

Fautes, ombres, reflets et montages. Les surimpressions entre Nouvelle Vision et Surréalisme¹

de Marie Rebecchi

marieludovica@gmail.com

Abstract

Shadows and reflections, which often mistakenly appear in the photographs, as superimposition – that technique consisting in impressing many times a sensitive surface over and over or in the overlap of two or more negative during development –, may be included within the framework of the transfiguration process of the error and the rediscovery of the artistic and expressive potential of the photographic medium that strongly concerned the 1920's avant-garde.

« Le photogramme erre, émouvant comme un spectre, entre l'abstraction géométrique et les reflets de la réalité. C'est justement dans cette tension que peut reposer son charme spécifique »². En évoquant l'image abstraite et spectrale du photogramme, dans son écrit *Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie (Mécanisme et expression. Les caractères essentiels et la valeur de la photographie)*, publié en 1929 dans *Foto-Auge*, Franz Roh semble suggérer l'une des caractéristiques essentielles de la surimpression : l'effet de transparence qui rend visible la rencontre fortuite entre deux réalités hétérogènes.

De même que pour les surimpressions, les photogrammes et les photomontages – tous des procédés techniques qui commencent à être utilisés à des fins artistiques par les avant-gardes entre la fin des années '10

¹ Ce texte a déjà été présenté en italien, avec Antonio Somaini, dans le cadre d'une intervention intitulée *Impronte multiple di spazio e di tempo. Ontologia e storia delle sovrimpressioni*, qui s'est tenue à l'occasion du séminaire de Sensibilia 6 "Cose", coordonné par Tonino Griffero, auprès de la fondation "Ugo Spirito" de Rome le 30 novembre 2012.

² Cfr. F. Roh, J. Tschichold, *Foto-Auge – Œil et Photo – Photo-Eye* (1929), Éditions du Chêne, Paris 1973, p. 5.

et le début des années '20 – les ombres et les reflets, qui souvent par erreur apparaissent dans les photographies, entrent pleinement dans le cadre de ce mouvement de transfiguration de l'erreur et de redécouverte des potentialités artistiques et expressives du médium photographique qui envahit le panorama des avant-gardes durant les années vingt. Dans cette perspective, la surimpression ne consiste pas uniquement à imprimer plusieurs fois une surface sensible ou à superposer deux ou plusieurs négatifs lors du développement. Dans le cas de la superposition de plusieurs images, il faut en effet signaler qu'un tel procédé peut se vérifier tant de façon intentionnelle que de façon accidentelle. L'exemple des reflets dans les vitrines, un phénomène enregistré par les photographes dès les débuts de l'apparition du médium, de ce point de vue, se révèle extrêmement efficace : en produisant de véritables surimpressions visuelles entre l'intérieur de la vitrine et l'extérieur des rues ou des *passages*, les reflets génèrent accidentellement des effets non distants de ceux obtenus en superposant plusieurs négatifs l'un sur l'autre.

A l'intérieur du cadre de ce procédé de métamorphose de l'erreur et d'exaltation de la fonction anthropologiquement révolutionnaire des nouveaux médias optiques, les photographes de la Nouvelle Vision (parmi lesquels nous rappelons André Kertész, Maurice Tabard, Jacques-André Boiffard, Germaine Krull, André Steiner, Roger Parry et François Kollar), mouvement qui en France, et en particulier à Paris³, se développe à partir de la première moitié des années vingt, prônent une photographie totalement émancipée de la tradition picturale et en mesure de définir ses propres spécificités en assumant comme sujets et objets de la vision les éléments les plus éclatants de la modernité : de

³ Cfr. Q. Bajac, *Paris à la découverte de la photographie moderne. 1929-1939*, in Q. Bajac, C. Chéroux (catalogue éd. par), *Voici Paris. Modernité photographiques, 1920-1950*, Éd. Centre Pompidou, Paris 2012, pp. 17-29 ; F. Denoyelle, *Amitiés et réseaux des photographes parisiens dans les années 1930*, in Q. Bajac, C. Chéroux (catalogue éd. par), *Voici Paris. Modernité photographiques, 1920-1950*, cit., pp. 42-55.

l'œil mécanique de la caméra au gramophone, de l'automobile à l'architecture urbaine moderne. Avec la nouvelle vision, on abandonne, donc, toute forme de naturalisme dans le traitement des visages et des corps, qui sont ainsi déformés et transfigurés par l'utilisation ostentatoire de superpositions, solarisations, agrandissements et montages.

