JEU DE PAUME

dossier enseignants

15 octobre 2013 – 26 janvier 2014

# Erwin Blumenfeld

## (1897-1969)

### Photographies, dessins et photomontages



# activités scolaires, oct. 2013-janv. 2014

## visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du service éducatif accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions du Jeu de Paume, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves.
Ces visites-conférences permettent aux publics scolaires de s'approprier les expositions et les œuvres, d'être en position active devant les images.
tarif : 80 €
réservation : 01 47 02 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

## visite préparée pour les enseignants

Le dossier enseignants est présenté à ces derniers lors de la « visite préparée » qui est proposée au début de chaque exposition. Cette séance spécifique de deux heures leur permet de préparer la visite des classes et les axes de travail pour les élèves.
**mardi 5 novembre 2013, 18 h 30**
séance gratuite et ouverte à tous les enseignants
réservation : 01 47 03 04 95

## parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, les parcours croisés permettent d'explorer des thématiques communes à différentes institutions culturelles.
tarif d'une visite au Jeu de Paume : 80 € par classe
informations et inscriptions : 01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

### Avec le Musée des arts et métiers, Paris 3e

Le Musée des arts et métiers a pour mission la sauvegarde du patrimoine scientifique et technique. Dans les collections « communication », des machines et des objets permettent de retracer l'histoire des techniques et procédés qui ont jalonné l'invention de la photographie, sa diffusion et ses applications. Un parcours dans ces collections peut accompagner la visite des expositions du Jeu de Paume et la découverte des pratiques de l'image dans l'art et dans la société. Pour les plus jeunes (du cycle 3 à la cinquième), l'atelier « Écriture avec la lumière » accompagne la visite, permet de réaliser un photogramme et des tirages argentiques.
tarif : 100 € par classe pour la visite simple ; 6,50 € par élève pour la visite et l'atelier
inscription : 01 53 01 82 75/65 ou musee-resa@cnam.fr

### Avec le Centre Pompidou, Paris 4e

Afin d'introduire ou de prolonger la visite de l'exposition « Erwin Blumenfeld » au Jeu de Paume, le Centre Pompidou propose une visite thématique dans les collections du Musée national d'art moderne, au travers des pratiques artistiques et des expérimentations formelles des avant-gardes, notamment autour du mouvement dada.
tarif : 70 € par classe
réservation : 01 47 03 04 95

### Avec la Cinémathèque française, Paris 12e

En contrepoint des expérimentations plastiques dans les images fixes comme les images en mouvement, la Cinémathèque française propose d'aborder la notion de montage dans le domaine du cinéma lors d'un atelier de pratique intitulé « Monter / rythmer » qui s'adresse aux élèves de la quatrième à la terminale. « Le montage constitue l'étape ultime et décisive dans l'écriture d'un film. Les élèves y sont d'abord sensibilisés par la manipulation de rushes en pellicule 16 mm et sur banc de montage virtuel, puis par la projection commentée d'extraits de films qui retracent les grandes évolutions de cette technique. »
tarif (24 participants maximum) : 10 € par élève pour l'atelier (durée : 3 h le matin, 2 h 30 l'après-midi)
inscription : 01 71 19 35 02

### Avec la Cité de la musique, Paris 19e

La Cité de la musique invite les classes à prolonger la découverte des expérimentations plastiques et formelles abordées dans l'exposition « Erwin Blumenfeld » au Jeu de Paume par la visite-découverte « Les nouveaux univers sonores » dans les collections du Musée de la musique. Sur le plateau consacré à la musique du XXe siècle, le conférencier présente les recherches musicales qui émergent dans les avant-gardes historiques, montre les évolutions constantes de la pratique de la composition musicale, décrypte les ruptures et les innovations dues notamment à l'électricité et évoque l'apparition de nouveaux instruments.
tarif : 80 €
inscription : 01 44 84 44 84

## parcours spécifiques et annuels

Des parcours spécifiques associant plusieurs parcours croisés peuvent être conçus en fonction des projets de classe afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissance et des approches artistiques dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Ces parcours sont structurés par les équipes éducatives et les institutions scientifiques et culturelles, tant en articulant le contenu de leurs activités qu'en ajustant leurs méthodes de travail.
Les partenariats scolaires annuels se caractérisent par leur durée sur toute l'année scolaire, par la régularité des rencontres avec les élèves et enseignants comme par les allers-retours entre le Jeu de Paume et les établissements scolaires. La participation de plusieurs enseignants d'une même classe implique une vision transdisciplinaire, notamment dans le cadre de l'enseignement de l'histoire des arts. Les partenariats scolaires annuels peuvent s'inscrire dans le cadre d'un projet d'établissement, d'un PIE, d'une classe à PAC, d'un atelier artistique ou encore dans le temps du programme d'enseignement d'exploration « création artistique » (classe de seconde).
renseignements : 01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

**programme complet des activités à destination des enseignants et scolaires 2013-2014 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org**

## dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

**découvrir l'exposition** propose une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

**approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, des orientations bibliographiques et thématiques, ainsi que des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier enseignants est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume.

## contacts


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

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

responsable du service éducatif
Sabine Thiriot
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Benjamin Bardinet
01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org
Ève Lepaon
01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Maxime Seguin, académie de Créteil
maximeseguin@jeudepaume.org


## sommaire


**découvrir l'exposition** 4

**Présentation de l'exposition** 5
/ repères Contexte historique 6
/ repères Le mouvement dada 8
/ repères La couleur en photographie 9

**Repères biographiques** 11

**bibliographie sélective** 13

**approfondir l'exposition** 14

**Contextes et positions de l'artiste** 15
Berlin-Amsterdam 15
Paris-New York 17

**Avant-gardes et expérimentations photographiques** 19
Dadaïsme et surréalisme 20
Déplacement des recherches expérimentales aux photographies de mode 23

**Portraits et autoportraits** 25
Visages 26
Masques 27
Figures emblématiques 29

**Pistes de travail** 31
Procédés et expérimentations 31
Montages et photomontages 33
Figures et corps 36

**orientations bibliographiques thématiques** 39



Ce dossier est publié à l'occasion de l'exposition « Erwin Blumenfeld (1897-1969). Photographies, dessins et photomontages », présentée au Jeu de Paume du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014.

Commissaire de l'exposition : Ute Eskildsen

Cette exposition a été rganisée en partenariat avec :

Remerciements à l'hôtel Castille de Paris.


en couverture :
Sans titre (Variante d'une photographie de couverture de *Vogue*, « Soutenez la Croix-Rouge »), New York, 15 mars 1945
Collection Henry Blumenfeld


Toutes les photos : © The Estate of Erwin Blumenfeld

© Jeu de Paume, Paris, 2013

# découvrir l'exposition

« Au moyen de stratégies techniques et esthétiques expérimentales prônées par la "nouvelle photographie", le dadaïsme et le surréalisme des années 1920-1940 (superposition de négatifs, collage, montage, solarisation ou expositions multiples), mais aussi grâce au dessin, à l'aquarelle ou à la typographie, le travail de Blumenfeld se caractérise précisément par sa capacité à créer des "conflits visuels" qui lui permettent d'expérimenter la possibilité de voir autrement.
Plus connu pour l'usage exceptionnel qu'il a fait de la couleur dans la photographie publicitaire et de mode, dont il s'est imposé, dès son arrivée aux États-Unis, comme l'un des maîtres incontestables par son interprétation du corps féminin, Blumenfeld a commencé sa carrière artistique en Europe. Cette exposition rassemble une sélection de son œuvre graphique et photographique depuis ses débuts d'artiste amateur à Berlin jusqu'à sa professionnalisation à Amsterdam, à Paris et aux États-Unis ».
Marta Gili, « Avant-propos », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 7.

# Présentation de l'exposition



Sans titre (Autoportrait en photographe du dimanche), Zandvoort, Pays-Bas, 1928
New York, Collection Yvette Blumenfeld Georges Deeton / Art+Commerce, Berlin, Gallery Kicken Berlin

Cette exposition est la première en France à rendre compte des multiples facettes du travail d'Erwin Blumenfeld. À travers plus de trois cents œuvres et documents réalisés entre la fin des années 1910 et les années 1960, elle explore les différents médiums pratiqués par l'artiste tout au long de sa carrière : dessin, photographie, montage et collage.
La vie et l'œuvre d'Erwin Blumenfeld (Berlin, 1897-Rome, 1969) épousent le contexte sociopolitique de l'évolution artistique de l'entre-deux-guerres, tout en mettant en lumière les conséquences individuelles de l'émigration. Né juif allemand, Erwin Blumenfeld ne passe que quelques années dans son pays natal. Ce n'est qu'en 1919, alors exilé volontaire aux Pays-Bas, qu'il commence à s'intéresser à la photographie, en particulier à la prise de vue, mais, surtout, aux possibilités artistiques offertes par les expérimentations en laboratoire. Durant une courte période, il tient à Amsterdam un studio de portrait qui se double d'un lieu d'exposition, mais finit par s'installer à Paris en 1936 où le marchand d'art Walter Feilchenfeldt l'aide à louer un atelier rue Delambre. La même année, ses photographies sont exposées à la galerie Billiet et, un an plus tard, il obtient sa première couverture pour le magazine *Votre Beauté*. En 1938, il reçoit la visite de Cecil Beaton, grand nom de la photographie de mode, qui l'aide à obtenir un contrat avec le *Vogue* français. Il part pour New York et en revient peu avant le déclenchement de la guerre, en 1939, pour devenir le correspondant mode de *Harper's Bazaar* à Paris. En 1940, il est interné comme juif allemand, d'abord à Montbard, puis à Loriol, au Vernet, à Catus et à Agen. En 1941, après une évasion mouvementée avec sa famille, il repart, via Casablanca, pour New York où il vivra et travaillera jusqu'à sa mort.
C'est à New York que son étonnante carrière de photographe de mode très convoité et fort bien rétribué prend vraiment son envol, d'abord dans le studio qu'il partage avec Martin Munkácsi, puis, à partir de 1943, dans ses propres locaux. Le contrat qu'il signe en 1944 avec l'éditeur Condé Nast marque le début d'une décennie d'excellence photographique et de couvertures pour divers magazines du groupe. Il commence à toucher à la couleur, après avoir travaillé le noir et blanc dans les années 1930. L'exposition du Jeu de Paume propose, en plus des photographies, à la fois des images de magazines et les premiers films expérimentaux tournés pour Dayton, le grand magasin de Minneapolis qui était son principal client publicitaire. Blumenfeld attend 1960 pour revenir à Berlin. Il consacre les années suivantes à terminer son autobiographie, commencée dans les années 1950. Celle-ci est achevée en 1969 avec l'aide de son assistante, Marina Schinz, mais n'est publiée qu'en 1975, d'abord en français, puis dans sa version originale allemande en 1976. De même, son livre *Mes 100 meilleures photos* paraît à titre posthume en 1979.

## / repères

### Contexte historique

#### L'Empire fédéral allemand (1871-1918)

Erwin Blumenfeld naît le 26 janvier 1897 à Berlin. À cette époque, l'Allemagne est un empire fédéral. Fondé le 18 janvier 1871 après la défaite française lors de la guerre de 1870, cet empire constitué de vingt-cinq États est dirigé par Guillaume Ier, roi de Prusse, jusqu'en 1888, puis par son petit-fils Guillaume II jusqu'à son abdication le 9 novembre 1918 à l'issue de la Première Guerre mondiale, dont le pays sort vaincu.

L'Empire allemand se fonde sur la coexistence d'un système politique moderne et de modes de gouvernance archaïques. L'exécutif est représenté par l'empereur et le chancelier fédéral. Le pouvoir législatif est constitué par la chambre des représentants des États (Bundesrat) et la chambre des représentants du peuple (Reichstag) élus au suffrage universel. Dans cet État fédéral, la Prusse, État autoritaire et militariste, impose ses caractéristiques à l'Empire : l'assemblée représentative a des pouvoirs limités, le gouvernement n'est pas responsable devant elle, la caste aristocratique et militaire domine la société.

L'Empire allemand est à la fin du XIXe siècle un des États phares de la seconde révolution industrielle. Il connaît à partir de 1890 un développement économique rapide, qui fait de lui, à la veille de la Première Guerre mondiale, la seconde puissance industrielle derrière le Royaume-Uni. Cependant, on trouve dans les zones rurales de l'est une société contrôlée par les grands propriétaires aristocrates terriens (les Junkers) qui dominent l'administration, l'armée et un peuple de paysans encore proches du servage par leur statut juridique. Dans les zones industrielles de l'Ouest, la société est structurée autour d'une riche bourgeoisie industrielle et commerciale qui, plutôt libérale, possède les moyens de production d'une classe moyenne en plein essor et d'une classe ouvrière nombreuse qui bénéficie de plus en plus de droits sociaux.

L'Empire allemand est donc tiraillé entre un développement économique et social croissant et le caractère autoritaire du régime. Le nationalisme s'affirme dans l'Empire allemand qui désire un statut équivalent aux grandes puissances européennes, telles que la France ou le Royaume-Uni. Ce désir débouche sur des revendications coloniales en même temps que se tisse un réseau d'alliances destiné à contenir ces puissances traditionnelles. La Triple Alliance regroupe l'Empire allemand, l'Empire austro-hongrois et l'Italie. Cette alliance s'oppose à la Triple Entente (France, Royaume-Uni, Russie) et débouche sur la crise des Balkans de l'été 1914 et la Première Guerre mondiale.

Un mouvement pacifiste apparaît au XIXe siècle en Allemagne mais ne devient véritablement actif qu'à la fin du siècle avec la création de la Société allemande de la paix en 1892. Un seul parti politique se déclare contre la guerre : le Parti socialiste. Dans des revues comme *Die Aktion,* fondée en 1911, des artistes, dont une partie des expressionnistes, manifestent leur opposition à la guerre. Les artistes dada, même si aucun n'appartient à un mouvement pacifiste, n'en sont pas moins contre la guerre. C'est au sein du groupe dada berlinois, le plus politisé, que l'on trouve les artistes les plus virulents contre la militarisation de la société allemande tel que Paul Citroen ou Erwin Blumenfeld. En Suisse, épargnée par la guerre grâce à sa neutralité, se retrouvent ceux qui veulent échapper au conflit. Au cabaret Voltaire à Zurich, lieu de naissance du mouvement dada, l'activisme critique est souvent au centre des performances artistiques.

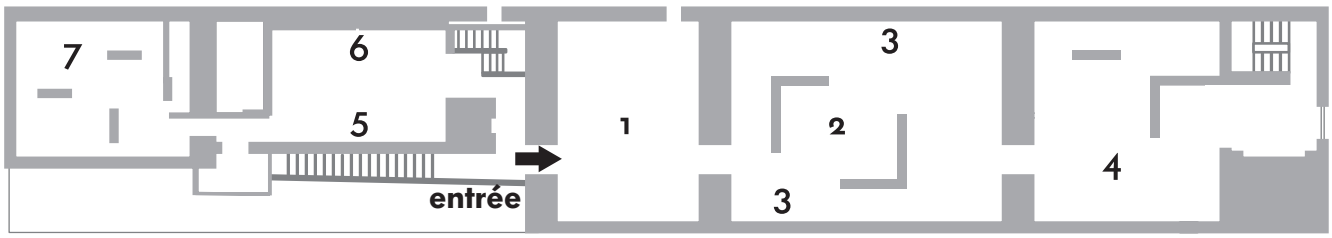
#### La République de Weimar (1918-1933)

La République de Weimar naît après la Première Guerre mondiale et la défaite de l'Allemagne. Le nouveau gouvernement, dirigé par le socialiste Friedrich Ebert, signe l'armistice du 11 novembre et la paix du traité de Versailles le 28 juin 1919, rapidement qualifiée de *diktat* par les Allemands. Entre ces deux dates, une révolution éclate à Berlin : les spartakistes (communistes, anciens membres du Parti social-démocrate allemand) dirigés par Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht veulent renverser l'ordre établi à l'instar de la révolution russe de 1917. Les troubles révolutionnaires durent jusqu'en janvier 1919, date à laquelle les deux leaders communistes se font assassiner lors d'une révolte à Berlin.

Le régime de Weimar s'inspire des modèles français et britannique : un régime parlementaire bicaméral mais un exécutif fort confié au président du Reich élu au suffrage universel direct qui nomme le chancelier. Le SPD (Parti social-démocrate) est le premier parti politique. L'opposition au régime est incarnée par des partis de droite, d'extrême droite (dont le NSDAP, parti d'Adolf Hitler) et de gauche (KPD, Parti communiste allemand). Les premières années de la République sont marquées par des tentatives de putsch pour renverser le régime (en 1920 par Kapp, en 1923 par Hitler). La montée du nazisme est intimement liée aux conséquences de la Première Guerre mondiale, à la crise économique des années 1930, ainsi qu'à la lutte entre le SPD et le KPD qui a laissé le champ libre au parti d'Hitler. Les premiers photomontages de John Heartfield, alors membre du Parti communiste allemand, montrent bien que l'ennemi à combattre est autant le NSDAP que le SPD. Erwin Blumenfeld, exilé à Amsterdam, se concentre sur la figure de Hitler et du dictateur dans ses photomontages.

sources bibliographiques


– Walter Laqueur, *Weimar. Une histoire culturelle de l'Allemagne des années 20*, Paris, Robert Laffont, 1978.
– Christian Baechler, *L'Allemagne de Weimar*, Paris, Fayard, 2007.




**plan de l'exposition**

**1. Dessins, montages et collages**
Entre 1916 et 1933, Erwin Blumenfeld produit un nombre assez limité de dessins et de montages. Il manifeste, dès sa jeunesse, un grand intérêt pour la littérature et écrit des poèmes et des nouvelles. Il se disait intéressé par l'écriture d'une autobiographie dès 1915.
Presque tous ses montages et collages intègrent des dessins et des fragments de langage. Il joue avec les mots écrits et imprimés, avec la typographie, juxtaposant noms, concepts et lieux pour créer des commentaires ironiques et des titres provocateurs. Ses œuvres ont souvent pour support du papier à lettres ou des feuilles similaires de petit format. L'alliance du dessin, du langage et de détails découpés dans des photographies originales ou reproduites est caractéristique de ses collages, de même que les arrière-plans colorés et les espaces laissés libres sur le papier pour servir de toile de fond à ses compositions.
En 1918, Blumenfeld fait la connaissance du dadaïste George Grosz; deux ans plus tard, avec Paul Citroen, il écrit à Francis Picabia au nom de la « Hollandse Dadacentrale », mais aucun d'eux n'assiste à la première Foire internationale dada à Berlin en 1920. Cette année-là, Blumenfeld commence à prendre les pseudonymes d'Erwin Bloomfeld et de Jan Bloomfield, comme en témoignent ses publications dadaïstes et certains de ses collages.
Pour la plupart inconnus du public, les dessins de l'exposition du Jeu de Paume ont été réalisés à Berlin et aux Pays-Bas. Seuls quelques-uns sont datés. Il s'agit de croquis rapides, sur le vif ou d'imagination, de pochades humoristiques et de caricatures acides, au crayon, à l'encre, à l'aquarelle ou au crayon de couleur – selon ce qui lui tombait sous la main. Blumenfeld était manifestement fasciné par le médium du dessin, par sa qualité et son immédiateté, et, comme ces œuvres le montrent, celui-ci stimulait sans doute son côté espiègle.

**2. Autoportraits**
Blumenfeld prend ses premières photographies lorsqu'il est écolier en se choisissant comme l'un de ses premiers modèles. Les plus anciennes datent des années 1910, mais, jusqu'à la fin de sa vie, il reste fidèle à l'autoportrait. Le jeune homme au regard rêveur fait place au bohémien louche à la cigarette, puis au photographe soigneusement mis en scène s'amusant avec son appareil. Plus que l'expression d'un excès de vanité, l'autoportrait est plutôt une récréation – avec ou sans masques, maquettes et autres accessoires grotesques (une tête de veau !), propres à introduire un élément cocasse dans les images.

**3. Portraits**
Blumenfeld fait ses premiers pas dans la profession de photographe avec le portrait. C'est à Amsterdam, dans le magasin de sacs pour dames qu'il a ouvert au début des années 1920, la Fox Leather Company, qu'il commence à se « former sur le tas » : il réalise des portraits de ses clientes et utilise l'arrière-boutique comme laboratoire. En comparant les planches-contacts de l'époque aux agrandissements réalisés à partir de celles-ci, on se rend compte que, d'emblée, le travail de Blumenfeld s'appuie sur un traitement en laboratoire à base de cadrages extrêmement serrés, de niveaux de contraste élevés et d'éclairages propices aux effets spectaculaires, diaboliques même. Lorsqu'il arrive à Paris en 1936, ses premières photographies sont également des portraits, notamment d'Henri Matisse et de Georges Rouault. Il va bientôt faire son entrée dans le milieu de la mode parisienne, mais, tout au long de sa vie, le portrait restera pour lui un centre d'intérêt majeur.

**4. Nus**
Les premiers nus, très prosaïques, de Blumenfeld datent de sa période néerlandaise, mais ce thème ne deviendra une passion que lors de ses années parisiennes, à partir de 1936, avec la découverte des œuvres des photographes d'avant-garde en France. Son admiration pour le travail de Man Ray et l'influence de celui-ci sont particulièrement perceptibles dans ses photographies de nu.
Dans ces images, les corps des femmes sont des surfaces sur lesquelles il projette son imagination d'artiste en les découpant, en les solarisant et en les tirant vers l'abstraction par le jeu des ombres et des lumières. À partir des années 1930, les visages de ses nus sont rarement visibles et les femmes demeurent des êtres assez mystérieux. Lorsque Blumenfeld s'installe à New York dans les années 1950, ses nus deviennent des œuvres tout à fait concrètes et illustratives.

## Le mouvement dada

« Dada : cette répétition d'une syllabe qui évoque le balbutiement des enfants et désigne aussi un cheval à bascule dans leur langage, Dada est le nom de l'un des plus célèbres et importants mouvements de l'histoire de l'art du XXe siècle, dont les idées et leurs prolongements ont eu des conséquences bien au-delà de lui-même. Il existe à présent beaucoup d'ouvrages sur le dadaïsme et ses principaux acteurs ont bénéficié d'études souvent approfondies sur leur œuvre. Aussi n'est-il pas nécessaire d'exposer en détail toutes les péripéties qui ont ponctué son histoire dans les différentes villes où elle s'est déroulée, mais plutôt d'insister sur les circonstances de son apparition au cours de la Première Guerre mondiale et de dégager ses principales composantes. Le dadaïsme est devenu l'un des mouvements sur lesquels s'est fondé l'art du XXe siècle aux côtés du cubisme, de l'expressionnisme, de la peinture abstraite de Wassily Kandinsky et de l'art constructif. Au contraire de ce dernier courant. il sembla naître de la guerre même, en être la conséquence, tout en ayant été annoncé par un certain nombre d'événements survenus avant 1916 au premier rang desquels, sans remonter au groupe des Incohérents ou à Alfred Jarry, se trouvent les œuvres que Marcel Duchamp a réalisées en 1913, qui témoignent de l'évolution de sa pensée sur la création artistique.
Le dadaïsme a été un mouvement international qui a été créé à Zurich et à New York par des artistes de tous les pays ayant fui les champs de bataille. La guerre finie, ceux-ci se sont retrouvés, qui en Allemagne, en particulier à Berlin, ainsi qu'à Hanovre et Cologne, qui à Paris et dans d'autres capitales européennes. Son originalité tient essentiellement à ce qu'il a été autant le fait d'artistes que de poètes et d'écrivains, les uns et les autres étant souvent les mêmes, et qu'il est directement issu d'un ébranlement de la civilisation occidentale : son évolution est parallèle à celle de la situation politique internationale et des différents pays qui ont été touchés par la guerre, et certains de ses protagonistes ont entretenu, à Berlin et à Cologne notamment, des liens étroits avec les mouvements d'idées révolutionnaires qui étaient contemporains. Le dadaïsme, bien que très limité dans le temps – il commence en 1916 et se termine aux environs de 1922 –, a été un mouvement artistique puissant et fécond qui a exercé une très grande influence sur son époque, a bénéficié d'une importante descendance artistique et a contribué à modifier en profondeur l'art et la sensibilité du XXe siècle. »
Serge Lemoine, *Dada*, Paris, Hazan, 2005, p. 7.

