculés et

les convulsionnaires, que leur envieriez-vous, haschichins modernes, quand vous évoquerez sans instrument la gamme jusqu'ici incomplète de leurs plaisirs émerveillés, quand vous vous assurerez sur le monde un tel pouvoir visionnaire, de l'invention à la matérialisation glauque des clartés glissantes de l'éveil, que ni la raison, ni l'instinct de conservation, malgré leurs belles mains blanches, ne sauront vous retenir d'en user sans mesure, envoûtés par vous-mêmes jusqu'à ce que, fichant en guise d'épingle une si belle image au croisillon mortel de votre cœur, vous deveniez enfin pareils à l'homme qu'une seule femme à tout jamais fixa et qui n'est plus qu'un papillon cloué à ce liège adorable ? Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers. Vous qui entrevoyez les lueurs orange de ce gouffre, hâtez-vous, approchez vos lèvres de cette coupe fraîche et brûlante. »

Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, 2011, p. 81-82.

■ « "Les dernières conversions", c'est précisément ce terme qui accompagne la publication d'une photographie d'Atget sur la couverture du numéro de juin 1926 de *La Révolution surréaliste*. Prise sur la place de la Bastille, 14 ans plus tôt, lors de l'éclipse solaire du 17 avril 1912, cette photographie documentait alors la curiosité des Parisiens pour ce phénomène astronomique rare. En achetant cette image à Atget, au milieu des années 1920, et en la publiant, sans autre forme d'information que ce titre énigmatique, à la une du principal organe de diffusion des idées du mouvement, Man Ray la transforme en une authentique énigme visuelle. Toute personne un tant soit peu curieuse qui croise des yeux cette image se demande ce que regardent ces badauds et s'interroge éventuellement, en retour, sur ce qu'elle est elle-



Sans titre [*Main de Tombros avec oursin*], 1931
 Don de M. Jean-Pierre Marchand en 2009, n° inv.: AM 2010-204 (2), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / photo Philippe Migéat

même en train de scruter. Le geste de Man Ray ne déprécie évidemment pas la valeur documentaire initiale de l'image, pas plus qu'il n'empêche quiconque de l'utiliser comme telle. L'image peut, à tout moment, redevenir un document. Comme sa nouvelle légende l'indique, la photographie de l'éclipse, et toutes les autres images d'Atget publiées dans cette livraison de *La Révolution surréaliste*, ont bel et bien subi une *conversion*.

Il est nécessaire, pour conclure, de rapprocher ces deux mots – *conversion* et *révolution* – qui, sur la couverture de la publication surréaliste, semblent se répondre. La plupart des surréalistes revendiquaient pleinement un engagement politique de type révolutionnaire. Reprenant l'injonction de Rimbaud, ils voulaient "changer la vie". Mais ils avaient aussi compris que pour *changer la vie*, il fallait commencer par *changer la vue*, c'est-à-dire militer pour une transformation radicale des régimes de visions. *Changer la vue*, écrit Breton, *cet espoir qui peut paraître insensé n'en aura pas moins été l'un des grands mobiles de l'activité surréaliste*. Mieux que quiconque, à l'époque, les surréalistes avaient parfaitement conscience de la puissance révolutionnaire des images. *C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions* note encore Breton. À défaut de convertir les foules, ils avaient déjà commencé par *convertir les images*.

Clément Chéroux, «L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste», in *L'Image-document, entre réalité et fiction, Les Carnets du BAL*, n° 1, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres, p. 44-47.

■ «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. 125.

■ «Toute époque crée des apparences assez mystérieuses, des apparences très arbitraires d'ailleurs, mais qui semblent en rapport avec la puissance d'invention des hommes qui lui donnent un style. [...]

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^{me} Bérénice Abbott et comme Man Ray, le plus audacieux de tous, comme Kertész, comme M^{me} 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 supporteraient 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. Mettez en présence le Daumier célèbre qui représente un homme inanimé devant un lit et une vulgaire photographie de police qui offre le même spectacle au milieu même des éléments qui donnent au meurtre sa personnalité. La photographie produira un sentiment d'horreur indescriptible; indescriptible n'est pas le mot, puisque ce sentiment d'horreur est capable de créer une impression dont l'art littéraire doit tirer profit. Il ne faut pas oublier qu'une grande partie de ceux qui écrivent des livres ont besoin d'une émotion pour écrire. On peut écrire sans s'émouvoir et peut-être écrire avec grâce. Mais il n'y a aucune mesure commune qui puisse permettre de juger les deux manières.

C'est par l'intermédiaire de la photographie qu'il est encore permis de saisir les formes fantastiques de la vie qui exigent, au moins, une seconde d'immobilité pour être perceptibles.» Pierre Mac Orlan «La photographie et le fantastique social», *Les Annales politiques et littéraires*, n° 2321, 1^{er} novembre 1928, in *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2015, p. 59-61.

■ «Le réenchantement du monde par les surréalistes, au cœur de la ville moderne, a d'abord été pensé par deux personnalités de la fin du XIX^e siècle: Friedrich Nietzsche et Charles Baudelaire. Via l'art de Giorgio de Chirico, les surréalistes entrent en contact avec la reformulation par Nietzsche de l'architecture comme métaphore des complexités du psychisme humain. Charles Baudelaire donne une certaine présence au *flâneur*, le bohémien qui inspire les surréalistes dans leurs pérégrinations, et dont l'exploration physique de Paris a pour effet de transformer le plan maîtrisé et moralisateur des rues de la ville de Balzac en cabinet de curiosités du "paysan" naïf d'Aragon. L'approche de la ville par les surréalistes s'inspire de la dialectique du *flâneur* en réconciliant l'action politique avec la rêverie du promeneur. L'appréciation par Walter Benjamin de la contribution des surréalistes à la culture repose largement sur leur rapport à la ville: "L'astuce qui permet de venir à bout de ce monde d'objets [...] consiste à substituer au regard historique porté sur le passé un regard politique [...]. Au centre de ce monde d'objets se trouve le plus rêvé d'entre eux, la ville de Paris elle-même. Mais seule la révolte en fait entièrement ressortir le visage surréaliste. [...] Et aucun visage n'est aussi surréaliste que le vrai visage d'une ville".

Les surréalistes ont tenté un réinvestissement de la vie dans la ville moderne et de l'authenticité dans la cité. En transformant les bâtiments, rues et statues publiques en objets de rêves et de désirs, dénués de substance mais d'autant plus réels, à travers un engagement physique, sinon psychologique, à l'égard du contexte urbain, les surréalistes font de la ville, ensemble figé de stéréotypes, un miroir reflétant l'âme humaine. La photographie de Brassai intitulée *Miroir rond* (1932) illustre parfaitement cette approche. Un miroir de rue convexe projette la fluidité de

la vie par opposition à la vue bouchée des bâtiments, bouleversant l'utopie moderniste d'un "espace rationnel et transparent" fruit du progrès de l'Histoire.» Silvia Loreti, «Le surréalisme et la ville», in *La Ville magique*, Villeneuve-d'Ascq, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut, Paris, Gallimard, 2012, p. 129.

■ «Rien que les heures inaugure en 1926 toute une série de films d'avant-garde dits de "symphonie urbaine" dans laquelle s'inscrivent *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann ou encore *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov. Si le film se veut un tableau poétique et réaliste de la capitale, loin de la frénésie formelle des avant-gardes expérimentales, le cadre dépeint par Cavalcanti est bien spécifique. Il ne s'agit pas du Paris carte postale des monuments touristiques ou des sociétés mondaines. Au contraire, le film est l'occasion d'une déambulation, heure après heure, pendant une journée entière, dans la vie parisienne populaire, celle des travailleurs manuels, des forts des halles, des chiffonniers et des petits métiers. Loin des grands boulevards, ce sont les rues étroites et humides qui accueillent sur leur pavé la prostitution la plus misérable ou les crimes ordinaires du Paris interlope. Un Paris "caché" en somme, comme cette fameuse Zone entourant la capitale dont Jean Renoir estimait, en 1929, qu'elle était l'un des paysages les plus photogéniques. Il est difficile à ce jour d'établir à quel moment Lotar a pris connaissance de l'œuvre de Cavalcanti. Les similarités esthétiques et iconographiques que l'on retrouve dans son corpus de photographies du Paris populaire élaboré à partir de 1927 présentent cependant des similarités avec plusieurs séquences du film. Les images de Lotar s'offrant comme autant d'expériences de réactivation de la mémoire du film. Par ses révélations photogéniques, le film paraît avoir redonné le plaisir de la contemplation du réel quotidien comme Waldemar-George tentait de l'expliquer dans "Photographie, vision du Monde" en 1930. Les images de "l'album parisien" de Lotar ne sont pas des reproductions à l'identique des plans de Cavalcanti mais certains lieux et points de vue ou encore l'atmosphère particulière des ruelles étroites d'un Paris déliquescent capturé par le photographe, relèvent d'une esthétique convergente.» Damarice Amao, «Eli Lotar. L'œil cinégraphique», in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 22-23.

■ « Si Eli Lotar est un photographe connu depuis quelques décennies pour ses œuvres modernistes ou avant-gardistes, sa carrière s'est ouverte sur un actif engagement dans la naissance du reportage photographique, sans lequel il n'aurait pu faire valoir ses autres images novatrices auprès des magazines. Et connaissant ses intérêts cinématographiques qui vont l'occuper à partir de 1929, il est clair que le reportage n'a pu être envisagé par lui que comme le dérivatif provisoire ou le prélude à cette inclination.

Il faut préciser d'emblée la question historique de l'apparition du reportage, quand nombre d'écrits qualifient déjà de ce terme n'importe quelle prise en compte de l'événement par des photographes du XIX^e siècle, tel Roger Fenton en Crimée en 1855. Le "reportage moderne" dont il s'agit ici – et qui n'est pas encore du "photojournalisme" – apparaît en 1928 et correspond à la commande passée par un magazine à un photographe, pour un ensemble d'images sur un thème donné, décidé par la rédaction, qui sont destinées à illustrer un texte commandé par ailleurs à un journaliste "reporter". Alors que les journaux bénéficient déjà des photographes "de presse" qui leur sont attachés et que les agences photographiques alimentent quotidiens et magazines, ce phénomène médiatique spécifique se produit au sein de la rédaction du tout nouveau magazine d'actualité photographique *VU*, lancé le 21 mars 1928 et dirigé par l'énergique Lucien Vogel. La particularité de *VU* est d'abord d'être imprimé en héliogravure, ce qui permet une large implantation des photographies à toutes les pages et autorise une mise en page très souple et dynamique car la matrice d'impression se monte directement à partir de films souples (des photographies et des textes) que l'on peut découper et associer à loisir. Un tel magazine se caractérise aussi par la référence aux "actualités cinématographiques", ce qui induit un montage des images présentées dans une double-page et une lecture successive de celles-ci appuyée sur des légendes et un texte d'investigation. On conçoit dès lors

que la nouveauté de ces principes requiert de la part des photographes une adaptation radicale de leur pratique. »
Michel Frizot et Cédric de Veigy, « Un parcours éditorial : Eli Lotar à l'épreuve du reportage », in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 25.

■ « Avec la prospérité des années 1928-1929, la presse connaît des conditions techniques propices au développement des hebdomadaires et magazines illustrés. La modernisation des entreprises d'imprimerie, où se généralisent la maîtrise de l'héliogravure, la diminution des coûts de production, l'amélioration de la qualité du papier ajoutée à la baisse sensible de son prix, favorise l'éclosion d'un nouveau type de périodiques illustrés aux noms évocateurs et significatifs de leurs objectifs : *VU*, *Voici*, *Voilà*, *Regards*, *Le Miroir du monde*, *Faits et documents*, *Photomonde*, *Paris-écran*, *La Vie illustrée*, *Les Illustrés de France*. Donner à voir devient un objectif prioritaire pour ces nouvelles formules. Elles correspondent à un nouveau type de lecteur qui écoute les informations à la TSF et connaît les dernières nouvelles de la journée en même temps que les rédacteurs de son quotidien du lendemain, regarde les actualités Pathé-cinéma, désire retrouver dans l'image une information immédiate, d'un accès facile et agréable. Tous les magazines s'imposent sur le marché (leur tirage dépasse souvent 100 000 exemplaires) grâce à leur diversité de présentation et à leur clientèle très ciblée. »
Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris. Les Usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 106-107.

■ « Lucien Vogel (1886-1954) fait également référence au cinéma dans son article liminaire, publié dans le numéro de *VU : illustré de la semaine* du 21 mars 1928 : "Animé comme un beau film, *VU* sera attendu chaque semaine de tous ses lecteurs." Avant même le lancement de l'hebdomadaire, le film Pathé "Un grand journal illustré moderne" est réalisé par Edmond Gréville et projeté en complément des actualités.



Benne (poussières), 1929
 Courtesy Gilles Peyroulet et Cie, Paris
 Photo Jean-Louis Losi

VU n'est pas annoncé comme étant le sujet du film, mais le logo dessiné par Cassandre ainsi que Lucien Vogel à sa table de travail sont clairement identifiables. Après le titre, un panneau annonce : "La vie trépidante d'aujourd'hui nous empêche de lire..." puis des vues urbaines aux angles basculés s'enchaînent avant qu'un autre panneau déclare : "Il faut voir, nous sommes au siècle de l'image". Ces déclarations qui rappellent celles publiées en 1927 par Kurt Korff au sujet des ambitions du *BIZ* – et également celles de Moholy-Nagy – deviennent l'articulation de l'article programmatique du premier numéro : pour traduire "le rythme précipité de la vie actuelle [...] *VU* apporte une formule neuve : le reportage illustré d'informations mondiales". Au-delà de ce sentiment d'urgence partagé dont seule la photographie peut rendre compte, Korff et Vogel développent une attention similaire portée à la nouvelle génération de photographes ainsi qu'au rôle artistique de la photographie. Leurs objets diffèrent cependant radicalement : imprimées en héliogravure, les photographies de *VU* sont dispersées sur l'ensemble du numéro dont la pagination varie de 20 à 32. Il en résulte des exemplaires plus aérés à l'impression de qualité.» **Thierry Gervais, avec la collaboration de Gaëlle Morel, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazine d'actualité, Paris, Textuel, 2015, p. 119-120.***

■ « Lucien Vogel est un homme libéral d'esprit très ouvert. Ce novateur a déjà une grande expérience de la presse. Il a fondé *La Gazette du bon ton*, avec sa femme Cosette de Brunhoff, et *Le Jardin des modes*. Vogel s'entoure des plus prestigieux collaborateurs de l'époque : Cassandre dessine le logo, Mac Orlan, Philippe Soupault, entre autres, signent les articles. Mais la nouveauté et l'originalité du magazine, résident dans la place réservée à la photographie. À côté de la vénérable *Illustration* figée dans un type d'images conventionnelles, *VU* se présente comme abondamment illustré de photographies avec une mise en page vivante et aérée. [...] Il s'adresse à un public diversifié qui s'intéresse aux découvertes scientifiques comme aux faits divers, aux

cataclysmes, comme à l'art. L'emploi d'un vocabulaire excessif dans l'éditorial de présentation "de sensationnels reportages", "les plus encyclopédiques de nos écrivains", "les explorateurs des plus audacieux", la dénomination de rubriques comme "la vie dangereuse", "Dernières fantaisies de la vie littéraire et artistique" montrent que *VU* vise aussi un public populaire qui privilégie l'image et s'intéresse plus aux photographies qu'aux articles. Vogel, photographe lui-même, en relation avec les photographes les plus novateurs, publie le travail de Man Ray, Brassai, Maurice Tabard, Eli Lotar, Germaine Krull, Robert Capa... Les meilleurs photographes de l'époque fournissent un grand nombre de reportages sur Paris. Pour beaucoup d'entre eux, fraîchement émigrés, c'est une source de revenus inespérés, la chance de voir leur travail apprécié et reconnu, leurs images publiées avec mention de leur nom. L'importance de la photographie est clairement définie par Vogel dès le premier numéro "Conçu dans un esprit nouveau et réalisé par des moyens nouveaux, *VU* apporte en France une formule neuve ; le reportage illustré d'informations mondiales... De tous les points où se produira un événement marquant, des photos, des dépêches, des articles parviendront à *VU* qui reliera ainsi le monde entier... et mettra à portée de l'œil la vie universelle... Des pages bourrées de photographies, traduisant par l'image les événements politiques français et étrangers... de sensationnels reportages illustrés... des photos sévèrement sélectionnées". »

Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris. Les Usages de la photographie, 1919-1939, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 111-112.*

■ « La grande originalité de *VU* réside dans la maquette des reportages, une maquette libre et énergique à laquelle concourent le choix des photos, leur montage dans l'espace de la double page – qui s'apparente souvent à un photomontage constructiviste –, la répartition des colonnes de texte et même les titres (dessinés), qui font l'objet d'un graphisme inventif. Ces conceptions nouvelles appellent un nouveau métier

de "reporter photographe". Il faut le différencier de celui du "photographe de presse", qui existe depuis le début du siècle. Souvent lié à un quotidien, le photographe de presse couvre au jour le jour l'actualité politique ou le fait divers en prenant un ou deux clichés qu'il rapporte rapidement à son journal. Il peut aussi donner ses images à une agence, qui se charge ensuite de les diffuser plus ou moins largement à l'échelle nationale ou internationale : les grandes agences internationales, dont Keystone, s'implantent à la fin des années 1920, à Paris notamment, pour répondre à la demande issue en particulier de la création de *VU* (qui utilise abondamment leurs photos). Les photographes de presse œuvrent avec des chambres sur pied ou des appareils portatifs à plaques de moyen format (13 x 18 cm) assez peu maniables, ils ne font qu'une ou deux images par sujet, et leur comportement est assez neutre. Ils ne peuvent se permettre des points de vue personnels, et du reste ils ne signent pas leurs photos.