Fautes, ombres et montages

Comme l'observe Clément Chéroux dans sa *petite histoire de l'erreur photographique* – intitulée *Fautographie*⁴, en exploitant l'homophonie entre *faut* et *photo* –, à partir des années '20 les photographies jugées jusqu'à ce moment erronées par les amateurs et irrécupérables par les professionnels (sur la base évidemment des règles et des canons dictés par l'orthodoxie photographique en vogue à cette époque, selon lesquels précisément la surimpression, les flous, les déformations, les décadres, les surexpositions, la présence de reflets et d'ombres, décidaient de la réussite ou non d'un *cliché* photographique), commencent cependant à intéresser les photographes d'avant-garde, qui dans ce sens génèrent une véritable *transfiguration de l'échec*.

Parmi les clichés initialement considérés comme ratés et ensuite réhabilités au point de devenir de véritables prouesses dans le domaine de la photographie, il est sans doute nécessaire de mentionner la célèbre photo de Jacques-Henri Lartigue de 1930 dans laquelle l'image d'une automobile en concours pour le Grand Prix de l'Automobile Club de France peut être considérée comme triplement ratée : l'automobile est en effet *coupée* à cause d'une faute de cadrage, le fond apparaît *flou* (l'appareil, en suivant effectivement le sujet en mouvement, a permis que ce dernier apparaisse net, tandis que le fond, n'étant plus immobile par rapport à l'objectif, apparaît flou), en outre l'image est aussi déformée à cause de l'utilisation d'obturateurs à rideau, mécanisme qui peut en effet

⁴ C. Chéroux, *Fautographie : Petite histoire de l'erreur photographique*, Yellow Now, Crisnée 2003.

généraliser des phénomènes de distorsions et d'anamorphoses si l'objet photographié bouge à une vitesse plus grande que celle à laquelle bouge l'obturateur. Malgré le fait que ce cliché apparaisse à première vue comme un cas évident d'échec photographique, dans le courant du siècle cette photographie a été progressivement réhabilitée, au point d'être insérée, durant la dernière décennie, dans différentes anthologies où sont recueillies les photographies les plus représentatives du siècle passé, comme exemple patent de l'exaltation du mouvement, de la technique et de la vitesse.

Ainsi, comme pour les déformations et les flous, avec les avant-gardes, la signification et le destin de l'ombre dans les photographies subit une modification décisive. Si à l'origine la présence des ombres générées par le corps du photographe était considérée un inconvénient, une erreur qui met en crise l'illusion d'avoir à disposition un médium parfaitement *objectif* et en mesure d'enregistrer objectivement la réalité sans faire apparaître les traces de la présence des sujets-auteurs de la photographie, au contraire, avec l'utilisation expérimentale de la photographie d'avant-garde de la part des artistes de la Nouvelle Vision, l'ombre est complètement reconsidérée pour devenir ainsi l'un des éléments clés du vocabulaire photographique de la modernité. Ainsi, Duchamp, Man Ray, László Moholy-Nagy, André Kertész, ont saisi dans l'ombre la possibilité d'introduire dans le discours de l'avant-garde une double composante, auctorielle et technicisée : l'artiste photographe pouvait de cette façon signer l'œuvre photographique à travers sa propre ombre et, en même temps, montrer les propriétés et les spécificités technologiques de l'appareil photographique. Avec l'avant-garde donc, les clichés photographiques au moyen desquels l'auteur *autorise* par le biais de sa propre silhouette accompagnée de celle de l'appareil photographique, se multiplient démesurément, témoignant ainsi de l'irrésistible séduction exercée par l'erreur, la faute et par tout ce qui était en mesure de perturber le mécanisme routinier de la photographie, révélant ainsi ces virtualités

inattendues et inexploitées, présentes au niveau inconscient dans le même médium. De ce point de vue les ombres, vues comme des taches, comme des défauts de la photographie, deviennent le lieu privilégié d'exploration du médium, ainsi capables d'en révéler les principes fondamentaux : vue sous cet angle l'ombre se révèle, au même titre que la lumière, être une composante essentielle du processus de production de l'image (en ce sens la photographie peut être qualifiée pour le coup de *skiagraphie* – en grec “écriture par l'ombre”), capable de restituer la forme originelle et élémentaire de la projection⁵. La réhabilitation de l'ombre à l'époque de la reproductibilité technique, contribue donc à transformer la faute photographique en un incontournable instrument heuristique.

