



## Études photographiques

5 | Novembre 1998

Du nouveau sur Daguerre/Alentours des avant-gardes

---

### Les récréations photographiques

Un répertoire de formes pour les avant-gardes

Clément Chéroux

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/167>

ISSN : 1777-5302

#### Éditeur

Société française de photographie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

ISSN : 1270-9050

#### Référence électronique

Clément Chéroux, « Les récréations photographiques », *Études photographiques* [En ligne], 5 | Novembre 1998, mis en ligne le , consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/167>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Les récréations photographiques

Un répertoire de formes pour les avant-gardes

Clément Chéroux

---

- 1 Qui se souvient encore aujourd'hui des Hydropates, des Incohérents, des Zutistes et des Jemenfoutistes? Que reste-t-il de ces éphémères mouvements littéraires qui, à la fin du XIXe siècle, pratiquaient avec délectation l'humour, le canular et la provocation? Certes, à la faveur de l'oeuvre personnelle, quelques noms ont émergé de l'anonymat: Charles Cros, Willy, Alphonse Allais, etc. Mais le reste du groupe et l'oeuvre collective plus encore a sombré dans l'oubli. Pourtant, de récentes études<sup>1</sup> ont montré combien, par leur impertinence face à la bienséance académique, par leur volonté de briser les règles des belles-lettres, ces mouvements avaient préparé le terrain, voire influencé les avant-gardes dadaïsme et surréalisme en premier lieu.
- 2 C'est sur le modèle de cette démonstration que sera ici posée la délicate question de l'origine des avant-gardes photographiques<sup>2</sup>. Appliqué à la photographie, un raisonnement similaire révèle que ces Hydropates, Incohérents, Zutistes et autres Jemenfoutistes eurent, à la même époque, des homologues parmi les amateurs photographes<sup>3</sup>. Et c'est à travers une part mal connue de la production de ces amateurs, les récréations photographiques, que semble se constituer à cette époque un véritable répertoire de formes pour les avant-gardes<sup>4</sup>.

Les formes d'un lexique ludique

- 3 La seconde moitié du XIXe siècle est marquée par un important courant de vulgarisation scientifique. À travers les ouvrages et les conférences publiques d'un Louis Figuier ou d'un Camille Flammarion, par la publication de périodiques comme *La Nature*, *La Science en famille* ou *Cosmos*, tout semble mis en oeuvre pour rendre la connaissance mais aussi l'expérimentation accessibles à un plus large public<sup>5</sup>. Dès que sa mise en oeuvre pratique le permet, la photographie s'associe à ce mouvement de vulgarisation. À la fin du XIXe siècle, la technique opératoire atteint un degré de simplification suffisant pour que des amateurs, toujours plus nombreux [p. 73], puissent s'adonner sans trop d'entraves à d'amusantes expérimentations photographiques<sup>6</sup>.