Mais *VU* veut promouvoir une nouvelle forme de reportage – le reportage de magazine illustré –, plus vivante, plus dynamique, produisant des séries de photographies sur un sujet prédéterminé par la rédaction, qui paraîtra avec un texte écrit par un journaliste-reporter désigné, accompagnant parfois le photographe. C'est pourquoi Lucien Vogel fait appel d'emblée à Kertész, Krull et Lotar, qui ne sont attachés à aucune agence, ne répondent à aucune formule préétablie, font preuve d'une esthétique moderniste et utilisent les appareils portatifs à plaque ou pellicule de petit format les plus maniables du marché, du 4,5 x 6 au 6,5 x 9 cm (petits Klapps, dépliants). De nouveaux appareils de ce type, plus lumineux ou plus précis, le Leica et l'Ermanox, apparaissent dans le courant des années 1920 et deviennent les outils de prédilection de ceux qui veulent avoir un accès direct à tous les sujets "modernes" issus du quotidien et demandant disponibilité et réactivité. »

Michel Frizot, Germaine Krull, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2015, p. 42-43.

■ « La place exceptionnelle accordée à la photographie, et le mode d'impression en rotogravure sont les deux fondements du particularisme visuel que tout lecteur remarque aujourd'hui en feuilletant *VU* : la mise en page n'appartient qu'à ces années 1930, et ne se retrouve pas dans l'après-guerre ni à l'époque contemporaine. [...] »

La technique de la rotogravure amène d'emblée une composition des pages par collage, ou "montage" d'éléments les uns à côté des autres, en s'émancipant du cadre préétabli des colonnes de texte qui prévalaient dans la similigravure. Les photographies, qui peuvent être optiquement agrandies, mais aussi rognées, se prêtent bien à ces nouveaux jeux d'échelle et d'imbrications, comme les pièces d'un puzzle. Les articles se déployant souvent sur deux, trois ou quatre pages, c'est la double page qui devient l'unité de "montage", même si un raccord des éléments est nécessaire à la pliure. Le directeur artistique et les metteurs en page ou maquettistes jouent ici un rôle qu'ils n'ont pas dans d'autres publications, et leur métier demande des compétences artistiques qui, en 1928, sont encore inédites. En amont, le directeur (Lucien Vogel, très présent en l'occurrence) et le rédacteur en chef (Carlo Rim, 1930) impriment à l'ensemble leur conception du rapport texte-photo : au moment où il est sollicité pour

ce poste, Rim s'interroge ainsi : "J'ai soigneusement épluché les derniers numéros de *VU*, comme on examine une maquette. J'entrevois déjà bien des choses à faire, ou à refaire. Oui, mais aurai-je carte blanche ?" En possession du texte et des images, le directeur artistique dessine la disposition de ces éléments sur la surface, et la mise en page s'effectue avec les transparents de texte, titre, photographies, en travaillant à partir de cette prémaquette, et par ajustements successifs. Ce n'est que visuellement que l'on peut constater à quel point cette nouveauté a modelé le concept du magazine, et sa puissance d'évocation par la seule association d'images (ou à la limite, par le choix d'une seule image en pleine double page). La mise en page est l'art de canaliser le regard, d'établir des hiérarchies et de permettre des résonances avec texte, titre, légendes. Irène Lidova est la première directrice artistique de *VU*, peu à peu supplantée par Alexandre Liberman à partir de 1932. Celui-ci, brièvement assistant de Cassandre, recherche une plus grande efficacité du message et se réfère davantage à la technique du photomontage issu du dadaïsme et du Bauhaus, adapté à l'affiche et à la publicité par Moholy-Nagy ou les constructivistes soviétiques. Alexandre Liberman explique comment est née l'idée du photomontage, par la nécessité de projeter des photographies sur le fond de maquette pour les tirer "à grandeur" : "Chaque photo devait être projetée sur la maquette pour être mise à dimension. L'idée du photomontage est venue d'elle-même. Quand on projetait un négatif ou un positif sur une autre image, ça donnait des idées, et c'est le seul moyen que j'envisageais pour illustrer des articles ou des couvertures". »

Michel Frizot et Cédric de Veigy, *VU, le magazine photographique, 1928-1940, Paris, Éditions de La Martinière, 2009, p. 18-19.*

■ « Réalisées peu après *Zuiderzeewerken*, les photographies rapportées des abattoirs de la Villette répondent sans doute à une commande éditoriale de Georges Bataille, car ce dernier en publie trois épreuves dans la revue *Documents* de novembre 1929. [...] »

L'intérêt de cet ensemble d'images est d'avoir donné lieu à trois parutions aux partis pris éditoriaux radicalement distincts en l'espace d'un an et demi : dans *Documents* n° 6, novembre 1929, *Variétés* n° 12, avril 1930 et dans *VU* n° 166 du 20 mai 1931. Les images retenues et les rapprochements orchestrés successivement par Georges Bataille, E.L.T. Mesens et Carlo Rim permettent d'observer, comme a pu le faire Lotar lui-même, l'incidence du travail éditorial sur la restitution des lieux et des personnes photographiés. Pour illustrer « Abattoir », Bataille ne retient que trois images de la série. En privilégiant des clichés où le sang est omniprésent et où les figures de l'homme et de l'animal sont absentes, il exhibe la violence organique que l'institution se doit normalement de camoufler. *A contrario*, dans *Variétés*, les options éditoriales de Mesens, en favorisant les plans rapprochés qui repoussent hors-champ la vue du sang tendent à neutraliser le spectacle de "la viande" (titre du cahier de huit images). Le boucher s'y efface dans l'opération de la découpe, et la viande n'apparaît plus que comme le produit d'une opération inéluctable. Bataille parvient à exhiber les stigmates refoulés de l'intervention humaine, quand Mesens en escamote autant que possible les traces. Carlo Rim redonne au contraire aux images de

Lotar leur statut de reportage, en écrivant lui-même le texte de l'article, envisagé comme une visite à la Villette. Son témoignage aux accents nostalgiques célèbre notamment la dimension singulièrement artisanale des bouchers de la Villette dont le savoir-faire traditionnel est en passe d'être menacé par l'industrialisation de la profession. La maquette, particulièrement élaborée, reprend cette thématique en s'appuyant sur la silhouette détournée du boucher autour de laquelle gravitent les gestes de dépeçage de l'animal, et l'espace démesuré où se déversent sang et abats.

Lotar est sans doute l'un des premiers photographes de reportage qui a pu observer aussi précisément à quel point l'après-coup éditorial ne cesse de reconfigurer la scène photographiée dans le regard du lecteur. Bataille rejoint Lotar dans l'intuition que le décentrement photographique du regard permet de porter attention à des situations auxquelles l'homme s'est rendu aveugle, mais il néglige la condition des bouchers. Quand Carlo Rim dépeint une grandeur humaine qui puise dans la résignation plutôt que dans la grandiloquence, il se rapproche sans doute de la solidarité photographique de Lotar envers les ouvriers, mais parvient-il pour autant à restituer l'inquiétude anthropologique qui semble fasciner le photographe ?

Michel Frizot et Cédric de Veigy, « Un parcours éditorial : Eli Lotar à l'épreuve du reportage », in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewling, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 33-35.

■ « Le "document poétique", bel oxymore d'inspiration surréaliste qui répond à celui de "style documentaire", dit bien cette alliance du trivial et du magique. Alliance qui dévoile ainsi l'une des principales modalités de la stratégie photographique du surréalisme : le déplacement et la distorsion interprétative. Car les surréalistes réinventent l'usage de la photographie, ne cessant de réemployer des images (parfois fort anciennes) découpées ici ou là, utilisant la presse comme un grand réservoir de motifs au service de leurs revues illustrées. Et, comme ils l'avaient fait avec les photographies d'Atget, les images décontextualisées se trouvent affublées de nouvelles légendes qui en modifient totalement le sens. Les documents, qu'ils soient scientifiques, techniques ou sociaux se mettent à tourner au rythme des métaphores surréalistes : le gros plan et l'image instantanée forment ainsi des icônes de l'automatisme psychique. L'écriture automatique, présentée dès 1921 comme une "photographie de la pensée", semble sceller cette alliance métaphorique de la photographie et d'un "modèle intérieur". Mais la substance documentaire que l'on rencontre dans l'univers du surréalisme ne vaut pas que par l'onirisme de la pulsion scopique, on y croise également une trivialité critique. Les documents proposés aux lecteurs de la revue de Georges Bataille, baptisée précisément *Documents*, en font l'expérience à la fin des années 1920. Eli Lotar, Jacques-André Boiffard, le cinéaste scientifique Jean Painlevé, ne sont que quelques exemples de ce documentarisme de la cruauté que Bataille excelle à mettre en page. Il faudrait y ajouter la production, quelques années plus tard, du peintre et photographe Wols, pour se persuader de la force d'impact d'images crues, comme si le document était la forme parfaite de l'"informe" bataillien. La force perturbatrice du document va de pair avec sa capacité de circulation. Ce que le surréalisme invente, cet usage libre de la photographie, la génération d'après-guerre lui donne une puissance politique. »

Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p. 20.



Aux abattoirs de la Villette, 1929
Metropolitan Museum of Art, New York, collection Gilman,
don de Denise et Andrew Saul, 2005, 2005.100.3030 /
© The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais /
image of the MMA

■ « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »

Georges Bataille, « *informe* », in « Dictionnaire », *Documents*, n° 7, décembre 1929, p. 382 (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f?rk=21459;2>).

■ « Le premier numéro de la revue *Documents* voit le jour le 15 avril 1929, quelques mois à peine avant le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* (décembre 1929). Revue éphémère, revue hétéroclite, aussitôt tiraillée entre deux tendances. C'est là pourtant que, lui refusant toute vocation esthétique, Georges Bataille intronise le "document" comme moyen d'observation chirurgicale du réel, c'est-à-dire d'extraction directe des aspects les plus sordides du réel, aux antipodes de l'imaginaire exalté au même moment par la revue de Breton. Un certain art occidental, mais plus encore l'ethnographie, les arts primitifs, le jazz... vont devenir autant de révélateurs d'une basse, d'une juste réalité de la matière humaine trop souvent fardée par le cosmétique social, moral, esthétique, religieux... Monstrueux sera donc ici ce dont Breton veut faire de son côté l'instrument du merveilleux, mais d'un nouveau merveilleux qui aurait précisément rompu avec ces mêmes catégories : il ne fait en effet aucun doute que pour les tenants de l'ordre social, moral, esthétique, religieux..., bien "horribles" sont eux-mêmes les produits dégénérés que le surréalisme propose.

Bataille feint de l'ignorer. Il feint d'ignorer à quel point en un sens sa démarche ne fait qu'accompagner un large mouvement qui n'a pas commencé avec lui (ni même, bien sûr, avec Breton), mais qu'il prétend porter, seul, à son paroxysme. »

Frédéric Aribit, « André Breton et Georges Bataille. Querelles matérialistes et incidences picturales en 1929 », *Loxias*, n° 22, 15 septembre 2008 (en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2441>).

■ « *Documents* aura pour plate-forme une opposition au point de vue esthétique. Cette opposition est impliquée dans le titre lui-même. Un document est, dans sa définition même, un objet dénué de valeur artistique. Dénué de ou dépouillé de, selon qu'il en a ou n'en a jamais eu une. Mais c'est de deux choses l'une : on a à faire ou bien à des documents ethnographiques ou bien à des œuvres d'art. Cette opposition binaire (qui donne au terme de document, même employé isolément, ses connotations anti-esthétiques) n'est pas une audace lexicale. C'est en toute innocence, sans donner le sentiment qu'il cite ou qu'il joue sur le mot, que Leiris y recourt, dans les pages de *Documents*, en parlant d'un ouvrage de photographies. "Il manquait encore en France, écrit-il, un livre qui présentât au grand public un choix de documents purement ethnographiques et non pas simplement une série d'œuvres d'art". [...]

Il y a un autre trait du document. Il restitue le réel en facsimilé, non-métaphorisé, non-assimilé, non-idéalisé. Un document, autrement dit, ne s'invente pas. Il se distingue des produits de l'imagination précisément parce qu'il n'est pas endogène. Comme les faits sociaux chez Durkheim, le document est transcendant. Je n'invente pas. Je n'y suis pour rien. Il n'a pas encore été assimilé par la métaphorisation esthétique. Hétérogène et allogène, il a un impact, il choque (il a une force de choc) comme le ferait un trauma. *X marks the spot*, pour citer le titre d'un album de photographies à sensation sur la guerre des gangs de Chicago commenté par Bataille. Cette promotion du document entre dans le cadre d'une



La Viande, 1929
 Amsab-Institut d'Histoire Sociale, Gand
 ©Amsab-Institut d'histoire sociale, Gand

condamnation plus générale de l'imagination qui fait partie de l'inspiration moderniste. C'est à elle, par exemple, que Leiris rattachera son projet autobiographique. Dans "De la littérature considérée comme une tauromachie", il insiste sur le fait que *L'Âge d'homme* n'est pas une œuvre de fiction : c'est "la négation d'un roman". Comparant son autobiographie à une sorte de collage surréaliste ou plutôt de photo-montage, il la présente comme une collection de pièces à conviction : "aucun élément, dit-il, n'y est utilisé qui ne soit d'une véracité rigoureuse ou n'ait valeur de document". La même inspiration "documentaire" avait poussé Bataille à ajouter à *Histoire de l'œil* un chapitre final de "Coïncidences" : ces souvenirs permettent de diminuer la part prise par la liberté de l'imagination dans l'invention romanesque.

En ce sens, *Documents* n'est pas une revue surréaliste.

C'est une revue agressivement réaliste.

"La seule imagination me rend compte de ce qui peut être" écrivait Breton dans le Manifeste de 1924.

Mais *Documents* ne veut ni l'imagination ni le possible. La photographie y prend la place du rêve. Et si la métaphore est la figure la plus active de la transposition surréaliste, le document en constitue la figure antagoniste, agressivement anti-métaphorique. Avec lui, l'impossible, c'est-à-dire le réel, chasse le possible.»

Denis Hollier, «La valeur d'usage de l'impossible», in *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. VIII-XXI (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f8.image.r=Documents%20Georges%20Bataille>).

■ « Les trois photographies d'Éli Lotar dont Bataille illustre son article "Abattoir" pour le "Dictionnaire critique" de *Documents* forment une sorte de sommet, dans la revue, de l'iconographie de l'horreur. [...].

