

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

**35 | Printemps 2010
CRITIQUE D'ART 35**

La Submersion d'images : aux sources des mutations de la culture visuelle des artistes

Tristan Trémeau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/125>

DOI : 10.4000/critiquedart.125

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2010

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Tristan Trémeau, « La Submersion d'images : aux sources des mutations de la culture visuelle des artistes », *Critique d'art* [En ligne], 35 | Printemps 2010, mis en ligne le 29 mars 2012, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/125> ; DOI : 10.4000/critiquedart.125

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Archives de la critique d'art

La Submersion d'images : aux sources des mutations de la culture visuelle des artistes

Tristan Trémeau

RÉFÉRENCE

Molderings, Herbert. *L'Evidence du possible : photographie moderne et surréalisme*, Paris: Textuel : Centre allemand d'histoire de l'art, 2009, (L'écriture photographique)

Georges Sadoul : *portes, un cahier de collages surréalistes*, Paris : Textuel, 2009, (L'écriture photographique)

La Subversion des images : surréalisme, photographie, film, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2009

- 1 Vingt-quatre ans après *Explosante-fixe : photographie et Surréalisme*, proposée par Rosalind Krauss, Dawn Ades et Jane Livingston¹, le Centre Pompidou consacre une exposition et une publication de grande ampleur à l'usage polymorphe de la photographie au sein du Surréalisme, nourrie par les recherches de Quentin Bajac, Clément Chéroux, Guillaume Le Gall, Philippe-Alain Michaud et Michel Poivert. Les auteurs se sont répartis les essais en fonction des problématiques qui balisent leurs propres champs de recherches et qui définissent les différentes fonctions de la photographie surréaliste : le portrait de groupe qui questionne l'identité collective et les mises en scène déraisonnables (Poivert), l'influence d'Atget dans la quête urbaine du merveilleux (Bajac), le photomontage dans ses liens avec le cinéma et le travail du rêve (Michaud), la pulsion scopique et la vision intérieure (Le Gall), le modèle de l'écriture automatique et ses résonances dans la pratique du photogramme (Poivert), les convulsions de la réalité par des procédés expérimentaux inspirés de la photographie amusante (Bajac), l'influence des images surréalistes sur la mode et l'illustration (Chéroux). L'ensemble, essais et reproductions, constitue ce que l'expression consacrée appelle une somme, laquelle a toutes les qualités

de l'ouvrage d'histoire de l'art indispensable à toute bibliothèque de chercheur, critique, artiste ou amateur soucieux de pouvoir se référer à des documents précis.