- 4 C'est du croisement entre ce contexte scientifique particulier (favorable à la vulgarisation) et un moment précis de l'évolution de la photographie (propice au ludique) que naissent les récréations photographiques. Ainsi, les deux ouvrages principaux sur lesquels s'appuie cette étude *Les Récréations photographiques* d'Albert Bergeret et Félix Drouin (1891) et *La Photographie récréative et fantaisiste* de Charles Chaplot (1904) <sup>7</sup> s'inscrivent dans la généalogie des ouvrages de vulgarisation scientifique<sup>8</sup>. Bon nombre de leurs propositions s'avèrent être de classiques récréations scientifiques simplement adaptées à la photographie. Ainsi trouve-t-on parmi ces "passe-temps scientifiques les plus charmants"<sup>9</sup>: l'électrification d'une pièce de monnaie sur une plaque sensible, la photographie des éclairs, des feux d'artifice, ou la fixation sur le papier sensible des cristallisations qui se sont formées spontanément sur une plaque de verre laissée au froid. Les ouvrages de récréations photographiques proposent également aux amateurs de disposer sur une surface sensible quelques feuilles, fleurs ou végétaux, afin de réaliser ce que l'on pourrait appeler, toujours sur le modèle scientifique, des herbiers photographiques. Ce procédé, connu dès les origines de la photographie pratiqué par Nicéphore Niépce, William Henry Fox Talbot, Hippolyte Bayard et quelques autres semblait avoir quasiment disparu des pratiques. Il réapparaît au tournant du siècle sous la forme d'un agréable passe-temps (fig. 2. Châssis pour les reproductions directes, A. Bergeret et F. Drouin, *Les Récréations photographiques*, 1891)<sup>10</sup>.
- 5 Il convient cependant d'opérer une distinction entre les suggestions des rédacteurs de manuels et les réalisations des amateurs. Si les récréations photographiques à caractère scientifique occupent une part importante des ouvrages de Bergeret et Drouin ou de Chaplot<sup>11</sup>, elles ne semblent avoir été que peu pratiquées par les amateurs. Si l'on en juge par les productions, et non plus par les propositions, la récréation scientifique semble avoir été très vite délaissée au profit de l'amusement comique. "Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain<sup>12</sup>", affirme Henri Bergson dans son ouvrage sur le rire, paru à la même époque. Les récréations photographiques semblent parfaitement confirmer cette idée. Dans la plupart des récréations recensées, c'est presque toujours sur la représentation humaine que s'exerce la caricature photographique, par ce que l'on pourrait [p. 75] appeler des comiques de montage ou de déformation<sup>13</sup>.
- 6 Selon plusieurs théories sur les mécanismes du rire, "le comique repose sur un contraste de représentations<sup>14</sup>". L'assemblage d'éléments disparates, la combinaison de réalités hétéroclites construisent un univers incongru, cocasse et finalement comique. Les manuels de récréations photographiques l'ont très bien compris lorsqu'ils précisent, par exemple, qu'il convient, pour réaliser des "photo-caricatures", de rechercher "les plus grands contrastes<sup>15</sup>".
- 7 Ainsi verra-t-on apparaître parmi les récréations les plus classiques: une tête collée sur un corps ne lui appartenant pas, un petit personnage surmonté par un monumental encéphale (fig. 1. Anonyme, photomontage, tirage albuminé, 22 x 17 cm, vers 1900), un étrange animal à figure humaine (fig. 3. Anonyme, "Le singe à tête de femme", *Photo-Magazine*, 1904). Plus curieux encore, ces effigies où le buste semble de plâtre, mais le visage bien humain; comme si la créature de Pygmalion s'était laissée photographier au moment de sa métamorphose (fig. 14. Terie, photo-buste, v. 1890.). Aladin remplace parfois Pygmalion: des têtes coupées ou des corps entiers apparaissent alors dans d'étroits flacons, ou dans d'étranges bocal, comme c'est le cas dans cette récréation

en forme de poisson d'avril (fig. 4. L. Blanche, "La revanche des poissons", *Photo-Magazine*, n° 27, 5 juillet 1908). C'est dire combien la culture populaire, à travers ses contes, mythes et légendes, intervient dans la réalisation de ces récréations.