L'art étant le truchement par lequel l'horreur (amplement distillée dans les textes) se donne à voir dans la revue, on peut donc se demander pourquoi Bataille n'a pas choisi d'illustrer son article par un tableau de son ami André Masson sur le thème boucher que celui-ci avait

déjà commencé à explorer, du genre de *L'Équarrisseur*, par exemple, datant de 1928 et reproduit dans un numéro précédent de *Documents*. C'est peut-être que la violence n'est pas ici un thème – il y serait plutôt question de son refoulement. On pourrait même croire qu'il y a là un simple chassé-croisé : pour parler de la violence, on la montre telle que la culture (même "primitive") la traite ; pour parler de son occultation, on la montre brute. Ce serait vrai si les photographies de Lotar correspondaient au texte de Bataille, or elles semblent à première vue y contredirent. L'article, très bref, commence par énoncer un postulat : "L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule." Rien de tel dans le reportage de Lotar : aucun rapport avec ces sacrifices sanglants d'hommes ou d'animaux sur lesquels Bataille reviendra dans la revue (par exemple à propos du culte de Kali), aucun "chaos". Les photographies n'exhibent au contraire rien que de très ordonné, et c'est l'ordre lui-même, banal, comme si de rien n'était, qui est sinistre. La première, en pleine page, montre une double rangée de pieds de veau soigneusement appuyée contre un coin de mur extérieur ; la deuxième, un tas qui s'avère être, après examen, la peau roulée d'un animal que l'on a traînée sur le sol devant une porte comme pour en nettoyer l'accès, et laissant derrière une trace sombre de sang ; la troisième, en surplomb, est la seule qui donne à entrevoir ce lieu en activité (des bouchers s'affairant en vitesse – ils sont un peu flous – autour de plusieurs animaux abattus). L'horreur est plate, sans simagrées.

[...] C'est la deuxième partie du texte qui aide à comprendre l'utilisation à contre-courant que fait ici Bataille de la photographie : "Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant

le choléra." Suit un paragraphe sur les effets de cette malédiction par laquelle "les braves gens" sont amenés "à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage". En d'autres termes, ce n'est pas la violence en tant que telle qui intéresse Bataille, mais sa scotomisation civilisée qui la désigne comme altérité, comme désordre hétérogène : la mettre en quarantaine par "un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui", fût-ce même au sein de l'abattoir, c'est participer d'une entreprise de sublimation (d'homogénéisation), et c'est cette activité sublimatoire qu'il veut analyser et mettre en brèche. [...]

Ce dont il est question dans "Abattoir", "Le gros orteil", et la plupart des textes de Bataille à l'époque de *Documents*, c'est du "double usage" de toute chose. Il y a l'usage élevé, consacré par l'idéalisme métaphysique et l'humanisme rationaliste, et il y a l'usage bas. [...] Tout se divise en deux, mais cette division n'est pas symétrique (il n'y a pas de répartition simple de part et d'autre d'un axe vertical), elle est dynamique (la limite du partage étant horizontale) : le bas entraîne le haut dans sa chute. C'est l'usage bas, son affirmation intempestive, qui crève d'un mauvais coup le ballon de baudruche de l'idéal. »

Yve-Alain Bois, « abattoir », in Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 40-44.

■ « Cette nouvelle disproportion, c'est aux abattoirs de la Villette que Bataille est d'abord allé la chercher, avec l'aide d'Eli Lotar, qui devait réaliser là quelques images extraordinaires. Celle qui, en pleine page, fait front au texte de Bataille pourrait presque se regarder comme une mise en abyme des gros plans d'orteils publiés quelques pages en amont, dans le même numéro de *Documents* : à la découpe du gros plan répond ici un plan "moyen", ou "normal", mais qui justement fait intervenir la découpe comme objet de la représentation elle-même, non comme son procédé. Nous sommes passés d'une *découpe-artifice* à une *découpe-sacrifice*, si je puis dire, celle qui fait voir à Georges Bataille "une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule". L'acte de "couper" en un sens s'est éloigné – il n'est plus "à même l'image", en quelque sorte, il n'est plus l'acte du cadre lui-même, il est désormais à l'intérieur du cadre, et jouit d'un éloignement perspectif : mais, dans un autre sens, il s'est rapproché, puisqu'il se donne ici comme un "document" direct de ce que couper veut dire, un document de boucherie, c'est-à-dire de mise en pièces des corps en leurs différents "morceaux", organes ou "abats".

D'une page à l'autre de ce numéro 6 de *Documents*, donc, une nouvelle "ressemblance cruelle", une nouvelle "ressemblance disproportionnelle" – pieds coupés par un cadre, pattes coupées par une hache – s'est produite et développée, tout entière orientée vers l'idée d'une mise en avant par découpe des extrémités "basses" du corps. Or, la "coïncidence bouleversante" énoncée par Bataille peut ici se généraliser d'une certaine façon, et s'étendre au rapport même qui s'établit entre le processus d'images – la mise en œuvre de ses choix formels, notamment de son échelle ou

de son cadrage – et ce que montre l'image, ce contenu d'image proposé par Eli Lotar. Faire des images, c'est bien tailler dans les corps, et non pas seulement représenter les corps. C'est faire de la ressemblance produite – œuvrée – un "exercice de cruauté", comme Bataille le dira plus tard de l'activité artistique en général. Déjà, dans *Documents*, il se sera plu à noter bien d'autres coïncidences de la même sorte, par exemple la coïncidence de "l'origine du musée moderne" et du "développement de la guillotine". Mais surtout, dans le même numéro de la revue, cette fois-ci quelques pages en aval de l'article "Abattoir", nous trouvons une image qui n'illustre aucun texte en particulier, mais qui vient incontestablement boucler rapport d'images déjà établi entre l'article sur "Le gros orteil" et celui sur l'"Abattoir" : il s'agit d'une photographie qui montre cinq paires de jambes féminines coupées... par un rideau de scène dans une revue hollywoodienne destinée au Moulin-Rouge et intitulée *Fox Follies*. Voilà donc que l'"usine à lanternes" du cinéma américain et des revues pour jeunes danseuses de *tap dancing* se trouve tirée à son tour d'une cruauté que Bataille, dans un texte inédit de cette époque, explicitait si parfaitement qu'on retire presque, à lire ce texte, l'impression qu'il aurait pu prolonger – en le disproportionnant bien sûr – le texte sur l'"Abattoir" : dans ce que Bataille appelle "L'Usine à Folies", l'usine de nos spectacles quotidiens (comme l'abattoir serait l'usine de nos repas quotidiens), il n'y a certes que des rideaux de scène ou des trucs de magiciens pour couper les corps en morceaux. Mais le point commun réside peut-être dans ce mot : "étalage", que Bataille emploie tout près des mots "crudités" et "criant", comme pour faire se ressembler, l'espace d'un ou deux mots, l'étalage spectaculaire avec l'étal des bouchers ; comme pour décliner, sur deux modes antithétiques, l'expression bien française – tout à tour grivoise et terrifiante – de *chair fraîche*... [...]

Car c'est bien à un "exercice de cruauté" que Bataille se livrait ici, dans sa façon de produire les ressemblances, c'est-à-dire de réunir sous un certain rapport des images antithétiques et de provoquer la pensée dans le choc même des antithèses agitées. »

Georges Didi-Huberman, « La découpe dans l'anthropomorphisme », in *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 67-72.

■ « Durant l'été 1929, Lotar se voit proposer par Joris Ivens, qui connaît son intérêt pour le cinéma, de participer aux tournages de deux films documentaires dont il assure la réalisation dans le Zuyderzee hollandais. Pour la première fois, le photographe va œuvrer en tant qu'opérateur cinématographique dans des conditions similaires au reportage. À partir d'un matériau photographique produit en marge du tournage, il élabore un reportage de sa propre initiative dont, fait remarquable, il rédige lui-même le texte, manifestant ainsi qu'il est passé à une toute autre démarche. "Ici on ne s'amuse pas" paraît dans *Jazz* en novembre 1929, sur trois pages, avec quatre photographies; derrière un titre qui sonne comme un rappel à l'ordre, on découvre une approche médiatique où le rapport de Lotar à la photographie semble encore évoluer. L'emploi pour l'occasion d'un appareil de conception récente, le Leica I, dont le boîtier tenu tout contre l'œil combine la précision optique d'une chambre et la maniabilité d'un petit format, tout en exploitant la légèreté de la pellicule cinématographique, participe au redéploiement de l'attention et des dispositions du photographe, l'invitant à introduire davantage de clarté au sein des déambulations de son regard. [...]

Muni d'un appareil qui fait corps avec son regard, Lotar ne cherche plus seulement à se faire l'observateur distancié d'un certain fantastique social, mais le témoin solidaire des conditions de vie de ceux qu'il photographie: dans la suite de sa carrière, il ne se départira plus d'un élan de solidarité médiatique envers les personnes qu'il met en images. Et le titre même de son article augure d'une prise de conscience qui, au-delà de la condition ouvrière au Zuiderzee, implique la relation entre photographe et photographié, et dénonce presque l'attitude dilettante du photographe d'avant-garde. »

Michel Frizot et Cédric de Veigy, « Un parcours éditorial: Eli Lotar à l'épreuve du reportage », in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewling, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 32-33.

■ « Il y a ici deux races d'ouvriers. Ceux de la digue, ceux des écluses. Une petite étendue d'eau, une baie étroite les sépare. D'ici, vous pouvez faire signe. On vous voit de l'autre rive et l'on vous envoie le bateau à moteur. J'ai visité les écluses, je suis allé sur la digue. Ce sont bien deux pays différents, aux mœurs différentes. Sur la digue, une rangée de baraquements qui évoquent un train abandonné. Le matin à six heures, les ouvriers quittent ces tristes logis, une paire de bottes imperméables sur le dos, des bottes d'égoutier ou de mousquetaire. Ils n'y reviendront que dans dix heures, harassés et les yeux déjà fermés par le sommeil. Ils vont se disperser sur la digue et reprendre chacun son travail au point où il l'a laissé la veille. Ils nivelleront cette boue grise. Ils étendront là leurs tresses de paille ou bien ils feront de ces blocs de granit un puzzle énorme et commenceront à bâtir la chaussée. Ils travaillent sans bruit. Seul, le chef d'équipe, parfois dit quelques mots, lorsque cela est absolument nécessaire. L'effort de ces hommes est silencieux et grave comme un rite. On entend seulement le vacarme grinçant des grues, des ponts transbordeurs, des pompes à sable. [...] Les gens des écluses sont une autre race. Ils travaillent à sec, sur la terre ferme. Ils ignorent l'hostilité de la mer et jamais, sous leurs pieds, le sol ne se dérobe ni ne glisse. Ils peuvent prendre le thé et dormir à l'ombre. Ils sont plus minces et moins forts que ceux de la digue où les entrepreneurs ressemblent tous à des cow-boys avec leur large chapeau rond, leurs bottes, leur canne flexible et le gros cigare toujours planté dans leur rude visage. Rien ne compte ici, que le travail. La nuit venue, ces hommes, d'un pas lourd, vont dormir. Ils se lèvent en même temps que le soleil, prêts à faire encore la même chose pendant dix heures, et ils savent que cela peut durer cinquante ans. J'avoue que l'effroyable simplicité de cette vie sans surprise, la parfaite beauté de cette existence mécanique et une des plus navrantes choses qui se puissent voir – et aussi une des plus belles. »

Eli Lotar, « Ici on ne s'amuse pas », *Jazz*, n° 11, 15 novembre 1929, p. 482-484, repris in Annick Lionel-Marie et Alain Sayag (dirs.), *Eli Lotar*, Paris, Centre Pompidou, 1993, p. 20.

■ « Le film dépeint le combat historique du peuple néerlandais contre l'invasion de la mer. Des documents, des cartes et un commentaire en voix off exposent le contexte historique et politique. La main-d'œuvre, les conditions de travail, les droits et l'identité des ouvriers deviendront, à travers cette expérience, un thème central dans l'œuvre d'Ivens: "Le 28 mai 1932, j'avais filmé ce moment historique où la mer se précipite à travers la dernière brèche. Cette séquence est devenue un morceau de bravoure du cinéma documentaire. Pour la filmer, dans la crainte de manquer une phase importante de cette bataille, j'avais disposé trois caméras autour de mon sujet. J'avais pensé que, pour restituer la tension dramatique de ce combat – sa violence, sa beauté plastique, son issue incertaine –, je devais filmer séparément chacun de ses éléments: la mer, la terre et l'homme avec ses machines. [...] De ce principe de tournage, découla un principe de montage qui lui aussi est devenu un modèle du genre et, aujourd'hui encore, je considère cette séquence, du point de vue de l'émotion dramatique, comme une des plus réussies de ma carrière de documentariste."

Il existe de ce film deux versions, *Zuiderzeewerken* (*Les Travaux de Zuiderzee*), en 1930, et *Nieuwe Gronden* (*Nouvelle terre*), en 1933. *Zuiderzeewerken* est un documentaire remarquable qui expose aussi bien des points de vue d'avant-garde que l'âpre combat entre l'homme et les forces de la nature, l'homme finissant par l'emporter sur la mer. Comme Lotar l'écrit lui-même: "Et cette lutte entre la mer et la machine, ce geste sans cesse répété, cet entêtement des hommes contre la nature est un spectacle si magnifique et si émouvant qu'on le contemplerait jusqu'à l'abrutissement, les pieds collés au sol." »
Pia Viewling, « "Transfuge du cinéma". Eli Lotar et le cinéma documentaire », in *Eli Lotar, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewling, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 41-43.*

■ « Un an plus tard, Buñuel après les épisodes de *L'Âge d'or* et du *Chien andalou*, veut observer la réalité contemporaine et notamment la dure vie des habitants du village d'Estremadura Las Hurdes. Lotar y est encore le chef opérateur. Pierre Unik, ancien surréaliste fait partie également de l'expédition. Il n'est pas évident d'envisager le film documentaire comme un espace d'expression privilégié du surréalisme. La fiction permet, en effet, plus aisément de mettre en scène le rêve, la fantaisie, le merveilleux, l'incongru, à l'image des premières réalisations de Buñuel. Néanmoins, Jacques-Bernard Brunius, compagnon de Lotar et l'un des rares surréalistes pleinement actifs dans le domaine cinématographique, s'intéresse aux apports des avant-gardes dans le cinéma de l'entre-deux-guerres dans son essai *En marge du cinéma français*. Accordant une attention particulière au genre documentaire, celui-ci, pour Brunius, se révèle un outil privilégié pour observer le monde dans sa plus grande profondeur. Ainsi écrit-il:

"Le documentaire se mit alors à découvrir la beauté du monde et son horreur, les merveilles de l'objet le plus banal infiniment grossi, le fantastique dans le spectacle de la rue et de la nature".

Le film documentaire se présente comme un prolongement naturel du reportage photographique et de la déambulation surréaliste dans l'espace urbain. Lotar effectue ce glissement naturel dans sa propre carrière.

En outre, Luis Buñuel rappelle fréquemment, malgré son éloignement du cercle surréaliste que *Tierra sin pin. Las Hurdes* ne constitue en rien une rupture avec ces deux autres précédents films. En effet, *Tierra sin pin. Las Hurdes* reprend des obsessions surréalistes qui dans ce contexte d'étude ethnographique et sociale, prend une résonance particulière. On retrouve dans les images tournées par Lotar pour *Las Hurdes*, différentes séquences qui par leur crudité rappellent les images les plus frappantes du *Chien andalou* ou de *L'Âge d'or* mais aussi certaines photographies publiées dans *Documents* que ce soit par Lotar ou d'autres auteurs. La longue séquence sur les pieds déformés des petits élèves de *Las Hurdes* frappe la mémoire du spectateur et le renvoie aux images d'*Orteils* de Boiffard dans *Documents*. De même, le plan sur la gorge de la jeune fille malade dont on force à ouvrir la bouche pour que l'objectif puisse s'y engloutir, rappelle encore une fois Boiffard et sa photographie d'une bouche entrouverte publiée dans *Documents* en 1930. »
Damarice Amao, « Eli Lotar un photographe professionnel et militant en marge du surréalisme », actes du colloque « L'image comme stratégie: des usages du médium photographique dans le surréalisme », Paris, Institut national d'histoire de l'art, 11 décembre 2009 (en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/AmaoWEB.pdf>).