Pour rendre compte de ce que Chéroux définit en terme de transfiguration d'un *cliché hérétique* à un *cliché esthétique*, il faudra donc prendre en considération le lieu et le temps où sont évalués les fautes photographiques et, évidemment, les sujets qui les observent et les évaluent. Dans ce sens la surimpression, considérée selon les canons d'un quelconque manuel pour photo-amateurs comme une faute irréparable et un échec photographique complet, une fois introduite dans le circuit artistique de la Nouvelle Vision, révèle un potentiel expressif d'un intérêt extrême, en ouvrant par exemple une réflexion autour du principe de montage et de son pouvoir de connecter dans une seule image des éléments appartenant à des contextes profondément hétérogènes. À ce propos, il est intéressant de citer un passage d'un article du photographe français Rémy Duval, intitulé justement *Surimpression* et publié en 1934 dans *Photo-ciné-graphie*, où il explicite clairement le lien entre la surimpression, l'utilisation artistique de la photographie et le montage :

⁵ Cfr. J. Aumont, *Le montreur d'ombre*, Vrin, Paris 2012 ; V.I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève 2000 ; M. Baxandall, *Ombres et lumières*, Gallimard, Paris 1999.

Le plus simple moyen de réussir une surimpression a été réalisé par tous les amateurs au moyen d'un appareil à pellicules : on oublie de tourner le bouton. On jette le cliché ainsi obtenu. C'est une erreur. Le hasard possède, comme Janus, un double aspect ; il peut être bienheureux [...]. Ne jetez jamais les clichés qui paraissent détestables. C'est une source de poésie où le monde se transfigure en aspects bizarres et inquiets, révélateurs de figures inconnues sans pour cela jamais perdre sa réalité. La surimpression prend sa source dans le monde mental. Elle reflète, comme lui, la simultanéité des pensées. Abolissant le temps, elle fait rejoindre deux éléments différents. C'est le jeu même du souvenir qui projette les profils divers d'un visage sur une surface unique. Liant deux grandeurs dissemblables, elle recrée à chacune leur caractéristique [...]. Enfin elle traduit à merveille les effets de vitesse, d'horreur, de confusion ou d'ivresse.⁶

De même, dans un texte rédigé par Moholy-Nagy en 1943, *Surrealism and the Photographer*⁷, la surimpression est décrite comme une technique visuelle qui reproduit en partie l'efficacité et le pouvoir du principe de montage, en trouvant en outre justement dans le surréalisme un terrain d'expérimentation fertile.

La même chose est vraie pour la surimpression. Il s'agit d'une simple technique mécanique qui consiste dans le développement des photographies l'une sur l'autre. Cette technique ouvre de nouveaux horizons à l'imagination et à l'émotion grâce à ses effets simples et très élaborés. La surimpression est la meilleure de toutes les techniques visuelles pour l'enregistrement du rêve en cela qu'elle est en mesure d'outrepasser le temps et l'espace, en permettant de fondre dans un ensemble cohérent des sujets hétérogènes. La surimpression transfigure la singularité insignifiante en complexité signifiante, les banalités en une brillante illumination. L'aspect "transparent" des surimpressions suggère une transparence aussi au niveau du contenu, révélant de telle façon cette qualité structurelle des objets utilisés et jusqu'à ce moment passés inaperçus.⁸

En suivant donc les indications de Moholy-Nagy, pour lire les surimpressions en terme soit d'une rencontre entre réalité hétérogène dans le temps et l'espace, soit comme technique visuelle pour l'enregistrement

⁶ R. Duval, "Surimpression", *Photo-ciné-graphie* (1934), xv, pp. 8-9. Republié dans D. Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919-1939*, Éditions J. Chambon, Nîmes 1993, pp. 132-133.

⁷ L. Moholy-Nagy, "Surrealism and the Photographer", *The Complete Photographer*, LIII/9, 1943, pp. 3337-3342 ; *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, éd. par D. Baqué, traduit par C. Wermester, J. Kempf, G. Dallez, Éditions J. Chambon, Nîmes 1993, pp. 223-230.

⁸ *Ibid.*, p. 227.

du rêve, il faudrait se pencher sur le rapport entre surréalisme et montage. En ce sens, par montage nous devons entendre un principe actif et efficace en mesure d'intervenir sur la réalité, en la reconfigurant à travers un processus interminable de décomposition et de recombinaison des objets logiquement, chronologiquement et spatialement distants entre eux. De ce point de vue, le montage peut être entendu comme un instrument en mesure de refléter exemplairement le processus de reconfiguration en terme technique des coordonnées spatio-temporelles. Plus particulièrement, le montage se configure comme un élément clé pour comprendre l'esthétique surréaliste : dans les formes du collage d'images et des paroles, du photomontage, du montage cinématographique, du cadavre exquis, le montage a interprété mieux que n'importe quel autre principe l'idée de la rencontre casuelle et fortuite entre éléments hétérogènes et incohérents entre eux – idée exemplifiée dans la célèbre définition de Lautréamont « Beau comme la rencontre casuelle sur une table anatomique d'une machine à coudre et d'un parapluie », citation traduite successivement en images à travers le photomontage de Man Ray publié en 1933 dans la revue *Minotaure*⁹.