- 8 Lorsqu'ils sont régis par une règle, ces montages récréatifs deviennent de véritables jeux de société. Bergeret et Drouin proposent ainsi de réaliser un loto photographique; Chaplot suggère de confectionner, à l'aide de motifs photographiques assemblés, des jeux de cartes, ou de l'oie, des échiquiers et des damiers<sup>16</sup>. En 1906, *Photo-Revue* soumet à ses lecteurs un original "Jeu de portraits à reconstituer" [p. 75]<sup>17</sup>. Une première étape consiste à réaliser le portrait de chacun des membres de la famille ou de la collectivité, puis à découper le nez, la bouche, les yeux et les oreilles, pour les recoller ensuite sur des cartes à jouer. Une fois ces cartes mélangées et distribuées, il s'agit alors, à la manière d'un jeu de sept familles, de restituer à qui de droit les éléments de sa morphologie (fig. 5. W. Graham-Brown, "Jeu des portraits à reconstituer", *Photo-Revue*, n° 50, 16 décembre 1906).
- 9 Lemontage peut s'effectuer *a posteriori* avec de la colle et des ciseaux. Mais il peut également s'opérer par double exposition à la prise de vue et au tirage<sup>18</sup>. C'est ainsi que furent réalisées ces amusantes photographies spiritiques qui juxtaposent sur une même image le portrait d'un individu et quelques apparitions translucides de spectres volatiles<sup>19</sup>.
- 10 C'est par la même technique opératoire que s'incarnent tous les fantasmes de l'imaginaire relatifs au dédoublement et la démultiplication de l'être. Superpositions sur fonds noirs, systèmes élaborés de châssis à volets, ou masquages au tirage permettent de démultiplier l'effigie du modèle sur un unique cliché (fig. 6. C. Bouchier, "Le soldat phénomène", *Photo pêle-mêle*, n°179, 1er déc. 1906 ; fig. 7. V. Bracq, triple portrait obtenu avec le chariot polypose, *Photo-Magazine*, 1904 ; fig. 8. F. Laporte, double portrait, 1886). Les images des amateurs se peuplent alors d'innombrables jumeaux, de multiples sosies<sup>20</sup>, d'étonnants quidams se battant en duel avec eux-mêmes ou défiant leurs doubles aux échecs (fig. 8). Ce sera également l'occasion d'une incursion dans l'univers de la mythologie avec quelques figures de Janus, voire dans celui de la tératologie, avec de saisissants siamois ou autres monstres bicéphales (fig. 6).
- 11 Il existe de nombreuses autres méthodes photographiques pour dénaturer ainsi l'effigie humaine. On aborde alors un comique de déformation [p.76] . "Personne n'ignore, écrit Charles Chaplot, à quelles déformations étranges donne lieu la réflexion, dans les miroirs à surface courbe [2] s'il s'agit de la figure humaine en particulier, on obtient des déformations aussi risibles que grotesques. La reproduction de ces déformations constitue une amusante récréation photographique, connue sous le nom de photo-anamorphose<sup>21</sup>" (fig. 9. L. Gimpel, photographie dans un miroir déformant, 1900, plaque de projection). Les globes argentés, qui étaient particulièrement en vogue à cette époque dans les jardins ou sur les perrons des demeures bourgeoises, fournissent une autre surface miroitante et déformante et [p. 78] l'occasion d'une fantaisie analogue (fig. 18. Distorsion dans un globe argenté, C. Chaplot, *La Photographie récréative et fantaisiste*, 1904).
- 12 Dans ce domaine de l'anamorphose, la photographie offre une gamme opératoire des plus fournies. L'amateur de récréations pourra, par exemple, utiliser le procédé de transformisme mis au point en 1889 par Louis Ducos du Hauron<sup>22</sup>. Il pourra également étirer la gélatine en la chauffant <sup>23</sup>ou utiliser des objectifs à court foyer (grand angle) qui, employés de trop près, font subir aux visages de grotesques distorsions <sup>24</sup>(fig. 10.

Anonyme, portrait réalisé avec un objectif grand angle, *Photo-Magazine*, n° 2, 11 mars 1904). Plus subtilement, le simple choix du point de vue peut engendrer la déformation. C'est le cas de cette très classique récréation dans laquelle un personnage étendu sur le dos exhibe ostensiblement une colossale paire de semelles (fig. 11. H. Roger, autoportrait, 1895). Ce qui choque et amuse en même temps, c'est la curieuse disproportion entre la tête et les pieds. Les amateurs ont compris qu'en modifiant ainsi le point de vue, en pratiquant ce qu'on pourrait déjà appeler une contre-plongée, ils pouvaient obtenir les mêmes photo-caricatures qu'en collant un grand corps sur une petite tête. L'inverse est d'ailleurs tout aussi vrai, puisqu'en photographiant depuis un point de vue élevé, leurs modèles se métamorphosent instantanément en d'étranges pantins macrocéphales. C'est vers 1906-1907 que les revues d'amateurs commencent ainsi à proposer parmi leurs récréations d'étonnantes prises de vue en plongée. En 1907, *Photo pêle-mêle*, revue d'amateurs s'il en est, publie un article intitulé "Comment on risque sa vie pour amuser les lecteurs"<sup>25</sup>. Sur trois pages, l'auteur, un certain John Jones, commente les plaisantes images qu'il a obtenues dans de curieuses positions: étendu sur la chaussée ou en équilibre au bord d'un toit. Ces plongées et contre-plongées ne font pas simplement subir à l'espace urbain d'étranges déformations, elles infligent aux corps les plus excentriques anamorphoses. Ainsi "du balcon d'un cinquième étage, [un] cortège ne semblait plus qu'amusant, d'un drôle frisant [p. 79] le comique. Car un spectacle qui permet seulement de voir des chevaux sans jambes, des chapeaux sans têtes, ou des têtes sans corps, le tout se mouvant comme une vague houleuse, fait perdre toute dignité à la cérémonie la plus imposante"<sup>26</sup> (fig. 12. Première page de l'article de John Jones, "Comment on risque sa vie pour amuser les lecteurs", *Photo pêle-mêle*, n° 186, 20 janvier 1907).