« À Zurich, désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale, nous nous adonnions aux beaux-arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifiions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer. Cet art devint rapidement un sujet de réprobation générale. Rien d'étonnant à ce que les "bandits" n'aient pu nous comprendre. Leur puérile manie d'autoritarisme veut que l'art lui-même serve à l'abrutissement des hommes. »
Hans Arp, « Dadaland », in *On my way*, 1948, repris in Marc Dachy, *Archives Dada : chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 47-50.

« *12 juin 1916*. Ce que nous appelons Dada est une bouffonnerie issue du néant et toutes les grandes questions y entrent en jeu ; un geste de gladiateur ; un jeu avec de misérables résidus ; une mise à mort de la moralité et de l'abondance qui ne sont que postures.
Le dadaïste aime l'insolite, et même l'absurde. Il sait que la vie s'affirme dans la contradiction et que son époque, plus que n'importe quelle autre, s'ingénie à détruire tout ce qui est généreux. N'importe quel masque est donc pour lui le bienvenu, ainsi que tout jeu de cache-cache qui implique une tromperie. Au milieu de cette vaste non-nature, il en arrive à considérer comme quintessence de l'incroyable tout ce qui est direct et primitif.
Puisque la banqueroute des idées a effeuillé jusqu'au bout l'image de l'homme, ce sont maintenant les instincts et les arrière-plans qui se manifestent de manière pathologique. Comme aucun art, aucune politique, aucune conviction ou foi ne semblent pouvoir résister à cette lame de fond qui rompt toutes les digues, il ne reste que la blague ou la pose sanglante.
Le dadaïste fait plus confiance à la franchise des événements qu'à l'esprit des individus. Il ne fait pas grand cas des personnes, y compris de la sienne. Il ne croit pas qu'il soit encore possible de saisir et de comprendre les choses à partir d'un seul point de vue, il reste néanmoins tellement convaincu de l'union de tous les êtres, d'une globalité, que les dissonances le font souffrir jusqu'à l'autodissolution.
Le dadaïste lutte contre l'agonie et contre la fascination de la mort, propres à son époque. Peu enclin à la prudence, il cultive la curiosité de ceux qui éprouvent encore une joie amusée même jusque dans les formes les plus discutables de la fronde. Il sait que le monde des systèmes s'est disloqué et que l'époque, qui exige que tout soit payé comptant, a inauguré la grande braderie des philosophies privées de Dieu. Là où commencent l'effroi et la mauvaise conscience du boutiquier, commencent pour le dadaïsme le grand rire et une indulgence apaisante. »
Hugo Ball, « Fragments Dada », in Charles Harrison, Paul Wood (dir.), *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 282.

## La couleur en photographie

« L'introduction de la photographie couleur, il est vrai, n'a pas été sans heurts tant elle a été prise entre des défis technologiques, industriels et des enjeux voire des résistances esthétiques et sociaux. Dès l'invention de la photographie, l'enregistrement de la couleur, dont on constate rapidement l'absence, désigne une modalité d'évolution technique majeure du XIXe siècle. Pour beaucoup, cela entraînera la photographie dans "une voie nouvelle, étonnamment féconde en richesses." Ainsi se dessine un horizon d'attente. Tout au long du XIXe siècle, les tentatives, les résultats, les avancées et les reculs vont établir une conception de la couleur en photographie partagée entre deux modes d'enregistrement (direct ou indirect) et deux types de résolution technique (additive ou soustractive). Cela nourrit un imaginaire qui conditionnera la réception du premier procédé industriel permettant la photographie effective des couleurs. Ce sera le rôle de l'Autochrome commercialisé en 1907. Il lance la première phase de présence de la couleur en photographie, marquée par les procédés additifs, et dominera les pratiques pendant près de trente ans. En 1936, l'introduction des procédés soustractifs, dont le Kodachrome et l'Agfacolor Neu seront les premiers représentants, marque le début d'une seconde phase qualifiée de "moderne" pour la distinguer de la précédente. Enfin, les années 1960 amorcent le tournant décisif de l'essor de la photographie en couleurs que l'arrivée de la technologie numérique dans les années 1990 ne fera que confirmer. En 2005, la couleur représente 97,5 % du marché de la photographie. […] La place occupée par la couleur en photographie est complexe et fascinante. Elle est celle d'un défi technique lancé au XIXe siècle, puis converti en un enjeu esthétique face au courant dominant que constitue la photographie noir et blanc avant d'inverser les pôles en sa faveur ; tout cela en un peu moins de cent ans. »
Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 10-14.

« La photographie en couleurs fut introduite dans les années 30 pour les besoins de la publicité, bientôt rejointe par la photographie de mode, via les magazines. Louise Dahl-Wolfe, Cecil Beaton, Egidio Scaïoni, en furent les premiers utilisateurs. Mais la substitution progressive du noir et blanc fut assez chaotique, subordonnée qu'elle était à la possibilité d'imprimer certaines pages en couleurs, pour un prix de revient très supérieur. […] Mais la couleur, d'évidence, s'est implantée dans des domaines de photographie "appliquée", qui, après 1945, sont plus nettement séparés de la "photographie d'art" : publicité, mode, photojournalisme.
En 1951, l'ouvrage d'Alexandre Liberman (directeur artistique de Condé-Nast Publications, éditeur de *Vogue, House and Garden, Glamour*) faisait le point sur l'introduction de la photographie en couleurs dans les magazines et en soulignait la difficulté de maniement : "le photographe doit placer concrètement un objet de la couleur et de la forme souhaitées devant son objectif". Il insistait par ailleurs sur le rôle des photograveurs, qui transposent à nouveau des coloris déjà modifiés par la surface sensible. On y trouve les modèles photographiés devant un fond de papier découpé, par Beaton, des natures mortes et scènes organisées, par Penn, trois paysages de Kertész, le célèbre *Picasso dessinant avec la lumière* de Gjon Mili, une composition avec des oiseaux, de Matter, une autre avec des fleurs, de Rawlings, le *Times Square* de Blumenfeld. Celui-ci fut certainement un des plus actifs pour imposer le nouveau médium ; il souligne, comme ses collègues, les aléas et les résultats contradictoires et demande pour le futur des films plus rapides ("aussi rapides que le noir et blanc") et des méthodes d'impression nouvelles qui ne laissent rien perdre de la transparence des originaux. On notera que dans le concept de photographie en couleurs, la photogravure seule (en trichromie ou en quadrichromie) tient un rôle sélectif ; à la gravure, Beaton cherche à modifier les tons par l'interposition de filtres colorés, Blumenfeld raconte que le célèbre *Visage* (œil et bouche en gros plan) est un coloriage : "[Graphistes et photograveurs] transforment une photo en noir et blanc en une merveilleuse couverture". Il sera donc de plus en plus difficile d'envisager la couleur comme une entité photographique ; ce serait plutôt un facteur de dissociation des fonctions. »
Michel Frizot, « Une étrangeté naturelle, l'hypothèse de la couleur », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 419.



Sans titre (Lisa Fonssagrives sur la tour Eiffel), Paris, 1939
Modernism Inc., San Francisco



Sans titre (Mode-Montage), vers 1950
Collection Helaine et Yorick Blumenfeld, courtesy of Modernism Inc., San Francisco

**5. Architecture**
Les photographies d'architecture noir et blanc qu'Erwin Blumenfeld a réalisées dans les années 1930 montrent des immeubles et des quartiers selon diverses perspectives expérimentales et abstraites. La tour Eiffel, par exemple, est saisie avec de forts contrastes entre lumière et ombre, tandis que les photographies de la cathédrale de Rouen attirent l'attention du spectateur sur les formes particulières de l'édifice. Blumenfeld exprime son regard artistique et sa connaissance de l'architecture gothique en privilégiant les détails abstraits. Pendant les années 1950 et 1960, il utilise, pour les paysages urbains, un objectif de 35 mm. L'exposition présente pour la première fois trois de ses projets sur diapositives couleur montrant des vues de New York, Paris et Berlin – autant de lieux qui ont laissé leur empreinte non seulement sur sa création, mais sur son parcours.

**6. Le dictateur**
En 1933, selon son autobiographie, Blumenfeld réagit à l'accession au pouvoir d'Hitler en Allemagne par le biais d'un photomontage. Cette œuvre remarquable, probablement sa photographie la plus célèbre, symbolise et prédit la déshumanisation du personnage. Renouant avec la veine politique de certains de ses premiers collages, il associe plusieurs négatifs – un crâne et un portrait du dictateur, Hitler – pour réaliser une seule et même image. Dans un de ces montages, il insère une croix gammée tandis que, sur un autre portrait, il ajoute après coup des « larmes de sang » peintes.
Plus tard, à Paris, Blumenfeld photographie une tête de veau dont il tirera plusieurs images. Celle où la tête de l'animal surmonte un torse de femme s'intitule *The Minotaur or the Dictator*. Ce montage, qui ne vise personne en particulier, se veut évidemment allégorique. En 1941, Blumenfeld pourra, avec sa famille, échapper aux nazis et rallier New York.

**7. Mode**
L'installation de Blumenfeld à Paris, en 1936, marque le départ de sa carrière de photographe de mode. En réalité, il était déjà en contact avec des magazines parisiens alors qu'il vivait encore à Amsterdam. Ses publications en France de la fin des années 1930 rehaussent son image de photographe moderniste et attirent l'attention du célèbre photographe britannique Cecil Beaton qui lui rend visite dans son atelier en 1938 et l'aide à signer son premier contrat avec l'édition française de *Vogue*. Suite à son étonnante série d'images de mode prises sur la tour Eiffel, Blumenfeld se rend pour la première fois à New York et en revient avec un nouveau contrat de correspondant de mode pour *Harper's Bazaar* à Paris. Il ne l'honore que pendant un an puisqu'il est interné dans différents camps à travers la France. En 1941, il quitte la France occupée pour s'installer à New York avec les siens. Durant la décennie suivante et jusqu'au milieu des années 1950, il s'appuie sur ses expérimentations en noir et blanc pour élaborer un répertoire artistique d'une exceptionnelle originalité, qu'il développe en particulier à travers ses photographies en couleurs et ses images de mode.

Ute Eskildsen
Commissaire de l'exposition

# Repères biographiques

**1897**
Le 26 janvier, naissance à Berlin d'Erwin Blumenfeld, fils d'Albert et Emma Blumenfeld (née Cohn). Son père est associé de la fabrique de parapluies Jordan & Blumenfeld.

**1907**
Blumenfeld reçoit en cadeau un appareil photographique. Il prend ses premières photos de famille qu'il développe lui-même.

**1911**
Il se photographie en Pierrot avec un miroir à la main pour obtenir simultanément des vues de face et de profil. Ce motif restera central dans son futur travail sur le portrait.

**1913**
Son père meurt de la syphilis. Déchéance sociale et financière de la famille. Blumenfeld quitte l'école et entre pour trois ans en apprentissage chez Moses & Schlochauer, magasin de confection pour dames.

**1915**
Durant l'été, premier échange de correspondance avec Lena Citroen, cousine de son ami de longue date, Paul Citroen. Blumenfeld devient, avec celui-ci, un habitué du Café des Westens, rendez-vous des artistes berlinois. Il y noue des contacts avec des artistes gravitant autour de la galerie Der Sturm.

**1917-1918**
Il est envoyé sur le front ouest, en France, comme ambulancier. Son projet de désertion vers les Pays-Bas échoue. Il est renvoyé sur le front et apprend la mort de son frère cadet Heinz.
En décembre 1918, il réussit à passer clandestinement aux Pays-Bas.

**1919-1920**
Erwin Blumenfeld et Paul Citroen ouvrent à Amsterdam une galerie d'art et se proclament responsables de la « Hollandse Dadacentrale » (Centrale Dada des Pays-Bas). Erwin Blumenfeld commence à signer Jan Bloomfield et Erwin Bloomfeld. Production de collages et de dessins.

**1921**
Mariage avec Lena Citroen. Ils s'installent à Zandvoort (Pays-Bas). De leur union naîtront Lisette (1922), Heinz (1925) et Frank Yorick (1932).

**1923**
Blumenfeld ouvre, à Amsterdam, une maroquinerie, la Fox Leather Company. Il se sert aussi de ces locaux pour son activité artistique.

**1924-1931**
Nombreux voyages à Berlin, à Paris et en Provence, où il peint.



Sans titre (Homme agenouillé avec tour), 1920
Collection Henry Blumenfeld

**1932**
La Fox Leather Company déménage Kalverstraat 151 où Blumenfeld découvre une chambre noire. Il se consacre de plus en plus à la photographie et aux expérimentations en laboratoire. Il présente en vitrine les portraits féminins qu'il réalise.
Première exposition de ses photographies à la Kunstzaal van Lier à Amsterdam.

**1933-1934**
Il réalise le désormais célèbre collage d'Hitler qu'il intitule, dans son autobiographie, *Grauenfresse* (*Gueule de l'horreur*). Séjour à Paris et voyage à Auvers-sur-Oise, sur les traces de Vincent Van Gogh. « Cinquante têtes de femmes » est le titre qu'il donne à sa seconde exposition photographique à la Kunstzaal van Lier.
Expositions photographiques à la galerie d'art Esther Surrey à La Haye et au Studio 32 à Rotterdam.

**1935**
Suite à la faillite de la Fox Leather Company, Blumenfeld ouvre un studio photo sur le Keizersgracht. Il prend part à l'exposition « Modern Schilderwerk, Grafiek, Reclame en Fotografie » organisée par Paul Citroen à la Nieuwe Kunstschool d'Amsterdam. Participation à l'« Exposition internationale de la photographie contemporaine » au musée des Arts décoratifs à Paris et première publication de ses photos dans la revue *Photographie. Arts et métiers graphiques*.

**1936**
Quitte les Pays-Bas et s'installe, d'abord sans sa famille, à Paris. Exposition à la galerie Billiet. Le marchand

d'art Walter Feilchenfeldt l'aide à louer un atelier à Montparnasse. Blumenfeld photographie, entre autres personnalités, Georges Rouault et Henri Matisse, et obtient ses premières commandes publicitaires, notamment de Monsavon et Pathé Marconi.

**1937**
En février paraît sa première couverture pour le magazine de mode *Votre Beauté*. Dans les années qui suivent, ses photographies paraîtront dans *Verve Paris Magazine*, *Photographie. Arts et métiers graphiques* et *Coronet*.
Il photographie des œuvres d'Aristide Maillol et réalise le portrait de Carmen, modèle d'Auguste Rodin pour *Le Baiser*.

**1938**
En avril, visite de Cecil Beaton avec lequel Blumenfeld se lie. Le célèbre photographe britannique s'entremet auprès du *Vogue* français pour lui procurer un contrat. Blumenfeld photographie notamment la cathédrale de Rouen, des sculptures et des tapisseries. En octobre, ses premières photos de mode paraissent dans *Vogue*.

**1939**
En mai, *Vogue* publie ses images à sensation du mannequin Lisa Fonssagrives sur la tour Eiffel. Durant l'été, Blumenfeld part pour New York et rentre à Paris avec un contrat d'*Harper's Bazaar*. La Seconde Guerre mondiale éclate peu après.

**1940**
La famille est séparée. Internement dans les camps de Montbard-Marmagne, Loriol, Le Vernet d'Ariège et Catus. Par le biais du consulat américain à Marseille, Blumenfeld parvient néanmoins à obtenir des visas pour toute sa famille.

**1941**
En mai débute une fuite mouvementée à bord du cargo *Mont-Viso*, avec un départ de Marseille et un séjour au Maroc dans le camp de Sidi-El-Ayachi, avant que la famille n'atteigne New York en août. Blumenfeld obtient aussitôt une commande pour *Harper's Bazaar* et, en décembre, décroche sa première couverture en couleurs. Pendant un an et demi, il partage un studio avec un émigré européen déjà célèbre, le photographe Martin Munkácsi.

**1942-1943**
Ouverture, sur Central Park South, d'un studio qu'il conservera jusqu'à la fin de sa vie. C'est à cette période que, selon l'autobiographie de l'artiste, son montage sur Hitler aurait été utilisé par les Alliés à des fins de propagande. Ses photographies sont publiées dans les revues *Coronet*, *Cosmopolitan*, *Harper's Bazaar*, *Life*, *Look*, *Pageant* et *Vogue*, entre autres.

**1944**
Travaille pour le groupe de presse Condé Nast. Jusqu'en 1955, réalise de nombreuses couvertures pour *Vogue* et publie dans d'autres magazines du groupe.

**1948**
Une sélection de six images en noir et blanc est présentée au Museum of Modern Art de New York, dans l'exposition « In and Out of Focus. A Survey of Today's Photography » d'Edward Steichen. Et, dans l'exposition « Seventeen American Photographers » organisée au Los Angeles Museum, Blumenfeld est présent à travers dix tirages en noir et blanc. Nombreux voyages en Amérique du Nord et centrale, mais aussi en Europe.

**1952-1954**
Commandes publicitaires pour le grand magasin Dayton de Minneapolis. Blumenfeld achète une maison dans les dunes de Westhampton Beach sur Long Island, État de New York, qui sera détruite par une tempête en 1963.

**1955**
Fin de sa collaboration avec *Vogue*. Il commence à rédiger son autobiographie, notamment à partir d'écrits antérieurs. Kathleen Levy-Barnett devient son agent.

**1958**
S'essaie à l'expérimentation cinématographique pour la publicité. Commandes photographiques pour les cosmétiques Helena Rubinstein et Elizabeth Arden (jusqu'en 1964).

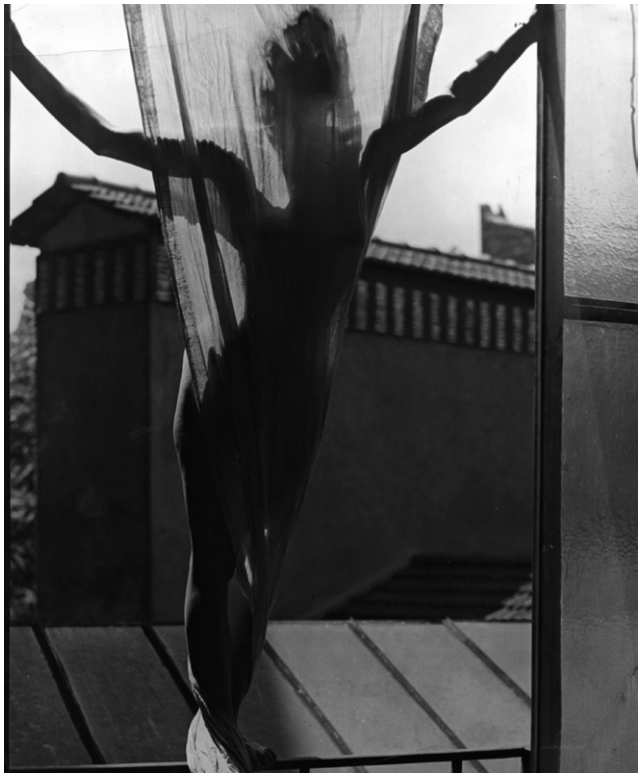
**1960**
Retourne pour la première fois à Berlin depuis les années 1930 et photographie la ville au Leica. Il se consacre de plus en plus à son autobiographie.

**1961**
Entreprend une sélection pour un projet de livre, *My One Hundred Best Photos* (*Mes 100 meilleures photos*), qui ne paraîtra qu'à titre posthume en 1979.

**1969**
Avec l'aide de Marina Schinz, son assistante depuis 1964, achève son autobiographie avec toutes ses illustrations. Ce n'est qu'en 1975 que la première édition paraîtra, en français, sous le titre *Jadis et Daguerre*, avec une préface de David Rousset. Le 4 juillet, Blumenfeld meurt d'un infarctus du myocarde à Rome où il sera inhumé.



Sans titre (Natalia Pasco), New York, 1942
Collection Henry Blumenfeld



Sans titre (Margarete von Sivers sur le toit du studio de Blumenfeld au 9, rue Delambre), Paris, 1937
New York, Collection Yvette Blumenfeld Georges Deeton / Art+Commerce, Berlin, Gallery Kicken Berlin

## bibliographie sélective


**Monographies et catalogues d'exposition**

▌Adkins, Helen, *Erwin Blumenfeld – "I was nothing but a Berliner". Dada Montages 1916-1933*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.

▌Blumenfeld, Erwin, *Jadis et Daguerre*, Paris, La Martinière, 1996.

▌Blumenfeld, Erwin, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013.

▌Blumenfeld, Erwin, *Mes 100 meilleures photos*, Genève, Musée Rath, 1979.

▌Blumenfeld-Charbit, Nadia, Niwa, Harumi, *Erwin Blumenfeld: A Hidden Ritual of Beauty*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 2013.

▌Blumenfeld, Yorick, *Blumenfeld, Nus*, Paris, La Martinière, 1999.

▌Eskildsen, Ute (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013.

▌Ewing, William A., *Erwin Blumenfeld 1897-1969 : Le Culte de la beauté*, Paris, La Martinière, 1996.

▌Métayer, Michel, *Erwin Blumenfeld*, Paris, Phaidon, 2004.

▌Zenns, Kirsten, *Erwin Blumenfeld : Ästhetische Konzeptionen von Weiblichkeit im Medium der Modefotografie: Paris 1936-39 / New York 1938-47*, mémoire d'histoire de l'art, Berlin, Universität der Künste, 2003 : http://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/index/index/docId/6

▌*Erwin Blumenfeld. Studio Blumenfeld. Couleur, New York, 1941-1960*, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Essen, Museum Folkwang / Göttingen, Steidl, 2012.

**Articles**

▌Guillot, Claire, « Erwin Blumenfeld ou l'art de coucher fantasmes et fétiches sur papier glacé », *Le Monde*, 10 août 2012 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/10/erwin-blumenfeld-ou-l-art-de-coucher-fantasmes-et-fetiches-sur-papier-glace_1744843_3246.html

▌Martin, Penny, Hetherington, Paul, « Experiments in Advertising: The Films of Erwin Blumenfeld », juillet 2008 (incluant un film d'archives d'Erwin Blumenfeld et une interview avec Yorick Blumenfeld) : www.showstudio.com/projects/blumenfeld

**Films et diaporamas**

▌Blumenfeld, Remy, *The Man Who Shot Beautiful Women*, BBC, 2013, 60 min.