Parmi les photographes liés au mouvement surréaliste Man Ray a été sans aucun doute celui qui a su mettre à profit de façon exemplaire la faute photographique, exploitant au mieux les effets de la *serendipity*. La *serendipity* rend compte de la fertilité du cas, c'est-à-dire de la possibilité de transformer la faute, les reflets et les erreurs en une véritable réussite, et favorise la découverte de relations inédites entre les phénomènes même en ne les ayant pas effectivement cherchées. Ce qui transforme un incident en une découverte est indubitablement le *savoir voir*, le *savoir reconnaître* la valeur euristique de ce que l'on n'était pas en train de chercher en principe et dans lequel on se trouve par hasard.

⁹ Man Ray, *Rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection* (Lautréamont), photomontage publié dans *Minotaure*, 3-4, décembre 1933.

Dans ce sens on peut comprendre que la *serendipity* soit le fruit tant de la casualité que d'un regard perspicace¹⁰.

La découverte des rayogrammes de la part de Man Ray, qui dans le cadre de notre discours sur les surimpressions peuvent justement être lus comme des impressions multiples sur un matériel photosensible, est sans doute le fruit de la *serendipity*. Le *rayograph*, terme créé par Man Ray lui-même, indique une technique pour produire des images sans se servir de l'appareil photographique. En réalité le substantif *rayograph* (ou *rayogramme*) est seulement l'une des possibles déclinaisons de ce type de pratique, amplement exploitée par d'autres artistes, et qui consiste substantiellement à poser certains objets sur du matériel photosensible, comme du papier photo, et ensuite à les illuminer, de façon à obtenir une image en négatif : c'est-à-dire une silhouette blanche qui se découpe sur un fond noir. Les surimpressions dans les rayogrammes de Man Ray, comme dans les *Fotogramm* de Moholy-Nagy, sont des images qui peuvent être lues en terme de stratification temporelle, c'est-à-dire comme des images en mesure d'enregistrer le suivi d'une certaine série d'événements sur la surface photosensible. Mais tandis que dans le cas de Man Ray les événements sont le fruit de la *serendipity*, donc de la fertilité du hasard, en ce qui concerne Moholy-Nagy, ces événements sont au contraire le résultat d'une recherche systématique sur les potentialités même du médium photographique : les recherches sur le photogramme, par exemple, conduisent Moholy-Nagy à repenser l'articulation de l'espace même à partir des relations inédites entre les masses lumineuses manipulées.

Durant le début des années 1920 Man Ray réalise de nombreux travaux dans ce style (comme la série *Les champs délicieux* de 1922 ou certaines séquences de son film *Le retour à la raison* de 1923), en faisant

¹⁰ Cette façon de concevoir la *serendipity* n'est pas très éloignée du concept de hasard objectif, formulé par Breton dans le second chapitre de *L'amour fou*, où il est justement défini comme « La rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne ». Cfr. A. Breton, *L'amour fou* (1937), Gallimard, Paris 2010, p. 28.

coïncider cette technique avec une “poétique de la faute” personnelle et d’acceptation du hasard. Par ailleurs l’artiste tendait à se définir comme étant plus qu’un photographe, un *fautographe*. Dans une interview de 1973 avec Irmeline Lebeer, Man Ray déclare en effet avoir découvert par hasard la technique du rayogramme :

J’ai exploité un autre genre d’incidents pour créer mes rayogrammes. Un jour pendant que j’agrandissais des photos, un objet est tombé par hasard sur le papier en laissant une marque. J’ai donc posé arbitrairement sur le papier photo des clés, des chaînes, quelques stylos, laissant à la lumière la tâche de les imprimer. La lumière créait des réfractions et l’on pouvait vérifier tous types de phénomènes naturels durant le travail. J’étais tombé sur un procédé consistant à faire des photographies sans appareil photographique.¹¹