- 13 Qu'il s'exerce par le montage ou la déformation, le comique qui est à l'oeuvre dans les récréations fonctionne pour une grande part sur le mode de la caricature. Dans *L'Oeil qui rit*, ouvrage de référence sur le pouvoir comique des images, Michel Melot démontre que la caricature est toujours une transgression de la norme<sup>27</sup>. Une caricature n'est drôle que si le modèle échappe aux codes classiques de la représentation. En somme, si les récréations photographiques ont fait rire ou sourire les amateurs de l'époque, c'est parce qu'elles transgressaient les codes du portrait classique. C'est également pour cette raison qu'elles s'apparentent fréquemment à cette autre forme d'atteinte aux règles que sont les "ratages" photographiques. Bon nombre des effets récréatifs (doubles expositions, déformations optiques, etc.) n'étaient, une génération auparavant, que de banales erreurs à bannir des pratiques. Sous couvert d'humour, ces mêmes effets indésirables deviennent au tournant du siècle d'amusantes récréations<sup>28</sup>. En 1906, lors d'un concours de récréations photographiques, un amateur avoue ainsi n'avoir "eu qu'à chercher dans sa collection d'"accidents"<sup>29</sup> pour proposer une image qui n'en sera pas moins gratifiée du sixième prix.

#### Diffusion et réception

- 14 L'examen des différentes applications commerciales des récréations photographiques donne une idée assez juste de l'ampleur du phénomène. Les fournisseurs de matériaux photographiques commercialisent des articles exclusivement réservés aux récréations: objectifs anamorphosants<sup>30</sup>, duplicateurs et triplicateurs<sup>31</sup>, papiers photographiques avec motifs préimprimés<sup>32</sup>, ou encore décors peints dans lesquels il suffisait de glisser sa tête pour compléter la caricature<sup>33</sup>.

- 15 Des ouvrages intégralement réservés aux récréations photographiques sont également publiés. Entre 1890 et 1910, il en sort près d'une dizaine en Europe, dont certains connaîtront de multiples rééditions<sup>34</sup>. Les revues spécialisées participent activement au phénomène. Certaines d'entre elles ouvrent leurs colonnes à des rubriques régulières sur les récréations photographiques, tandis que d'autres vont même jusqu'à leur consacrer des numéros spéciaux.
- 16 Mais ce phénomène dépasse largement l'audience des amateurs photographes et se propage auprès du grand public. En témoignent les nombreux articles sur les récréations photographiques dans les revues illustrées de grande diffusion comme *L'Illustration*, *La Nature* ou *La Vie illustrée*.
- 17 Enfin, pour compléter le panorama de la diffusion de ces images, il faut signaler que les cartes postales "fantaisie", particulièrement en vogue au début du siècle, exploitent largement le registre formel mis en place par les récréations photographiques quelques années auparavant<sup>35</sup>. Albert Bergeret qui, dans les années 1890, avait amusé [p. 80] des générations d'amateurs par ses récréations, sera d'ailleurs, dix ans plus tard, l'un des éditeurs de cartes postales "fantaisie" les plus prolifiques. Certaines des cartes éditées par ses soins s'inspirent ainsi directement des récréations proposées dans son ouvrage. C'est le cas notamment d'une série sur les cinq sens, éditée vers 1909, qui reprend la très classique récréation du photo-buste (fig. 14).
- 18 Le répertoire de formes élaboré par les amateurs de récréations photographiques au tournant du siècle est proche de celui des avant-gardes des années 1920-1930<sup>36</sup>. Après avoir constaté l'importance du phénomène récréatif et sa très large diffusion, il est donc nécessaire de s'interroger sur sa réception. Quelle connaissance les artistes des avant-gardes avaient-ils des récréations photographiques?
- 19 Certains indices ou témoignages permettent d'affirmer qu'ils en étaient familiers. Man Ray fera ainsi remonter ses rayogrammes aux récréations qu'il pratiquait dans son enfance: "Je me souvins d'avoir posé, quand j'étais gosse, des fougères dans un petit châssis. En les exposant à la lumière du soleil, j'obtenais un négatif blanc de ces fougères. Mes rayographes partaient du même principe <sup>37</sup>[r]."
- 20 Les artistes des avant-gardes étaient également de grands consommateurs de revues illustrées. Il est probable que celles-ci leur fournirent non seulement la matière mais aussi l'idée des photomontages, comme le souligne László Moholy-Nagy dans un texte de 1926: "Les poissons d'avril des journaux illustrés tentent depuis longtemps déjà, grâce au montage de fragments photographiques hétéroclites et à d'habiles retouches, d'obtenir une représentation réaliste de "l'insensé". Ces photomontages furent les prémices des nouvelles et futures "photoplastiques"<sup>38</sup>."
- 21 Plus largement, Jacques Brunius remarque en 1938: "Il suffit de parcourir les numéros de *La Nature* entre 1880 et 1900 pour y trouver trace de tous les trucages photographiques, et jusqu'au photomontage<sup>39</sup>." Les récréations scientifiques de *La Nature* firent l'objet d'un engouement tout particulier de la part des surréalistes. Werner Spies a montré combien Max Ernst exploita les gravures de ces chroniques dans ses collages ou ses peintures<sup>40</sup>. Il est probable que les images de ces récréations fournirent aux surréalistes le terrain propice au déploiement de leurs "rêveries scientifiques", au nombre desquelles André Breton comptait la photographie<sup>41</sup>.
- 22 Enfin, d'autres artistes, comme Hannah Höch, Max Ernst ou Salvador Dali, reconnurent avoir été profondément influencés par les cartes postales "fantaisie". Paul Éluard, qui