▌Diaporama « Erwin Blumenfeld, un photographe à la une » : http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2012/08/10/erwin-blumenfeld-un-photographe-a-la-une_1744575_3246.html#large

# approfondir l'exposition

En regard du parcours et des pratiques d'Erwin Blumenfeld, la deuxième partie de ce dossier envisage les trois axes thématiques suivants :
– « Contextes et positions de l'artiste », de Berlin à Amsterdam et de Paris à New York ;
– « Avant-gardes et expérimentations photographiques » : notamment au sein des mouvements du dadaïsme et du surréalisme, puis à travers le déplacement des recherches expérimentales aux photographies de mode ;
– « Portraits et autoportraits », en particulier les visages, les masques et les figures emblématiques et contradictoires de Chaplin et Hitler dans les images de l'artiste.
Afin de documenter ces champs de questionnement et de réflexion, sont rassemblés ici des extraits de textes d'artistes, d'historiens et de théoriciens, que les enseignants pourront mettre en perspective.
Sont ensuite proposées des pistes de travail autour de notions et de propositions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Enfin des orientations bibliographiques permettent de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

# Contextes et positions de l'artiste

## Berlin-Amsterdam

▌« Je n'ai jamais été Allemand. En réalité, j'ai toujours été seulement Berlinois et le suis resté, toujours seulement Berlinois. Ou plus précisément : Berlinois du sud-ouest de Berlin, et de l'ouest-ouest. Les autres quartiers de la ville, c'était l'étranger. Je ne suis jamais devenu Hollandais ; en dix-sept ans, je suis tout juste devenu Amstellodamois. Je n'ai jamais été Français, *mais toujours Montparnos, de la rive gauche*. Je ne suis pas Américain mais New-Yorkais passionné, Midtown-Manhattan. Je suis habitant des grandes villes dans certains quartiers des grandes villes. Les patries me sont étrangères. »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 101.

▌« Attention à la période qui vient ! Ce monde déjà se lézarde, il a en lui quelque principe de négation ignoré, il craque. Suivez la fumée qui s'élève, les coups de fouets des spectres au milieu de l'univers bourgeois. Un éclair est couvé sous les chapeaux melons. Il y a vraiment de la diablerie dans l'air. »
Louis Aragon, « La Peinture au défi », in *L'Œuvre poétique*, tome 2, livre 5, Paris, Messidor / Livre Club Diderot, 1989, p. 433.

▌« Ainsi se déroulaient les jours heureux de mon insouciante jeunesse. Berlin au tournant du siècle. […] Les bourgeois radotaient, parlant du progrès irrésistible de l'époque moderne, ils inventèrent grâce à la guerre des Boers le camp de concentration sans rien remarquer de la révolution universelle apportée par Nietzsche, Van Gogh, Rimbaud, Strindberg, Wedekind, Freud, Einstein, Curie, Cézanne. On imaginait, à cause d'un rythme qui s'accélérait, être dans une période de transition d'une importance décisive. Seul le tramway restait semblable à lui-même :

*« Berlin, tu te hâtes tant,*
*Tu ne rêves que de vitesse*
*Tu ne connais repos ni cesse*
*Pas le temps ! Pas le temps ! Pas le temps !*
*Approche en brinquebalant*
*Le tram cahotant,*
*Et unique survivant*
*Du vieux Berlin d'antan ! »*

[…]
Le monde avait (et a encore) l'affaire Dreyfus sur le dos. *J'accuse*, Zola, 13 janvier 1898. […] Derrière le poing d'acier plein de style de son empereur de la paix adoré et de sa noble épouse Augusta Victoria, Berlin surpassait le monde entier de sa laideur. Après être passé de la barbe aux favoris, les moustachus avaient disparu : le nudisme se profilait. L'homme n'imaginait pas qu'il serait vite supplanté par les machines qu'il était juste en train d'inventer. Le cheval, qui pendant un millénaire avait fidèlement contribué à la construction d'une civilisation, flairait avec des narines plus sensibles la fin de l'Occident et renonça à la course. »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 165-166.

▌« Dans une écriture extrêmement dense et expressive au rythme haletant, l'artiste [Blumenfeld] nous livre ici [dans *Jadis et Daguerre*, son autobiographie] une version toute subjective de l'histoire de l'entre-deux-guerres où s'inscrit, comme de façon marginale, le récit de tous les efforts heureux ou malheureux du modeste photographe occasionnel pour faire de sa passion un vrai métier, puis de ses premiers succès jusqu'à une réussite qui, dans les années 1940 et 1950, fait de lui une star internationale de la photo de mode et de l'image publicitaire.
Tout cela aurait pu s'écrire dans le droit fil d'un plan ordonné à partir des dates marquantes de sa vie, si toutefois notre auteur avait été un autobiographe ordinaire. Or Blumenfeld écrit dans une langue qui est tout sauf le langage commun : sa langue est une constante réflexion sur elle-même, sur sa propre pensée, ses propres sensations, sur tous les ingrédients du lexique de cette *lingua blumenfeldiensis*. Cette langue, sorte d'autoanalyse visant à vérifier son aptitude à cerner l'absurdité de la condition humaine, constitue en fait le nerf de l'ouvrage. Ainsi, dès les premières lignes, Blumenfeld parle de l'utérus maternel "concentrationnaire" comme d'une "chambre noire subtropicale", où les images sont inversées. Débutant ainsi par cette évocation de la procréation, son ouvrage tend un arc vers l'autre pôle de la vie : la mort ; en effet, le livre se conclut par le récit d'un cauchemar et se termine par ces mots : "J'étais mort." […]
C'est au mieux au service militaire et au pire dans le creuset des tranchées que s'opère la rencontre obligée de tous ces jeunes hommes, tous dialectes, culture savante et populaire confondus. Jusqu'alors, pour Erwin, les hostilités s'étaient cantonnées à ses rapports avec ses parents, ses professeurs, puis avec ses camarades et ses supérieurs de l'entreprise Moses und Schlochauer où il avait commencé à travailler après la fermeture de la fabrique de son père, retiré des affaires pour raison de santé.
Désormais, il s'agit de s'adapter aux visées éducatives de l'Allemagne impériale : "faire de nous des officiers, des fonctionnaires, des idiots et des héros". La description du formatage auquel on soumet l'enfant pour lui faire considérer comme normales les absurdités les plus démentes occupe près de la moitié du livre : cet espace semble justifié si l'on considère le temps et l'énergie qui sont nécessaires par la suite à l'homme pour se défaire des faux plis marqués par un tel dressage des jeunes esprits.
De 1917 à 1918, Blumenfeld est soldat sur le front ouest. Dans son expérience d'ambulancier – euphémisme pour "ramasseur motorisé de cadavres" –, il intègre des expressions colorées qui lui serviront plus tard pour décrire son expérience des "camps de concentration", ainsi qu'il nomme les camps d'internement français, tel le sinistre camp du Vernet d'Ariège. Cette couleur, celle

de la boue et de la merde, reste très présente jusqu'à nos jours dans l'espace germanophone : c'est l'analité et la coprolalie de la plaisanterie grossière, du juron, de l'injure ; et ce n'est pas par hasard si la couleur brune est celle des nazis, la couleur de la merde.
Par son audace langagière, Blumenfeld ne le cède en rien à la radicalité des planches graphiques d'un George Grosz et autres Otto Dix, Jeanne Mammen, Karl Hubbuch, ses contemporains. »
Janos Frecot, « L'instant est tout, la vie n'est rien ! », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 69-70.

▮ « Lorsqu'il était lycéen, la photographie l'intéressait déjà, et il partageait cet intérêt avec son camarade de classe Paul Citroen : en témoignent deux émouvants doubles autoportraits de 1916 et de 1926, tous deux dans la même pose. Grâce à Citroen qui, en 1915, commença à travailler dans l'entourage de Herwarth Walden, éditeur, galeriste et important défenseur de l'avant-garde, Blumenfeld était toujours au courant de l'actualité du monde des arts. Il a raconté ainsi sa première rencontre avec George Grosz dans une pissotière : "Un jeune dandy […] se planta à côté de moi, se coinça un monocle dans l'œil, déboutonna son pantalon à carreaux noirs et blancs et dessina d'un jet magistral mon profil sur le mur : je ne pus m'empêcher de le féliciter." Une longue amitié s'ensuivit entre les deux hommes. Blumenfeld et Citroen s'aventuraient dans les cafés où se retrouvaient les artistes et fréquentaient la bohème. C'était une époque de curiosité et d'imprégnation, mais aussi de méfiance à l'égard des évolutions de la société.
Dans ses collages exécutés à partir de 1919, Blumenfeld a exprimé avec provocation ses réflexions sur l'Empire allemand, l'armée, la bourgeoisie, les pouvoirs publics et l'Église. Contrairement à John Heartfield, dans ses photomontages, il ne vise aucun camp politique particulier : pour lui, il s'agit plutôt, chaque fois à travers l'ironie, de régler ses comptes avec son milieu social et les élites de l'Empire – dont il provient lui-même, et qui se sont discréditées avec la défaite de 1918.
Ute Eskildsen, « Berlin – Amsterdam – Paris – New York. Erwin Blumenfeld – une figure du XX^e^ siècle », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 14.

▮ « "Nous sommes le 3 novembre 1923. Le paquet de cigarettes coûte quatre milliards de marks. La plupart des gens ont perdu toute foi en l'avenir…" Ce commentaire de présentation ouvre *L'Œuf du serpent*, réalisé par le cinéaste suédois Ingmar Bergman, et le titre de ce film indique clairement quelle signification son auteur a souhaité lui prêter. Les spectateurs sont plongés dans une Allemagne où, sur le terreau de la misère, tout n'est plus qu'objet de trafic, vies humaines comprises. Cette période de l'après-guerre est apparue à Ingmar Bergman, comme l'origine première du nazisme. Ses images montrent la croissance de l'antisémitisme, les manifestations de violence par des groupes de nazis, la terreur toujours latente, l'impuissance et le désespoir de la population. »
Lionel Richard, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 1983, p. 85.

▮ « L'art est aujourd'hui une affaire absolument secondaire. N'importe qui à même de regarder au-delà du cadre généralement très individuel de son atelier en conviendra. Pourtant l'art est une affaire qui exige une décision claire de la part de celui qui l'exerce. On ne peut être indifférent à la position qu'on occupe dans ce domaine et à la façon dont on aborde le problème de la masse – un problème qui n'en est d'ailleurs plus un pour celui qui est lucide. Est-on du côté de l'exploiteur ou du côté des masses qui veulent la peau des exploiteurs ? La question ne doit pas être occultée par la vieille imposture qui faisait de l'art une activité noble et sacrée, supérieure à toute autre. Aujourd'hui, l'artiste est racheté par le boursicoteur le plus offrant ou par les mécènes. Dans l'État bourgeois, ce négoce s'appelle défense des arts. Mais aujourd'hui, les peintres et les poètes ne veulent rien savoir des masses. Comment l'expliquer, sinon par le fait que nous n'avons presque rien à proposer qui, d'une façon ou d'une autre, serait le reflet des idéaux, des aspirations, de la volonté des masses en plein avènement. »
George Grosz, « Mes nouvelles peintures », in Charles Harrison, Paul Wood (dir.), *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 309.

▮ « Blumenfeld est pris en tenaille entre la rigidité des valeurs morales wilhelmiennes fin de siècle et "la révolution universelle apportée par Nietzsche, Van Gogh, Rimbaud, Strindberg, Wedekind, Freud, Einstein, Curie, Cézanne". Au dilemme propre à sa génération s'ajoutent des événements personnels tragiques : la folie de son père des suites d'une syphilis, son décès en 1913, puis la faillite de sa famille, très embarrassante, sont autant d'expériences traumatisantes. À quoi s'ajoute, cinq ans plus tard, à l'été 1918, alors que l'Allemagne a manifestement perdu la guerre, la trahison de sa mère. Apprenant que son fils envisage de déserter le front de l'ouest pour rejoindre la Pays-Bas, et préférant le voir "mort dans les tranchées plutôt que traître", celle-ci divulgue le projet à son frère, lequel dénonce immédiatement son neveu à la police. Blumenfeld est arrêté et risque l'exécution. Les autorités le libèrent faute de preuves et le renvoient au front de Flandre comme si rien ne s'était passé. Se remémorant son éducation scolaire, il poursuit dans son autobiographie : "À l'école, on ne nous avait pas appris une chose fondamentale : l'art de déserter. Sauver son existence de la folie par la fuite passe pour immoral." De Flandre, il écrit à son frère cadet Heinz qui sert dans l'infanterie à Verdun, mais la lettre est retournée. Sur l'enveloppe, cette simple mention : "Mort au combat, retour à l'envoyeur."
Ces événements majeurs, parmi d'autres, façonnent sa vision du monde empreinte de cynisme et nourrissant la haine qu'il voue à l'empereur en personne. Guillaume II revient dans ses montages comme un

personnage récurrent, avant de céder la place à Hitler, en qui Blumenfeld trouve la nouvelle incarnation de l'antihéros. […]
Les livres et les magazines sont pour Blumenfeld le moyen de combler l'enseignement artistique qu'il n'a pas reçu ; ils sont aussi la "bouée de sauvetage" qui le relie au monde de l'art pendant ses années à Amsterdam. Il aime l'idée d'"infecter" le monde au moyen de la publication. Une édition à grand tirage garantit qu'un livre, un magazine ou une carte postale aura un impact maximal. »
Helen Adkins, « "Chaque image un récit." Une lecture des premières œuvres d'Erwin Blumenfeld », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 38-39.

« Ma naissance a coïncidé avec celle du reportage photographique. Jusque-là, les événements, représentés par des dessinateurs surdoués, étaient publiés avec plusieurs semaines de décalage dans la revue *Die Woche* (*La Semaine*). Un jour, la revue *Die Illustrierte* publia un photoreportage montrant l'Empereur presque en direct, bougé, flou comme dans la vie, rejetant dans l'ombre tout ce qui avait existé jusqu'alors, y compris Max et Moritz. »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 168.

## Paris-New York

« Après une fuite particulièrement épuisante devant les Allemands dans la France occupée et plusieurs internements dans des camps français, la famille Blumenfeld eut la chance d'arriver à New York à l'été 1941. Aussitôt le photographe y renoua les contacts qu'il avait établis dans le monde de la mode en 1939, et dès 1943 il travaillait dans son propre studio sur Central Park South (59e Rue). Jusqu'alors, il avait utilisé l'atelier mis à sa disposition par Martin Munkácsi, autre photographe européen exilé et plus coté que Blumenfeld à l'époque. Dans la décennie qui suivit, Blumenfeld transposa à la couleur ses expériences avec la photographie en noir et blanc ; les appliquant au domaine de la photographie de mode, il y développa un répertoire de formes particulièrement original. À Paris, il avait fait des clichés érotiques rêveurs, miroirs et tissus conférant aux modèles quelque chose de mystérieux. À New York, il travailla plutôt sur les effets graphiques dans des mises en scène de studio révélant un grand sens de la couleur. Aux États-Unis, l'utilisation de la photographie en couleurs à des fins commerciales a commencé plus tôt qu'en Europe. Erwin Blumenfeld, qui en avait aussitôt reconnu le potentiel esthétique, l'a magistralement explorée, jusqu'à la perfection.
[…]
C'est à Paris que la carrière photographique de Blumenfeld a débuté. C'est là qu'il imaginait s'épanouir comme artiste. Il pensait trouver la chance dans cette ville de la mode et de la photographie de mode, où les commandes pouvaient être intéressantes et laisser une large place aux idées nouvelles et à l'expérimentation. Tout en espérant y mettre en œuvre les idées qu'il avait sur la photographie, il pensait y trouver aussi le moyen de nourrir sa famille. Il ne put travailler que quatre ans dans cette ville ardemment et longtemps désirée, mais cette brève période est peut-être celle qui a eu l'influence la plus durable sur son évolution photographique. Là, il pouvait côtoyer les photographes de l'avant-garde française.
En 1935 déjà, alors qu'il vivait encore aux Pays-Bas, il avait participé à l'"Exposition internationale de la photographie contemporaine" au musée des Arts décoratifs, et Lucien Vogel avait publié quelques-unes de ses photographies dans sa revue *Arts et métiers graphiques*. Lorsqu'il déménagea à Paris en 1936, il n'était donc plus un inconnu, et dès cette année-là ses clichés furent exposés à la galerie Billiet. Mais les premières manifestations de cette reconnaissance artistique ne lui permettaient pas d'en vivre. Trois personnes facilitèrent son entrée dans la photographie professionnelle à Paris : grâce à l'appui de Walter Feilchenfeldt, marchand d'art et époux de la photographe berlinoise Marianne Breslauer, il put louer un studio ; Geneviève Rouault, la fille du peintre, l'introduisit dans la société parisienne, et en 1938 Cecil Beaton, le photographe de mode britannique, déjà célèbre, le recommanda au magazine *Vogue*.
Pendant les trois années suivantes, Blumenfeld créa des photographies de mode à l'élégance classique, mais aussi des nus érotiques tout en nuances, des portraits expérimentaux et des images plus abstraites de sculptures et d'architecture. Au cours de ces années, il trouva un langage formel bien à lui. »
Ute Eskildsen, « Berlin – Amsterdam – Paris – New York. Erwin Blumenfeld – une figure du XXe siècle », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 10-12.

« Des heures durant, depuis mon poste d'observation favori, à la proue, je plongeais mes regards dans les flots que nous fendions sur cet océan qui nous menait vers de nouveaux soucis. Pour me donner du courage, je me replongeais par la pensée deux ans en arrière, quand j'avais en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire conquis New York, et cela me permettait de me bercer de l'illusion que je connaissais l'Amérique et que j'aimais ce pays. Mais comment va-t-il m'accueillir, moi qui suis un fantôme échappé aux camps de concentration ? Moi, le petit émigrant, il ne me restait plus qu'à me jeter au cou des illusions, aveuglé par mon enthousiasme que ne refroidissait pas la connaissance de la réalité.
Les contributions apportées jusqu'alors par le Nouveau Monde à la culture se situaient dans mon domaine, le grotesque. (E. A. Poe, le jazz, le burlesque, le striptease, le slapstick et le comique des films de Charlie Chaplin et des Marx Brothers). Je décidai de faire entrer la culture en contrebande dans ma nouvelle patrie, pour la remercier de m'accueillir. »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 413-415.

« New York, la métropole hypervivante, merveille des temps modernes, la huitième du monde (après les pyramides, le temple d'Angkor, l'Acropole, le Forum Romanum, les cathédrales) est un témoignage de puissance et non une œuvre d'art. C'est la quantité sans la qualité, l'argent sans le génie : bibelot géant. Le bon goût a succombé sous une critique achetée, le théâtre a dégénéré en show-biz : un bluff colossal ! L'art pop' artisé, que finance la mafia des nouveaux riches, corrompt la culture des derniers millénaires. […]. Je me hâtais vers l'Ouest, en quête de révélations culturelles et culinaires. New York garde un pied en Europe et guigne d'un œil nostalgique les sensations nouvelles du Vieux Monde. L'Amérique commence là où finit New York. »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, La Martinière, 1996, p. 398.

« Héritière de Dada et du collage, de la Renaissance et de *VU* mais produit d'une culture éclectique – on y rencontre Nietzsche, Villon, Mozart et les Marx Brothers – la photographie de mode profile dans son sillage la silhouette d'E. Blumenfeld. L'homme au talent précoce a récusé très vite ses dettes et ses références pour rejoindre tôt le panthéon de la photographie appliquée. Au milieu des années 1930, dès les premières commandes des magazines de mode, E. Blumenfeld s'est affranchi du pesant fardeau de la pose convenue et de l'illustration. Certes, la photographie de mode est un métier, mais elle est, avant tout, l'occasion de faire passer une forme, une émotion. Il faut faire rentrer l'art en contrebande dans un milieu pour le moins distant : "*la Haute-Couture avait peur de mon talent et pas d'argent pour* mes *photos*". Cecil Beaton et André Guesclin seront ses premiers soutiens. Et c'est ainsi qu'il débute dans l'affaire *Vogue*, et "*apprit à honnir cette foire de la vanité*…" En 1939, en froid avec le magazine, il rejoint *Harper's Bazaar* et *Carmel Snow*, décision qu'il jugera suffisamment judicieuse pour ne pas y revenir. La signature du contrat le conduit à New York, découverte d'une cité irréelle, vulgaire et fascinante. Il y revient en 1941, dans l'urgence de la fuite, hébété et perdu. Mais la ville le reçoit à bras ouverts et "*les mains vides.*" […]
Le studio Blumenfeld va devenir le lieu d'une production autonome, une place où rien n'est laissé au hasard. E. Blumenfeld s'entoure d'assistants et choisit ses modèles. De la qualité des plan-films, toujours insuffisants, aux maquettes d'imprimerie, médiocres, E. Blumenfeld se sent à chaque instant livré à lui-même. Et trahi. Le directeur artistique, voilà l'ennemi : "*photographes d'art ratés qui se vengent à tort et à travers de ne pas avoir de talent*". Une photographie publiée est un renoncement, une concession obligée. Il aurait tant souhaité que tout converge, de la prise de vue à l'impression. Cela arrive parfois. C'est qu'il aimait la perfection des formes et leur duplicité aussi. Fidèle à ses gestes d'avant-guerre, il reprend ses thèmes et les modifie légèrement. Une image se redouble, une figure se multiplie, on la solarise, la superpose, etc. […]
Berlin, Amsterdam, Paris, l'Europe fut un renoncement, une blessure jamais cicatrisée. Voici un cas singulier : un photographe qui ne souhaite pas se retourner sur cette vieille Europe, coupable d'avoir trahi ses idéaux d'humanisme et de beauté, et qui souffre d'un mal incurable, l'inculture et le "synchronisme" américain. Lui qui a cru aux vertus de l'art, aux avant-gardes, n'a plus d'autre ambition que d'étouffer cette trivialité quotidienne. E. Blumenfeld parsème alors ses Kodachromes et ses Ektachromes de notes, de rappels constants à un passé qu'il ne peut enfouir, dont il ne peut se séparer. Rien de nouveau depuis le départ forcé de France, l'esthétique reste la même : solide et nuancée, un peu charmeuse mais toujours précise. Il accorde ses deux voies, modernité et classicisme, c'est-à-dire jeu et rigueur. L'audace des poses et des cadrages s'accommode de la sobriété de la composition. Finalement, l'objet même de commande, le vêtement, il s'en moque. Il détourne cet objet. Voilà le plaisir. Et pour cela, nul effort n'est jamais vain dans ce studio. Le souci d'échapper au quotidien morne et gris, sans intérêt aucun, traverse la photographie. Il faut se départir de l'odeur du réel, de ses apparences, de ses pièges. »
François Cheval, préface à *Erwin Blumenfeld. Studio Blumenfeld. Couleur, New York, 1941-1960*, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Essen, Museum Folkwang / Göttingen, Steidl, 2012, p. 7-8.

« En ce qui concerne les prix : je reçois ici 1 500 dollars pour une photo de beauté. Je sais que la situation est différente en France et je propose que vous m'envoyiez vos suggestions. »
Lettre d'Erwin Blumenfeld à Eugène Schueller, de L'Oréal Paris, 1er juin 1953.