■ « C'était en 1966. Dans le grenier de la maison familiale, Conchita Buñuel, la sœur de Luis, retrouvait une partie des rushes non montés de *Terre sans pain*. Le documentaire avait été tourné en 1932 au sud de Salamanque, dans cette région désolée qui porte le nom de Las Hurdes. Plusieurs boîtes d'images sur film nitrate. Des plans écartés, des chutes, des doubles, d'autres prises. [...]

C'est ainsi que l'on voit dans les rushes un peu plus d'humanité banale que dans le film: la femme au goitre, par exemple, y allaite son enfant. Tétée coupée au montage. Rejetés, aussi, ces regards des uns aux autres, ces gestes qui les relient, toute une série de brèves scènes familiales. Saute tout ce qui pouvait évoquer une vie de groupe, une sociabilité, voire une dignité des Hurdanos. Un très beau plan, pourtant, rassemble les femmes du village. Elles ont chacune un enfant dans les bras. Elles attendent le signal du metteur en scène pour se mettre en marche. Elles sont filmées de face, puis de dos, en plongée, petite foule dont le pas résolu évoque en effet une protestation, une solidarité offensive plutôt que la résignation et l'impuissance. Coupées. [...]

Choix de montage, c'est-à-dire choix de sens et de ton. Noircir le trait. Forcer la note. Cet envers du film que sont les rushes fait apparaître une ligne de conduite extrêmement ferme: les Hurdanos n'ont pu entrer dans le film tel que l'a voulu Buñuel qu'à la condition de perdre une partie d'eux-mêmes. Et d'abord la force de leurs relations, la dimension d'une communauté, d'une conscience, bref, ce qui pouvait les rapprocher de nous, les relier à nous, spectateurs. Rien de ce partage humaniste auquel le cinéma se plaît à nous convier ne vient ici adoucir ou domestiquer le spectacle de la misère. Les sentiments les plus humains sont exclus du film achevé. Bien sûr, les rushes retrouvés de *Terre sans pain* sont muets. On y vérifie donc à quel point la disparition du commentaire laisse assez d'ambivalence aux images pour que nous puissions, tout de même, les supporter. Il faut toute la violence du texte (et du ton glacial sur lequel il est proféré)

pour arracher ces images au lien d'émotion que nous ne cessons de tisser avec elles, pour les maintenir du côté de l'inimaginable. [...] Violence de la représentation. La misère est insupportable ? Que son spectacle, lui aussi, le devienne. Car la question du cinéaste est toujours la même (c'est une question politique) : comment réveiller en chaque spectateur les doutes et les crises que le spectacle a plutôt pour mission de refouler et d'éloigner ?

Un plan des rushes de *Terre sans pain*, vraisemblablement "volé" au tournage par l'opérateur, nous montre un homme tirer au pistolet dans la direction de deux chèvres qui hésitent, ma foi, à se laisser tomber dans un précipice. Cet homme ressemble assez à Luis Buñuel. Mise en scène à coups de revolver ? Il y a quelque chose d'un scandale absolu dans ce geste. D'autant plus choquant, d'ailleurs, que *Terre sans pain* est un documentaire. Les bonnes âmes parleront d'une réalité manipulée, truquée. Mais filmer, couper, monter – écrire, en somme – c'est évidemment manipuler, orienter, choisir, déterminer, bref, interpréter une réalité qui ne se présente jamais à nous comme "innocente" ou "pure", sauf à en faire notre fantasme. Comme les films de fiction, les documentaires sont mis en scène. Il se trouve que la visée de cette mise en scène n'est qu'accessoirement la réalité re-présentée, qu'elle est plutôt tournée vers le spectateur, intéressée au fonctionnement de son regard, au jeu de ses désirs et de ses croyances. Et si c'étaient moins les gens et les bêtes de Las Hurdes que Buñuel met en scène que, pour en éprouver les limites, nos facultés d'indifférence et d'indignation ? »

Jean-Louis Comolli, « Les rushes de *Terre sans pain* à Valence » [1996], in *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004, p. 353-355.

■ « Je considère ce qu'on appelle le documentaire comme le genre le plus parfait dans le cinéma parce qu'il contient lui-même tout le cinéma et que c'est essentiellement dans le documentaire qu'un réalisateur peut se mesurer complètement avec la matière, avec lui-même et avec ses coéquipiers.

Le documentaire est la pièce témoin à la vue de laquelle personne ne se trompera et qui classera sans appel son auteur : s'il réussit, tout lui est permis dans le cinéma ; s'il échoue, inutile pour lui d'insister dans ce métier.

Dans le cas du documentaire, le sujet est la réalité, sans artifices, et le problème consiste à faire de cette réalité une autre plus vraie encore qui devra troubler la quiétude du spectateur ; et le réalisateur est obligé d'employer à cette fin, à fond, sans rien économiser, toutes les ressources qu'il possède et qui sont autant nécessaires ici, sinon plus, qu'à la réalisation de n'importe quel genre de films. »

Eli Lotar, « Eli Lotar parle de son œuvre », texte du programme accompagnant une séance de courts-métrages organisée par le Cercle du cinéma (ciné-club) le lundi 17 mars 1947 à Bruxelles.

■ « Dans les années trente, tout comme les personnalités qui composent son entourage, Eli Lotar se pose la question des moyens possibles d'actions pour contrer la montée du fascisme en France et en Europe. Lotar devient membre officiel de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) en 1933 dans la section photographie et participe dans le domaine à différentes manifestations de l'association révolutionnaire.

Ses photographies de travailleurs, réalisés à l'occasion de divers voyages, notamment en Hollande lors du tournage

Zuydersee de Joris Ivens en 1930, ont une résonance particulièrement juste et authentique en cette période. Louis Aragon qui a tourné le dos au surréalisme pour se rallier au Parti Communiste lui réserve une attention particulière dans son compte-rendu de l'exposition *Documents de la vie sociale* à la Galerie La Pléiade dans la revue *Commune* en 1935. »

Damarice Amao, « Eli Lotar un photographe professionnel et militant en marge du surréalisme », actes du colloque « L'image comme stratégie : des usages du médium photographique dans le surréalisme », Paris, Institut national d'histoire de l'art, 11 décembre 2009 (en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/AmaoWEB.pdf>).

■ « Les photographes qui exposent à la Pléiade ont honnêtement abordé le problème du contenu social de la photo. Ils l'ont résolu, chacun à sa façon, avec plus ou moins de bonheur, mais cela ne nous en vaut pas moins une exposition passionnante, et des photographies dont plusieurs sont singulières. Si la plupart des exposants traduisent ici surtout leur sympathie pour les humbles, l'intérêt qu'ils portent à la peine des hommes, aux enfants du peuple, aux petits métiers, aux types de la rue, de l'usine ou des champs, si certains d'entre eux se bornent à photographier une machine archaïque ou moderne, et l'homme qui est à côté d'elle, cela n'a cependant pas enlevé à l'exposition son caractère de réalisme révolutionnaire, parce qu'à côté de ces photos, belles parfois, mais vides d'interprétation, s'en trouvent d'autres qui, par leur sujet même, sans autre intervention du photographe que celle du choix de la scène, commentent ces portraits de vieilles femmes, de pêcheurs tirant des filets, de paysans aux champs, de mioches jouant dans les rues. L'exposition de la Pléiade a été heureusement complétée par des vues des manifestations de Février à Paris, de la cité Jeanne-d'Arc, des photos des grèves et des insurrections de Cuba et des deux Amériques, de Vienne 1934, de l'Octobre espagnol, de la guerre au Maroc, de l'exploitation des prolétaires chinois et de la répression européenne contre leurs révoltes. [...] Eli Lotar, enfin, affirme ici une fois de plus un talent qui n'a pas dit son dernier mot, et dont il y a lieu d'espérer qu'il saura faire un usage plus fort. J'ai préféré à tout son envoi cette photo qui montre le repos d'un groupe de terrassiers, le désordre de la fatigue, le hasard de la terre et des objets tombés. Le coltinage dans un port d'Algérie (sans doute ?), les effroyables bicoques de la zone sévillane, une vue de Billancourt, révèlent en Lotar un des hommes qui savent le mieux se servir de la lumière. »

Aragon, « Un "salon" photographique », « Documents de la vie sociale » [Exposition de photographies, organisée par la Section photographique de l'AEAR, à la galerie de la Pléiade], in *Commune*, n° 17, janvier 1935, p. 1189-1192 (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6251399j/f788.image>).

■ « Pour encadrer la contribution des artistes et des intellectuels, les associer aux luttes contre le fascisme et pour la paix, promouvoir une culture révolutionnaire, le Parti communiste français fonde l'AEAR, contrôlée par le Komintern. Louis Aragon préside la section photographie, composée des éléments les plus novateurs. Le secrétaire général de la section, Eli Lotar, anime l'action de ces "compagnons de route". Claude Cahun prend une part active aux débats, mais dans la "section littéraire". Boiffard, Cahun, Lotar et Henri Tracol, les plus radicaux, signent le manifeste "Contre le



Las Hurdes, 1933

Don de Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand 1993,
n° inv.: AM 1995-98 (1), collection Centre Pompidou,
Paris, MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
photo Adam Rzepka

fascisme mais aussi contre l'impérialisme français" et prennent part aux débats idéologiques qui enflamment l'AEAR. Les autres photographes, au sein de cette section, centrent leurs échanges sur le rôle des APO [Amateurs Photographes Ouvriers], qui ne signent pas leurs images. Tracol défend "l'utilisation révolutionnaire de photographies de toutes catégories". D'autres revendiquent la paternité de leurs œuvres. En 1935, deux expositions fédèrent des photographes venus d'horizons divers: "La photographie qui accuse", à la Maison de la culture, au siège de l'AEAR, et "Documents de la vie sociale", à la Galerie de la Pléiade. [...]

Tous ces photographes sont unis dans un rejet du nationalisme que distillent les ligues d'extrême droite et dont la montée en puissance s'est traduite par les émeutes de février 1934. Mais l'AEAR ne les rassemble pas vraiment et ils ne participent que de loin aux réunions. D'autres réseaux plus complexes, artistiques, professionnels, personnels ou idéologiques, agissent, autour du surréalisme et des revues qu'il initie ou soutient, des groupes se forment sur des programmes radicaux. En 1935, Contre-Attaque – Union de lutte des intellectuels révolutionnaires naît d'un rapprochement entre Boris Souvarine et André Breton. Des réunions préparatoires se sont tenues chez Cahun. Aux côtés d'écrivains, de poètes et de peintres, Boiffard, Hugnet et Dora Maar tentent de formuler de nouveaux moyens d'action. Henri Cartier-Bresson, grand bourgeois, ami de Tracol, de Chim (David Seymour) et de Robert Capa, a délaissé la peinture pour la photographie et le cinéma, et côtoie à sa façon le groupe surréaliste. Man Ray fréquente et photographie les écrivains et les peintres surréalistes sans trop se mêler à leurs querelles. Quant à Kertész, bien que son carnet d'adresses rassemble vite tout ce qui compte dans le monde de la photographie, de la presse et de l'édition, carte de l'AEAR en poche, il fréquente surtout ses amis les peintres hongrois et demeure en relation avec des compatriotes d'extrême gauche.»

Françoise Denoyelle, «Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années trente», in *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 47-48.

■ «Après la fin de la guerre, Lotar travaille quelques mois comme opérateur au service cinéma du ministère de l'Air. Charles Tillon, maire communiste d'Aubervilliers et ministre de l'Air, lui commande un film sur les habitats insalubres de sa ville. *Aubervilliers*: "Ce monde qui doit absolument changer et qui finira bien par changer" est le récit visuel d'un lieu, d'une mémoire, d'existences. La narration qui traverse ce documentaire social de vingt-quatre minutes est à la fois informative et poétique. Le son, le commentaire (texte de Jacques Prévert), la musique (de Joseph Kosma) et les chansons aux paroles descriptives s'entremêlent en référant directement aux images.

Daté de 1945, ce court-métrage est produit par le gouvernement français et distribué par Ciné France en 1946. Cette année-là, il est projeté en première partie de *La Bataille du rail* de René Clément, un des plus grands films sur la résistance française dans les chemins de fer.

Les deux thèmes principaux de ce court-métrage sont, en dehors de la dénonciation des épouvantables conditions de vie dans les taudis, l'eau et les enfants. La présence de l'eau tout au long du film est évidente dès le début, comme si Lotar avait souhaité rendre hommage à Jean Vigo. Le spectateur suit le parcours d'une péniche sur la Seine tandis que le commentaire décrit sa sortie de Paris par le nord en direction d'Aubervilliers. Le bateau traverse une écluse qui, telle une fenêtre, ouvre un espace intérieur subjectif (un Paris idéalisé) sur un espace objectif (la banlieue dans sa réalité) situé au-delà. Dans les premières minutes, d'autres plans saisissants font comprendre d'emblée au spectateur le sens du film. Par exemple, grâce à un montage judicieux, le film souligne la fraternité de la classe ouvrière en montrant une solidarité presque intime entre l'éclusier et le patron de la péniche: tandis qu'ils manœuvrent ensemble, leurs regards se croisent d'un plan à l'autre et le trait d'union entre eux est symbolisé par le cordage qui leur sert à diriger le bateau.

Pendant ce temps, le commentaire explique qu'en 1831 Aubervilliers était un village entièrement rural de 2 213 habitants et qu'il est devenu une ville ouvrière de 55 000 hommes et femmes vivant pour la plupart dans des taudis



Madrid, février 1936

Don de M. Jean-Pierre Marchand 2009, n° inv. : AM 2010-203 (1),
collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
photo Philippe Migéat

ou des ruines anciennes "qui ne sont pas les ruines toutes neuves de la guerre". Au cours de l'introduction, on découvre la cité à travers des enfants qui plongent dans le canal d'Aubervilliers, une des frontières géographiques de la ville. À partir de cette séquence, Lotar alterne panoramas, vues plongeantes et vues en contre-plongée de bâtiments, de taudis, de ruines et de la banlieue industrielle, avant de proposer des portraits descriptifs des habitants et de leurs conditions de vie et de travail. Ce mouvement perpétuel du lieu à l'individu et à la communauté (famille ou groupes d'ouvriers) donne au film son rythme et sa cadence tandis que l'omniprésence de l'eau et l'attention aux textures (surface des cours d'eau, pluie dans les flaques, terre, pavés, toitures, murs décrépits) semblent exprimer la fragilité de la "peau extérieure" de ces logements.»

Pia Viewing, «"Transfuge du cinéma". Eli Lotar et le cinéma documentaire», in *Eli Lotar, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 48-49.*

■ « Le ton est donné d'entrée, un ton Prévert sur une Seine nonchalante qui, de Notre-Dame au quai de la Rapée, "se la coule douce" comme le dit la chanson aux accents populaires, avant que les chalands nonchalants remontent le canal Saint-Martin, jusqu'au port d'Aubervilliers. Et là, c'est une autre chanson, un autre rythme. Des masures en ruine, des abris de tôle ondulée et de carton, des rues boueuses, un canal où flotte un chien crevé, où des enfants vont plonger, et la même voix, celle de Germaine Montero, enchaîne sur une autre chanson, restée célèbre : "Gentils enfants d'Aubervilliers, gentils enfants de prolétaires..." C'est que ce film, qui date du milieu du XX^e siècle, évoque un monde droit sorti des grandes années de l'industrialisation à la fin du siècle précédent. On appelait cela les "îlots insalubres". Un carton avait prévenu d'entrée ceux qui n'auraient pas voulu croire ce qui leur était montré et auraient pu penser que le tableau était noirci à plaisir : "Ce film a été réalisé au cours de l'été 1945; son but est d'attirer l'attention sur les conditions d'existence des

habitants des îlots insalubres des grandes villes. L'auteur n'a pas jugé utile de montrer les constructions les plus modernes, les plus hospitalières de la petite cité d'Aubervilliers. Ce n'était pas l'objet de ce documentaire". Et il est bien vrai que, de la fillette qui, Cosette ayant survécu au temps des *Misérables*, ramène son grand seau d'eau de la borne fontaine, au vieil homme au bord de la tombe expulsé de sa cabane pour "cause d'agrandissement du cimetière", c'est une vision d'horreur qui est proposée de cette ville dont l'écrivain Didier Daeninckx rappelle "qu'elle avait été bâtie pour partie avec les gravats légués par Haussmann à la périphérie, [que] le taudis y était la norme et [que] rien n'y avait vraiment changé depuis la description qu'en faisait Léon Bonieff dans son livre écrit en 1912". Il reste que, vu aujourd'hui, en nos temps de grandes cités, de leur mal vivre et de leur désocialisation, le film laisse une impression de grande douceur, celle d'une beauté perdue. Et ce n'est pas dû qu'à la gentillesse gouailleuse de Prévert, de son commentaire et de ses chansons, mais d'abord sans doute à cette façon jamais condescendante dont le réalisateur va à la rencontre de ses personnages les plus humbles. C'est de respect qu'il faut parler ici, et il éclate dans une des dernières séquences, apparition dans la cour d'une pauvre maison d'une mère de famille avec trois de ses plus jeunes enfants. Puis arrivent le père et les deux aînés, apprentis, sortant du travail. Cette famille alors réunie, comme posant devant le photographe, restera un instant figée dans le cadre où le film l'enserme, avant de sortir, rieuse, de cette immobilité, de s'échapper du cadre. On ne saurait mieux dire, sans un mot, qu'un cinéaste, aussi attentif soit-il, ne saurait rendre la fière beauté de ces "enfants de prolétaires". Ainsi ce film, le seul que réalisa Eli Lotar, qui fut photographe de talent et opérateur pour, entre autres, Buñuel, Joris Ivens, Renoir, marque-t-il une date dans l'histoire du documentaire en France.»