collectionnait ces cartes et les montra à ses amis surréalistes<sup>42</sup>, disait qu'elles n'étaient que de la petite monnaie de l'art, mais de la petite monnaie qui donnait parfois l'idée de l'or<sup>43</sup>.

- 23 D'autres témoignages laissent ainsi augurer que l'or et l'art des avant-gardes ont été en partie prélevés sur le trésor des récréations. Mais si cette influence apparaît en filigrane dans les déclarations des artistes, elle est plus manifeste encore dans leurs images.
- 24 Un premier corpus représentatif, formé par les ouvrages de l'avant-garde allemande parus entre 1920 et 1930, [p. 82] met cette influence en évidence. Pourtant considérés comme les manifestes d'une nouvelle vision, *Malerei, Photographie, Film* de László Moholy-Nagy, le catalogue de l'exposition "Film und Foto", ou encore *Es kommt der neue Fotograf!* de Werner Gräff<sup>44</sup> proposent une iconographie qui ressemble fort à celle des récréations du tournant du siècle. Photogrammes, montages, superpositions, dédoublements, multiplications, déformations, plongées et contre-plongées en sont, en effet, quelques-unes des composantes principales. Dans ce corpus exemplaire, le livre de Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, tient une place particulière (fig. 13. Couverture et pages intérieures, de Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf*, 1929). Les principes formels des récréations y sont davantage apparents à commencer par les vues plongeantes, dont la couverture fait explicitement l'apologie. Puis, apparaissent au fil des pages des images qui s'apparentent à de véritables reproductions de récréations. C'est le cas notamment de cette photographie en contre-plongée d'un homme étendu sur le dos, les pieds en avant, dans l'attitude de l'une des plus classiques récréations. Dans ce contexte, un observateur non averti ne remarquera guère la présence, à côté des oeuvres des artistes et des récréations contemporaines, d'une authentique récréation de Victor Bracq, datant du début du siècle (fig. 7) [p. 83]. Tant et si bien qu'à l'issue de sa consultation, il sera naturellement tenté d'assimiler les images des avant-gardes à celles des récréations, de les confondre en un seul et même répertoire de formes.
- 25 Manifestement, les artistes des avant-gardes connaissaient les récréations. Ils en publièrent certaines à côté de leurs propres images et s'en inspirèrent pour nombre d'autres productions. Ce rapide échantillonnage permet donc de conclure, dans un premier temps, à l'indéniable influence des récréations sur les avant-gardes.
- 26 Les notions d'influence et de connaissance suffisent-elles pour autant à expliquer l'analogie des deux iconographies? Sans minimiser la part de l'influence, il faut considérer que les images des avant-gardes et celles des récréations furent souvent réalisées dans des contextes et selon des principes de production similaires. Au-delà du principe d'influence, l'équivalence formelle semble donc également reposer sur une véritable ressemblance structurelle.
- Au-delà du principe d'influence
- 27 En de nombreux points, les artistes des avant-gardes partagèrent avec les amateurs du tournant du siècle un contexte de production similaire: l'amateurisme, l'esprit de groupe, l'humour et le jeu.
- 28 Lorsque les artistes des avant-gardes s'emparent de la photographie après la Première Guerre mondiale, ils l'abordent en amateurs. Très rares sont ceux qui ont reçu une formation professionnelle, et Moholy-Nagy, Alexandre Rodtchenko, El Lissitzky, pour ne citer qu'eux, ne manquent pas de revendiquer cet amateurisme. À cet égard, ils semblent être les descendants directs de la génération d'amateurs qui, vingt-cinq ans