Une autre trace de ce procédé est présente dans ce qui peut être reconnu comme le premier film authentiquement dadaïste, expression totale de l’arbitraire et de la casualité : *Le retour à la raison*. Le film réalisé à travers la rencontre fortuite de morceaux de pellicule, montés de façon inconsciente et traités selon le procédé des *rayogrammes*, fut présenté par Man Ray à Paris le 16 juillet 1923 au cours d’une des dernières soirées dada intitulée *Le cœur à la barbe*. *Le retour à la raison* se montre comme un produit non reproductible du hasard, une instance de suspension d’une quelconque projectualité et perspective de recherche. De ce point de vue, le film met en œuvre un double niveau d’imprévisibilité : avant tout, comme dans le cas des rayogrammes qui se présentent ici comme une technique visant à produire des images sans l’utilisation de l’appareil photographique, dans le cas du *Retour à la raison* également les images que nous voyons sur l’écran se dispensent de l’utilisation de la caméra, en tant que renvoi à une série d’impressions multiples (su-

¹¹ Cfr. Man Ray, *Man Ray sbagliografo (Man Ray fautographe)*, entretien avec Irmeline Lebeer ; trad. dans *Man Ray. Tutti gli scritti*, éd. par Janus, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 308-312 (traduction de l’auteur).

rimpressions, justement) d'objets disparates sur une surface photosensible, dont l'ordre logique et chronologique était donc dicté exclusivement par le hasard.

Une technique similaire à celle des rayographs de Man Ray avait déjà été employée aux alentours de la même période par Moholy-Nagy, qui néanmoins, comme nous l'avons vu, se réfère à tel procédé par la dénomination de *photogramme* (*Fotogrammen*). Mais tandis que pour Man Ray l'incident est une occasion fortuite pour s'abandonner complètement au hasard et découvrir ainsi des formes visuelles inédites, pour Moholy-Nagy la faute technique est plus qu'autre chose un instrument pour enquêter et explorer encore plus à fond les potentialités euristiques du médium photographique.

Reflets

Un autre cas de *serendipity*, qui permet de découvrir dans l'image des relations inédites entre éléments hétérogènes, est sans doute celui des reflets dans les vitrines, ici perçus comme une forme naturelle et accidentelle de la surimpression. De même que ce qui a été affirmé à propos des ombres, dans le cas des reflets on se trouve aussi face à un cas de "fautographie", c'est-à-dire d'une erreur photographique destinée à subir un bouleversement de sens dans le contexte expérimental des avant-gardes, de façon particulière justement avec le surréalisme. À ce propos, le cas d'Eugène Atget devient exemplaire. À partir du début du XIX^e siècle et jusqu'en 1927, année de sa mort, Atget compte parmi les sujets privilégiés de ses photographies un nombre très important de vitrines de boutiques parisiennes, où il a laissé le reflet des rues et des passants se superposer aux objets et aux mannequins exposés dans les vitrines. Définir si Atget recherchait intentionnellement ces reflets ou si tout simplement il ne leur donnait aucune importance, reste une question en débat. La photographe américaine Berenice Abbott, fortement influencée par la photographie de Atget – dont elle acheta en 1928 environ dix mille

impressions et cinquante négatifs –, dans son livre de 1964 consacré à l'univers photographique d'Atget¹², soutient que la présence récurrente des reflets dans les vitrines n'est autre qu'une stratégie suggestive servant à révéler le caractère mystérieux et fantasmatique du réel, et non une technique pour mettre en lumière les effets naturels de montage créés par les mêmes reflets :

I invite those who think that Atget's reflections in his shop fronts were "accident" to look more than once at a fair-sized ground glass. Seeing reflections in windows is as natural for photographers as seeing shadows and the wonders of light. Reflections are mysterious and suggestive. *They are a very legitimate montage effect in reality itself*. Is there anything more mysterious than reality?¹³

Ce qu'il est possible d'affirmer avec assurance c'est que les photographies de Atget ont eu une influence décisive dans le milieu surréaliste, en anticipant certains traits fondamentaux de son esthétique. Walter Benjamin, dans la *Petite histoire de la photographie* (1931), reconnaîtra justement dans les clichés parisiens de Atget l'anticipation de certains motifs clés de l'esthétique surréaliste : « De fait, les photos parisiennes d'Atget annoncent la photographie surréaliste avant-garde de la seule colonne véritablement importante que le surréalisme ait réussi à mettre en branle »¹⁴.

Le premier à relever le caractère éminemment surréaliste des photographies de Atget a été sans aucun doute Man Ray¹⁵. En avril 1925, tout de suite après avoir acquis par l'intermédiaire de Atget lui-même une

¹² B. Abbott, *The World of Atget*, Horizon Press, New York 1964.

¹³ *Ibid.*, p. XVIII.

¹⁴ W. Benjamin, *Petite histoire de la photographie* (1931) ; *Œuvres complètes*, II, traduit par M. Gandillac, revu par R. Rochlitz, Gallimard, Paris 2000, p. 310.