Émile Breton, «Aubervilliers. Eli Lotar – 1945», in Jacky Evrard et Jacques Kermabon, *Une encyclopédie du court métrage français*, Pantin, Festival Côté court / Crisnée, Yellow Now, 2004, p. 43 et 45.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

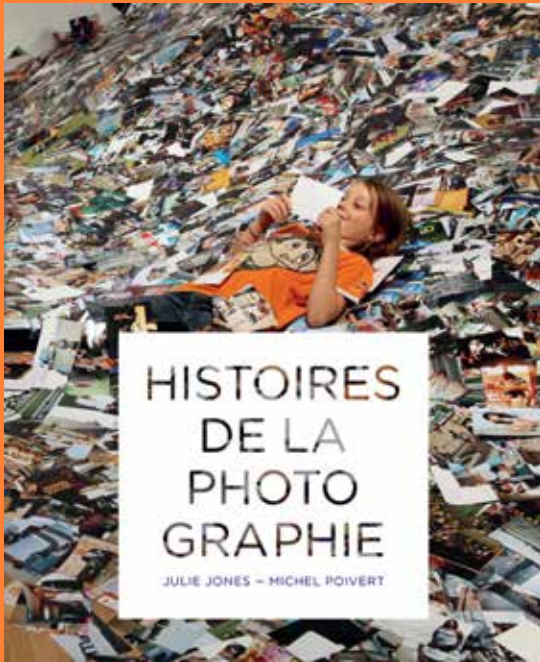
Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

« Nouvelle Vision » et déambulation urbaine

- BAQUÉ, Dominique, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- BENJAMIN, Walter, « Le flâneur », in *Paris Capitale du XIX^e siècle* [1939], Paris, Cerf, 1990.
- BOULOUCH, Nathalie, « La création expérimentale. La recherche de nouveaux langages visuels », in POIVERT, Michel, et GUNTHER, André (dirs), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- EPSTEIN, Jean, « Conférence prononcée au Groupe d'études philosophiques et scientifiques, à la Sorbonne, le 15 juin 1924 » (en ligne : http://www.photogenie.be/photogenie_blog/primary-text/de-quelques-conditions-de-la-photogénie).
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- GUIDO, Laurent, et LUGON, Olivier (dirs), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.
- KRULL, Germaine, *La vie mène la danse*, Paris, Textuel, 2016.
- LUGON, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- LUGON, Olivier, « La photographie mise en espace », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/168>).
- LUGON, Olivier, « Piétons et marcheurs au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/226>).
- MOURE, José (dir.), *Le Cinéma, naissance d'un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008.
- RODTCHENKO, Alexandre, « Notebook for LEF », *Novy Lef*, n° 6, 1927, p. 3, repris in LAVRENTIEV, Alexandre, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Cologne, Könemann / Paris, Gründ, 1997, p. 22.
- ROH, Franz, « Mécanisme et expression. Les caractères essentiels et la valeur de la photographie », in *Foto Auge*, Stuttgart, 1929.
- VERTOV, Dziga, « Manifeste ciné-œil », *LEF*, n° 3, 1923.
- Germaine Krull, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2015.
- *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

Affinités surréalistes, « fantastique moderne » et « informe »

- ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, 2011.
- ARIBIT, Frédéric, « André Breton et Georges Bataille : Querelles matérialistes et incidences picturales en 1929 », *Loxias*, n° 22, 15 septembre 2008 (en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2441>).
- AUBENAS, Sylvie, VERSAVEL, Dominique, *Objets dans l'objectif*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005.
- BAJAC, Quentin, « Le fantastique moderne », in *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 123-128.
- BATAILLE, Georges, « informe », in « Dictionnaire », *Documents* n° 7, décembre 1929, p. 382 (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f?rk=21459;2>).
- BRETON, André, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, 1998.
- Bois, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996 ; extrait à paraître sur le magazine en ligne du Jeu de Paume.
- BOUQUERET, Christian, *La Photographie surréaliste*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », 2008.
- CHÉROUX, Clément, « L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste », in *L'Image-document, entre réalité et fiction. Les Carnets du BAL*, n° 1, Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres, 2012.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995 (rééd. prévue courant 2017).
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- HOLLIER, Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », in *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. VIII-XXI (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f8.image.r=Documents%20Georges%20Bataille>).
- KRAUSS, Rosalind, « Photographie et surréalisme », *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 2013.
- LESAGE, Émilie, « La série *Aux abattoirs de la Villette* (1929). Le point de vue du photographe Eli Lotar par-delà la revue *Documents* et la philosophie de Georges Bataille », mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université de Montréal, 2009.
- LORETI, Silvia, « Le surréalisme et la ville », in *La Ville magique*, Villeneuve d'Ascq, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut / Paris, Gallimard, 2012.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui sont racontées dans ce livre. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants raconte quelques-unes de ces histoires (à partir de 8 ans).

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 × 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

- MAC ORLAN, Pierre, « La photographie et le fantastique social », *Les Annales politiques et littéraires*, n° 2321, 1^{er} novembre 1928, in *Écrits sur la photographie*, Paris, Textuel, 2015.
 - POIVERT, Michel, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
 - POIVERT, Michel, *Brève histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.
 - POIVERT, Michel, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006.
 - Brassai. *Graffiti, le langage du mur*, Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2016.
 - Henri-Cartier Bresson, Paris, Centre Pompidou, 2014.
 - Jacques-André Boiffard, *la parenthèse surréaliste*, Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2014.
 - *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- Reportages, publications et engagement documentaire**
- ARAGON, Louis, « Un "Salon" photographique », in *Commune*, n° 17, janvier 1935, p. 1189-1192 (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6251399j/f189.image>).
 - BARRÈRE, Laetitia, « Dialogues sur la photographie documentaire », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014.
 - COSTA, José Manuel, « Joris Ivens and the documentary project », dans *Joris Ivens and the Documentary Context*, dir. Kees Bakker, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999.
 - BRESCHAND, Jean, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Scérén-Cndp, 2002.
 - BRETON, Émile, « Aubervilliers. Eli Lotar – 1945 », in EVRARD, Jacky, et KERMAVON, Jacques, *Une encyclopédie du court métrage français*, Pantin, Festival Côté court / Crisnée, Yellow Now, 2004.
 - COMOLLI, Jean-Louis, « Les rushes de *Terre sans pain* à Valence » [1996], in *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004.
 - COMOLLI, Jean-Louis, « Entretien avec Jean-Louis Comolli. La pensée dans la machine », *Rue Descartes*, vol. 3, n° 53, 2006, p. 72-100 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-72.htm>).
 - DENOYELLE, Françoise, *La Lumière de Paris. Les Usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997.
 - DESTANQUE, Robert, Ivens, Joris, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Poitiers, éditions BFB, 1982.
 - FRIZOT, Michel, VEIGY, Cédric de, *VU, le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, Éditions de La Martinière, 2009.
 - GAUTHIER, Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 2011.
 - GERVAIS, Thierry, avec la collaboration de MOREL, Gaëlle, *La Fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazine d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.
 - NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck, 2002.
 - VICHY, Laura, *Henri Storck. De l'avant garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2002.
 - *The Worker Photography Mouvement (1926-1939): Essays and Documents*, cat. d'exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011 (existe aussi en version espagnole).

PISTES SCOLAIRES

Les pistes de travail 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 et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs projets, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours ou de leurs activités.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images d'Eli Lotar, et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, ces pistes sont regroupées en quatre thèmes :

- « Points de vue photographiques et modernités urbaines » ;
- « Exploration du quotidien et "inquiétante étrangeté" » ;
- « Aux abattoirs de la Villette, images et textes » ;
- « Autour du film *Aubervilliers* (1945) ».

POINTS DE VUE PHOTOGRAPHIQUES ET MODERNITÉS 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, repris in Alexandre Lavrentiev, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Paris, Gründ, p. 22.]

I 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, et l'angle sous lequel on l'observe. On distingue trois grandes catégories de points de vue ou d'angles 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 en dessous du sujet (avec un axe allant du bas vers le haut).
- Inciter les élèves à rechercher des images dans la presse ou sur Internet en distinguant les différents points de

vue : 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 et des effets qu'elles produisent.

– Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« 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. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse... 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 Garat et Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.]

– Poursuivre l'exercice précédant avec les images réalisées par Eli Lotar à l'occasion de la Foire de Paris en 1928, à

partir du site de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/>).

« Pour son quatrième reportage, "La Foire de Paris" (*VU*, n° 10, 23 mai 1928), on possède les 74 négatifs 4,5 x 6 cm qui indiquent une posture d'aisance, de déambulation et de discrétion. Les clichés montrent effectivement une grande variété de points de vue, dans une flânerie attentive à produire essentiellement "des photos" unitaires, et non un récit articulé ou un parcours scandé. [...] Mais Lotar affectionne aussi les prises insolites : détails d'objets présentés (pavillons de gramophone), une toiture en résille, et surtout une dizaine de vues étonnantes prises au ras des pavés, de pieds et de jambes – des photos modernistes dont on ne connaît du reste aucun tirage, mais dénuées du caractère descriptif nécessaire dans un magazine. » [Michel Frizot et Cédric de Veigy, « Un parcours éditorial : Eli Lotar à l'épreuve du reportage », in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 27-28.]

– Proposer aux élèves de réaliser chacun une dizaine de photographies de l'établissement scolaire avec un point de vue spécifique et constant : ras du sol, à hauteur des yeux et de niveau, à hauteur des yeux et en contre-plongée... Mettre en commun et analyser les séries d'images obtenues.



Locomotive, vers 1929
 Achat grâce au mécénat de Yves Rocher, 2011. Ancienne collection Christian Bouqueret, n° inv. : AM 2012-4284, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / photo Georges Meguerditchian

Isolateur, vers 1930
 Achat en 2005, n° inv. : AM 2005-122, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / photo Philippe Migéat

■ 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 opposé au champ). Le **cadrage**, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole, puis extrait une partie de la réalité visible. 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.

– Analyser le cadrage dans ces deux photographies d'Eli Lotar :
 · *Locomotive, vers 1929* (ci-dessus à gauche).
 · *Isolateur, vers 1930* (ci-dessus à droite).
 Sans montrer la légende, questionner les élèves sur les objets représentés. Sont-ils facilement identifiables ? Quelle vision des objets représentés nous donne ce type de cadrage ?

– Développer la séquence en vous appuyant sur la citation suivante :
 « Il est si anormal visuellement d'isoler radicalement une chose que, ce faisant, on la dénature tout autant qu'on en restitue une possible vérité. En utilisant de la manière la plus abrupte la fonction d'enregistrement de la réalité tangible du monde, propre à la photographie, on apporte au contraire la preuve que cette réalité n'existe

pas en soi et que l'image produite par l'appareil n'est qu'une vision de plus, créée par le médium lui-même. » [Sylvie Aubenas et Dominique Versavel, *Objets dans l'objectif*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005 (en ligne : <http://expositions.bnf.fr/objets/arret/o6.htm>).]

■ Travailler à partir des différentes représentations photographiques de la tour Eiffel disponibles sur www.photo.rmn.fr, notamment :

- Germaine Krull, *Tour Eiffel*, 1927 (<http://www.photo.rmn.fr/archive/12-542751-2C6NUo84PY32.html> et <http://www.photo.rmn.fr/archive/12-508680-2C6NUoZ89NCR.html>);
 - André Kertész, *Sous la tour Eiffel*, 1929 (<http://www.photo.rmn.fr/archive/08-549341-2C6NUoTOBJS7.html>);
 - François Kollar, *Tour Eiffel, vue d'ensemble en contre-plongée*, vers 1931 (<http://www.photo.rmn.fr/archive/10-506116-2C6NUoQFJH3A.html>) et *Tour Eiffel vue en contre-plongée*, vers 1931 (<http://www.photo.rmn.fr/archive/09-513178-2C6NUo9LDIMS.html>);
- Étudier les points de vue et les cadrages choisis, ainsi que la composition des images :

- Que mettent en valeur ces images ? Est-ce la forme de la tour Eiffel ? Sa structure ? Sa hauteur ?
- Que pouvait représenter la tour Eiffel pour les photographes des années 1920-1930 ? Quelles possibilités leur offrait-elle ?

– En quoi peut-on dire que ces photographes mettent en œuvre une « vision en mouvement » qui caractérise les recherches de la « Nouvelle Vision » ? Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« L'appareil photo est alors moins considéré par eux comme un moyen d'expression ou de reproduction que comme un outil de vision, l'agent d'une nouvelle perception de l'espace, libérée des carcans perspectifs de la Renaissance, multidirectionnelle et infiniment mobile. Comme le proclame Moholy-Nagy : "à travers la photographie (et plus encore le film), nous avons acquis de nouvelles expériences de l'espace, avec leur aide et celle des nouvelles écoles d'architecture nous avons atteint à l'élargissement et à la sublimation de notre appréciation de l'espace. Par la compréhension de la nouvelle culture de l'espace grâce aux photographes l'humanité a acquis le pouvoir de percevoir son entourage et sa vraie existence d'un œil neuf". Cette perception spatiale libérée et mobile s'exprime surtout dans les innombrables vues basculées, les plongées et contre-plongées tant prisées par le modernisme et permises alors par l'apparition des appareils de petit format. » [Olivier Lugon, « La photographie mise en espace », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/168>).]



Sans titre [Lisbonne], 1931
 Don de M. Jean-Pierre Marchand 2009,
 n° inv.: AM 2010-201 (1), collection Centre
 Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-
 Grand Palais / photo Philippe Migeat

– Revenir sur les échanges entre approches photographiques et cinématographiques dans le renouvellement de la représentation des espaces urbains. Vous pouvez vous reporter aux extraits de textes de la sous-partie « Nouvelle Vision » et déambulation urbaine » (voir p. 16-20).

■ Consulter le portfolio *Métal* de Germaine Krull, paru en 1928 à partir du lien suivant (3^e éd., 2003) : <http://ohtopbook.blogspot.fr/2015/03/germaine-krull-1897-1985.html>.

– Quels aspects de l’architecture Germaine Krull met-elle en valeur ? Quels points communs peut-on repérer entre ses photographies et les vues de la tour Eiffel réalisées par Eli Lotar ultérieurement (images longtemps datées de 1929, les recherches récentes sur le fonds Lotar ayant permis de préciser la date de 1965).

· *La Tour Eiffel*, 1965 (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/archive/11-536277-2C6NUoO3CPRF.html>);

· *La Tour Eiffel*, 1965 (<http://www.photo.rmn.fr/archive/11-536281-2C6NUoO3C1IG.html>).