« Vous savez que nous avons la plus grande admiration pour votre talent. Nous sommes très heureux de publier vos très belles photos. Mais hélas ! La France qui était un pays riche est devenue aujourd'hui un pays pauvre. C'est bien dommage, car nous sentons que nous n'allons plus pouvoir faire ce que nous désirons tant faire, de belles choses ! Les États-Unis nous dépassent. Vos journaux sont admirables. »
Lettre d'Eugène Schueller, de L'Oréal Paris, à Erwin Blumenfeld, 11 juin 1953, citée par Émilie Bernard, « Autour de quelques documents », in *Erwin Blumenfeld. Studio Blumenfeld. Couleur, New York, 1941-1960*, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Essen, Museum Folkwang / Göttingen, Steidl, 2012, p. 190.

# Avant-gardes et expérimentations photographiques

« L'écriture de Blumenfeld est un montage hétéroclite de langue savante référée à la littérature et à l'histoire, de langage de la rue aux expressions les plus crues, et du parler populaire du pur Berlinois que malgré toutes ses tribulations il est resté, ce dont il n'est pas peu fier. Mais qu'on ne s'y trompe pas : les lapalissades de madame Blumenfeld mère, la jubilation maternelle à user et abuser de jeux de mots, contrepèteries et autres calembours parodiques de citations des grands auteurs n'ont pas ici la seule fonction décorative. Tel un Rabelais et autres grands auteurs baroques, Blumenfeld cède à l'ivresse de l'énumération, de l'accumulation verbale, n'hésite pas à remplir des pages d'expressions idiomatiques, irrésistible invitation au lecteur à voyager dans cette langue populaire qui nourrit la littérature. La langue dans laquelle Erwin Blumenfeld écrit sa vie est celle d'une époque, d'un milieu social, scolaire et familial où était valorisée l'expression orale, où abondaient les vers de mirliton, le paradoxe, l'humour verbeux et parodique ; les écoliers savaient alors – étaient censés savoir – par cœur quantité de poésies ; il était également d'usage de déclamer ses propres vers dans toutes les "grandes" occasions ; on se soûlait de bons mots… pas toujours bons. Dès l'enfance, on acquérait ainsi le goût du verbe, de la rhétorique, des sous-entendus, des mots jouant sur le sens et les sonorités, et jusqu'au non-sens. Plus tard, ces pratiques naïves essaimèrent de leur terreau natif pour les recherches expérimentales (montage, collage) de Dada et des surréalistes. »

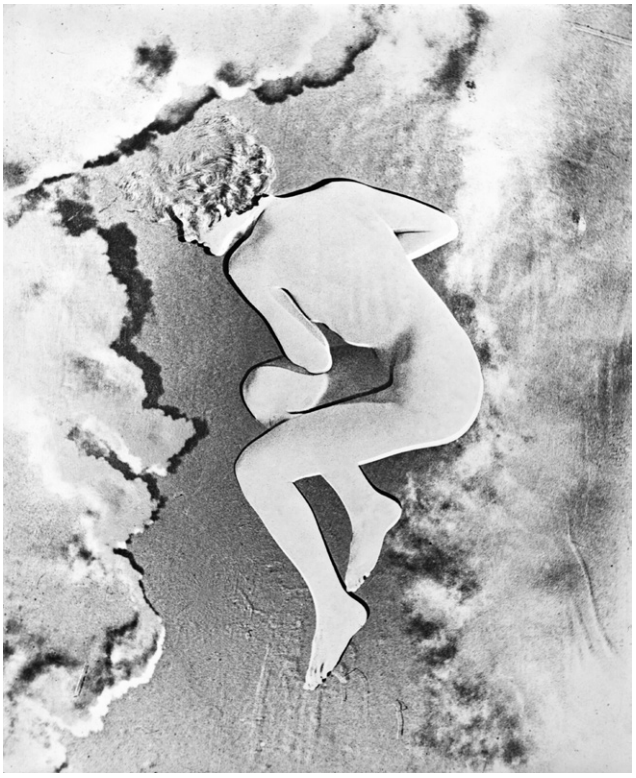
Janos Frecot, « L'instant est tout, la vie n'est rien ! », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 69.

« La photographie expérimentale procède d'une opération générale de renversement de la pratique photographique. Anti-professionnelle, faisant fi de la valeur documentaire, les productions expérimentales sont généralement réalisées sans appareil, ne procèdent donc plus de "prises de vue" : elles n'enregistrent pas, mais forment plutôt le lieu d'une projection. Il y est souvent bien moins question de "vision" que de "rayonnement", on n'y décèle en général aucune information sur le réel mais plutôt l'image d'une activité mentale et la révélation d'un "modèle intérieur" : des substances plus que des formes, le monde du dedans plutôt qu'une découpe dans le réel. […] Cette photographie "récréative" apparaît avec la naissance de l'amateurisme dans les années 1890 et se prolonge jusqu'au milieu du XX$^{e}$ siècle. On trouve aisément aujourd'hui encore, dans les albums de nos grands-parents, des photomontages amusants où les têtes des familiers se trouvent interverties, où les proches se prêtent au jeu de mises en scène grotesques, où quelques brindilles ou feuilles d'automne ont servi à la réalisation d'une élégante empreinte lumineuse. Cette photographie vernaculaire, en raison de son éloignement même des catégories esthétiques, en raison des libertés prises à l'égard du "bon usage" de la photographie, fait partie de ce que les artistes d'avant-garde aimaient à déplacer vers leurs interrogations des principes de la représentation. […] Enfance de l'art, photographie "brute", la photographie expérimentale se trouve ainsi à la croisée de deux régimes historiques, celui d'une histoire culturelle des images qui en forme l'arrière-fond, et celui des avant-gardes esthétiques qui en détermine une nouvelle valeur. […] Ces mésusages méprisent tout ce qui gouverne alors la pratique photographique : réglages, mesures, etc. sont oubliés ou profit d'une pratique en liberté sur le mode que propose alors la poésie futuriste et dadaïste – une syntaxe éclatée et un retour ou mot, à la syllabe, au son lui-même comme élément premier du langage. […] Nul mieux que Raoul Hausmann ne peut illustrer ce langage poétique de la photographie expérimentale. Mais sa contribution repose sur une autre façon encore de déconstruire l'autonomie de l'image photographique : en la décomposant en fragments, en découpant dans les images existantes les parcelles d'une image à venir que le photocollage recompose enfin. Cette pratique du photocollage, si conforme aux principes artistiques dadaïstes d'un Kurt Schwitters par exemple, s'inscrit dans le projet synesthésique de l'expressionnisme allemand dont hérite Hausmann. Comme les poètes de la revue *Der Sturm,* il cherche un jeu subtil de correspondances entre l'image et le son, une équivalence poétique entre le sens de la vue et celui de l'ouïe. Le but des photocollages d'Hausmann est de concourir à celle "optophonétique" que sans cesse rappelle la présence de bouches ouvertes et de lettres collées dans ses compositions. […]. Dessertis de leur contexte d'énonciation, les documents scientifiques et informatifs sont regardés et revendiqués pour leur prouesse formelle, au niveau desquelles l'expérimentation avant-gardiste entend se hisser en dehors de toute visée fonctionnaliste. Citées plus que déplacées ou plus encore détournées, ces références ont le mérite de désigner une source non artistique qui, non seulement renvoie à des modèles non académiques, mais témoigne désormais de la conscience d'une culture photographique.
La photographie expérimentale en dit ainsi un peu plus que la photographie "d'avant-garde", car cette catégorie tendait à faire croire que les artistes inventaient le regard dirigé vers un futur de l'art, quand ils affirment, dans leurs pratiques et leurs théories, réfléchir en tenant expressément compte des alentours comme du passé du médium photographique. Et c'est en ce sens que l'avant-garde n'est nullement, en photographie comme ailleurs, une figure héritée du progrès, mais une conscience de la relation complexe au présent, au passé et au futur – une conscience aiguë de l'Histoire. »

Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX$^{e}$ siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004, p. 23-27.

## Dadaïsme et surréalisme

« Depuis une vingtaine d'années, l'histoire de l'art s'est attachée à mieux comprendre les rapports que les artistes du XXe siècle ont entretenus avec la culture populaire. Comme l'ont bien montré différentes études, depuis la fameuse exposition *High & Low* du Museum of Modern Art de New York, jusqu'aux plus récents ouvrages de Jeffrey Weiss ou de Thomas Crow, en passant par un numéro spécial de la revue *October* en 1991, cette relation s'établit principalement sur la notion *d'appropriation*. Par *appropriation,* il faut entendre l'intégration, dans l'œuvre d'un artiste, d'éléments traditionnellement considérés comme exogènes à la sphère de l'art. Il y eut, dans l'histoire des avant-gardes, bien des manières différentes de pratiquer l'appropriation. C'est, par exemple, celle qui consiste à réutiliser un motif publicitaire, le logo d'une marque connue, ou à s'emparer de matériaux quotidiens, coupures de journaux, fragments de photographies, morceaux de tissu, tickets de tramway, bouts de bois, etc., pour les intégrer dans une composition. […]
Quelles qu'aient été leurs modalités, ces procédures d'appropriation ont constitué une pratique commune à la plupart des avant-gardes et ont largement régi leur rapport à la culture populaire. Les cartes postales du début du siècle n'ont pas échappé à cette entreprise d'appropriation tous azimuts déployée par les avant-gardes. […]
Exemple parmi d'autres, lorsqu'en 1921 Erwin Blumenfeld veut donner de ses nouvelles à Tristan Tzara, il lui envoie une carte postale fantaisie représentant une jeune femme à peine voilée sur laquelle il a simplement collé son propre visage. Cette pratique de l'envoi personnalisé, très prisée des dadaïstes et des futuristes, est encore présente au Bauhaus au milieu des années 1920, comme en témoignent plusieurs spécimens de cartes-collages envoyées par des étudiants à leurs professeurs. Elle perdure chez les surréalistes à travers les correspondances croisées de Man Ray, Salvador Dalí, Paul Éluard ou Georges Hugnet. À force de confectionner manuellement leurs propres cartes postales, les artistes des avant-gardes en vinrent à les faire fabriquer industriellement. […]
Par-delà ces divers usages, la carte postale intéressa également les artistes des avant-gardes comme un matériau à part entière. Dès la fin des années 1910, des fragments de cartes fantaisies apparaissent en effet dans plusieurs collages dadaïstes et en particulier dans ceux de Hannah Höch. […] Que les cartes postales fantaisies, avec leurs effets de télescopage d'images, de rupture de perspective ou d'échelle, leur association de matériaux aussi divers que le sable, le plastique ou les plumes aient pu jouer un rôle déterminant dans la gestation du photomontage dadaïste est également confirmé par Hannah Höch. Une note de sa main, conservée dans ses archives aux côtés de quelques cartes fantaisies, les décrit en effet comme "les précurseurs du photomontage et du collage" *[Vorgänger der Photomontage und der Collage]*. Par-delà le seul principe du montage, les cartes postales fantaisies offraient un vaste registre d'effets



Sans titre (Nu, Lisette), Paris, 1937
New York, Collection Yvette Blumenfeld Georges Deeton / Art+Commerce, Berlin, Gallery Kicken Berlin

visuels inhabituels – surimpressions, dédoublements, déformations optiques, colorations à l'aniline, etc. – que les photographes des avant-gardes mirent également à profit dans leurs propres travaux. Si la plupart de ces techniques étaient connues des photographes du XIXe siècle, elles n'avaient jusqu'alors que peu été utilisées. Bien avant le cinéma et la presse illustrée, ce sont les cartes postales qui, en les popularisant, en révélèrent toutes les potentialités plastiques. Bien davantage qu'au savoir-faire des photographes du siècle passé (dont seuls quelques manuels techniques ou revues spécialisées livraient le secret), c'est donc bien aux cartes postales fantaisies que les artistes modernes devaient ces découvertes formelles. […]
Il est possible d'affirmer que toutes ces tendances avant-gardistes avaient un goût marqué pour les cartes postales parce qu'elles n'étaient ni le fruit de l'art, ni le produit des artistes. Elles leur permettaient de convoquer dans leurs œuvres une iconographie alternative et d'afficher ainsi leur claire indifférence à l'égard des canons de l'esthétique dominante. Les cartes postales les intéressaient parce qu'elles offraient à l'art un matériau qui, précisément, n'était pas de l'art et permettait, de ce fait, un renouvellement complet de l'inspiration visuelle. La prédilection des avant-gardes pour les cartes postales, comme par ailleurs pour la photographie documentaire ou amateur, s'inscrit en somme dans une stratégie plus large qui, à bien des égards, pourrait s'apparenter à un positionnement anti-artistique. »
Clément Chéroux, « La petite monnaie de l'art », in *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2007, p. 199-203.

« Le photomontage connaît en moins de dix ans, de l'immédiat après-guerre à la fin des années vingt, un essor considérable au sein de la culture visuelle moderne. Lancé par les dadaïstes comme une forme volontairement violente et provocatrice, s'ingéniant à amputer les corps et à mettre le monde en morceaux, il devient, en une décennie à peine, un outil privilégié de la communication visuelle populaire, assimilé par la publicité, exploité par la propagande politique de tout bord et étendu à la décoration murale dans les grandes expositions didactiques. Le principe du montage acquiert surtout une extrême importance théorique […]. On se met à voir en lui la forme de composition centrale du modernisme, dont l'invention aurait pour le XXe siècle une portée conceptuelle et symbolique comparable à la mise en place du système perspectif à la Renaissance. Tout en lui en effet serait en phase avec le monde et la pensée contemporaine, avec cet univers urbain marqué par le contraste, la fragmentation, la simultanéité, la circulation accélérée des informations et des corps, ainsi qu'avec un âge industriel fondé sur la production mécanisée, soit l'assemblage d'éléments préfabriqués, système qu'il étend jusqu'à la création artistique. Son rayonnement va dès lors dépasser de beaucoup la photographie, ou même le cinéma. Dans tous les domaines, des artistes vont se réclamer de lui, et dans la photographie elle-même, son principe – la rencontre organisée d'images originellement étrangères l'une à l'autre – va s'étendre jusque dans la pratique de la série ou la mise en page des illustrés. […]
Le photomontage […] en tirant son matériau des journaux illustrés et des articles d'actualité, viendrait réinsuffler le réel dans l'activité artistique, la réancrer dans le monde contemporain, sans revenir pour autant à une plate figuration picturale. Il serait de plus, par la pauvreté de ses moyens, la facilité de sa réalisation et son absence absolue de tradition, l'incarnation d'un dilettantisme que Herzfelde conçoit comme une révolte nécessaire contre un système artistique arbitrairement hiérarchisé, autoritaire et oppressant.
Dans le compte rendu qu'il donne de l'exposition [Foire dada internationale, 1920], Adolf Behne insiste, lui, sur l'aspect provocateur, subversif et émancipateur du mouvement dada, sa volonté de renverser toutes les valeurs bourgeoises. Cela s'exprimerait entre autres dans le photomontage, qui, en s'amusant à fragmenter les corps ou à en échanger les têtes, serait la parfaite traduction visuelle d'un monde brutal et déshumanisé, et d'une culture en lambeaux. »
Olivier Lugon, « Le photomontage, une forme moderne réaliste », in *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 209-212.

« Les expériences de photomontage de John Heartfield, George Grosz, Max Burchartz ou de Domela-Nieuwenhuis, où l'on refabrique après-coup, en laboratoire, avec des éléments brisés, une nature monstrueuse, montrent que ce désir de divinité créatrice peut n'être qu'une création de diabolisme humain, car dans l'invention du photomontage il s'agit plus de destruction que de construction, et il y a au fond d'elle plus de haine que d'amour. Il y a surtout un irrespect foncier du créé que l'on met à la torture et que l'on viole sauvagement. Erwin Blumenfeld se place à l'opposé de John Heartfield. Il ne truque pas en cachette la nature ; il est loyal avec elle ; son attitude envers elle est semblable à celle du chimiste qui essaye de trouver un corps nouveau par combinaison d'autres corps […]. Car c'est bien à un jeu de métamorphoses que se livre Blumenfeld. Il imagine un monde qui aurait d'autres dimensions, d'autres poids, d'autres volumes que ceux qui lui sont habituels. Son terrain de découverte ce n'est pas la nature, ce sont les éléments de la nature placés dans d'autres conditions qui seraient devenues naturelles. Ainsi Blumenfeld réalise le monde des poètes où le temps suspend son vol ; mais en le réalisant il ne le détruit pas […] la réalité devient le mystère et le mystère devient le réel […]
On a parfois confondu l'art d'Erwin Blumenfeld avec certaines manifestations d'un art qu'on a appelé "art cruel". Il nous semble que le désigner ainsi c'est en fausser le sens. Révéler le mystère de notre réalité est-ce faire acte de cruauté ? C'est avant tout faire acte de poète, et l'art de Blumenfeld est cruel autant que la poésie peut l'être. »
Michel Florisoone, « Le mystère de la réalité redécouvert par la photographie », *L'Amour de l'art*, n° 19, 1938, p. 206-207.

« À Paris, il utilisait des photographies grand format comme arrière-plan et des mannequins de vitrine comme modèles, et il agrandissait son studio à l'aide de vitres et de miroirs. C'est aussi à Paris qu'il prit conscience de la marge de manœuvre que lui offraient les manipulations chimiques dans la chambre noire. Eu égard à ses centres d'intérêt esthétiques, Blumenfeld est aussi assurément un enfant du surréalisme et des créatures de Man Ray, sa grande référence. Mais avec le motif du visage composite, souvent introduit dans des autoportraits, où le sujet apparaît à la fois de face et de profil, il a décliné tout au long de sa vie une grande idée qui est à la fois une invention dans l'esprit de l'amateur inventif et l'expression d'un éclatement de l'identité moderne. »
Ute Eskildsen, « Berlin – Amsterdam – Paris – New York. Erwin Blumenfeld – une figure du XXe siècle », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 12.

« L'image surréaliste selon Breton est une image purement mentale, ou tout au moins se référant à un modèle intérieur. Mais la photographie peut-elle fournir une telle image ? En 1933, Max Ernst, que Breton citera deux ans plus tard lors d'une conférence sur la situation de l'objet surréaliste, déclare que "l'application rigoureuse de la définition du surréalisme au dessin, à la peinture, voire même dans une certaine mesure, à la photographie […] [a] permis à certains de fixer sur papier ou sur toile la photographie stupéfiante de leur pensée et de leurs désirs". C'est là avancer que la photographie, au delà de la métaphore utilisée, est comme un moyen plastique qui peut donner une représentation de l'image mentale. Si Man Ray le prouve avec ses photogrammes, une autre forme photographique s'y essaie : le collage. L'hétérogénéité produite par l'adjonction d'une source iconographique à une autre rend cette représentation possible. »
Guillaume Le Gall, « La vue renversée », in Quentin Bajac, Clément Chéroux (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 274.

« Avec l'image photomontée, la signification fait ainsi irruption dans l'unicité de l'image photographique. Celle-ci ne renvoie plus à un référent, mais à un signifié, voire à une constellation de signifiés organisés par un réseau de nervures qui simultanément les rassemble et les sépare, c'est-à-dire les organise en un récit qui s'apparente à celui du rêve. Qu'il procède en fragmentant les angles et les cadres ou en superposant les plans, le montage photographique détruit la cohésion de la surface au profit d'une autre cohérence à la fois nouvelle et très ancienne à propos de laquelle Ernst Bloch a parlé d'"intermittence fantomatique" : le montage, dans lequel il voyait l'essence même du surréalisme montre moins la façade du monde qu'il ne fait ressurgir son arrière-plan. À la manière du rêve à la surface duquel, lorsque les relations logiques se sont perdues surnagent des "fragments tordus et morcelés, réunis comme des glaces flottantes", le photomontage surréaliste ne conserve du monde objectif que ses pans disloqués. »
Philippe Alain-Michaud, « La coalescence et la suture », in Quentin Bajac, Clément Chéroux (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 174.

« En réalité, nous pourrions établir autant de catégories d'images qu'il existe de parties du corps, car le désir de voir des surréalistes s'est largement exprimé à travers l'érotisme. La photographie s'est appliquée à détailler le corps féminin, isolant ses attributs érotiques sur un mode sadien : gros plans de bouches, yeux, nuques, cheveux, poitrines, sexes, fesses, etc. Si la *Schaulust* – la pulsion scopique – freudienne n'est jamais citée dans aucun texte, il n'en est pas moins évident que son processus psychique est à l'œuvre dans un certain nombre d'images photographiques. Elle se manifeste sous des formes diverses. L'œil lui-même, en tant qu'organe et zone érogène de cette pulsion devient un motif récurrent. Quand Man Ray photographie en détail l'œil de Lee Miller, il isole non seulement une partie du corps féminin, mais fait de l'œil à la fois la source et l'objet du plaisir. De *l'Histoire de l'œil* de Bataille (1929) au texte de Mabille sur "L'œil du peintre" (1939), "à n'en pas douter, l'œil est dans le visage une partie de nature féminine." »
Guillaume Le Gall, « Voir est un acte », in Quentin Bajac, Clément Chéroux (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 220-221.

« Si les potentialités du photomontage comme art de communication ont trouvé à s'accomplir dans le cadre des pratiques d'agit-prop ou de la publicité, le mode de rapprochement d'images hétérogènes, dans ce qu'il pouvait délivrer une signification nouvelle sur le réel n'échappa pas aux surréalistes. […]
Pour les surréalistes qui prônaient l'idée d'une poétisation du réel et d'une transmutation onirique des formes, la manipulation des images photographiques allait de soi. C'est dans leur cercle que se développent plusieurs techniques relevant d'expériences du travail en laboratoire, aléatoires ou non, et des procédés de transformation chimique et physique des images. Jouant sur l'antinomie entre une conception de la photographie comme image objective et le pouvoir de surgissement du "merveilleux", ces photographes traitent la photographie comme une matière mise au service de l'exploration de l'inconscient et de l'expression de l'imaginaire. C'est à la suite de la redécouverte, en 1929, de l'"effet Sabbatier" (1862) par Man Ray que plusieurs surréalistes vont exploiter ce qui n'avait été jusqu'alors considéré que comme une faute technique provenant d'un accident de laboratoire. La "solarisation" consiste en effet à exposer brièvement, pendant le développement en chambre noire, la plaque ou le film négatif à l'action d'une forte lumière blanche afin de modifier les rapports de valeurs de la photographie. Cette exposition de l'image négative non fixée à la lumière donne lieu à la formation d'une image positive dans la même couche, qui se superpose à la première et tend à l'annuler. Il en résulte la formation d'un mince liseré sombre caractéristique à la limite de ces deux zones, qui cloisonne certaines parties et dessine une sorte de halo lumineux autour des formes. Ce processus technique modifie la vision naturelle des choses sans faire perdre les moyens de leur reconnaissance. Il perturbe les habitudes visuelles en déréalisant les données de la réalité dont il propose une lecture quasi onirique.
Féru de techniques de laboratoire, Maurice Tabard est très sensible au potentiel de création contenu dans la solarisation qu'il découvre vers 1932. Il s'attachera à la maîtrise de ce phénomène chimique aléatoire afin d'en tirer les effets les plus convaincants et ira jusqu'à solariser certaines de ses photographies pour les magazines *Jardin des modes* et *Harper's Bazaar*. C'est ainsi qu'aux côtés de Man Ray et de quelques autres comme Erwin Blumenfeld, il introduit les pratiques expérimentales dans la photographie de mode. »
Nathalie Boulouch, « La recherche de nouveaux langages visuels », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 489.