¹⁵ La publication dans les pages de *La Révolution surréaliste* de certaines photographies de Atget témoigne de l'indiscutable pouvoir séducteur que ces clichés avaient exercé sur les surréalistes. Pensons par exemple à la photographie *L'Eclipse, avril 1912* (rebaptisée dans la revue avec le titre *Les dernières conversations*), utilisée comme illustration de la couverture du numéro 7 de 1926, ou au cliché qui représente la *Rampe d'escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne, 1911*, publié dans le numéro 8, décembre 1926, p. 20.

cinquantaine de photographies¹⁶ – dont une dizaine représentaient justement les vitrines des boutiques parisiennes contaminées par le reflet des rues et des passants –, Man Ray publie dans le troisième numéro de *La Révolution surréaliste* une photographie montrant la vitrine d'une boutique d'articles religieux frappée par le reflet de l'édifice d'en face. Dans ce cas il ne fait aucun doute : il ne s'agit nullement d'une étourderie mais de la claire expression d'une volonté artistique, qui se propagera rapidement au cours de la décennie suivante, en devenant un véritable *cliché* de la photographie d'avant-garde. La fascination exercée par les reflets dans l'imaginaire surréaliste est probablement due au fait que dans ces "effets indésirables" les artistes surréalistes retrouvaient imprimée cette forme de perturbation de la perspective produite par l'expérience vertigineuse de la métropole moderne, décrite de façon éclatante par Louis Aragon dans *Paysan de Paris*, justement à travers l'image des reflets des vitrines du *Passage de l'Opéra* : « Quelle ne fut pas ma surprise, lorsque, attiré par une sorte de bruit machinal et monotone qui semblait s'exhaler de *la devanture du marchand* de cannes, je m'aperçu que celle-ci baignait dans une lumière verdâtre, en quelque manière sous marine, dont la source restait invisible »¹⁷.

D'après Aragon, les reflets des vitrines étaient donc en mesure de modifier « l'humeur de la matière » à travers un « bizarre attrait de ces dispositions arbitraires »¹⁸, en produisant ainsi la rencontre fortuite de deux univers : l'intérieur de la boutique rendu visible par la transparence même de la vitrine et l'extérieur de la vie des métropoles restitué

¹⁶ Comme le rappelle Thomas Michael Gunther, à son arrivée à Paris en 1921, Man Ray habita dans la même rue où avait vécu Atget de 1899 à 1927 (17 bis rue Campagne-Première). Cette coïncidence contribue probablement à faciliter leur rencontre et l'acquisition de la part de Man Ray de quelques photographies de Atget. Cfr. T.M. Gunther, "Les Atget de Man Ray", *Eugène Atget. Paris*, catalogue de l'exposition présentée au Musée Carnevalet-Histoire de Paris, 18 avril – 29 juillet 2012, Gallimard, Paris 2012, p. 273.

¹⁷ L. Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Gallimard, Paris 1972, p. 30.

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

dans le reflet. En ce sens, les surimpressions “naturelles” et involontaires peuvent être pensées comme de véritables montages entre deux mondes hétérogènes.

Un autre exemple de la traduction en images de l'expérience surréaliste de la métropole moderne, peut être retrouvé dans *Paris* (1931) du photographe lituanien Moï Ver, sous la forme d'un atlas inédit de surimpressions métropolitaines. En combinant plus de six cents négatifs dans quatre-vingt photographies, Moï Ver restitue une image composite et stratifiée de Paris à travers un montage tourbillonnant d'impressions multiples, dignes de quelques œuvres de cinéma d'avant-garde comme les *Études sur Paris* de André Sauvage (1928), ou *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov. Avec l'utilisation de la surimpression c'est comme si les images singulières de Paris se connectaient l'une à l'autre, en rendant compte de la stratification spatio-temporelle des impressions accumulées pendant la traversée des rues de la métropole : impressions qui peuvent aller du *déjà vue* au *choc*, des souvenirs aux projections inconscientes. Toujours en 1931, Moï Ver reprendra les thèmes et les techniques développées dans *Paris* pour réaliser un nouveau livre photographique : *Ci-contre*¹⁹. Dans cette œuvre Moï Ver propose une utilisation encore plus surréaliste des reflets et de la surimpression, où des combinaisons inattendues et choquantes des négatifs renvoient à l'idée d'un montage automatique entre des réalités distantes dans le temps et dans l'espace.