– En quel sens peut-on dire qu’Eli Lotar poursuit l’esthétique de la Nouvelle Vision ? Dans quelle mesure son intérêt manifeste pour les détails (formes, matériaux, textures) se retrouve-t-il dans l’approche de Germaine Krull ?

– Analyser la planche-contact qui permet d’avoir une vision d’ensemble des images de la tour Eiffel (en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/>

resource/cjyXgRn/r8EexoK). Quels renseignements nous donne-t-elle sur le déroulement de la séance de prise de vue ? Sur les choix de point de vue et de cadrage ? Sur la mise en valeur des éléments de la structure ? En combien de rubriques pourrait-on diviser cette planche contact ? Pourquoi le photographe réalise-t-il plusieurs vues d’un même élément de structure ou motif ? Quel effet produit la vision de la totalité de la planche-contact ?

■ Effectuer des recherches sur les photographes d’avant-garde qui, à l’instar d’Eli Lotar, ont photographié le pont transbordeur de Marseille : Germaine Krull, Herbert Bayer, François Kollar, László Moholy-Nagy, Tim Gidal, Man Ray, Roger Parry...

– Proposer aux élèves de préparer, par petits groupes, un exposé sur un photographe ayant pris pour sujet cette construction (parcours de l’artiste, analyse d’image...).

Vous pouvez vous référer au catalogue de l’exposition *Le Pont transbordeur et la Vision moderniste* (Paris, Réunion des musées nationaux / Marseille, musée Cantini / Musées de Marseille, 1991).

EXPLORATION DU QUOTIDIEN ET « INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ »

« Aussi une observation globale du fonds d’atelier d’Eli Lotar, constitué essentiellement de négatifs, permet de se faire une idée de la démarche systématique du photographe. Ses carnets personnels répertorient de manière plus ou moins exhaustive les différents sujets traités dans sa carrière : les réverbères, les porches, les escaliers, les vitrines, les ponts, Paris la nuit, la tour Eiffel, les bassins de la Villette entre autres.

À ces catégories génériques, se mêlent des séries qui témoignent de l’intérêt du photographe pour les lieux “cachés”, qui ne se dévoilent habituellement pas au public, à l’image des Abattoirs, pour lesquels il faut rappeler que pour pouvoir y entrer à l’époque une autorisation municipale est nécessaire. Ses photographies des lieux interlopes : hôtels meublés, prostituées ainsi que celles de la misère de la banlieue, la Zone comme on l’appelle à l’époque, sont publiés dans les premiers numéros de la revue sensationnelle de faits divers *Détective* fondée par Joseph Kessel, que n’aurait sûrement pas dédaigné Georges Bataille. Autant de photographies réalistes dont les sujets mais aussi le traitement recourent ceux de photographes récupérés plus ou moins volontairement par le surréalisme, à l’exemple de Brassai. » [Damarice Amao, « Eli Lotar un photographe professionnel et militant en marge du



Dormeuse, Espagne,
quatrième voyage, février 1936
Acquisition, n° inv.: TEX 2011-261 (8),
collection Centre Pompidou, Paris,
MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais

surréalisme», actes du colloque «L'image comme stratégie: des usages du médium photographique dans le surréalisme», Paris, Institut national d'histoire de l'art, 11 décembre 2009, p. 7 (en ligne: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/AmaoWEB.pdf>).

«Le poète surréaliste ne se promène pas, tel un affreux bourgeois du dimanche, il est promené, par une force mystérieuse à laquelle il doit se confier afin d'être disponible à la surprise, à la rencontre, au merveilleux.» [Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 434.]

«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 chircien [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 de leur temps

libre, de manière individuelle, à une déambulation, une flânerie urbaine, au cours de laquelle ils réaliseront des images 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 merveilleux, le poétique, l'insolite ou l'étrange dans la ville. Sensibiliser les élèves à l'importance, lors de cet exercice, d'être dans un état de disponibilité, présent et ouvert aux rencontres visuelles, aux associations fortuites. Les images sélectionnées seront ensuite légendées en instaurant un décalage entre l'image et le texte.

– On pourra en amont montrer aux élèves les images suivantes:
· Eli Lotar, *Sans titre (Au tranchant parfait)*, vers 1928-1929 (en ligne: <http://www.photo.rmn.fr/archive/09-533547-2C6NU03O3YOR.html>);
· Eli Lotar, *Corde à linge*, vers 1929 (en ligne: <http://www.photo-arago.fr/Archive/Corde-à-linge-2C6NU0815SNU.html>);
· Eli Lotar, *Sans titre [Lisbonne]*, 1931 (voir p. 40);
· Eli Lotar, *Dormeuse, Espagne, quatrième voyage*, 1936 (ci-dessus);
· Henri Cartier-Bresson, *Livourne*, 1933 (en ligne: <http://pro.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZIBGo5.html>);
· Brassai, *Le Pilier du Métro Corvisart*, 1934 (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/262733>);

· Dora Maar, *Sans titre*, 1935 (<http://www.houkgallery.com/exhibitions/the-modern-eye-photographs-1917-1939?view=slider#17>); Vous pouvez également vous reporter à la sous-partie «Affinités surréalistes» (voir p. 20-23).

■ Lire l'extrait suivant de *Nadja* d'André Breton [1928, éd. revue en 1963]:
«Il n'y a que quelques jours, Louis Aragon me faisait observer que l'enseigne d'un hôtel de Pourville, qui porte en caractères rouges les mots: MAISON ROUGE, était composée en tels caractères et disposée de telle façon que, sous une certaine obliquité, de la route, "MAISON" s'effaçait et "ROUGE" se lisait "POLICE". Cette illusion d'optique n'aurait aucune importance si le même jour, une ou deux heures plus tard, la dame que nous appellerons *la dame au gant* ne m'avait mené devant un tableau changeant comme je n'en avais jamais vu, et qui entraînait dans l'ameublement de la maison qu'elle venait de louer. C'est une gravure ancienne qui, vue de face, représente un tigre, mais qui, cloisonnée perpendiculairement à sa surface de petites bandes verticales fragmentant elles-mêmes un autre sujet, représente, pour peu qu'on s'éloigne de quelques pas vers la gauche, un vase, de quelques pas vers la droite, un ange.
Je signale, pour finir, ces deux faits parce que pour moi, dans ces conditions, leur rapprochement était



Punition, 1929

Achat grâce au mécénat de Yves Rocher, 2011. Ancienne collection Christian Bouqueret, n° inv.: AM 2012-4282, collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / photo Georges Meguerditchian

inévitable et parce qu'il me paraît tout particulièrement impossible d'établir de l'un à l'autre une corrélation rationnelle.

J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée. Autant en emporte le vent du moindre fait qui se produit, s'il est vraiment imprévu.» [André Breton, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1998, p. 59-60.]

– Identifier quelles photographies de Lotar jouent avec les enseignes et les devantures des magasins. En quoi la photographie se nourrit-elle de la flânerie et de la déambulation urbaine ? Par quels procédés ses images rendent-elles compte de cette rencontre avec l'imprévu et le fortuit ?

– Mener des recherches sur ce qui peut faire de Paris une ville poétique. Vous pouvez notamment vous appuyer sur les poèmes de Baudelaire dans la section des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* et prolonger les recherches, des surréalistes à Jacques Réda. Vous pouvez aussi vous reporter au groupement de textes intitulé « La ville en poésie » proposé par l'académie d'Orléans-Tours (<http://www.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/>

[user_upload/ia28/doc_peda/MDL/actions/poesie/Banques/La_ville_en_poesie.htm](http://www.andrebreton.fr/work/56600100830260)).

– Étudier les relations entre le récit et les images choisies par André Breton pour accompagner la publication de *Nadja*. Vous pouvez consulter les épreuves des trente-neuf reproductions photographiques de l'édition de 1928 (en ligne : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100830260>).

■ S'intéresser à la photographie comme outil de transformation du regard sur le réel.

– Proposer à chaque élève de photographier un objet usuel, quotidien, en recherchant des points de vue, des cadrages et des éclairages qui en déplacent la vision habituelle. Faire apparaître l'« étrange » ou le « déconcertant ».

– Imaginer qu'une maison d'édition commande un visuel pour la couverture du livre de Georges Perec intitulé *L'Infra-ordinaire* et réaliser une prise de vue dans cette perspective. Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? [...] Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner. » [Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989 (extrait en ligne : <http://escarville.free.fr/vme/?txt=ih>).

■ Travailler autour de la notion d'« inquiétante étrangeté » :

« Un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée [...] » (Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 251.)

En 1919, Sigmund Freud développe le concept d'« *Unheimlich* », généralement traduit par « inquiétante étrangeté », en analysant notamment la nouvelle d'E.T.A. Hoffmann, *L'Homme au sable*, parue en 1817. Parmi les motifs et les situations « à même d'éveiller en nous le sentiment d'inquiétante étrangeté avec une force et une netteté particulières », Freud relève la mise en scène de personnages de cire, poupées artificielles, mannequins ou automates, jouant de l'ambiguïté entre l'inanimé et l'animé. Les artistes proches du mouvement surréaliste y ont souvent recours dans la construction de leurs œuvres. Freud revient également dans cet essai sur le motif du double, ainsi que sur l'angoisse provoquée par la représentation des corps morcelés ou amputés.

– Analyser les photographies suivantes :

- Eugène Atget, *Magasin, avenue des Gobelins*, 1925 (en ligne : <https://www.moma.org/collection/works/39485>);
- Brassai, *Près du Panthéon*, vers 1935 (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDF9ZUTI&SMLS=1&RW=1549&RH=949>);
- Claude Cahun, *Les Mains*, 1939 (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?>



La Viande, 1929
 Amsab-Institut d'Histoire Sociale, Gand
 ©Amsab-Institut d'histoire sociale, Gand

VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDF9Z4VW&SMLS=1&RW=1549&RH=949);

· Hans Bellmer, *La Poupée*, 1932-1945 (en ligne : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDF9NDJ4&SMLS=1&RW=1549&RH=949>);

· Raoul Ubac, *Vue d'installation de l'Exposition internationale du surréalisme*, Paris, 1938 (en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cozyaE/rdqMxKr>).
 Comment ces artistes jouent-ils de l'ambivalence entre l'animé et l'inanimé ? Comment ces images mettent-elles en valeur les simulacres et les fragments de corps, ainsi que le sentiment d'inquiétante étrangeté qui en découle ? Par le cadrage ? Le point de vue ? La mise en scène ? La composition ? Pourquoi le médium photographique a-t-il plus particulièrement permis d'explorer ce concept ?

– Comparer les deux images ci-dessous :

· René Magritte, *Le Modèle rouge*, 1935 (Paris, MNAM);

· Eli Lotar, *Punition*, 1929 (voir p. 42).
 Quel lien peut-on établir entre ce tableau et cette photographie ? Quelles possibilités et quels effets apportent chacun des médiums utilisés ? Quel effet produit la représentation de fragments de corps, qu'ils soient réels ou factices ? Quelle sensation procure leur insertion dans un espace urbain ? Qu'apportent les titres à l'interprétation de chacune de ces images ?

– À partir de la photographie d'Eli Lotar intitulée *Punition* (voir p. 42), rédiger une nouvelle portant le même titre.

– Prolonger la réflexion en la rapprochant d'une autre photographie d'Eli Lotar, *Aux abattoirs de la Villette*, 1929 (voir p. 44), issue d'un de ses reportages les plus célèbres.

■ « Faire l'expérience des sensations, des sentiments, se confronter à leur exaltation jusqu'à l'irrationnel est le mot d'ordre du surréalisme. Quel rôle joue alors la photographie dans ce désir d'une alliance entre l'art et la vie ? Celui d'une approche exacerbée du réel, d'un véritable fétichisme de la vision. Il ne s'exerce toutefois pas selon les mêmes modalités dans le cercle de Breton ou dans celui de Georges Bataille. L'iconographie photographique chère au premier est souvent liée aux effets d'instantanéité susceptible de traduire l'expérience de l'automatisme psychique. Pour Bataille, les illustrations photographiques traduisent une "histoire de l'œil" : la pulsion scopique par le gros plan est mise au service d'une révélation du "bas matérialisme", soit ce qui, dans la vie, touche de si près à la mort. » [Michel Poivert, « Un art automatique ? », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 535-538.]

– Analyser les images suivantes :

· Jean Painlevé, *Pince de homard* ou

« *De Gaulle* », 1928 (<http://paviotfoto.com/accrochages/jean-painleve-1902-1989-lart-sous-marin/>);

· Eli Lotar, *La Viande*, 1929 (ci-dessus ; <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDFBXO8B&SMLS=1&RW=1698&RH=852>);

· Man Ray, *Anatomies*, 1929 (<https://www.moma.org/collection/works/46921?locale=en>);

· Jacques-André Boiffard, *Gros orteil*, 1929 (<http://www.photo-arago.fr/Archive/Gros-orteil--2C6NUoL3oXDA.html>) et *Bouche*, dans *Documents* n° 5, 1930.

· Wols, *Sans titre*, vers 1938 ([https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PDM8KZV/5/\(Sans-titre\)--2C6NUo4NJG6H.html](https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PDM8KZV/5/(Sans-titre)--2C6NUo4NJG6H.html));

· Hans Bellmer, *Tenir au frais*, 1958 (maquette pour la couverture de la revue *Le Surréalisme*, même, n° 4).
 Peut-on identifier au premier regard le sujet de ces photographies ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui relie ces images ? Décrire les sensations qu'elles peuvent procurer (étonnement, écœurement, dégoût, fascination...). Peut-on dire que le sens du toucher est autant sollicité que la vue ? En quoi la représentation de fragments de corps et de chairs en gros plan met-elle en avant des réalités organiques qui s'opposent à l'idéalisme de l'esthétique classique, mais aussi à une vision aseptisée de l'environnement moderne ?



Aux abattoirs de la Villette, 1929
Metropolitan Museum of Art, New York, collection
Gilman, don de Denise et Andrew Saul, 2005,
2005.100.3030 / © The Metropolitan Museum of Art,
Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA

AUX ABATTOIRS DE LA VILLETTE, IMAGES ET TEXTES

Les photographies réalisées par Eli Lotar aux abattoirs de la Villette à Paris en 1929 ont donné lieu à trois publications entre 1929 et 1931, ce qui permet d'analyser les choix éditoriaux et l'importance du contexte de diffusion des images photographiques. Il s'agit ici de questionner la sélection des images et leurs mises en page, ainsi que les différentes relations entre les images et les textes. Ce travail s'appuie ici sur les images retenues en regard des textes proposés par Georges Bataille dans la revue *Documents* en 1929 et Carlo Rim dans le magazine *VU* en 1931 (voir p. 46 et 47). Vous pouvez vous reporter aux sous-parties « Reportages et publications » (voir p. 24-26) et « "Informe" et "Abattoir" » (voir p. 27-30).

■ Consulter les photographies issues du reportage d'Eli Lotar *Aux abattoirs de la Villette* depuis les deux liens suivants sur le site du Centre Pompidou :

- [http://collection.centrepompidou.fr/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:LOTAR+Eli%2%86%B9LOTAR+Eli,;title:Aux+abattoirs+de+la+Villette](http://collection.centrepompidou.fr/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:LOTAR+Eli%2%86%B9LOTAR+Eli,;title:Aux+abattoirs+de+la+Villette;);
- <http://collection.centrepompidou.fr/#/artworks?layout=grid&page=1&filters=authors:LOTAR+Eli%2%86%B9LOTAR+Eli,;title:Aux+abattoirs+de+la+Villette,+1929.>

Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« L'examen des 36 négatifs dont on dispose indique que Lotar a procédé sur place en trois étapes : vues d'ensemble de l'échaudoir (prises depuis les coursives), vues rapprochées du travail des bouchers (prises à hauteur d'homme) et gros plans des abats jonchant le sol ou les étals (prises à hauteur de genoux). Plus de la moitié des images révèlent une proximité qui contraste avec ses habitudes antérieures, au point de restituer souvent leur sujet plein cadre. On découvre également plusieurs vues frontales prises avec l'assentiment des personnes photographiées, dont le fameux portrait du jeune boucher qui se dresse avec aplomb devant l'objectif. Jamais le photographe n'a ramené d'un reportage un matériau aussi construit, varié et équilibré. » [Michel Frizot et Cédric de Veigy, « Un parcours éditorial : Eli Lotar à l'épreuve du reportage », in *Eli Lotar*, sous la dir. de Damarice Amao, Clément Chéroux et Pia Viewing, Paris, Jeu de Paume / Éditions du Centre Pompidou / Arles, Photosynthèses, 2017, p. 33-34.]