« À cette date, Man Ray maîtrisait déjà le processus [de la solarisation] qu'il utilisait à des fins esthétiques. Ce détournement artistique d'un défaut a son origine dans une situation imprévue, que Lee raconte en ces termes : "Quelque chose rampa sur mon pied dans la chambre noire et je poussai un hurlement et allumai la lumière. Je n'ai jamais su de quoi il s'agissait, si c'était une souris ou autre chose. Je m'aperçus alors que la pellicule était complètement exposée. Là, dans le bac à développement, se trouvait une douzaine de négatifs de nus sur fond noir quasiment développés. Man Ray s'en saisit, les plongea dans le fixateur et les examina. Il ne se donna même pas la peine de m'engueuler tellement j'étais effondrée. Les parties non exposées du négatif, à savoir l'arrière-plan noir, avaient été exposées par cette soudaine et violente lumière, et entouraient parfaitement les bords du corps nu et blanc. Mais le fond et l'image ne fusionnaient pas ; il restait un trait qu'il appela *solarisation*." Ce nouveau procédé surréaliste permettait de faire coexister, comme dans un rêve, une image négative. »
Mark Haworth-Booth, *Lee Miller*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2008, p. 30.

## Déplacement des recherches expérimentales aux photographies de mode

▌« Pour Moholy-Nagy, l'utilisation "productive" des caractéristiques du médium photographique incluait, à côté des angles de vue inusités et des gros plans, les déformations et l'usage des miroirs. Nombre de photographies réalisées au Bauhaus exploitent ainsi l'effet déformant des miroirs concaves ou convexes ainsi que celui d'une boule de verre. […]
Le photographe de mode Erwin Blumenfeld, dont le mot d'ordre inspiré de son passé dadaïste était de dédaigner règles et conventions, procèdera lui aussi, entre autres expérimentations, à la déformation des silhouettes féminines, allant par exemple jusqu'à transformer totalement l'apparence de ses modèles par l'intermédiaires de verres bosselés. »
Nathalie Boulouch, « La recherche de nouveaux langages visuels » in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 485.

▌« Durant la période de l'entre-deux-guerres, la photographie connaît un développement considérable. Sa diffusion dans la presse magazine et dans des revues d'avant-garde, sa mise en valeur dans de nombreuses expositions internationales lui permettent de jouer un rôle de premier plan dans la circulation des enjeux esthétiques et des propositions artistiques qui traversent l'Europe d'Est en Ouest, à l'image du flux migratoire des artistes, des intellectuels, des journalistes et des photographes qui, chassés de Hongrie, passent par Berlin avant de rejoindre Paris pour finalement s'embarquer pour Londres ou New York. Dans ce dispositif, Berlin et Paris occupent une place centrale. […]
En 1929, l'exposition de photographies *Film und Foto* (Fifo), organisée par le Deutsche Werkbund à Stuttgart, amorce le bilan des recherches photographiques européennes, mais aussi, et pour une moindre part, américaines et soviétiques. Sous la direction de Moholy-Nagy, les organisateurs ont rassemblé 220 auteurs et un millier de photographies. Parmi les photographes vivant à Paris, ceux qui exposent sont presque tous des émigrés ou ont longtemps vécu à l'étranger. Alors que le *rayogramme*, la surimpression, la copie négative sont devenus des techniques plus que des champs d'investigation et ne répondent plus aux exigences des novateurs, quelques directeurs artistiques, graphistes, publicitaires comme Alexandre Brodovitch, Charles Peignot, Alexandre Libermann et Maximilien Vox les utilisent largement même si leur production d'hommes de presse n'est pas représentative de l'ensemble. Des magazines comme *Vu, Regards, Arts et médecine* sont directement inspirés des publications allemandes. »
Françoise Denoyelle, « Paris, pôles de circulation et de diffusion des avant-gardes photographiques, 1919-1939 », actes du colloque *L'Art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts* organisé par l'HiCSA, université Paris 1, octobre 2008 (en ligne : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Fran%C3%A7oise%20Denoyelle.pdf), p. 1-7.



Sans titre (Variante de la photographie parue dans *Life Magazine*, « La jeune femme Picasso », modèle : Lisette), vers 1941-1942
Collection Henry Blumenfeld

▌« Bien qu'Erwin Blumenfeld se présentât comme l'héritier du dadaïsme dont il fut le contemporain et l'acteur, ses recherches, entreprises dans un premier temps pour *Vogue,* puis à partir de 1939 pour *Harper's Bazaar,* relèvent d'une conception expérimentale de la photographie, issue du constructivisme et du surréalisme. Ces deux courants opposés firent l'objet de synthèses dès la fin des années 1920. Une nouvelle approche de la publicité faisait associer à la physiologie de l'œil des considérations d'ordre psychologique : ces règles permettaient d'aborder avec une précision plus grande l'utilisation adéquate d'un langage visuel ayant conquis son autonomie. L'univers photographique d'Erwin Blumenfeld pourrait évoquer celui d'un prestidigitateur. Jouant de toutes les possibilités, il falsifie l'ordre des apparences pour composer un monde particulièrement brillant. "Il était, souligne Nancy Hall-Duncan, prêt à tenter n'importe quoi pour obtenir le résultat qu'il voulait : solarisation, impression, combinaisons d'images positives et négatives, sandwich de diapositives couleur et même séchage du négatif humide au réfrigérateur pour avoir une cristallisation". Tout comme les photographies de mode de Man Ray, celles de Blumenfeld résultent de processus conduits en laboratoire. »
Françoise Ducros, « L'imaginaire de la beauté, mode et séduction », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 545-546.

▌« Depuis son arrivée aux États-Unis en août 1941, grâce aux moyens offerts par la commande, Erwin Blumenfeld est l'un des premiers artistes à exploiter le potentiel de



Sans titre (Trois profils, variante d'une photographie parue dans *Photograph Annual 1952*), 1952
Collection Henry Blumenfeld

la couleur dans le cadre de son activité. "Je me souviens, écrit-il, de l'impression proprement catastrophique que j'eus en découvrant, peu avant l'Exposition universelle de New York, en 1939, les premières reproductions imprimées à partir de vues Kodachrome. À l'évidence, les photographes s'étaient acharnés à prouver qu'ils étaient capables de fixer toutes les couleurs à la fois dans une seule et même vue". Pour Blumenfeld, "il en résultait une orgie chromatique du plus atroce mauvais goût, encore accentué par les graveurs et les imprimeurs qui se croyaient obligés d'en remettre pour que chacun eut de la couleur plein la vue. Le principal secret de Kodachrome, c'est qu'il ne faut pas travailler avec des couleurs, mais avec des lumières colorées."
Quelques années plus tard, Blumenfeld, conscient de l'impact de ses images sur les aspirations des consommateurs, déclare en 1951 : "Chaque page est vue par des millions de personnes, nous sommes responsables du goût de demain. Nos images sont l'essence même de la page et chaque page doit avoir son propre visage, son propre esprit, pour attirer des millions de regards…" […] Le studio est pour Erwin Blumenfeld un lieu d'expérimentation. Il imagine des combinaisons de sources lumineuses, de filtres colorés… Pour ses compositions, il va utiliser deux techniques photographiques d'éclairage jouant sur deux tons d'une image : le clair et le foncé (High-Key et Low-Key). Ses photographies reflètent son attirance pour les jeux de miroirs et la mise en scène. Il utilise toutes sortes d'accessoires : kaléidoscopes, voiles, grilles, verre cannelé… Il recycle sans cesse des techniques issues de ses images noir et blanc réalisées dix ans plus tôt. […] Les émulsions utilisées ne sont qu'une étape dans le processus de restitution de la couleur. Pour accroître son autonomie, Blumenfeld installe une machine de traitement Ektachrome et passe parfois des nuits entières à développer lui-même ses diapositives. "La responsabilité du photographe s'étend jusqu'à la livraison des épreuves." Il refuse de se laisser imposer les règles techniques des fabricants de films qui ne peuvent qu'entamer sa faculté d'invention. »
Sylvain Charles, « L'industrie photographique et la couleur à la conquête du grand public. Blumenfeld et la couleur », in *Erwin Blumenfeld. Studio Blumenfeld. Couleur, New York, 1941-1960*, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Essen, Museum Folkwang / Göttingen, Steidl, 2012, p. 198-199.

« J'ai reçu par la poste 4 kodachromes (découpés) et je suis navré de constater que votre opérateur n'a pas seulement agi sur eux en censeur mais qu'il a même joué les bourreaux en rognant mes images à un tel point qu'elles sont devenues complètement inutilisables. Seul un ignorant de la pire espèce coupe la base d'une image en diagonale de sorte qu'en recoupant pour obtenir un bord horizontal je perds encore un pouce et demi. Je n'attends pas de vos employés qu'ils respectent l'art ni qu'ils le comprennent, mais (quand) je lis dans votre lettre du 29 juillet vos propos sur les "effets de double et triple surimpression", je suis sidéré de voir qu'ils n'ont pas la moindre capacité technique. Les filles sont entièrement recouvertes d'un voile et ces photographies sont censées être le dernier cri de la photographie en couleurs. Je vous les envoie pour que vous voyiez de vos propres yeux ce que vos employés ont fait à mon travail. Je vous prie de me les renvoyer ensuite, parce qu'il serait intéressant de les publier dans cet état. Je vous assure qu'au cours de ma longue carrière je n'ai jamais eu affaire à une telle barbarie dans notre profession. Bien à vous, EB. »
Lettre d'Erwin Blumenfeld au directeur de Kodak, 1942, citée par Émilie Bernard, « Autour de quelques documents », in *Erwin Blumenfeld. Studio Blumenfeld. Couleur, New York, 1941-1960*, Chalon-sur-Saône, musée Nicéphore Niépce / Essen, Museum Folkwang / Göttingen, Steidl, 2012, p. 192.

# Portraits et autoportraits

« Le véritable et authentique miracle cependant, c'était le miroir géant, qui occupait le mur entre les deux fenêtres du salon, entouré de tentures de soie vert olive artistement drapées. Maman m'avait appris que l'œil est le miroir de l'âme. Je regardais mon âme les yeux dans les yeux, je passais des heures assis sur l'authentique tapis de Smyrne saxon devant le miroir du salon et je faisais des grimaces pour mûrir, avoir l'air vieux, découvrir mon âme. Bien que j'aie pu depuis apprendre le contraire, je reste convaincu que derrière la transparence du verre, une autre vie se déroule dans un autre monde. Nous sommes des sosies. Sans miroir, je ne serais jamais devenu homme. Les fous appellent cela le complexe de Narcisse. Sans miroir pas d'art, sans écho pas de musique. »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 146.

« Pour de nombreux commentateurs de la fin des années vingt, le portrait serait, avec le paysage, le grand laissé pour compte de l'explosion moderniste. D'un côté, les revues professionnelles s'inquiètent de la mort rapide des ateliers de portrait traditionnels, condamnés par le déclin de la représentation bourgeoise, l'essor de la pratique amateur et, depuis peu, du photomaton […]. De l'autre, les tenants de l'avant-garde donnent effectivement l'impression de dédaigner un genre trop marqué à leurs yeux par la convention, la vanité et le souvenir des mièvreries pictorialistes. Le portrait est cependant loin d'être absent de la nouvelle photographie : il change seulement profondément de nature. […] Les contemporains […] sont surtout frappés dans un premier temps par une liberté de point de vue inédite. La conquête de l'instantané, liée au développement des appareils de petit format, désacralise en effet la cérémonie de la pose et tire le genre vers une forme de reportage, une suite de notations rapides cherchant moins à célébrer une individualité figée qu'à en saisir le changement permanent dans le flux continu de la vie. Fort de cette liberté, l'appareil se met également à se rapprocher du modèle de façon inédite, rompant ainsi ostensiblement avec la distance et la raideur des conventions sociales qui corsetaient la représentation bourgeoise, pour conquérir au contraire une proximité jusqu'alors réservée aux rapports amoureux. En fait d'intimité pourtant, le portrait tend plutôt à se transformer en "pure étude de visage", dans laquelle la face humaine, soumise à son tour aux gros plans scrutateurs de la *Neue Sachlichkeit*, se retrouve inspectée comme un simple objet, un pur jeu de textures, d'angles et de reliefs. »
Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 181-182.

« Sur une photographie de 1935, on voit le mur de l'atelier d'Erwin Blumenfeld à Amsterdam : il est recouvert d'une centaine de portraits de femmes. Leurs visages sont de face, de trois quarts ou de profil, et la plupart sont cadrés serré. Leur juxtaposition bord à bord fait l'effet d'une sorte de mosaïque photographique, comme s'il s'agissait d'une installation.
C'est avec le portrait que Blumenfeld a commencé son activité de photographe professionnel. […]
Son travail a peu de choses en commun avec celui des ateliers classiques fréquentés par une clientèle bourgeoise nantie composée de cadres supérieurs et d'officiers. Au début des années 1930, les studios, plutôt conservateurs, restaient fidèles à l'esthétique pictorialiste de l'aube du siècle, et produisaient des portraits le plus souvent idéalisés – mais "ressemblants" –, reflétant la personnalité ou l'état d'âme des sujets. Une publicité pour son atelier révèle l'approche toute différente de Blumenfeld : elle présente l'actrice américaine Tara Twain. C'est l'incarnation de la jeune femme moderne : son visage aux traits réguliers est délimité par le cadrage serré, et avec ses yeux pudiquement baissés, elle évoque à la fois l'innocence de l'enfance et le pouvoir de séduction érotique d'une femme fatale, souligné par sa bouche très maquillée. En exposant des portraits comme celui-ci dans la vitrine de son magasin de la métropole d'Amsterdam, Blumenfeld s'attire un public intéressé par la photographie moderne.
Il est significatif que Blumenfeld ait choisi une actrice pour sa publicité, et qu'il mêle des mannequins de vitrine aux nombreux portraits d'actrices accrochés au mur de son atelier : son approche du genre est expérimentale. Ses portraits ne se veulent donc pas "ressemblants" : le sujet photographié y joue un rôle. […]
Au début des années 1930, en Allemagne, les conceptions du portrait parmi lesquelles Blumenfeld prend position vont du travail expérimental sur le cadrage, le point de vue, la distance appareil-sujet et la lumière – souvent utilisés dans le milieu du Bauhaus de façon à créer un effet d'étrangeté – à l'approche par types, qui vise à saisir l'individu en tant que membre d'un groupe social. Pour ses premiers portraits, Blumenfeld choisit l'expérimentation formelle et le travail sur la richesse d'expression graphique du visage. […] il ne s'intéresse pas à la dimension dialogique du portrait, qui veut que l'échange entre le modèle et le photographe fasse ressortir la personnalité du sujet photographié. Pour Blumenfeld, les femmes ne sont qu'un matériau au service de son approche expérimentale du portrait. En ce sens, tous ses modèles sont des actrices : si elles sont présentées en tant qu'individus, il ne s'agit pas de refléter leur "véritable" personnalité ; au contraire, Blumenfeld fait de leur visage un écran où il projette librement ses propres fantasmes. »
Esther Ruelfs, « La beauté pétrifiée. Les femmes comme matériau photographique des portraits expérimentaux et des nus d'Erwin Blumenfeld dans les années 1930 », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 137-139.

## Visages

▌« Un visage [peut] inspirer dans le même instant des lectures justes ou fausses. Dans la vie courante, ces instants s'entremêlent, traduisent une ambiguïté intrinsèque. Ailleurs, comme en peinture, l'instant est isolé (parmi tant d'autres) dans un réseau d'indices ; en photographie, il est soustrait à son flux d'origine par un œil mécanique et arrêté sans ménagement. Dans les deux cas, la physionomie se trouve accentuée par une représentation où le spectateur anonyme contemple le passé depuis un contexte contemporain, différent. »
Max Kozloff, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p. 7.

▌« Nous en sommes donc arrivés à dire que l'équilibrage des contrastes éloigne la photographie du hasard. Mais il faut encore ajouter quelque chose aux points précédemment débattus : ce que j'appellerais la dialectique de la forme, des détails qui se différencient des grandes masses par un dessin caractéristique. Les contrastes les plus simples sont ici des oppositions de structures, de surfaces, comme rugueux contre lisse, feuilles contre sable, etc. Pour un visage également, les oppositions formelles sont nécessaires. Il faut construire le visage, forme d'expression la plus individuelle, sur les formes des organes des sens qui trouvent leur expression la plus parlante dans l'œil, le nez, la bouche, l'oreille. Le front, les joues, le menton tendent, eux, à dépasser le caractère individuel, caractérisent plutôt des formes crâniennes qui en disent plus sur la classe ou la race que sur les individus et sont donc souvent moins importants pour le "portrait". La rectitude, ou la courbure d'un nez, n'est pas le seul élément formel qui caractérise un homme ; l'oreille, la bouche et les yeux avant tout participent, que ce soit dans un rapport formel harmonieux ou contradictoire, à la construction d'un individu. […] La manière de cadrer la tête et de la disposer dans l'espace photographique est déterminée d'une façon importante par les équilibres ou les contrastes des "répartitions des masses", de leur ordonnancement spécifique et de la forme des organes des sens caractéristiques. Car voir, ce n'est pas simplement regarder en passant. Regarder exprime une disposition de tous les sens physiques, et l'artiste tire de cette disposition sa force créatrice. Et dans la mesure où cela est possible avec des moyens techniques, mécaniques, le photographe aussi. »
Raoul Hausmann, Werner Gräff, « Comment voit le photographe ? », in *Das Deutsche Lichtbild 1933*, Berlin, Verlag Robert & Bruno Schultz, 1933, repris in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 73.

▌« Le nouveau portraitiste exploite au mieux ce "désenchaînement de l'appareil photographique". Il photographie ses modèles de biais, de face, de profil, de derrière, de dessus, de dessous, bref il utilise toutes les possibilités du regard moderne et, ce faisant, ne s'occupe guère des principes de composition de l'espace en vigueur jusqu'à présent ; il va même jusqu'à saluer comme des "nouveautés" les distorsions de la perspective et les défauts de lumière. Le hasard, le non réfléchi, le détail pris dans la nature et la vie sont par excellence ses atouts. Il en va de même pour la *vue partielle* qui affiche, elle aussi, une prédilection pour le hasard et une asymétrie voulue. On préfère que les bords entourent étroitement le portrait et s'il le faut laissent tout simplement hors du cadre des parties du portrait jugées moins importantes. Ce qu'on appelle le *cadrage audacieux* est caractéristique du nouveau portrait photographique. Oui, on va même jusqu'à proposer des vues partielles d'un visage humain ou des parties du corps : des yeux, des mains, par exemple […].
Mais si on aime, dans ce nouveau portrait photographique, choisir le détail – en particulier quand il naît de l'agrandissement de parties du négatif original, ce qui est souvent le cas, comme nous allons le voir –, c'est aussi parce qu'il nous propose une *vue rapprochée,* qu'il nous rapproche des détails d'une façon rarement possible dans la vie. Il en résulte cette autre possibilité qui permet d'accentuer dans le portrait *l'effet de surface*. […]. La capacité qu'a la photographie de représenter la *surface* des *objets* dans ses moindres détails, d'enregistrer fidèlement chaque pore de la peau, chaque petite ride, chaque verrue, chaque poil, était considérée autrefois comme non artistique, comme de la mécanique. Aujourd'hui cet *effet de surface* apparaît comme un effet qui, purement photographique, est différent de notre vision, et c'est justement à cause de cela qu'on le recherche et l'apprécie : il nous présente les choses autrement que nous les voyons. Il s'ensuit que l'on accentue l'effet de surface, qu'on le cultive en ayant recours à la "vue rapprochée", à la mise au point la plus nette, y compris à l'agrandissement, et en utilisant des papiers durs et brillants. »
Willi Warstat, « Conception moderne du portrait photographique » (1931), in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 183-184.



Sans titre (Autoportrait), Paris, vers 1938
Collection Helaine et Yorick Blumenfeld

« Le maquillage connaît dans les années 1930 et 1940 un développement d'une sophistication jamais vue auparavant. Yeux à longs cils artificiels, sourcils épilés, fards, poudres et rouges à lèvres transforment les traits du visage en une composition abstraite de lignes et de couleurs. Une sensualité nouvelle se fait jour ; jamais le regard n'aura été aussi fortement sollicité. Le gros plan et l'agrandissement photographique introduisent la représentation autonome du visage. La photographie de mode, appliquée à la mise en valeur des soins de beauté, assure la promotion commerciale de produits et est en même temps agrémentée d'un discours scientifique et technique.
La beauté est assimilée à une opération parfois cruelle de chirurgie, comme le montrent certaines photographies de Horst, qui n'hésite pas, avec humour, à évoquer l'univers fantastique de Jérôme Bosch. Mais elle résulte aussi d'une fragmentation du corps humain. Depuis Steichen et ses célèbres photographies des grandes stars du cinéma – Greta Garbo et Gloria Swanson –, le visage est devenu une entité à part entière. La photographie est alors "fabriquée" comme un visage maquillé : solarisation, "coup de lumière" accentuent la symétrie du contour ou effacent l'arête d'un nez pour mettre en valeur les yeux ou les lèvres. Blumenfeld opère simultanément sur la mobilité des signes. Dans une publicité destinée à une gamme de rouges à lèvres, les effets de fragmentation permis par l'utilisation d'un miroir donnent au visage la complexité d'une composition cubiste. Une interprétation cinétique du visage semble s'être substituée à une approche expressive ou psychologique. Elle pourrait avoir été inspirée par le cinéma expérimental et, en particulier, par le *Ballet-Mécanique* que Fernand Léger réalisa en 1924, où il utilisait paupières, lèvres, jambes pour leur autonomie cinétique. La photographie de mode suit un chemin similaire et, à cet égard, Erwin Blumenfeld fut le premier à considérer la corporalité du modèle en tant que composante plastique. Il aura été aussi le premier à explorer le champ coloré de l'image, selon les procédés de saturations et de décompositions permis par les nouvelles pellicules en couleurs et les filtres. […].
Il a renouvelé le traitement de l'image publicitaire, tout en donnant à la représentation féminine la force souveraine d'une présence sophistiquée. Les schémas de la beauté ont épuisé le naturel de l'apparence ; ils la construisent, désormais, de manière artificielle. Le jeu de la séduction a découvert qu'il pouvait se régler sur le registre de la manipulation des signes, et la photographie nous renseigne, mieux que n'importe quel discours, sur le caractère fétichiste de son fonctionnement. »
Françoise Ducros « L'imaginaire de la beauté, mode et séduction », in *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 545-546.

« La mode doit donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature. Aussi a-t-on sensément fait observer (sans en découvrir la raison) que toutes les modes sont charmantes, c'est-à-dire relativement charmantes, chacune étant un effort nouveau, plus ou moins heureux, vers le beau, une approximation quelconque d'un idéal dont le désir titille sans cesse l'esprit humain non satisfait. […]
La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguer les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté. L'énumération en serait innombrable ; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement maquillage, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur ? Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. »
Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », in *Le Peintre de la vie moderne* (1863), repris in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1986, p. 492-493.

## Masques

« En fait, la beauté archétype de la star retrouve le hiératisme sacré du masque ; mais ce masque est devenu parfaitement adhérent, il s'est identifié au visage, confondu avec lui. »
Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, cité in Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, p. 57.