- 2 La lecture des sept essais, rédigés entre 1986 et 2008, qui composent *L'Evidence du possible* d'Herbert Molderings, apporte d'autres éléments passionnants à l'étude du corpus photographique surréaliste, notamment parce que l'auteur confronte les rapports et écarts entre les idéologies moderniste (Constructivisme et Nouvelle Vision) et surréaliste concernant usages et enjeux de la photographie. Cette confrontation est nécessaire puisque la photographie est une « tache aveugle » (Molderings) dans les écrits théoriques surréalistes malgré l'omniprésence de ce médium dans les expositions et publications du groupe, et c'est dans les écrits du constructiviste László Moholy-Nagy que l'on trouve les premiers éléments d'une approche théorique de la photographie surréaliste². Le premier essai du livre de Molderings, « Les Origines de la photographie moderne » (2008), donne une clef de cette relation entre l'approche des surréalistes et de Moholy-Nagy : leur commun intérêt pour les « photographies amusantes », « farces optiques » ou « récréations et divertissements photographiques », soit des images déformées, truquées à l'aide de procédés d'anamorphose, de démultiplication et de dédoublement de l'image.
- 3 L'impureté, le grotesque, l'intérêt pour le mauvais goût, les trucs de foires et les « images idiotes » (comme l'écrit Poivert en rappelant le goût rimbaldien pour les « peintures idiotes »), voire le « kitsch onirique » (pour reprendre un concept de Walter Benjamin cité à juste titre par Michaud), ne sont en effet pas l'exclusivité des surréalistes. Ils ont nourri au même moment les expériences photographiques de Moholy-Nagy. Celui-ci, à l'instar des premiers, collectionnait ces images alors pourvues d'un succès populaire certain auprès d'un public amateur par le biais d'éditions destinées à apprendre des techniques photographiques divertissantes. La popularité des images surréalistes tient d'ailleurs sans doute en grande partie à l'intérêt que celles-ci manifestent pour des techniques et des images elles-mêmes populaires. A cela s'ajoute, dans la continuité de Dada, un « usage des images comme entités culturelles ou anthropologiques », comme l'écrit Poivert, un « divertissement des remplois et des déplacements, du jeu et des travestissements, de l'hybridisme enfin des techniques où il est [...] moins question d'un langage que d'une pratique, d'un dire que d'un faire ». En témoigne l'intérêt surréaliste pour les photomontages qui prennent l'apparence de fictions visuelles à partir de découpes pratiquées dans la masse d'images que constituent les magazines, les cartes postales ou les affiches que la reproductibilité technique permet.
- 4 Molderings souligne bien ce qui distingue, en cela, le Surréalisme du modernisme –lequel revendique au contraire, pour la photographie la même reconnaissance symbolique que n'importe quel art en la distinguant des usages amateurs et commerciaux. L'analyse que propose l'historien allemand du livre de Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art* (1937), est à ce titre remarquable : les légendes que l'artiste a associées à des photographies banales, ready-made (par exemple « Un vide air utilitaire » en dessous d'une vue en contre-plongée de l'Empire State Building) moquent « l'absolutisation de la vision » prônée par la photographie pure des années 1920-30. Elles dénoncent en un geste dadaïste et duchampien la revendication du modèle du photographe comme artiste dans un contexte où l'économie de la photographie artistique moderne connaît une croissance éditoriale conséquente. Un autre aspect de cette problématique institutionnelle (reconnaître ou non la photographie comme un art) est malheureusement laissé de côté dans tous ces essais : celui qui concerne l'hypothèse d'un art produit par des jeunes « hommes du commun » dont la culture visuelle est essentiellement dominée par les industries culturelles. En

témoigne la parution, par les éditions Textuel, d'un fac-similé de *Portes*, un cahier de collages surréalistes confectionné par le futur historien du cinéma Georges Sadoul alors qu'il avait 21 ans (fin 1925-début 1926) et qu'il vivait dans le milieu surréaliste parisien. Cette publication tardive (le cahier a été longtemps en possession de son ami André Thirion, avant qu'en 1982 Dominique Rabourdin ne soit l'intermédiaire de son acquisition par le musée d'art et d'histoire de Saint-Denis) rend compte de l'influence des procédés surréalistes d'écriture automatique et de photomontage sur un jeune homme issu de la bourgeoisie lorraine et qui aspirait à vivre intensément une modernité urbaine et artistique à Paris. Une approche qui relèverait plus des *cultural studies* permettrait peut-être d'envisager, à l'aune de ce cahier d'un compagnon de route du Surréalisme, les pratiques photographiques de ce mouvement comme les symptômes d'une mutation partielle (à l'époque) et de plus en plus frappante depuis le Pop art jusqu'à aujourd'hui, de ce qui constitue la culture visuelle des artistes. L'étude d'une telle problématique nourrirait considérablement l'approche critique de la pédagogie et de la recherche dans les écoles d'art.

NOTES

1. Ades, Dawn, Krauss, Rosalind, Livingston, Jane. *Explosante-fixe : photographie et Surréalisme*, Paris : Centre Pompidou : Hazan, 1985
2. Moholy-Nagy, László. « Surrealism And The Photographer », *The Complete Photographer* (New York), vol. 9, n° 52, 1943, pp. 3337-3342