■ Approfondir l'étude éditoriale de ce reportage, en consultant le mémoire d'Émilie Lesage : « La série *Aux abattoirs de la Villette* (1929). Le point de vue du photographe Eli Lotar par-delà la revue *Documents* et la philosophie de Georges Bataille », mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université

de Montréal, 2009 (en ligne : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3223/Lesage_Emilie_2009_memoire.pdf).

■ Étudier l'article publié en novembre 1929 dans le numéro 6 de la revue *Documents* (voir p. 46). « Le terme "Abattoir" est l'une des trente assises conceptuelles du *Dictionnaire critique de Documents* de Bataille et Leiris. L'objectif poursuivi était de créer un contre-modèle encyclopédique, en refusant de fixer la définition des mots dans un ordre alphabétique et d'en limiter le contenu à leur étymologie. » [Émilie Lesage, *ibid.*, p. 11]. Lire et analyser le texte de Georges Bataille : « L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W. B. Seabrook constatant que la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang de sacrifices n'est pas mêlé aux cocktails, trouve insipide les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau



Aux abattoirs de la Villette, 1929
 Achat en 2016, n° inv.: EC 2016-3PH01, collection
 Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI / © Centre
 Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais

portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage.» [Georges Bataille, « Abattoir », *Documents*, n° 6, 1929, p. 329 (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f440.double>).
 – À quelle époque et à quelles références fait appel Georges Bataille dans cet article ? Que dénonce-t-il ? Quels rapports entretenons-nous avec ces lieux encore aujourd'hui ?
 – Peut-on vraiment appeler ce texte une « définition » ? Comparer avec la définition d'un dictionnaire classique. Quelles sont les différences ? Georges Bataille a pu écrire : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. » (« informe », in « Dictionnaire », *Documents*, n° 7, décembre 1929, p. 382 ; en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f?rk=21459;2>). Selon vous, qu'entend-il par « les besoins des mots » ?

– Peut-on trouver plusieurs sens au terme d'« abattoir » ? Quelles images pourrait-on choisir pour les illustrer ?

■ Observer les trois photographies de Lotar choisies par Georges Bataille pour accompagner sa « définition » (voir p. 46) :

– Trouver des adjectifs pour définir l'effet produit par la première photographie reproduite en pleine page ? Repérer dans cette image les zones d'ombres et de lumières, les lignes qui découpent l'espace. Comment sont agencés les pieds de bœufs coupés ? Le lieu où a été prise la photographie est-il identifiable ? Pourquoi ? Qu'est-ce qui rend l'image étrange ou paradoxale ?

– Examiner les deux autres photographies de l'article. Quelles différences peut-on remarquer dans la composition par rapport à la première image ? Quels matières, figures et gestes emblématiques des abattoirs sont présents dans ces images et ne l'étaient pas dans la première ? Quelle réalité des abattoirs est alors mise en avant ?

– Quels liens peut-on établir entre le processus de fabrication d'une photographie (notamment le cadrage comme coupe et fragmentation) et le sujet traité dans cette publication ?

■ Étudier l'article « La Villette rouge », publié dans le numéro 166 de la revue *VU* le 20 mai 1931 (voir p. 47).

Lire et analyser l'extrait suivant du texte de Carlo Rim :

« Avec ses longs murs sans fenêtres, ses canaux sombres, ses larges pavés, son ciel larmoyant, ses enseignes naïves, ses tics et ses mœurs d'ancienne "petite ville", la Villette reste fidèle au visage un peu conventionnel que lui a donné, à la fin du siècle dernier, une certaine littérature. [...] »

La Villette est le suprême refuge du chignon, de la casquette à pont, de la romance, du fiacre sans compteur, de la chaîne de montre à breloque, et l'on y parle un argot très pur presque académique. [...] »

J'ai visité les Abattoirs de la Villette, en commençant par la fin, comme on passerait un film à rebours. Et je vous conseille de m'imiter si vous voulez pleinement jouir de ce magnifique et effroyable spectacle.

Le marché aux bestiaux a sa principale entrée sur l'avenue Jean Jaurès. C'est par cette grille qu'il faut pénétrer dans l'immense temple aux innombrables autels depuis longtemps abandonnés des dieux et où on sacrifie sans repos, avec des gestes mécaniques et à un rythme d'usine les bêtes masquées auxquelles l'odeur terrible du sang semble donner une étrange résignation. Un pont sur le canal de l'Ourcq relie le marché aux abattoirs. Aux blouses bleues des conducteurs succèdent les tabliers sanglants des tueurs. Les bâtiments sont alignés avec symétrie : d'un côté, les bergeries, les étables, les porcheries ; de l'autre, les



Aux abattoirs de La Villette. — Photo El Leste.

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

ABATTOIR. — L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des épaves vivantes, sans parler de nos jours de ceux des handicapés étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux sacrifices. Il se situait sous une forme (ou peut-être après l'égout) de ceux des abattoirs actuels une redondance hiérarchique entre les mystères mythologiques et la grandeur laïque caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir à l'étranger en Amérique un régime laïcisé : W. H. Scherard (1) reconnaît que la vie religieuse a subsisté, mais que le sang de sacrifices n'est pas négligé aux solennités, même lorsque les mystères actuels. Cependant de nos jours l'abattoir est devenu et sera en apparence comme un lieu sans le chaire. Or les vicieuses de cette modification ne sont pas les bœufs ou les animaux, mais les bœufs pour eux-mêmes qui ne sont arrivés à ce point de supporter que leur propre laideur, faisant cependant un effet à un certain moment du processus, de petite haine et d'ennemi : la modification fait un travail que ceux qui la pratiquent les ont vu végéter aussi bien que possible des abattoirs, à s'exiler par conviction dans un monde amoral, où il n'y a plus rien d'héroïque et où, sans l'absence totale de l'espérance, de ceux réduits à manger du feuillage. — G. BATAILLE.

(1) *L'Esprit Nouveau*, Fayard-Grasset, 1928, t. 1, p. 350.

CHEMINÉE D'USINE. — Si je tiens compte de mes souvenirs personnels, il semble que, dès l'apparition des premiers chemins de fer, au cours de la première moitié, pour notre génération, les formes d'architecture industrielles étaient beaucoup moins les églises, même les plus monstrueuses que certaines grandes chemées d'usines, véritables temples de consommation entre le ciel violemment sale et la terre toujours empâtée des quartiers de filatures et de houilleries.

Apparemment, alors que de très modestes cathédrales, au sein de plus leur charbonnier administré, se dressaient plutôt le haut des usines, le langage même de ces églises industrielles ne s'agissait d'autant plus d'ailleurs, les bœufs d'un côté le plus, à leur pied, dans les terrains vagues, la fumée noire à moitié



Cheminée d'usine devant la St-Alphonse, Roubaix (El Leste).

reflétant par le vent, les mouvements de masses et de machines sans être les seuls attributs possibles de ces lieux d'un Olympe d'égout et je n'étais pas halluciné lorsque j'étais enfant et que mon frère me faisait passer dans ces épaves et que, par un effet de la même nature, je me trouvais jusqu'à l'espérance et dans certains meublés fait un chemin à toutes les heures. Le langage d'une cathédrale, alors que, par un effet de la même nature, je me trouvais jusqu'à l'espérance et dans certains meublés fait un chemin à toutes les heures. Le langage d'une cathédrale, alors que, par un effet de la même nature, je me trouvais jusqu'à l'espérance et dans certains meublés fait un chemin à toutes les heures. Sans doute je n'ignore pas que la plupart des gens, quand

121



Aux abattoirs de La Villette (cf. p. 329). — Photo El Leste.

LA VILLETTE ROUGE

par CARLO RIM



Avec une large main, l'ouvrier se penche sur son ouvrage, le regard fixé sur son geste. Ses vêtements sont usés, ses mains calleuses. Il travaille dans une atmosphère de chaleur et de bruit, le bruit des machines et des outils qui se meuvent autour de lui. C'est le monde de la Villette rouge, où le sang est le plus précieux des produits.



Le bled de la Villette est à l'ouest de Paris, dans la région de la Seine. C'est là que se trouvent les abattoirs de la Villette, où l'on tue les animaux destinés à la consommation humaine. C'est un monde où le sang est le plus précieux des produits.



Un abattoir de la Villette. On voit les carcasses des animaux en attente.



Le sang est le plus précieux des produits. C'est le monde de la Villette rouge, où le sang est le plus précieux des produits.



Le sang est le plus précieux des produits. C'est le monde de la Villette rouge, où le sang est le plus précieux des produits.



Un abattoir de la Villette. On voit les carcasses des animaux en attente.



Un abattoir de la Villette. On voit les carcasses des animaux en attente.

Le sang est le plus précieux des produits. C'est le monde de la Villette rouge, où le sang est le plus précieux des produits.



Le sang est le plus précieux des produits. C'est le monde de la Villette rouge, où le sang est le plus précieux des produits.



Un abattoir de la Villette. On voit les carcasses des animaux en attente.

Carlo Rim, « La Villette rouge », VU, n° 166, 20 mai 1931, p. 698-700.

échaudoirs (nom bizarre données aux longues salles où les animaux sont tués et où l'on prépare et débite les viandes encore tièdes). [...]

Le premier seuil que je franchis est celui d'une chambre vide, aux murs lisses, éclairée d'un jour blême et dont le sol luisant est marbré de sang brun. Une petite porte de fer s'ouvre, livrant passage soudain à la plus jolie tête de veau que j'aie jamais vue. Une tête de veau presque irréaliste et transparente, étonnamment blanche, rasée de frais, comme celle que l'on rencontre en ville, posée sur un plat carré, avec des moustache de persil. Cette tête de veau sort du "cabinet de toilette" où elle a subi sa dernière préparation. Une autre la suit, glisse derrière elle, la rattrape, la pousse comme au billard, lui fait faire un tour sur elle-même, puis toutes deux disparaissent. La salle d'à côté est moins drôle. Dès l'abord, une acre odeur me saisit à la gorge et je sens que j'aurai quelque peine à rester en équilibre sur le pavé gras où s'amoncellent les boyaux, comme de vieux pneus à bout de souffle. » [Carlo Rim, « La Villette rouge », *VU* n° 166, 20 mai 1931 p. 698-699.]

– Comment Carlo Rim construit-il le texte de son article ? Quel regard nous invite-t-il à porter sur les abattoirs de la Villette ? Son texte est-il seulement descriptif et informatif ? Quel effet ont sur le lecteur ces passages entre les descriptions très précises ou crues et les comparaisons poétiques et littéraires ?

■ Distinguer, dans les photographies choisies pour les trois pages du magazine *VU* (voir p. 47) les différents types de plans utilisés (gros plan, plan rapproché, plan large...) ainsi que de points de vue (plongée, contre-plongée, frontal...).

– Relever les rapports d'échelle entre les différents éléments représentés. L'une des photographies est détournée. Que permet ce travail de découpe pour le directeur artistique en charge de la mise en page ? Dans l'ensemble, comment pourrait-on qualifier la mise en page (symétrique, dynamique, compacte, saturée...) de ce magazine ?

– Quelle place occupent les photographies par rapport au texte ? Où sont-elles placées ? Lire les légendes des images. Sont-elles descriptives, suggestives, objectives, poétiques ? En quoi les photographies d'Eli Lotar entrent-elles en résonance avec le récit de Carlo Rim ?

– Analyser plus précisément la double page qui ouvre l'article. Quelle influence a l'agencement des images et la diversité des cadrages sur la circulation de notre regard ? Que représente l'image au centre de la composition ? Quelle indication donne-t-elle sur les procédures de travail dans les abattoirs ? Quelle place occupe le portrait du boucher (voir p. 45) ? Quelles autres images permettent de voir les gestes et les postures des ouvriers ? Pour autant, peut-on bien saisir le contexte de production dans les abattoirs ? Que peut-on distinguer dans la photographie en haut à gauche de cette double page ? Quel rôle peut-elle avoir ?

– Dans la troisième page du reportage, repérer la photographie déjà publiée dans *Documents*. Analyser le recadrage opéré ici par le directeur artistique. Sur quoi l'attention est-elle concentrée ? Que perd-on ? Avec quelles autres images est-elle agencée ?

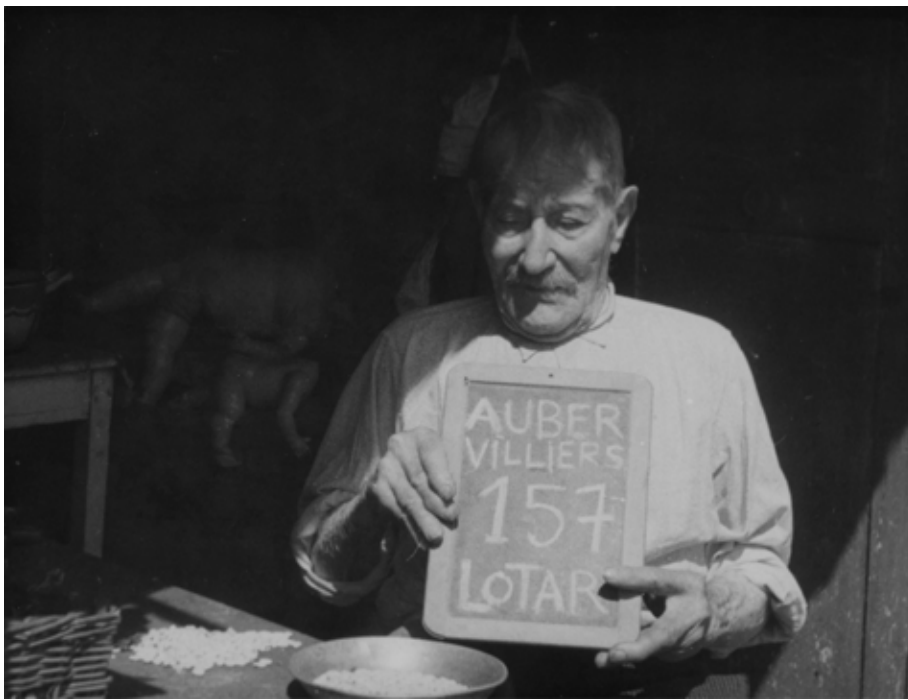
– En regard de la revue *Documents*, quelle perception avons-nous des abattoirs dans cette publication ? La sélection et l'agencement de photographies permettent-ils de mieux contextualiser les différentes phases de préparation des animaux ? De comprendre le fonctionnement des abattoirs et l'organisation des espaces ? De rendre compte des gestes des ouvriers et des métiers qui s'y exercent, entre savoir-faire artisanal et industrialisation de la production ? Sur quoi le titre de cet article joue-t-il ?

■ En relation avec cette série de photographies d'Eli Lotar, vous pouvez également étudier les œuvres suivantes :

· le tableau d'André Masson, *Abattoir*, réalisé en 1930 (en ligne : <http://fr.wahooart.com/@/6WHJWWV-André-Aimé-René-Masson-Abatt>);

· le poème *Porte Brancion* de Raymond Queneau, 1924-1925 ;
· le film *Le Sang des bêtes* de Georges Franju, 1949 (en ligne : http://www.dailymotion.com/video/xt2ewc_le-sang-des-betes-georges-franju-1949_news). Analyser les représentations en fonction des particularités de chacune des formes artistiques.

■ Réaliser en petits groupes un reportage photographique sur le site actuel de la Villette.
– Faire des recherches sur son histoire et ses transformations successives.
– Définir et choisir différentes thématiques selon les groupes (architectures, métiers, activités, etc.) et déterminer la manière de les représenter.
– Prendre en compte le format de rendu du reportage en amont ou en aval du reportage photographique : numérique (texte, son et image), papier (texte, image et pliage).