« Le portrait de Tara Twain est emblématique de toute une série de photographies représentant des femmes aux yeux baissés ou clos, comme si elles dormaient, ou comme si leur visage avait été transformé en masque. Dans l'histoire de l'art, l'image de la femme endormie est un stéréotype précisément rapporté au "genre". Le sommeil signifie la perte du contrôle : la femme qui dort est observée, mais elle ne peut voir qui la regarde. Sa passivité, sa position allongée et surtout son état d'inconscience sont associés à la lascivité, à la sensualité et à une promesse de satisfaction sexuelle. Sur une photographie de 1933 et sur un portrait de forme similaire de la fin des années 1930, le visage apparaît encore plus clairement comme un masque. La



Sans titre, New York, 1944
Collection Henry Blumenfeld

solarisation produit une dématérialisation de l'espace et une abstraction des particularités du visage. Les cils, la naissance des cheveux, le contour de la bouche deviennent autant de coordonnées géométriques à la surface du papier photographique. Le menton et les joues dessinent des lignes qui séparent la tête du corps, laquelle flotte alors comme un masque. Si le sommeil et l'univers onirique qu'il évoque sont des thèmes chers au surréalisme, la belle endormie pouvait aussi rappeler aux contemporains de Blumenfeld le masque mortuaire du plus célèbre cadavre féminin de l'époque, celui d'une belle jeune femme qui s'était probablement suicidée en se jetant dans la Seine, et dont on avait moulé le visage à la morgue de Paris. Baptisée "l'Inconnue de la Seine", elle fascinait tout particulièrement les artistes et les écrivains d'outre-Rhin. Elle doit d'ailleurs son nom à l'écrivain allemand Ernst Benkard, qui, dans son livre sur les masques mortuaires, en publia la photographie pour la première fois. Dans les années 1920 et 1930, des artistes comme Albert Rodomine (1927), Yvonne Chevalier (1929) et Willy Zielke (1934) reprennent le thème du masque de l'Inconnue. Il apparaît également sous une autre forme chez Herbert List, Allemand émigré à Paris et proche du surréalisme, comme Blumenfeld. *L'Inconnue de la Seine* est l'exemple le plus célèbre d'esthétisation, d'érotisation et de mythification de la mort après 1900. Mais le masque mortuaire était encore une pratique courante dans les années 1930 : c'était le dernier "vrai" portrait-souvenir du défunt, et il en était beaucoup question dans le cadre du discours sur le portrait. »
Esther Ruelfs, « La beauté pétrifiée. Les femmes comme matériau photographique des portraits expérimentaux et des nus d'Erwin Blumenfeld dans les années 1930 », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 140.

« Il faut attendre 1926 pour que le récit du moulage soit publié dans un ouvrage de référence. En effet, dans son étude sur les masques mortuaires, Ernst Benkard fait l'historique de 123 masques, tous reproduits photographiquement. Il ne dit rien de plus que nous ne sachions déjà, mais le texte concernant "le moulage de l'Inconnue" a une tournure poétique qui détone par rapport au style purement informatif de l'ensemble, comme si l'auteur avait voulu donner un statut particulier à ce masque surgi de nulle part. Le sujet reflète l'atmosphère délétère de l'entre-deux guerres et l'ouvrage connaît un succès considérable puisqu'on dénombre au moins dix-neuf éditions. Si le secret du sourire et de l'identité dérobée du masque avaient suffi à retenir l'attention d'un public populaire, pour la première fois, à notre connaissance, l'objet et son histoire sont confondus sous le titre de *L'Inconnue de la Seine*. Cette appellation connaît un tel engouement que l'on est en droit de se demander si ce n'est pas elle, plus que le visage absorbé en lui-même, qui a séduit le milieu littéraire. […]
*L'Inconnue de la Seine* s'est imposée au fur et à mesure de nos recherches comme un phénomène essentiellement littéraire et photographique où l'on "passe du secret de la noyée à celui de la vivante". La vie de cette femme sans passé et sans regard va être inventée, construite et enjolivée par nombre d'auteurs dont les publications se succèdent comme en cascade […]
C'est Aragon qui, avec *Aurélien* publié en 1944, va ramener le masque au devant de la scène et doublement ancrer le mythe dans la littérature et la photographie. Aurélien, son héros, habite à la pointe de l'île Saint-Louis un appartement qui donne sur la Seine. Désorienté après quatre années passées au front pendant la Seconde Guerre mondiale, il tombe amoureux de Bérénice le jour où il se rend compte qu'elle ressemble à *L'Inconnue de la Seine* quand elle ferme les yeux. Le roman est la description poétique de cet amour impossible.
Au début des années soixante, Aragon s'attelle à la publication commune de ses œuvres et de celles d'Elsa Triolet, intitulée *Œuvres romanesques croisées*. Entreprise d'autant plus vaste qu'il la souhaite très abondamment illustrée. L'écrivain ne sera pas avare d'explications concernant sa démarche et le choix des artistes qu'il va solliciter :
"*Anicet* est mon premier livre en prose, entrepris d'écrire en 1918 au chemin des Dames… L'illustration du roman en 1964 a été réunie pour en donner la clef… Pouvais-je adapter un système semblable à *Aurélien* ? Ici, le livre est sans clef… j'ai demandé à Man Ray, qui n'est pas qu'un photographe, de faire servir la photographie à des compositions qui toutes jouent du visage supposé de la femme qu'Aurélien aime, Bérénice… Man Ray a donné quinze interprétations de cette femme de plâtre, allant jusqu'à lui ouvrir les yeux, et pire, et mieux à la faire vieillir de 20 ans".
Conscient de la force des images de Man Ray, il va jusqu'à dire : "Mais le roman c'est Man Ray qui l'a écrit, jouant en noir et blanc du masque de l'Inconnue de la Seine." »
Hélène Pinet, « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine », in Emmanuelle Héran (dir.), *Le Dernier Portrait*, Paris, musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2002 (en ligne : http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/).

## Figures emblématiques

▌« Erwin Blumenfeld avouait sans détour, dans un portrait de 1921, ses penchants chapliniens Jusqu'à se proclamer "*President-Dada-Chaplinist*". Sa fascination pour l'acteur se confirma au cours des années 1920. À trois reprises, il se risqua à crucifier Chaplin, sous le titre laconique de "*Charlie as Christus*". Dans la version la plus aboutie, un collage de 1921, Charlot, cloué sur une croix, est planté au milieu d'un environnement surprenant. On y trouve pêle-mêle le mot religion, la swastika, l'étoile de David et le symbole du yin et du yang. Y pressentir l'engagement qui conduira Chaplin à réaliser, à la fin des années 1930, *Le Dictateur*, serait certainement prématuré si l'on en croit la date attribuée au collage. Néanmoins, Blumenfeld trace les contours d'un personnage dont à l'époque, on osait comparer la notoriété à celle du Christ ; un personnage, propulsé par son médium, qui, progressivement, se pose en laissé-pour-compte, en martyr du monde moderne. Les surréalistes réservaient au petit vagabond leurs meilleures attentions. Qui mieux que Charlot pouvait mettre en œuvre la définition de Lautréamont érigée en mot d'ordre par les amis de Breton : "Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie" ? […]
Les avant-gardistes furent conquis par la beauté plastique du corps mécanique de Charlot. Maître de la falsification du réel, il était, par le cinéma, la projection de son image. Passé maître dans l'art de la pantomime, il symbolisait la figure éternelle du clown, appartenait aux traditions séculaires. Par la réunion des deux, Chaplin inventa "un dictionnaire des gestes", il devint l'inventeur d'un monde en perpétuel mouvement, un monde où les choses ont plus à dire que les hommes, où les objets deviennent ses interlocuteurs privilégiés. Charlot incarne la modernité, celle qui puise son inspiration à des sources empreintes de culture populaire et d'idées nouvelles. Charlot avait inventé son propre langage, compréhensible par tous. Abolissant ainsi les frontières, il devenait universel, appartenait au monde entier. »
Sam Stourdzé, « Chaplin et son image », in Sam Stourdzé (dir.), *Chaplin et les images*, Paris, NBC Éditions, 2008, p. 18-19.

▌« Dans toute la Hollande il n'y a que trois vrais dadaïstes : les autres s'appellent Bloomfield et Sieg van Menk. (Vivent très modestement. Surtout de fromage. Exercent tranquillement leur profession. Vont assidûment voir tous les films de Chaplin.) Vous savez, bien sûr, que le père de Chaplin s'appelait Adolf Zeppelin et qu'il est né à Mannheim, bien qu'il ne soit pas de la famille du comte de Zeppelin, le dirigeable, comme l'a écrit l'autre jour le Nieuwe Rotterdamsche Courant : à l'époque des folles spéculations, Adolf émigrait en Amérique où, dans la fameuse et très malfamée rue de Chicago, la Easy-street – il y tenait un petit bar –, naquit un petit garçon qu'il appela Charlie. À l'âge de trois ans Charlie fut enlevé par un cirque ambulant où il reçut une formation d'acrobate. Plus tard il arriva en Angleterre où L. Weinberger l'engagea pour sa société de films à Washington U.S. Il retourna donc en Amérique où il est aujourd'hui l'artiste le mieux payé du cinéma. C'est ainsi que le petit Charles, de provenance modeste, est devenu, de façon véritablement dadaïste, Charlie Chaplin, the greatest artist of the world. Avec tout cela j'ai simplement voulu dire que nous vivons ici loin de tout. Dès qu'une de vos lettres arrive, je la montre immédiatement à Bloomfield, à trois heures, quand il revient de la Bourse. Parfois, en longeant l'Amstel, il nous arrive aussi de chanter les charmants couplets de Mehring. Le soir nous pleurons encore, souvent pendant plusieurs heures.
Alors, très cher Huelsenbeck, hou je taai.
Votre Citroen-Dada. »
Paul Citroen, « Une voie de Hollande », in Richard Huelsenbeck, *Almanach Dada*, Paris, Champ Libre, 1980, p. 257.

▌« Bloomfield fait un passage éclair, lui aussi, dans le dadaïsme en adressant à Tzara pour son projet *Dada-globe* un montage photographique qui lui donne un titre et une position, celle de "Président Dada Chapliniste", en avril 1921. Elle est emblématique de la personnalité de Blumenfeld puisqu'il s'agit déjà d'une photographie, mais détournée, une photographie de femme nue comme il en circulait sous le manteau (elle comporte le nom d'une série d'époque, "Lydia"). Toujours est-il que le nu est, sinon pudiquement, élégamment recouvert d'un voile, tandis que dans une tradition populaire de "photomontage" de foire, le visage du modèle est remplacé par celui de Blumenfeld lui-même.
Suivant un usage américanophile ou antigermanique, de même que le photomonteur Herzfelde avait choisi Heartfield comme nom d'artiste, Blumenfeld choisit en la circonstance de s'appeler Bloomfield, Blumenfeld se dadaïse ainsi tout en s'inscrivant sous la bannière d'un autre mythe, puisqu'il va jusqu'à signer "Bloomfield Président Dada Chapliniste" et se déclare par ailleurs "l'inventeur du chaplinisme orphique" ainsi que le "président érotique du mouvement Dada".
Avec l'envoi de cette simple carte postale, Bloomfield montre sa connaissance des mécanismes de la diaspora dadaïste puisque le fondateur du mouvement Dada à Zurich, Tristan Tzara, a exposé que Dada était une constellation libre d'individus libres dont chaque membre était Président. Chaplin, en tout état de cause, est prétexte à entrer en contact avec Tzara et à s'autoproclamer président. Quand il compose *Charlie Chaplin* (1922), l'une de ses œuvres les plus connues, Bloomfield connaît de toute évidence l'engouement de Tzara pour Chaplin ou à tout le moins le rôle qu'il lui a assigné au sein de Dada.
Par la suite, dès l'accession de Hitler au pouvoir en 1933, Blumenfeld compose quelques photomontages percutants, dont un *Hitler aux yeux et à la bouche en sang* en 1933 ou un dictateur à tête de veau, *Le Minotaure ou le Dictateur,* en 1937 (que Picabia détournera picturalement en *Adoration du Veau* en 1941). Si ces oeuvres ne connaissent pas la diffusion des montages de Heartfield, la mise en exergue par Blumenfeld de ces deux figures passionnelles emblématiques et contradictoires, Chaplin puis Hitler, ne manque pas de

frapper. Elle désigne en somme deux pôles du siècle, dont Chaplin tirera lui-même parti, avec génie, en un raccourci saisissant dans son film *Le Dictateur.* »
Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 383-386.

▌« Plus qu'à quiconque, je dois reconnaissance au Führer Schicklgruber. Sans lui, je me serais enfoncé dans le marécage hollandais, sans lui, je n'aurais pas eu le courage de devenir photographe. […] En guise de remerciements, j'ai réalisé dans la nuit de son accession au pouvoir un montage de sa gueule d'horreur avec une tête de mort […]. Cette photo a été jetée sur l'Allemagne en 1942 à des millions d'exemplaires comme tract américain : HEIL HITLER ! »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 294-296.

▌« Le visage d'Adolf Hitler a fasciné ses contemporains, et ses admirateurs comme ses opposants ont beaucoup décrit son apparence physique. Étant donné la menace – rapidement perceptible – qu'il représentait pour l'Europe et les espoirs pourtant aveuglément placés en lui pour sauver l'Allemagne, il n'est guère surprenant que les points de vue aient été fort divergents. Les uns mettent en avant son extraordinaire présence, en particulier l'expression apparemment saisissante de ses yeux ; même l'Américain William L. Shirer, observateur franchement froid, parle de l'effet qu'ils produisaient, en approuvant par ailleurs le fait que Hitler avait renoncé aux poses théâtrales. Les autres se moquent de son visage quelconque. Le premier biographe notable du Führer affirme même que ce dernier "s'évertuait à arborer un visage normal" ; c'est peut-être grâce à ces efforts de Hitler qu'en 1940 George Orwell devait concéder que son visage "canin" avait "quelque chose de profondément touchant". Provenant pour la plupart de témoins oculaires, les commentaires de ce type se multiplièrent d'autant plus facilement que le culte du Führer et l'appareil de propagande des nazis assuraient l'omniprésence du visage de Hitler dans l'espace public. Si l'on voulait attaquer le mouvement et le régime nazis en recourant à l'image, on s'en prenait donc le plus souvent – ou essentiellement – à ce fameux visage. C'est ce qu'a fait Erwin Blumenfeld. Ses premiers collages dadaïstes révèlent déjà son aversion pour la petite bourgeoisie allemande en général, et pour le camp de la droite en particulier. En 1920, la croix gammée était apparue sur l'un d'entre eux. Blumenfeld méprisait tout autant la bourgeoisie hollandaise. Pourtant c'est surtout son pays natal qu'il vise dans son œuvre graphique et picturale : les errements de la théorie raciale de l'époque, l'idéologie militaire et la manière de représenter les dirigeants allemands omnipotents devaient préoccuper l'artiste jusque dans les années 1930. Aussi n'est-il pas étonnant que, lorsqu'il se met à la photographie au-dessus du magasin de maroquinerie qu'il tient à Amsterdam, Blumenfeld se consacre au visage de Hitler.
[…]
Mais quand lui vient l'idée de fondre avec le crâne le visage de Hitler, qui incarne tout ce que Blumenfeld abhorre dans son pays natal, le champ des significations s'élargit. Le message est évident : cet homme apporte la mort, et il mérite la mort. L'idée n'est pas nouvelle : en 1928, John Heartfield avait portraituré Mussolini de la même façon. Blumenfeld le savait-il quand il s'attaqua au visage de Hitler ? La question reste ouverte. Une page d'une brochure de propagande nazie qu'il est impossible d'identifier avec exactitude lui sert de modèle. On connaît au moins trois images composées de cette façon par le photographe; elles se distinguent les unes des autres par leur cadrage plus ou moins serré et par la croix gammée dont il a orné le front du sujet sur l'une d'entre elles. Sur une autre, il a peint des larmes de sang, et un filet de sang s'écoule de la bouche du personnage. Blumenfeld fait ainsi de Hitler une sorte de figure maléfique ou de vampire. Bien sûr, il ne vise pas seulement le Führer en tant qu'individu. En effet, l'association métonymique du visage d'une personne avec la nation ou le peuple auquel elle appartient est quasiment une évidence pour les contemporains, et le culte du Führer, considéré comme le sauveur de l'Allemagne, rend l'identification encore plus facile.
[…]
Vers 1937, établi entre-temps à Paris, Blumenfeld semble se consacrer de nouveau à l'iconographie politique avec un cliché généralement connu aujourd'hui sous le titre *Le Dictateur*. Vu le titre, l'intention de l'artiste paraît évidente, mais il faut y regarder de plus près. À l'époque, le photographe possède un moulage en plâtre du buste de l'antique Vénus de Capoue ; il l'utilise pour plusieurs œuvres. Parmi celles qui ont été conservées figurent une nature morte représentant ce torse dans son atelier, ainsi que le portrait d'une femme dont la tête repose contre l'épaule du plâtre nu sur un fond obscur. Sur trois autres photographies, le buste est revêtu d'une toge. À l'abattoir, Blumenfeld se procure une tête de veau, qu'il installe à la place de la tête de la Vénus. Sur l'un des clichés représentant cette créature hybride, deux mains sont posées sur les joues de l'animal avec une tendresse étrangement décalée. Sur une deuxième photographie, l'artiste tient le torse dans ses bras, une main sur sa poitrine. Sur une troisième, il a représenté uniquement le monstre à l'air menaçant : paradoxale, l'image réunit le féminin et le masculin, la beauté et l'horreur, l'apollinien et le dionysiaque en quelque sorte. Blumenfeld publia ce cliché simultanément dans deux revues parisiennes. Le champ des interprétations offert par ces deux reproductions est particulièrement intéressant. Dans *Paris magazine*, elle est intitulée *Surréalisme* et n'a aucun rapport avec les autres images – si l'on se refuse à considérer comme prémédité son voisinage immédiat avec un article sur la Légion étrangère. Dans *L'Amour de l'art* en revanche, la photographie paraît parmi de nombreuses autres œuvres de Blumenfeld pour illustrer son travail ; elle porte le titre *Le Minotaure*, et il existe un lien à l'évidence voulu entre elle et le cliché représentant le torse et une tête de femme évoqué plus haut et reproduit sur la page en regard dans la revue. »
Wolfgang Brückle, « La gueule du dictateur : les dernières photographies politiques d'Erwin Blumenfeld », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 167-170.

# pistes de travail

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions associées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres d'Erwin Blumenfeld et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, les pistes ci-dessous sont regroupées en trois domaines : procédés et expérimentations, montages et photomontages, puis figures et corps.

## Procédés et expérimentations

« C'est avec la découverte du pouvoir magique de la chimie, des jeux de l'ombre et de la lumière et de l'opposition à double tranchant entre positif et négatif qu'a vraiment commencé ma vie. J'ai débuté bon photographe. Pour mettre immédiatement à l'épreuve ce petit appareil et m'assurer qu'il était véritablement capable d'enregistrer tout ce qu'on plaçait devant sa lentille, j'avais composé une nature morte des plus compliquées : le Moïse de Michel-Ange, sur les genoux une pomme de terre à moitié épluchée, une brosse à dents fichée dedans, le tout posé sur un exemplaire ouvert de la Bible illustrée par Gustave Doré. Mon frère Heinz, accoutré du pince-nez de maman et du fixe-moustache de papa, appuyait sa tête sur un pot de chambre retourné, brandissant dans son poing serré le corset de maman roulé en boule. Il n'y avait qu'un pas de cette expérimentation aux photos publicitaires que l'industrie américaine m'achèterait quarante ans plus tard deux mille cinq cents dollars par cliché. J'avais aussitôt développé cette toute première œuvre dans les toilettes familiales à la lueur rougeoyante d'une bougie.
Je plongeai en tremblant la plaque de verre dans une assiette à soupe remplie de pyrogallol, le révélateur. La lunette blanche toute neuve des toilettes s'en trouva à jamais maculée de brun, et la punition fut à la hauteur du forfait. Mais le négatif était parfait. La lumière du soleil me permit de tirer un positif sur du papier enduit de celluloïdine avec un fixateur doré : j'étais photographe. »
— Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 109.

« Par rapport aux montages, la chambre noire le libère de l'image unique au format bien défini. Elle lui permet d'explorer des dispositifs que le papier n'offre pas : la transparence des expositions multiples et les essais de contraste, de la mise au point, des solarisations et d'autres techniques qui transcendent la valeur documentaire de l'image photographique. Avec son appareil photo, il tire profit de la facilité à répéter thèmes et éléments formels sous diverses variantes et différentes lumières, un peu comme le peintre qui, sa vie durant, cherche à saisir la fragilité d'une fleur. Dans les premières années de son travail photographique intense, il est limité au noir et blanc, mais dès que les conditions techniques le permettront, il pratiquera également avec enthousiasme la photographie couleur. »
— Helen Adkins, « "Chaque image un récit." Une lecture des premières œuvres d'Erwin Blumenfeld », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 43.

▌À partir des images d'Erwin Blumenfeld et à l'appui de la liste de verbes d'action suivants, repérer les différentes procédures mises en œuvre par l'artiste : couper, agiter, démultiplier, fragmenter, coller, choisir, isoler, extraire, agrandir, supprimer, transformer, altérer, accidenter, trouer, lacérer, déchirer, couper, froisser, superposer, reproduire, associer…

**ressources en ligne**
– *Expérimentations photographiques en Europe, des années 1920 à nos jours*, dossier pédagogique, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 2009 (en ligne : http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/ID0142E449F2A2E908C125751B004FDC47/$file/ENS-accrochagephotos.pdf). Le dossier s'articule autour de quatre thèmes : « Corps et expériences », « Émulsions et surfaces », « Perspectives et points de vue » et « Photomontage ».

### *Camera obscura* ou chambre noire
Une chambre noire (en latin *camera obscura*) est un instrument ou un dispositif optique qui permet d'obtenir une image par projection de la lumière sur une surface plane.

« Tout d'abord, vous devez fermer les fenêtres de la pièce, vous faites un trou rond de la taille du petit doigt et en face, vous étendez des morceaux de drap blanc, de tissu blanc ou de papier ; il en résulte que toutes les choses éclairées au-dehors par le soleil seront vues à l'intérieur, vous verrez ceux qui marchent dans la rue la tête en bas, comme aux antipodes, les choses de droite apparaîtront à gauche, tout sera à l'envers, plus elles seront loin du trou, plus elles paraîtront grandes. »
— Giovanni Battista Della Porta, *Magiae Naturalis*, 1558.

La *camera obscura* a été progressivement perfectionnée, par l'ajout d'une lentille (vers 1550) puis d'un diaphragme et parfois d'un miroir incliné à 45 degrés, l'ancêtre du reflex.

▌Afin d'expérimenter ce phénomène optique, proposer au élèves de construire une « camera obscura », permettant de visualiser l'image projetée sur un écran en papier calque.