Ainsi, la rencontre fortuite de ces deux univers, l'intérieur de la boutique rendu visible par la transparence même de la vitrine et l'extérieur

¹⁹ A la différence de *Paris*, publié par les Editions Jeanne Walter en 1931, *Ci-contre* ne sera publié qu'en 1931, année durant laquelle Moï Ver termine le livre et envoie la maquette à Frantz Roh, en lui demandant de chercher un éditeur. En 1934, avec la montée du national-socialisme, Moï Ver retourne en Palestine où il est obligé d'abandonner le projet de la publication de l'œuvre. En 1968 *Ci-contre* sera racheté par deux galeristes allemands, Ann et Jürgen Wilde, et seulement en 2004 sera finalement publié un *fac simile* de la maquette originale. Cfr. Moï Ver (Moshé Raviv-Vorobeichic), *Ci-contre : 110 photos de Moï Ver*, avec un essai de H. Böhringer, éd. par A. Wilde, J. Wilde, Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst, München 2004.

de la vie des métropoles restitué dans le reflet, permet de penser cette forme de surimpression naturelle comme un montage entre deux réalités hétérogènes. À ce propos, l'image bretonienne des vases communicants peut aider à éclairer le rapport entre les surimpressions naturelles et le rôle du montage dans l'esthétique surréaliste.

Selon Breton la surréalité réside en effet dans une sorte d'état intermédiaire entre rêve et veille ; ainsi, face à la question de l'impossibilité de mettre en communication deux milieux qui par définition résultent incommunicables, Breton – en utilisant une formule créée par Pascal pour indiquer une propriété fondamentale de l'hydrostatique – propose comme solution à ce problème d'utiliser justement l'image des « vases communicants »²⁰. Précisément à travers la métaphore du conduit de communication des vases, Breton suggère la possibilité d'un changement et d'un croisement d'une dimension à une autre qui permet de penser rêve et veille comme deux aspects d'une même réalité. En ce sens, rêve et réalité, exhibant des modalités de fonctionnement solidaires, se configurent comme deux aspects apparemment contradictoires d'une réalité unique : à savoir la *surréalité*²¹. L'ambitieux projet bretonien du “transvasage” et du passage d'un état à l'autre est voué, avant tout, à démontrer que le rêve et la veille peuvent être paradoxalement régulés par les mêmes lois du hasard. Pour expliquer la coïncidence du hasard et de la nécessité – et l'inconsistance de l'aspect exclusivement fortuit du hasard –, Breton affirme : « la causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du *hasard objectif*, forme de manifestation de la nécessité ? »²² Hasard et nécessité concourent donc à un même objectif : construire

²⁰ A. Breton, *Les Vases communicants* (1932), Gallimard, Paris 1996.

²¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris 2001, p. 24.

²² Breton empreinte à son tour une citation d'un passage de l'œuvre de Friedrich Engels *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* (1888). Malgré l'emploi des guillemets, Breton synthétise beaucoup le passage du texte de Engels, qui se conclue exactement en ces termes : « Ce que l'on dit nécessaire se compose de pure casualité : le dit élément casuel est la forme derrière laquelle se cache la nécessité ». Cfr. A. Breton, *Les Vases communicants*, cit., p. 108.

un tissu capillaire à l'intérieur duquel mettre en communication des éléments inconciliables, et dans lequel rêve et réalité peuvent participer d'un même mouvement fondé sur des rapports casuels identiques. D'après Breton il est donc inadmissible que le rêve, moment fondamental de la vie psychique, puisse être disjoint des moments de réalité et relégué à une parenthèse nocturne comme simple interférence. A ce propos, dans le premier manifeste du surréalisme Breton dans un extrait célèbre affirme : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire »²³.

Cinéma, surréalisme et surimpressions

Dans le cadre de l'analyse du rapport entre montage cinématographique et surréalité, les surimpressions se présentent donc comme des manifestations exemplaires de ce lien incontestable qui existe entre les potentialités oniriques et déformantes propres à la nature *surréelle* du cinéma et le statut même de la *surréalité*. En mettant en examen la relation entre la technique cinématographique et la structure du rêve, il est en effet possible d'observer comment certaines techniques spécifiques de l'expression cinématographique, comme justement les surimpressions (ou le fondu enchaîné/croisé, qui indique précisément la superposition de deux cadrages, quand au moment de la progressive disparition d'une image se superpose l'apparition de la suivante) peuvent se révéler profondément proches des principes fondamentaux qui, selon l'analyse freudienne des moyens de figuration du rêve, illustrent le processus primaire du travail onirique, comme par exemple les figures de la *condensation* et du *déplacement*, décrites par Freud dans le chapitre de *L'Interprétation des rêves* consacré au travail du rêve²⁴.

²³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, cit., p. 24.

²⁴ Cfr. S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), traduit par I. Meyerson, revu par D. Berger, P.U.F, Paris 1973, pp. 241-300.