Aubervilliers (photogramme du film), 1945
 Don de M. Jean-Pierre Marchand 2009, n° inv. : AM 2010-199
 (66), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
 photo Philippe Migeat

AUTOUR DU FILM AUBERVILLIERS (1945)

Le film *Aubervilliers* est un court-métrage (durée : 23 min) réalisé par Eli Lotar en 1945, dans le cadre d'une commande. Les textes de la voix off et des chansons ont été écrits par Jacques Prévert et la musique composée par Joseph Kosma. Il a été diffusé en salle en 1946, en première de *La Bataille du rail* de René Clément et du *Voleur de paratonnerres* de Paul Grimault, sous l'égide de la société de production et de distribution Ciné France.

(ci-dessus et p. 51)

Le film peut être visionné en ligne : http://www.dailymotion.com/video/x15ee8i_aubervilliers-1945-realisation-eli-lotar-commentaire-chansons-ecrits-par-jacques-prevert-habitat-ins_shortfilms

- Effectuer des recherches sur les commanditaires du film et le contexte historique.
- Quelles fonctions politiques Charles Tillon occupe-t-il en 1945 ? À quel parti politique la maison de production du film, Ciné France, est-elle directement rattachée ? Quels sont les résultats des élections municipales d'avril 1945 dans les villes de la banlieue parisienne ? Qu'appelle-t-on alors la banlieue rouge ? Pourquoi le Parti communiste est-il surnommé le « parti des fusillés » ?
- Revenir sur la figure de Pierre Laval, ancien maire d'Aubervilliers, condamné à mort en 1945 pour son rôle dans le

- régime de Vichy et sa collaboration avec l'Allemagne nazie.
- Le nord et le nord-est parisien sont marqués par l'industrialisation : quelles sont les firmes industrielles présentes dans cette zone ? Depuis quand ? En quoi est-ce important pour comprendre les résultats électoraux des années d'après-guerre ? Que signifie l'expression « îlot insalubre » ? De quand date-t-elle ? Quelles préoccupations sociales et politiques expriment-elles ?
- Consulter le site Internet Ciné-archives qui donne accès au fonds audiovisuel du Parti communiste.
- Pour aborder ces questions et situer le film d'Eli Lotar, visionner le reportage « Les Fusillés d'Aubervilliers » (en ligne : http://www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-FUSILLES-D-AUBERVILLIERS-_LES_-494-89-0-1.html?ref=6be899ofac4d9a78e6c12ba601169f4b).
- Afin de travailler sur le contexte historique de la ville d'Aubervilliers au moment de la réalisation de ce film par le biais de recherches de documents d'époque, vous pouvez contacter les archives municipales, qui organisent des ateliers pédagogiques (<http://archives.aubervilliers.fr>).

- Procéder à l'analyse du film, au travers notamment du découpage séquentiel proposé sur le site suivant : <http://www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-AUBERVILLIERS-494-105-0-1.html?ref=6b>

- e899ofac4d9a78e6c12ba601169f4b.
- Étudier dans le film la place qu'occupe la caméra par rapport à son sujet. Quels choix de cadrage peuvent rappeler les photographies d'Eli Lotar dans les années 1930 ?
- Quels mouvements de caméra sont récurrents dans les cadrages d'Eli Lotar ? Quels rapports s'instaurent entre le champ et le hors-champ ? Comment expliquer la mobilité de la caméra et le projet documentaire du cinéaste ?
- Quelles séquences du film tentent de reconstituer le quotidien des habitants d'Aubervilliers ? Comment le cinéaste a-t-il pu filmer ces scènes ? Qu'est-ce qui peut conduire à penser que le cinéaste a dirigé les personnes qu'il filme ?
- D'autres séquences du film *Aubervilliers* montrent que le cinéaste filme la réalité sans la mettre en scène. Lesquelles ? Comment peut-on les repérer ?
- Étudier la bande-son du film. La musique est-elle très présente dans le film ? Quelle chanson est reprise plusieurs fois ? Quelles fonctions la musique composée par Joseph Kosma peut-elle revêtir (dramatique, expressive, illustrative, symbolique, ornementale, de ponctuation...)?

- Analyser une partie de l'ouverture du film (extrait, de 2 min 30 s à 4 min 40 s).
- Visionner une première fois l'extrait du film, en prêtant attention à la voix off (commentaire écrit par Jacques Prévert et lu par Roger Pigaut).

Quelle est la nature d'une telle séquence filmique (informative, argumentative, narrative, descriptive...)? Quel est le ton du commentaire? Quelle est la part d'ironie? Quels effets peut produire l'utilisation du pronom personnel «vous»? Dans quelle mesure le texte peut-il être considéré comme un texte poétique?

– Visionner une deuxième fois l'extrait en marquant une pause à chaque changement de plans, afin de permettre aux élèves de les analyser en lien avec le texte de Jacques Prévert lu en voix off. Ce dernier est retranscrit ci-dessous, chaque point en début de ligne correspondant à un changement de plan. Décrire chaque plan en quelques mots face au commentaire, noter les lieux, les personnages et les objets présents, ainsi que les choix de composition :

· «... "S'en vont vers Aubervilliers"...
En 1931 la population du petit village d'Aubervilliers, population entièrement rurale, comptait 2 813 habitants,
· mais les temps ont changé et la petite cité industrielle compte aujourd'hui 55 000 habitants, ouvriers
· pour la plupart, et la plupart de ces ouvriers vivent au milieu des ruines et logent dans des taudis et
· ces ruines ne sont pas des ruines toutes neuves de la guerre, ce sont déjà d'anciennes ruines, des ruines banales, les simples ruines de la misère ouvrière. Peu de gens connaissent Aubervilliers, à deux pas de Paris, de la place Vendôme et des Champs-Élysées. La capitale a ses petits secrets
· et ses beautés cachées.
· Gentils enfants d'Aubervilliers
· Vous plongez la tête la première
· Dans les eaux grasses de la misère. Où flottent les vieux morceaux de liège. Avec les pauvres vieux chats crevés
· Mais votre jeunesse vous protège
· Et vous êtes les privilégiés
· D'un monde hostile et sans pitié
· Le triste monde d'Aubervilliers
· Sans cesse vos pères et mères. Ont toujours toujours travaillé
· Pour échapper à la misère. À la misère d'Aubervilliers
· À la misère du monde entier
· Gentils enfants d'Aubervilliers. Gentils enfants des prolétaires

· Gentils enfants de la misère. Gentils enfants du monde entier [...]»
– Quelles images du film sont en opposition évidente avec le commentaire?

■ En vous appuyant sur la citation suivante, expliquer en quoi *Aubervilliers* est un documentaire et non un reportage :

«Le documentaire n'est pas le reportage. Même s'ils utilisent les mêmes techniques. Le reportage se caractérise par son immédiateté : il enregistre une action sans chercher à savoir de quoi elle retourne, ni ce qu'elle fait circuler, encore moins comment elle s'origine. Souvent accompagné d'un commentaire surplombant, il "traite son sujet" en fixant ce qu'il faut comprendre, ce qui rend les plans illustratifs. Quant aux prétendus "entretiens" qui souvent les accompagnent, ils soumettent le témoin (ou l'invité, dans le cas des *reality shows*) à la question d'un "interviewer" qui attend d'eux une réponse programmée, résumée à sa plus simple expression. Tout au contraire, le documentaire va chercher à déplacer les fausses évidences, à interroger les certitudes apparentes, à reformuler les approches du réel.» [Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/SCEREN-CNDP, 2002, p. 32-33.]

Quelle est la finalité de ce documentaire? Pour quelles raisons a-t-il pu être critiqué à sa sortie? Qu'est-ce qui permet de dire que ce film ne constitue pas seulement la réponse à une commande? En quoi s'inscrit-il dans la continuité des engagements qui caractérisent le parcours d'Eli Lotar (voir la sous-partie «Documentaire et engagement», p. 31-35).

■ Poursuivre la réflexion en revenant sur les procédures de mise en scène dans le genre documentaire :

«Dans le cas du documentaire, le sujet est la réalité, sans artifices, et le problème consiste à faire de cette réalité une autre plus vraie encore qui devra troubler la quiétude du spectateur ; et le réalisateur est obligé

d'employer à cette fin, à fond, sans rien économiser, toutes les ressources qu'il possède et qui sont autant nécessaires ici, sinon plus, qu'à la réalisation de n'importe quel genre de films» [Eli Lotar, «Eli Lotar parle de son œuvre», texte du programme accompagnant une séance de courts-métrages organisée par le Cercle du cinéma (ciné-club) le lundi 17 mars 1947 à Bruxelles.]

– Que nous dit cette citation d'Eli Lotar sur sa conception du documentaire? Quels moyens cinématographiques envisage-t-il de mettre en œuvre pour rendre compte d'une situation sociale?

– Vous pouvez également travailler autour du film *Terre sans pain*, réalisé par Luis Buñuel en 1933, sur lequel Eli Lotar était opérateur de prises de vues et directeur de la photo. Un double DVD en français (édité par SCEREN en 2008) permet d'accéder à la version restaurée de 1965, ainsi qu'à de nombreux articles, documents historiques, ressources et outils pédagogiques.

Vous pouvez vous référer aux écrits de Jean-Louis Comolli, notamment «Entretien avec Jean-Louis Comolli. La pensée dans la machine», *Rue Descartes*, 3/2006 (en ligne : <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-72.htm>).

■ Développer des séquences en classe autour des thèmes prévertiens que l'on retrouve dans le film : les figures des enfants et le motif de l'eau.

– Lire et étudier le poème de Jacques Prévert «Gentils enfants d'Aubervilliers» (en ligne : <http://archives.aubervilliers.fr/Memoires>). Comment les enfants sont-ils présentés en regard du monde dans lequel ils vivent? À quelles activités se livrent-ils dans le film? Rapprocher le documentaire des poèmes de Jacques Prévert («La chasse à l'enfant», «Le cancre», «Premier jour», «Page d'écriture...»). Quelle image de l'enfant percevons-nous à travers de ces poèmes?

– Proposer aux élèves de se constituer une anthologie prévertienne qui pourra comprendre les poèmes suivants par exemple : «L'enfance», «En sortant de l'école», «Enfant, sous



Aubervilliers (photogramme du film), 1945
 Don de M. Jean-Pierre Marchand 2009, n° inv. : AM.2010-199 (9), collection Centre Pompidou, Paris, MNAM-CCI
 © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais /
 photo Philippe Migeat

la Troisième» (extraits de *Histoires*, Paris, Gallimard, 1997), «Enfance» (extrait de *Choses et autres*, Paris, Gallimard / Cherbourg, Le Point du Jour, 1972).

– Visionner le court-métrage

Le Voleur de paratonnerres de Paul Grimault, dont le scénariste est Jean Aurenche (en ligne : <http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=P117#Genèse%20du%20film>).

Quelle vision de l'enfance le film donne-t-il ?

– Le motif de l'eau intervient régulièrement et de plusieurs manières dans le film. Relever sous quelles formes. Comment ce motif permet-il de relier des séquences ? En quoi l'eau peut-elle exprimer le rapport de l'homme au temps ?

La chanson qui ouvre le film est intitulée «La chanson de la Seine». Lire des poèmes extraits des recueils de Prévert et rassembler des textes poétiques sur la Seine.

– Vous pouvez vous aider de l'article de Martin Pénet : «La chanson de la Seine», *Sociétés & Représentations*, vol. 1 n° 17, 2004, p. 51-66 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-51.htm>).

– Vous pouvez vous référer au texte d'Erwan Cadoret, «Un double regard sur la misère : *Aubervilliers* d'Eli Lotar et Jacques Prévert», in Anthony Fiant et Roxane Hamery (dirs.), *Le Court-métrage français de 1945 à 1968*, vol. 2, Presses universitaires de Rennes, 2013,

p. 261-270 (en ligne : <http://books.openedition.org/pur/1613?lang=fr>).

■ Autres ressources en ligne

– sur la société Ciné France :

<http://www.cinearchives.org/Trombinoscope--Cine-France-443-613-67-0.html>

– sur le patrimoine industriel de la Seine-Saint-Denis :

<http://www.tourismeg3.com/document.php?pagendx=475>

– sur la banlieue rouge :

<http://parcours.cinearchives.org/Le-parcours-772-0-0-0.html>

– sur la mise en scène dans le documentaire :

http://ressources.acap-cinema.com/files/form_mise_en_scene_reel:a.dubois.pdf

– sur l'urbanisme et l'aménagement de la ville en banlieue parisienne :

http://e-cours.univ-parisi.fr/modules/uoh/paris-banlieues/u2/co/-module_1.html

RENDEZ-VOUS

■ mercredis et samedis, 12 h 30

les rendez-vous du Jeu de Paume :
visite commentée des expositions en
cours par un conférencier du Jeu de
Paume

■ mardi 28 février, 18 h

visite de l'exposition par Damarice
Amao et Pia Viewing

■ mardi 28 février, 19 h

« Eli Lotar et le cinéma. Les débuts du
documentaire engagé dans les années
1930 »

Projection des films :

· *Prix et profits (la pomme de terre)*
d'Yves Allégret (1931, 20 min)

· *Terre sans pain* de Luis Buñuel
(1933, 27 min)

· *Nouvelle Terre* de Joris Ivens
(1934, 30 min)

Séance présentée par Damarice Amao
et Pia Viewing

■ samedis 4 mars, 1^{er} avril et 6 mai, 15 h 30

les rendez-vous en famille :
un parcours en images pour
les 7-11 ans et leurs parents

■ mardi 7 mars, 19 h

« Eli Lotar et le surréalisme »

Projection du film *Violon d'Ingres* de
Jacques-Bernard Brunius (1937, 30 min),
avec les interventions d'Éric Le Roy,
historien du cinéma, Grégory Cingal,
directeur de l'ouvrage *Jacques-B.
Brunius. Dans l'ombre où les regards se
nouent*, et Damarice Amao

■ mardi 14 mars, 18 h 30

Projection du film *Aubervilliers* d'Eli Lotar
(1945, 25 min)

■ mardi 14 mars, 19 h

« Aubervilliers : du film d'Eli Lotar
à nos jours »

Rencontre avec Paul Smith, urbaniste
et historien, et Paloma Polo, artiste
en résidence aux Laboratoires
d'Aubervilliers, en partenariat avec
Les Laboratoires d'Aubervilliers

■ mardis 28 mars, 25 avril et 23 mai, 18 h

les rendez-vous des mardis jeunes :
visite commentée des expositions
en cours par un conférencier
du Jeu de Paume

PUBLICATION

■ *Eli Lotar*

Essais de Damarice Amao, Clément
Chéroux, Michel Frizot et Cédric de
Veigy, Pia Viewing
Jeu de Paume / Éditions du Centre
Pompidou / Photosynthèses,
français-anglais, 224 pages,
210 ill. coul. et n & b, 39 €

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

Des entretiens filmés et des articles se
trouvent également sur le magazine en
ligne du Jeu de Paume :

lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75 008 Paris
+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le 1^{er} mai

expositions

■ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable uniquement à la journée)

■ accès gratuit aux espaces de la
programmation Satellite (entresol et
niveau -1)

■ mardis jeunes : accès gratuit pour les
étudiants et les moins de 25 ans inclus
le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les
détenteurs du laissez-passer du Jeu de
Paume

rendez-vous

■ accès libre sur présentation du billet
d'entrée aux expositions ou du laissez-
passer, dans la limite des places
disponibles

■ réservation conseillée pour
les rendez-vous en famille :
rendezvousenfamille@jeudepaume.org

■ rencontres seules : gratuit

■ projections seules : 3 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#EliLotar

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

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



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent
ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume
bénéficient du soutien de **Neufilze OBC**,
et de la **Manufacture Jaeger-LeCoultre**,
mécènes privilégiés.



Commissaires de l'exposition : Damarice Amao,
Clément Chéroux et Pia Viewing

Une exposition du 40^e anniversaire du Centre
Pompidou, coproduite par le Centre Pompidou
et le Jeu de Paume.

Centre **40**
Pompidou

En partenariat avec :



L'exposition « Eli Lotar (1905-1969) » participe
au Mois de la Photo du Grand Paris 2017.



Couverture :

Travaux d'assèchement du Zuiderzee,
Pays-Bas, 1930

Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis
© Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis

Toutes les photos : © Eli Lotar

Maquette : Benoît Canaferina
© Jeu de Paume, Paris, 2017