**ressources en ligne**
– Fiche descriptive développée sur le site « Rezoscience » : http://www.rezoscience.ch/rp/enfants/dossiers/278.html?locale=fr

**Sténopé**
« Le sténopé est un appareil photo très simple, permettant d'obtenir un appareil photographique dérivé de la *camera obscura*. Il s'agit d'une simple boîte avec un trou, de très faible diamètre (0,5 mm). En fait, le terme sténopé désigne l'objectif lui-même.
Pas de mise au point, pas de diaphragme, un obturateur ultra-simple : bref, c'est un appareil photo minimaliste et néanmoins surprenant !
Un appareil photographique à sténopé se présente sous la forme d'une boîte dont l'une des faces est percée d'un minuscule trou qui laisse entrer la lumière.
Sur la surface opposée au trou vient se former l'image inversée de la réalité extérieure, que l'on peut capturer sur un support photosensible (tel que du papier photographique). »
— Documentation pédagogique, réalisée par l'académie de Montpellier : http://www.ac-montpellier.fr/artsvisuels34/documents/clicclasse/clicclasse_reference.pdf

▌La construction et l'utilisation d'un sténopé permet de sensibiliser les élèves au principe de fonctionnement d'un appareil photographique, aux techniques de prises de vue et de laboratoire, mais aussi d'expérimenter diverses pratiques photographiques (surimpression à la prise de vue, obtention d'image négative et positive, solarisation lors du développement…). Le rendu photographique obtenu avec un sténopé est très spécifique : profondeur de champ infinie, netteté « imparfaite », vignettage, diffraction, distorsion…

**ressources en ligne**
Les sites suivants proposent un descriptif des différentes étapes de la construction d'un sténopé.
– http://www.wikidebrouillard.org/index.php/St%C3%A9nop%C3%A9 ou http://www.pinholeday.org/support/?pid=faq
– Article très complet de Robert Colognoli : http://www.galerie-photo.com/stenope.html
– Programme proposé par Jean-Claude Boussat, permettant de calculer l'ouverture du diaphragme, le temps de pose à partir d'un couple (diaphragme, vitesse) donné par un posemètre : http://jeanc.bouss1.free.fr/galerie_stenopes/stenocalculateur.php
– Nombreux exemples de photogrammes et de sténopés, sur le site « Arago. Le portail de la photographie » : www.photo-arago.fr
Entrer le nom de la technique dans le moteur de recherche du site. Faire également une recherche par auteur, en vous référant aux extraits de textes cités dans la partie « Avant-gardes et expérimentations photographiques » (p. 22-27).

**Photogramme**
Un photogramme est une image photographique obtenue sans utiliser d'appareil photographique, en plaçant des objets sur une surface photosensible (papier photo ou film) et en l'exposant ensuite directement à la lumière.

Dès 1839, l'un des inventeurs de la photographie, William Henry Fox Talbot, a expérimenté le procédé, qu'il a nommé *photogenic drawing* (dessin photogénique). Ce procédé consistait à placer un objet sur une feuille de papier sensibilisée, puis à exposer le tout à la lumière, avant de fixer l'image obtenue. La silhouette de l'objet (feuille d'arbre, plante, plume, dentelles) apparaissait en négatif. Le support photosensible était fabriqué en mouillant une feuille de papier dans une solution de sel de cuisine, puis de nitrate d'argent. Après l'exposition, l'image était fixée avec un sel de potassium.

▌Réaliser un photogramme. En éclairant une pièce obscure avec une lumière rouge, disposer plusieurs objets sur une feuille de papier photo et, à l'aide d'une lampe de bureau, l'éclairer quelques instants (temps à déterminer par l'expérimentation). Développer.

**ressources en ligne**
– Article de Caroline Brendel sur la mise en place d'une activité autour du photogramme, en ligne sur http://www.crdp-strasbourg.fr/experience/doc/re_photogramme.pdf

▌Proposer aux élèves de travailler sur l'autoportrait, en élaborant des photogrammes à partir :
– des objets contenus dans leurs trousses ou leurs poches ;
– d'un objet personnel qui les définit ;
– de leurs mains, de leur profil, etc.

**Surimpression**
« Appelée parfois "superposition", la surimpression peut-être de nature accidentelle : deux (ou plusieurs) images viennent impressionner le même négatif à cause d'un défaut de l'appareil photographique. Mais la surimpression est aussi une technique spécifique permettant de faire coexister deux ou plusieurs images sur un même tirage, à des fins généralement expressives ou parfois formelles, permettant la traduction de réalités diverses. »
— Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1998, p. 199.

**Solarisation (ou « effet Sabattier »)**
« La solarisation est un effet (intentionnel ou accidentel) de destruction de l'image latente, provenant d'une surexposition d'une zone particulière de l'image qui se traduit, après traitement, par une inversion des valeurs lumineuses. C'est le Français Antoine Sabattier qui découvre cette technique en 1862, d'où le nom parfois utilisé d'"effet Sabattier". Dans ce cas, le développement du négatif ou du papier est brusquement interrompu par l'interférence momentanée avec une source lumineuse. »
Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1998, p 193-195.

▌En considérant la définition de l'« effet Sabattier » ci-dessus et l'inversion des valeurs de lumière au tirage entre le négatif et le positif, travailler à partir d'un dessin simple, réalisé en noir et blanc et représentant un objet sur fond blanc et proposer aux élèves de produire le dessin négatif correspondant.

**Reflets et miroirs**

▌Observer les images d'objets placés entre deux puis trois miroirs. Que peut-on observer ? Pourquoi ? Quel est l'effet produit sur le spectateur ?

▌En sciences, travailler sur les phénomènes de réflexion de la lumière à partir des miroirs plans et sphériques convexes (rétroviseurs, miroirs de sortie de garage, dos d'une cuillère) ou encore concaves (certains miroirs de salle de bain, creux d'une cuillère).

▌En histoire des arts, rechercher des artistes du XXe siècle qui ont fait usage de miroirs dans leur travail photographique.

▌Identifier les dispositifs employés (positions respectives de l'appareil, des miroirs et du sujet), les effets plastiques produits (réflexion, déformation, distorsion, démultiplication) et les interprétations ou significations que l'on peut donner à chacun de ces procédés (questionnement sur l'identité, altération de l'image du corps, réflexion sur le processus même de la prise de vue…).

**ressources en ligne**

– Consultez les archives des expositions du Jeu de Paume sur son site Internet, notamment celles consacrées aux artistes André Kertész, Berenice Abbott, Lee Friedlander, Lorna Simpson et Ai Weiwei :
http://www.jeudepaume.org/index.php?sousmenu=13&page=liste
– Pour construire un kaléidoscope :
http://www.fondation-lamap.org/fr/page/11420/travailler-sur-la-lumi-re-des-objets-qui-contiennent-des-miroirs ou www.lyc-valdedurance.ac-aix-marseille.fr/spip/…/cestpascomplique.pdf
https://www.iufm.univ-ag.fr/GRF/pdf/…/LO2.pdf
– Pour des exemples de l'utilisation du miroir dans la photographie et dans la peinture :
http://wodka.over-blog.com/article-2839379.html

**Manipuler et transformer les images**

« Agir sur une image : Manipuler l'image avec intention, et constater les transformations :
– la reproduire (en changeant sa taille ; la / les couleurs ; en la reproduisant et en la répétant plusieurs fois ; en la reproduisant avec une autre technique).
– isoler un détail (le choisir, l'isoler, l'extraire, l'agrandir), ou supprimer un détail, ou certaines parties de l'image (avec de la peinture, des encres, des collages).
– transformer l'image en altérant, en provoquant des "accidents" (percer, trouer, lacérer, déchirer, couper, froisser…)
– associer en imaginant un contexte à l'image (notion de hors champ, notion de hors échelle, notion de citation dans le cas de l'utilisation d'une œuvre d'art) ; en ajoutant par le graphisme, le trait (des signes, des lignes, des points, des mots, des détails) ; en assemblant, en associant une image et un /ou des objets, une autre image, une matière, un matériau (assemblage, mise en scène d'objets) ; en imaginant une présentation personnelle et originale de l'image (mise en cadre, mise en scène, mise en boîte). »
— Josette Toniolo (conseillère pédagogique en arts visuels de l'académie de Nancy), pistes pédagogiques, avril 2008 (en ligne : http://ww2.ac-poitiers.fr/ia16-pedagogie/IMG/pdf/pistes_peda._en_arts_visuels_LE_CIRQUE_ac-nancy-metz.pdf).

**ressources en ligne**

Les sites suivants mettent à disposition des ressources autour du traitement numérique des images :
– Gimp, logiciel libre et gratuit de traitement d'images : http://www.gimp.org/
– Tutoriels du logiciel Gimp du Service Cybercentre de Guérande : http://cyberguerande.free.fr/?Cycle-retouche-photo-The-Gimp-2012
– Tutoriel de photomontage sur Photoshop, proposé par Thierry Bigot :
http://ww2.ac-poitiers.fr/arts_app/spip.php?article226

## Montages et photomontages

Le montage ou photomontage est un moyen plastique qui révolutionne la pratique et la pensée du regard et qui découle à la fois de l'histoire de la peinture, avec le cubisme et l'invention du collage, et de l'interaction entre les disciplines artistiques. Le montage repose sur la notion d'hétérogénéité des parties et des morceaux assemblés et donc sur la reconnaissance de la fragmentation du monde. Le montage reste le geste principal et marquant du XXe siècle et, aujourd'hui encore, sa conception et ses prolongations informent la question de la pratique artistique, celles du sens et de la subjectivité dans l'œuvre.

« Selon la définition commune, le photomontage désigne un montage ou collage réalisé à partir de plusieurs images photographiques.
Le vocable provient du mot allemand *Fotomontage*.
Les artistes Dada à Berlin l'ont adopté en référence à la culture industrielle pour désigner les travaux d'assemblage de papiers divers et de photographies, en majorité des reproductions issues de la presse. Ainsi le dadaïste Raoul Hausmann revendiquera avoir eu dès 1918 l'idée de "faire des tableaux entièrement composés de photos découpées".
Le terme de photomontage recouvre des procédés de montage de photographies extrêmement variés : assemblage lors du tirage de plusieurs négatifs, collage de différents éléments d'origine photographique ou encore reproduction d'un tel collage pour en homogénéiser la structure ou le diffuser. Photocollage, collage de photographies et collage photographique font plus précisément allusion à un objet constitué de plusieurs photographies – originales ou reproductions – assemblées avec un adhésif ou tout autre moyen de fixation. Par son mode de fabrication un photocollage est une image tridimensionnelle et unique.
Les mouvements artistiques d'avant garde de la première moitié du XXe siècle découvrent avec le photomontage un moyen d'expression privilégié. Dadaïstes, futuristes,

constructivistes, surréalistes le pratiquent selon des procédés très divers : assemblage ou surimpression de différents négatifs lors du tirage, collages d'images photographiques. Ces montages sont conçus soit comme des objets uniques, soit comme des matrices pour la reproduction éditoriale notamment. Ils sont composites : les images photographiques côtoient bien souvent dessin, peinture et typographie. »
— Laurence Martin, « Photomontage », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-Musées, 2008, p. 394-396.

« La *photoplastique* est […] une sorte de *désordre organisé*. […] L'effet de la photoplastique est fondé sur l'interpénétration et la fusion d'éléments connexes qui ne sont pas toujours perceptibles comme tels dans la vie courante et sur l'appréhension visuelle de la simultanéité des événements.
[…] La photoplastique repose sur une gymnastique optique et intellectuelle plus intense que celle quotidiennement exigée du citadin.
Par exemple, on voyage en tramway et l'on regarde par la fenêtre. Une voiture suit le tramway. Ses vitres sont également transparentes. À travers, on voit un magasin dont la vitrine est tout aussi transparente. À l'intérieur, il y a des hommes, des acheteurs et des vendeurs. Un homme ouvre la porte. Des promeneurs passent devant le magasin. Un agent de la circulation arrête un cycliste. On perçoit tout cela en un instant car les vitres sont transparentes et que tout se passe sous vos yeux.
À un autre niveau, un processus analogue s'opère dans la photoplastique : il ne s'agit pas d'un résumé mais d'une synthèse où les associations mentales et les sensations visuelles se superposent et fusionnent.
Cette méthode permet de rendre par des moyens photographiques des événements et des associations d'idées qu'aucune autre technique n'est capable de rendre dans la même mesure. Les données visuelles et mentales sont et doivent être instantanément perceptibles pour que l'effet désiré puisse être atteint. Aussi, la composition équilibrée du visuel et du mental est-elle ici une composante particulièrement importante. La structure formelle de ces photoplastiques n'est pas la composition au sens ancien du terme, c'est-à-dire une solution harmonieuse du point de vue strictement formel, mais une composition réalisée en vue du but à atteindre, à savoir la représentation d'idées. »
— László Moholy-Nagy, « Photographie, mise en forme de la lumière » (1928), in *Photographie, Film,* Paris, Gallimard, 1993, p. 167-171.

▌Dans l'œuvre *Charlie* (1920) d'Erwin Blumenfeld, relever :
– les techniques utilisées : crayon, encre de Chine, aquarelle, photographie, journaux ;
– les figures représentées (ange, madone, soldat, visage de femme, Lune, cheval, Charlie Chaplin, Moïse) ;
– les symboles représentés et leurs significations (étoile de David, svastika, ying et yang) ;
– les objets représentés (pistolet, partition de musique, bâtiments, etc.) ;
– les mots inscrits (religion, Charlie, circa).




*Charlie*, 1920
Collection Helaine et Yorick Blumenfeld

▌Comparer le photomontage d'Erwin Blumenfeld intitulé *Grauenfresse* (Hitler) [*Gueule de l'horreur* (Hitler)]- (1933) avec un portrait photographique d'Hitler. Comment l'auteur a-t-il transformé ce portrait ? Quels effets produisent ces transformations ?

▌En lien avec les thèmes des programmes d'arts plastiques « Images, œuvre et fiction » (classe de cinquième) et « Image, œuvre et réalité » (classe de quatrième), étudier le sens produit par la transformation d'une image avec le procédé du photomontage. Repérer dans les photomontages des référents au réel. Trouver des éléments rhétoriques dans l'image (allégorie, métaphore…).

▌Raconter une journée par un collage de différents éléments récupérés et manipulés ce jour-là : papiers d'emballages, tickets, journaux, prospectus, cartes, réception de SMS, photos, dessins, navigation Internet…

▌Réaliser un « cadavre exquis » en images, en s'appuyant sur la définition qu'en donne le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris, José Corti, 1969) : « Jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. »

▌Proposer aux élèves d'associer deux images représentant deux univers différents (voire antinomiques) ou deux images représentant un sujet identique à deux moments différents en utilisant plusieurs techniques :
– la surimpression : en photocopiant les deux images sur du papier calque, et en réalisant un relevé sur une troisième feuille de la rencontre produite, ou en utilisant un logiciel

de retouche d'image (http://phototrend.fr/2009/11/mp-57-realiser-une-double-exposition-ou-surimpression) ;
– le tissage : choisir deux photographies de même taille qui ont été réalisées par les élèves ou prélevées dans des magazines : une des images est découpée en bandelettes verticales (d'un centimètres environ) et l'autre en bandes horizontales. Le photomontage se fait ensuite comme un tissage en prenant une bande sur deux pour chaque image : une bande verticale passe une fois sous une bande horizontale, une fois par-dessus et ainsi de suite ;
– l'activité peut aussi être réalisée en associant une photographie et un dessin ou une photographie et un texte.

▌En français et en littérature, rechercher des procédés ou des effets de montage. Vous pouvez vous référer au texte suivant : « Une œuvre d'art écrite, ou en tout cas une œuvre d'art imprimée (et donc "reproduite mécaniquement") peut-elle être traitée comme un photomontage ? Nous ne voulons donner que des indications indirectes dans la mesure où, les possibilités positives ne rencontrant aucun obstacle, leurs applications esthétiques pratiques n'ont pas à être fixées par de scolaires directives, mais doivent être approchées de façon purement créative. Quoi qu'il en soit, qu'est-ce qui interdit que les romans ou les œuvres historiques ne soient pas, même extérieurement, "assemblés" de façon artistique ? La littérature de montage n'existerait-elle pas déjà dans le mot et l'image ? […] La structure habituelle du roman n'est-elle pas un montage ? […] Et pourquoi ne pas faire des livres de poésie photographique ? Ne pas utiliser toutes ces belles possibilités non encore réalisées – matérialiser avec délicatesse et légèreté tous les contes et toute la magie du poème par le biais du nouvel art photographique ! »
— Marc Maurus, « Où est donc la littérature de montage ? » (1929), in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 225-226.

▌Travailler à partir du texte suivant de Tristan Tzara, « Pour faire un poème dadaïste », et proposer aux élèves de produire un poème en suivant cette « recette » :
*« Prenez un journal.*
*Prenez des ciseaux.*
*Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.*
*Découpez l'article.*
*Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.*
*Agitez doucement.*
*Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.*
*Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.*
*Le poème vous ressemblera.*
*Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »*
— Tristan Tzara, « Pour faire un poème dadaïste » (1920), in *Œuvres complètes, tome 1, 1912-1924*, Paris, Flammarion 1975, p. 382.

▌« Photomontage et position de l'artiste », séquence de travail en lien avec le programme d'histoire des arts, thématique « Art et pouvoir » :



*Grauenfresse* (Hitler) [*Gueule de l'horreur* (Hitler)], Pays-Bas, 1933
Collection Helaine et Yorick Blumenfeld
Courtesy of Modernism Inc., San Francisco

– Réaliser la fiche biographique d'Erwin Blumenfeld, en insistant sur ses liens avec le contexte historique.
– Rédiger un paragraphe argumenté sur le mouvement dada en Europe, particulièrement en Allemagne (textes et manifestes, contexte et enjeux, activités et formes artistiques).
– Faire des recherches sur les différentes pratiques artistiques du photomontage (plastiques, poétiques, politiques…)
– Rapprocher les photomontages *Grauenfresse* (Hitler) [*Gueule de l'horreur* (Hitler)] d'Erwin Blumenfeld (1933) et *Adolf der Übermensch* [Adolf le surhomme] de John Heartfield, publié dans le journal *AIZ* le 17 juillet 1932. Replacer la production de ces œuvres dans leur contexte historique.
– Travailler sur la figure du tyran et le régime dictatorial. Que nous racontent ces images des événements et des contextes historiques dans lesquels elles ont été produites ? Quelle a été leur réception à l'époque ? Prendre en compte les différentes forces politiques ainsi que le point de vue de l'extérieur. Que pouvons-nous en dire aujourd'hui ?
– Réaliser des photomontages sur le thème du programme d'histoire de TL / ES intitulé « Socialisme, communisme et syndicalisme en Allemagne depuis 1875 ». Les élèves commencent par chercher des images sur Internet liées au thème (personnages, sigles, symboles, lieux, événements). Ces images sont photocopiées et redistribuées aux élèves, qui réalisent ensuite un photomontage en lien avec une problématique de la question traitée. Exemple : la montée du nazisme, la lutte Parti socialiste / Parti communiste, la séparation RDA / RFA… On peut réaliser le même travail en collège avec une classe de troisième sur le thème « Les régimes totalitaires dans les années 1930 ».

**ressources en ligne**
– Sur le photomontage de John Heartfield et la figure de Hitler : http://lewebpedagogique.com/penhouet/2011/06/22/1062/
– Article « photomontage », dans l'*Encyclopædia universalis* en ligne (ressource documentaire pour l'enseignant) : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photomontage/
– Sur les « Photographes de Mao » et le pouvoir des images dans un pays totalitaire : http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/dossiers/dossier_photomao.htm

## Figures et corps

« Ces Mémoires [*Jadis et Daguerre*] ont durablement influencé la réception de son œuvre graphique et photographique. Aucun spécialiste de Blumenfeld n'a pu résister au charme de ces souvenirs provocateurs, cyniques et arrogants. Avec éloquence, humour et parfois aussi un peu de méchanceté, il y met en scène sa famille, ses amis et ses clients, en les caricaturant pour le plus grand plaisir du lecteur. C'est la seule œuvre littéraire du photographe. »
— Ute Eskildsen, « Berlin – Amsterdam – Paris – New York. Erwin Blumenfeld – une figure du XXe siècle », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 9.

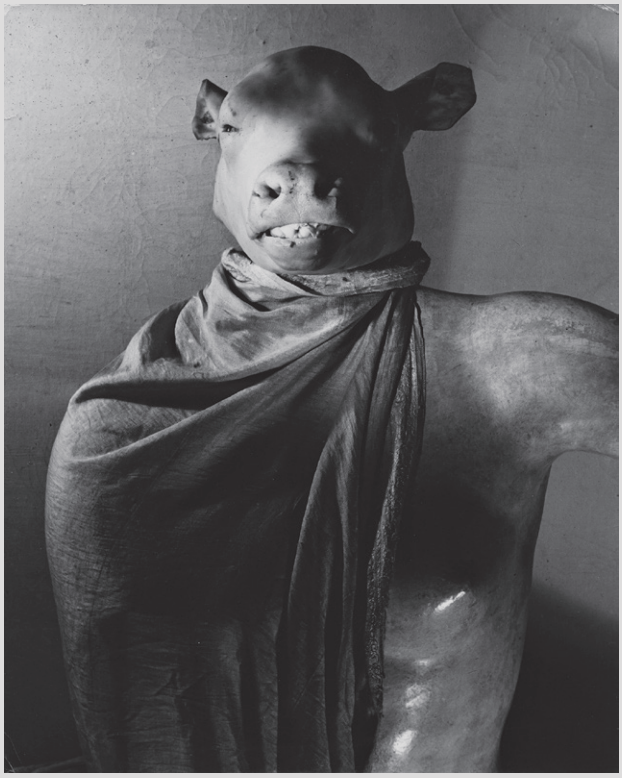
**Caricature**
« Au sens strict, une *caricature* est une représentation révélant des aspects déplaisants ou risibles d'un sujet ou d'une situation, en en accentuant des caractères ou des détails choisis au préalable. Le plus souvent, la caricature est donc une *charge* qui outre pour ridiculiser. La gamme de ses moyens est étendue, du *burlesque* – un comique extravagant et déroutant, issu du genre développé au XVIIe siècle pour parodier l'épopée, en travestissant des personnages et des situations héroïques – au *grotesque* – dérivé des sujets fantastiques et chimériques en vogue dans l'Italie renaissante et dont l'étrangeté a pu conduire au comique qui constituent la grammaire de l'*image satirique*, dont la vocation est de s'attaquer à quelqu'un ou quelque chose en s'en moquant. À cet égard, la caricature peut aussi tendre vers la *parodie* qui, à la différence de la contrefaçon qu'est le pastiche, est l'imitation satirique et burlesque d'une œuvre sérieuse (artistique ou littéraire). Mais la caricature peut n'être que *bouffonne*, par facétie ou par fantaisie – on parle parfois d'*image pour rire*, d'histoire drôle illustrée ou de gag graphique – et viser à l'amusement : elle relève alors du *dessin d'humour* qui consiste à présenter avec détachement la réalité, de manière à en dégager des aspects plaisants ou insolites, parfois même absurdes. Mais une caricature n'est pas toujours comique. Elle se cantonne alors à l'attaque, l'objection, la polémique ou l'opposition. En l'occurrence, on parle de *dessin pamphlétaire* et, surtout depuis Mai 68, de *dessin contestataire*, pour définir les caricatures exprimant un refus idéologique, le rejet des idées reçues et la contestation de la société, de ses institutions, du pouvoir et de l'autorité. Ces caricatures-là ont pour ambition d'engager, *dans* et *pour* l'opinion publique, un débat par l'image qui, lors des crises politiques les plus vives des XIXe et XXe siècles, a tourné à une véritable "guerre des images" ».
— Bertrand Tillier, *À la charge ! La Caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005, p. 16.