Les surréalistes, non par hasard, ont identifié dans le cinéma un instrument incroyablement efficace pour fouler le terrain de *l'inconscient optique* et rendre visible le caractère stratifié et discontinu des images du rêve. En particulier, dans l'examen du rapport entre la technique cinématographique et la structure du rêve, il est possible d'observer comment les principes fondamentaux qui illustrent le processus primaire du travail onirique – précisément la *condensation*, le *déplacement*, la *dramatisation* et la *symbolisation* – à travers quoi est mis en acte le travail de “transposition” (en allemand *Enstellung*, terme employé par Freud pour souligner le passage du latent au manifeste) du “matériel idéatif latent” au contenu manifeste du rêve, sont à leur tour profondément proches de certaines techniques cinématographiques spécifiques. A ce propos, comme l'observe Christian Metz dans *Psychanalyse et cinéma*²⁵, les techniques de la surimpression et du fondu enchaîné partagent certaines caractéristiques essentielles avec les processus de *condensation* et de *déplacement* propres au travail onirique. La surimpression génère en ce sens une sorte de concentration et de compénétration entre deux éléments distincts. D'après cette lecture, dans le fondu enchaîné/croisé, entendu justement comme modalité consécutive de la surimpression, le rapport entre les deux images que l'écran superpose serait au contraire dû à un processus de *déplacement* : même ici, dans le transfert d'une figure à l'autre, il est possible de reconnaître la propension, caractéristique du processus onirique primaire, à transférer l'accent et l'intensité psychique de certains aspects du rêve d'un élément à l'autre.

Parmi les rares exemples de cinéma surréaliste, celui qui a su restituer de façon exemplaire la dimension du rêve et de l'hallucination à travers une utilisation calculée et efficace de la surimpression, est sans doute *La coquille et le clergyman*. Le film, dirigé par Germaine Dulac à

²⁵ C. Metz, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma* (1977), Bourgois, Paris 2002.

partir d'un scénario d'Antonin Artaud²⁶, fut représenté le 9 février 1928 au *Studio des Ursulines* à Paris. Pendant longtemps, cette œuvre s'est trouvée impliquée dans un déferlement de polémiques amorcées par la controverse entre Dulac et Artaud, qui, après l'avoir accusée d'avoir dénaturé et détourné les intentions originelles de son scénario, désavoua publiquement le film²⁷. Dulac fut donc accusée par Artaud d'avoir perverti, avec une série d'expédients techniques raffinés, la structure onirique de son scénario, qui ne prévoyait d'aucune façon que la réalisation cinématographique se transforme en l'évocation même d'un rêve. La rencontre du cinéma avec la dimension onirique, selon Artaud, peut avoir lieu uniquement sur un plan visuel : le cinéma doit être en mesure de restituer la complexité de l'imaginaire du sujet en faisant appel à ses ressources linguistiques²⁸. L'exigence originelle d'Artaud de pouvoir identifier dans les situations « purement visuelles »²⁹ la possibilité de restituer l'image énigmatique et stratifiée de la conscience, trouve peut-être son pendant précisément dans l'utilisation de la surimpression : technique purement visuelle à travers laquelle sont restituées, dans la transparence³⁰ d'une seule image, les obsessions inconscientes et les empêchements dictés par la conscience – qui se manifeste alternativement

²⁶ Cfr. A. Artaud, *La coquille et le clergyman (Scénario de film)* (1927), *Nouvelle Revue Française*, 170 ; republié dans A. Artaud, *Œuvres complètes*, III, Gallimard, Paris 1970, pp. 21-45.

²⁷ Les faits du scandale ont été détaillés et documentés sur le journal satirique *Le Charivari* du 18 février 1928. Cfr. A. Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Le Terrain vague, Paris 1963, p. 183.

²⁸ A ce propos, dans un passage du scénario, Artaud affirme : « Il ne s'agit pas de trouver dans le langage visuel un équivalent du langage écrit dont le langage visuel ne serait qu'une mauvaise traduction, mais bien de faire publier l'essence même du langage et transporter l'action sur un plan où la traduction deviendrait inutile et où cette action agit presque intuitivement sur le cerveau ». Cfr. A. Artaud, *La coquille et le clergyman*, cit., p. 22.

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁰ Le caractère "transparent" des surimpressions permet d'ouvrir un discours bien plus ample sur la nature spécifiquement *médiale* de la transparence, en mesure de recevoir, d'accueillir et de combiner les formes de façon tout à fait immatérielle. Cfr. E. Coccia, *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 61-63.

dans l'image spectrale d'un officier ou d'un prêtre –, des sombres et ambigus personnages du film.