▌Identifier comment, en littérature et en art, la caricature permet de composer une fresque satirique de la société.

**ressources en ligne**
– Exposition virtuelle « Daumier et ses héritiers », Bibliothèque nationale de France : http://expositions.bnf.fr/daumier/index.htm

▌Prendre l'exemple du contexte des années 1920-1930 à Berlin en vous appuyant sur *Berlin Alexanderplatz,* d'Alfred Döblin (1929), dans lequel l'auteur dépeint des personnages des quartiers populaires. Recourant au langage usuel ou encore à l'argot, son récit est composé de références bibliques et mythologiques, de collages d'extraits de journaux, de chansons où se mêlent tragédie et drôlerie populaire.
« Il se secoua, avala sa salive, se marcha sur le pied. Puis, ayant pris son élan, il se trouva assis dans le tramway, au milieu des gens. En avant ! Tout d'abord, ce fut comme chez le dentiste qui vous empoigne une racine avec son davier et qui tire. La douleur augmente, la tête est tout près d'éclater. Il tourna sa figure vers la muraille rouge, mais le tramway l'emportait, filant le long des rails et, seule, sa tête regardait encore dans la direction de la prison. La voiture fit un virage, des arbres, des maisons s'interposèrent. Des rues bruyantes surgirent ; voilà la rue du Lac. Des voyageurs montent et descendent. En lui, un hurlement plein d'épouvante : "Attention, attention, ça va recommencer !" Le bout de son nez se glace, ses joues tremblent. *Berlin-Midi, B. Z., La Nouvelle Illustration, La T.S.F.*, dernière édition. Places, s'il vous plaît ?" […]
À la vérité que se passait-il ? Rien.
Un peu de tenue, que diable, espèce de cochon affamé ! Allons du nerf, ou je te fourre mon poing dans le nez. Quelle foule, nom d'un chien ! Comme ça grouille ! On dirait qu'elle a besoin d'être graissée, ma cervelle, j'parie qu'elle est à sec. Attends voir, qu'est-ce que c'est que tout ça ? Magasins de chaussures, chapelleries, lampes électriques, bistrots. […] Place Rosenthal, on était en train d'éventrer le pavé. Il dut marcher sur les rondins, au milieu des autres. […]
Des mannequins étaient plantés dans les étalages, affublés de complets, de manteaux et de jupes, ils portaient bas et chaussures. Dans la rue, tout n'était que mouvement ; mais là, derrière la vitre, il n'y avait plus rien. Plus de vie ! Dehors, les visages étaient gais et riants ; groupés à deux ou à trois, des passants attendaient sur le refuge en face d'Aschinger, fumant des cigarettes ou feuilletant des journaux. On aurait dit des becs de gaz qui, se figeant de plus en plus, finissaient par se perdre avec les maisons et former un ensemble inerte et blanc. »
— Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Paris, Gallimard, 2008, p. 20-21.

▌En arts plastiques et en histoire des arts, étudier les peintures et les dessins de George Grosz ou Otto Dix, qui pratiquent l'exagération caricaturale et décrivent certaines situations sociales de l'après-guerre en Allemagne.



*The Minotaur or the Dictator* [*Le Minotaure ou le Dictateur*], Paris, vers 1937
New York, Collection Yvette Blumenfeld Georges Deeton / Art+Commerce, Berlin, Gallery Kicken Berlin

**Le minotaure**

« Hybride : Nom et adjectif, du latin *hybrida*, de sang mêlé. Sens littéral : se dit d'un animal ou un végétal issus d'un croisement.
[…] On appelle aussi *hybrides* des créatures fabuleuses qui unissent des parties du corps propres à des espèces différentes : le sphinx, le centaure, etc. La représentation de ces êtres pose aux artistes le difficile problème de rendre plausibles ces étranges anatomies. »
— Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 840.

« [I]l faut avoir à l'esprit que la figure du Minotaure était très en vogue dans l'art français des années 1930. Les surréalistes en firent peu à peu une sorte de mascotte. Dans le cadre de leurs discussions sur le rôle de la violence et du plaisir, qui occupaient en particulier les cercles de Georges Bataille et de Michel Leiris, le taureau devint l'objet de projections de l'imagination esthétique et de la théorie de la culture ; le Minotaure était pour eux d'autant plus important que son aspect hybride relevait de l'univers onirique. À l'occasion d'une exposition parisienne où André Masson présentait le fruit de ses voyages sous le titre "Espagne1934-1936", Leiris donnait à la tauromachie une dimension mythique, la définissant comme "gravitation hostile de l'homme et de la bête, meurtre en même temps que fusion". Chez le Minotaure justement, cette fusion est accomplie. Au début des années 1930, une revue artistique d'avant-garde publiée à Paris portait d'ailleurs le nom de cet être hybride. Pour son numéro de 1937, René Magritte créa une couverture où le monstre, vêtu à l'antique, ressemble beaucoup à celui de Blumenfeld. Le photographe s'est peut-être inspiré de Magritte, mais l'inverse est possible également. On peut du reste très bien imaginer que Blumenfeld, qui avait été invité à collaborer à une autre revue du même éditeur, ait créé sa propre version du Minotaure dans l'espoir qu'elle serve de couverture à la revue. Ce n'est qu'une hypothèse. Néanmoins, il est fort probable que sa photographie doive être considérée dans le contexte de la redéfinition moderne du rôle du mythe, à laquelle les surréalistes étaient très attachés. C'est même la seule façon d'expliquer la réunion insolite d'un autoportrait de l'artiste et de son Minotaure sur l'un des clichés de cette époque, où tous deux semblent abîmés dans un dialogue étrangement érotique. […]
L'attitude flexible à l'égard des sens produite par les chaînes des signes était courante chez les artistes surréalistes. À la fin de la guerre, quand on demanda à Picasso si la tête de taureau qu'il avait créée en 1938 symbolisait le fascisme, il nia et déclara qu'il avait voulu évoquer la brutalité et les ténèbres en général. Pourtant, vers 1938, il utilisait bel et bien le taureau dans des analogies animales politiquement marquées. Quant à Masson, en 1936, après l'exposition évoquée plus haut, il revint sur le thème de l'Espagne – alors en pleine guerre civile – dans une série de dessins où le Minotaure symbolise la cruauté impitoyable de Franco et de l'Église catholique. Dans un premier temps d'ailleurs, ces dessins ne furent reproduits nulle part parce qu'ils étaient jugés trop horribles. *L'Adoration du veau*, tableau peint par Francis Picabia en 1941 ou 1942, est pour nous encore plus révélateur. Il représente une tête de veau adorée par une foule aux gestes frénétiques. On ne saurait douter ni du sens politique de l'œuvre, ni de son lien étroit avec *Le Minotaure* de Blumenfeld. Cela prouve bien que sa photographie était considérée comme politique, et que l'on peut retenir l'interprétation courante, sans toutefois perdre de vue le contexte des théories de la culture propres aux surréalistes, qui vont bien au-delà. Pourquoi cependant veut-on à tout prix que le photographe, en créant son monstre, ait songé au seul Hitler ? Si l'artiste visait une interprétation politique, il souhaitait certainement que l'on pense autant à Mussolini et surtout à Franco qu'au régime nazi et, plus probablement encore, que l'on voie généralement dans son Minotaure une allégorie universelle de la tyrannie politique. »
— Wolfgang Brückle, « La gueule du dictateur : les dernières photographies politiques d'Erwin Blumenfeld », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, p. 170-171.

▌Faire des recherches sur la figure du minotaure dans la mythologie, ses origines, sa symbolique. Vous pouvez vous appuyer sur les différentes versions ou interprétations du mythe du minotaure en littérature dans la *Bibliothèque* d'Apollodore, dans les *Fables* d'Hygin, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, dans l'*Énéide* de Virgile ou encore dans *La Demeure d'Astérion* de Jorge Luis Borgès.
Prolonger votre séquence de travail par la recherche d'autres exemples d'êtres hybrides, mi-hommes, mi-animaux dans la mythologie.

**ressources en ligne**

– Apollodore, *Bibliothèque* : http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_1_3.htm
– Ovide, *Les Métamorphoses* : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Meto8/Mo8-Plan.htm

– Plutarque, *Vie de Thésée* : http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/Plutarque_thesee/ligne05.cfm?numligne=16&mot=2360
– Hygin, *Fables* : http://www.cndp.fr/archive-musagora/voyages/naples/textes/hygin2.pdf

▌En histoire des arts, dans la thématique « arts, ruptures, continuités », on pourra s'intéresser à la représentation de la figure du minotaure dans les arts depuis l'antiquité. En effet, la bataille entre Thésée et le Minotaure est un sujet fréquent dans l'art antique, particulièrement sur la céramique, mais aussi dans la statuaire. Vous pouvez également travailler autour de représentations modernes et contemporaines : Auguste Rodin, *Minotaure* ; Picasso, *Guernica* ; René Iché, *Minotaure* ou *Thésée tuant le Minotaure*…

**ressources en ligne**
– Le minotaure dans l'art : http://extranet.editis.com/it-yonixweb/images/300/art/doc/0/076ca3f3bf996e353135353530333132373635 35.pdf

▌Mettre en lien la photographie d'Erwin Blumenfeld, *The Minotaur or the Dictator* (vers 1937) et le mythe du minotaure. Ces associations ou ces confrontations dans l'image comme dans le titre mettent en relation des éléments hétérogènes et provoquent chez le spectateur différentes réactions ou interprétations. Proposer aux élèves de les traduire par la rédaction d'un texte comprenant des termes précis, des verbes de perception, des adjectifs ou des adverbes pour montrer les effets produits.

▌Comparer la photographie d'Erwin Blumenfeld, *The Minotaur or the Dictator* (vers 1937), et le tableau *L'Adoration du veau* (1941-1942) de Francis Picabia (en ligne : http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NU0I4QKXR). Observer et relever les éléments communs et leurs différentes, questionner leurs interprétations.

## Images de mode

« Arrivé à New York en 1941, Blumenfeld se consacre presque exclusivement à la photographie de mode et devient le photographe le mieux payé de ce genre nouveau, auquel il transfère – en passant à la couleur – son approche expérimentale des années 1930, le photomontage et la composition graphique des images qu'il a perfectionnée avec le nu. Un certain nombre de ces œuvres incarnent la "femme américaine" de l'après-guerre, et l'on peut y voir l'expression du patriotisme des années 1940 et 1950. Il n'en reste pas moins qu'à travers les portraits et les photographies de mode qu'il exécute pour les magazines des éditions Condé Nast, Blumenfeld poursuit son travail expérimental des années 1930 en utilisant un matériel de studio inhabituellement minimaliste pour le genre, créant ainsi une continuité avec ses portraits où le sujet joue un rôle – comme celui de Tara Twain. »
Esther Ruelfs, « La beauté pétrifiée. Les femmes comme matériau photographique des portraits expérimentaux et des nus d'Erwin Blumenfeld dans les années 1930 », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 141.

« Même pour des commandes très précises, Blumenfeld recherchait des solutions expérimentales – ce qui sans doute ne devait pas toujours satisfaire ses clients – en s'intéressant aux points de rencontre entre les créations graphique et photographique.
Souvent, il créait des décors avec les moyens les plus rudimentaires : il fouillait dans sa boîte à outils d'ancien artiste dadaïste et surréaliste, y prenait du verre cannelé, des ciseaux et du papier, et complétait ses mises en scène par un éclairage. Et lorsque cela accentuait la dimension graphique du cliché, il ne craignait pas de coller une feuille transparente sur ses plans-films grand format. »
— Ute Eskildsen, « Berlin – Amsterdam – Paris – New York. Erwin Blumenfeld – une figure du XX$^{e}$ siècle », in Ute Eskildsen (dir.), *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2013, p. 11.

▌Travailler à partir de photographies de mode d'ErwinBlumenfeld.
– Décrire ces photographies (le modèle, les accessoires, les vêtements, le fond) en utilisant le vocabulaire de description vu en classe de français (verbes de description, verbes d'état, syntaxes descriptives, indices spatiaux, figures de style).
– Repérer des éléments renvoyant au statut et à la représentation de la femme dans le contexte historique et social des années 1940-1950.

▌Rechercher des photos de mode dans les magazines féminins actuels.
– Observer la manière dont sont représentées les femmes dans les photos de mode de Blumenfeld et dans celles d'aujourd'hui (type vestimentaire, attitude, pose, situation…).
– Comparer deux images de mode (une de Blumenfeld et une de notre époque) autour de la question des procédés de retouche et de possibilités du numérique.

**ressources en ligne**
– Exposition « *Vogue* en beauté », Bibliothèque nationale de France, Paris, 2007 : http://www.vogueenbeaute.com/
– Exposition « Erwin Blumenfeld. Studio Blumenfeld. New York, 1941-1960 », musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, 2012 : http://www.museeniepce.com/index.php/exposition/exposition-passee/Studio-Blumenfeld
– Claire Guillot, « Erwin Blumenfeld, ou l'art de coucher fantasmes et fétiches sur papier glacé », *Le Monde*, 10 août 2012 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/10/erwin-blumenfeld-ou-l-art-de-coucher-fantasmes-et-fetiches-sur-papier-glace_1744843_3246.html
– « Erwin Blumenfeld, un photographe à la une », *Le Monde*, 10 août 2012 : http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2012/08/10/erwin-blumenfeld-un-photographe-a-la-une_1744575_3246.html#large
– « Experiments on Advertising : The Films of Erwin Blumenfeld », SHOWstudio – The Home of Fashion Film : http://showstudio.com/project/experiments_in_advertising_the_films_of_erwin_blumenfeld

## orientations bibliographiques thématiques

### Contexte historique et artistique


▌ Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie », Études photographique, n° 1, novembre 1996, tiré à part (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/99).
▌ Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in Œuvres III, Paris, Gallimard, 2000.
▌ Bize, Hervé, *Dada*, Paris, Cercle d'art, 2005.
▌ Dachy, Marc, *Archives Dada : chronique*, Paris, Hazan, 2005.
▌ Dachy, Marc, *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 2010.
▌ Denoyelle, Françoise, « Paris, pôles de circulation et de diffusion des avant-gardes photographiques, 1919-1939 », actes du colloque *L'Art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts,* organisé par l'HiCSA, université Paris 1, octobre 2008 (en ligne : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Fran%C3%A7oise%20Denoyelle.pdf).
▌ Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz* (1929), Paris, Gallimard, 2008.
▌ Ducros, Françoise, « L'imaginaire de la beauté, mode et séduction », in Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
▌ Edwards, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
▌ Kracauer, Siegfried, *L'Histoire des avant-dernières choses* (1969), Paris, Stock, 2006.
▌ Harrison, Charles, Wood, Paul, *Art en théorie, 1900-1990, une anthologie*, Paris, Hazan, 1997.
▌ Haworth-Booth, Mark, *Lee Miller*, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2008.
▌ Huelsenbeck, Richard, *Almanach Dada*, Paris, Champ Libre, 1980.
▌ Lemoine, Serge, *Dada*, Paris, Hazan, 2005.
▌ Örmen, Catherine, *Comment regarder… la mode. Histoire de la silhouette*, Paris, Hazan, 2013 (nouvelle éd.).
▌ Richard, Lionel, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar,* Paris, Hachette, 1983.
▌ *Paris-Berlin. Rapports et contrastes France-Allemagne, 1900-1933*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1978.
▌ *Paris-New York, 1908-1968,* Paris, Centre Georges-Pompidou / Gallimard, 1991 (nouvelle éd.).
▌ *Vogue en beauté (1920-2007)*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Ramsay, 2007.


### Avant-gardes, photographie et expérimentation


▌ Aragon, Louis, « La Peinture au défi » (1930), in *L'Œuvre poétique*, tome 2, livre 5, Paris, Messidor / Livre Club Diderot, 1989.
▌ Bajac, Quentin, *La Photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
▌ Bajac, Quentin, Chéroux, Clément (dir.), *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
▌ Bajac, Quentin, Chéroux, Clément (dir.), *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950 : la collection Christian Bouqueret*, Paris, Centre Pompidou, 2012.




Sans titre (Robe verte), 1946
Collection Henry Blumenfeld


▌ Chevrier, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne,* Paris, L'Arachnéen, 2010.
▌ Boulouch, Nathalie, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.
▌ Boulouch, Nathalie, « La recherche de nouveaux langages visuels », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
▌ Chéroux, Clément, « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », *Études photographiques*, n° 14, janvier 2004 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/377).
▌ Chéroux, Clément, « La petite monnaie de l'art », in *La Photographie timbrée. L'Inventivité visuelle de la carte postale photographique*, Göttingen, Steidl / Paris, Jeu de Paume, 2007.
▌ *Expérimentations photographiques en Europe, des années 1920 à nos jours*, dossier pédagogique, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne, 2009 (en ligne : http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/ID0142E449F2A2E908C125751B004FDC47/$file/ENS-accrochagephotos.pdf).
▌ Florisoone, Michel, « Le mystère de la réalité redécouvert par la photographie », *L'Amour de l'art*, n° 19, 1938.
▌ Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
▌ Frizot, Michel, « Une étrangeté naturelle, l'hypothèse de la couleur », in Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
▌ Gervais, Thierry, Morel, Gaëlle, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse,* Paris, Larousse, 2008.
▌ Gunthert, André, Poivert, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

▌Lebon, Laurent (dir.), *Dada,* Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2010.
▌Lugon, Olivier, « La photographie des typographes », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/1182).
▌Lugon, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
▌Moholy-Nagy, László, *Peinture, Photographie, Film* (1925), Paris, Gallimard, 1993.
▌Mora, Gilles, *Petit lexique de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1998.
▌Poivert, Michel, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
▌Poivert, Michel, « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie », *Études photographiques*, n° 7, mai 2000 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/207).
▌Poivert, Michel, « Le rayogramme au service de la révolution. Photographie surréaliste et occultisme », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/719).
▌Sudhalter, Adrian, *et al.*, *Photomontage Between The Wars (1918–1939)*, Palma de Mallorca, Museu Fundación Juan March, 2012.

**Figures, portraits et autoportraits**

▌Arbaïzar, Philippe (dir.), *Portraits, singulier pluriel (1980-1990). Le Photographe et son modèle,* Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 1997.
▌Aubenas, Sylvie, Biroleau, Anne, *Portraits / Visages (1853-2003)*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2003.
▌Baqué, Dominique, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2007.
▌Baudelaire, Charles, « Éloge du maquillage », in *Le Peintre de la vie moderne* (1863), repris in *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1986.
▌Frontisi-Ducroux, Françoise, Vernant, Jean-Pierre, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.
▌Héran, Emmanuelle (dir.), *Le Dernier Portrait,* Paris, musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2002.
▌Kozloff, Max, *Le Jeu du visage. Le Portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008.
▌Marin, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
▌Morin, Edgar, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
▌Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du portrait,* Paris, Galilée, 2000.
▌Pinet, Hélène, « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine », in Héran, Emmanuelle (dir.), *Le Dernier Portrait,* Paris, musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2002 (en ligne : http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/).
▌Stourdzé, Sam, « Chaplin et son image », in Stourdzé, Sam (dir.), *Chaplin et les images*, Paris, NBC Éditions, 2008.
▌Tillier, Bertrand, *À la charge ! La Caricature en France de 1789 à 2000*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2005.
▌Tillier, Bertrand, *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Les Éditions Arkhê, 2011.

## Jeu de Paume

### expositions

15 octobre 2013 – 26 janvier 2014

▌**Erwin Blumenfeld (1897-1969). Photographies, dessins et photomontages**

▌**Natacha Nisic. Écho**

▌Programmation Satellite 6, **Une exposition – des projections**. Suite pour exposition(s) et publication(s), quatrième mouvement

jusqu'à fin mars 2014

▌Espace virtuel, **Erreur d'impression : publier à l'ère du numérique**
http://espacevirtuel.jeudepaume.org/

### prochaines expositions

11 février – 18 mai 2014

▌**Robert Adams. L'endroit où nous vivons**

▌**Mathieu Pernot. La traversée**

▌Programmation Satellite 7, **Nika Autor**

### informations pratiques

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

| | |
|---|---|
| renseignements | 01 47 03 12 50 |
| mardi (nocturne) | 11 h-21 h |
| mercredi à dimanche | 11 h-19 h |

fermeture le lundi, le 25 décembre et le 1er janvier

▌**expositions** : plein tarif : 8,50 € ; tarif réduit : 5,50 €
*accès libre aux expositions de la programmation Satellite*
**mardis jeunes** : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h

▌**visites commentées et ateliers** :
accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions
**les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume**
le mercredi et le samedi à 12 h 30
**les rendez-vous en famille**
le samedi à 15 h 30 (sauf le dernier du mois)
sur réservation : 01 47 03 12 41 / rendezvousenfamille@jeudepaume.org
**les enfants d'abord !**
visites-ateliers pour les 7-11 ans
le dernier samedi du mois à 11 h et 15 h 30
sur réservation : 01 47 03 04 95 / lesenfantsdabord@jeudepaume.org
**les rendez-vous des mardis jeunes**
le dernier mardi du mois et le 21 janvier à 18 h

▌**projections** : 3 € la séance ; accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions,
dans la limite des places disponibles

▌**journées d'étude** : 5,50 € ; accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles

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

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère Culture Communication

Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

## autour de l'exposition

**mardi 15 octobre 2013, 18 h**

▌**visite** commentée par Ute Eskildsen, commissaire de l'exposition (traduction consécutive de l'anglais)

**mardi 15 octobre 2013, 19 h**

▌**projection** du documentaire *The Man Who Shot Beautiful Women* (BBC, 2013, 60', vo non sous-titrée), en présence du réalisateur Nick Watson et du producteur Remy Blumenfeld

**samedi 26 octobre, 30 novembre, 28 décembre 2013 et 25 janvier 2014, 11 h et 15 h 30**

▌**les enfants d'abord !**
visite-atelier « S'approprier et assembler »

**mardi 29 octobre 2013, 18 h**

▌**les rendez-vous des mardis jeunes**
visite commentée par un conférencier du Jeu de Paume

**samedi 30 novembre 2013, 14 h 30**

▌**projection** du documentaire sur Erwin Blumenfeld et l'architecture de Paris, Berlin et New York (conçu et réalisé par le musée Nicéphore Niépce, 2013), présenté par François Cheval, directeur du musée

**samedi 18 janvier 2014, 11-18 h**

▌**journée d'étude** « Façonner la féminité : la mode, la photographie et la société de consommation », sous la direction d'Abigail Solomon-Godeau, historienne et critique d'art

▌**publication** : *Erwin Blumenfeld. Photographies, dessins et photomontages*, sous la dir. d'Ute Eskildsen, coédition Jeu de Paume / Hazan, broché, 21,5 x 27,5 cm, 256 pages, 35 €

▌**application** : Blumenfeld, téléchargeable gratuitement sur Apple Store et Google Play

▌**ressources en ligne**
Les enseignants 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 la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « 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 :
**http://lemagazine.jeudepaume.org**

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal, et d'Olympus France.

Neuflize Vie
ABN AMRO

OLYMPUS
Your Vision, Our Future