auparavant, pratiquaient les récréations photographiques. De cette génération, Albert Londe écrivait en 1890: "Si l'on faisait la genèse de toutes les inventions photographiques, on verrait de suite la part considérable que les amateurs y ont prise; ils ont toujours été en tête du mouvement et l'ont dirigé avec succès<sup>45</sup>." Un quart de siècle plus tard, les commentateurs de l'avant-garde souligneront pareillement le rôle éminent des amateurs dans l'évolution récente de la photographie. Ainsi Franz Roh écrit: "L'exposition "Film und Foto", l'événement le plus important des dernières années dans le domaine visuel, ne présentait presque pas de productions de photographes de profession, si souvent pétrifiés dans un maniérisme [p. 84] conventionnel. Ce qui prouve une fois de plus que ce sont les *outsiders*, restés libres de toute prévention, qui réalisent souvent les progrès et les rajeunissements nécessaires<sup>46</sup>." C'est parce que les amateurs du tournant du siècle prirent une certaine liberté avec les codes de la photographie professionnelle qu'ils inventèrent, à travers les récréations photographiques, un nouveau répertoire de formes. C'est parce qu'ils partageaient un même rapport à la technique et au métier que les artistes des avant-gardes reprirent ou retrouvèrent ce répertoire.

- 29 Dans les deux cas, il ne faut pas non plus négliger l'importance de la collectivité. Qu'il s'agisse des amateurs regroupés en sociétés, ou des avant-gardes en communauté (Dada, Bauhaus, surréalisme, etc.), les productions sont souvent le résultat d'une logique de groupe. Et dans cette mécanique, l'humour et le jeu interviennent souvent comme les moteurs de l'émulation.
- 30 Beaucoup d'artistes des avant-gardes revendiquent l'humour comme une part essentielle de leur art. Ainsi, Man Ray rappelle que le public l'a, à de nombreuses reprises, "qualifié de farceur. Mais l'acte créatif demande de l'humour, s'il veut connaître le succès, de l'humour et du plaisir. En Amérique, par exemple, une grande partie du dadaïsme est comparable aux pages humoristiques des journaux<sup>47</sup>". Moholy-Nagy parle volontiers de "nouvelle forme d'humour visuel" à propos de ses photomontages et de "farce optique<sup>48</sup>" pour les images ayant subi une déformation.
- 31 Le jeu, au même titre que l'humour, tiendra chez ces artistes une place importante. Ainsi, Moholy-Nagy publie en 1928 dans la revue populaire *Uhu*, un article intitulé "Photogramme. Un nouveau jeu avec le papier sensible", dans lequel il explique l'amusement que procure cette pratique<sup>49</sup>. De la même manière, en 1930, Alexandre Rodtchenko propose au jeune lectorat de la revue *Pionniers* une série de jeux sous forme d'énigmes photographiques. Il s'agit, par exemple, de déterminer d'où une image a été prise, ou ce qu'elle représente. La réponse est donnée dans le numéro suivant par le [p. 85] biais d'une autre photographie moins énigmatique mais tout aussi amusante<sup>50</sup>. Enfin, on sait combien les surréalistes aimaient pratiquer "diverses expériences conçues sous forme de "jeux de société", et dont le caractère désennuyant, voire récréatif, ne [semblait] en rien diminuer la portée<sup>51</sup>".
- 32 Au-delà d'un contexte de réalisation similaire (l'amateurisme, le groupe, l'humour et le jeu), il semble que les amateurs de récréations et les artistes des avant-gardes aient également partagé quelques principes de production: le montage et la déformation, en particulier.
- 33 Depuis les "papiers collés" des cubistes, on sait que le principe du collage, du montage ou de l'association libre à savoir la juxtaposition d'éléments représentationnels hétéroclites constitue l'un des apports majeurs des avant-gardes à l'esthétique moderne<sup>52</sup>. Ce principe n'est pas sans rappeler le concept de "contraste de



représentations" qui présida à la réalisation de bien des récréations photographiques au tournant du siècle. Avec ce principe en commun, il était somme toute naturel de voir les récréations et les avant-gardes aboutir à une équivalence plastique.

- 34 Resurgissent alors, dans les photomontages dadaïstes, (ceux d'Hannah Höch ou de Caesar Domela, par exemple), les associations de têtes et de corps disproportionnés, ou simplement disharmonieux. De même, le principe du photo-buste, plébiscité en son temps par les manuels de récréations photographiques (fig. 14), puis popularisé par la carte postale, trouve dans les images de Johannes Theodor Baargeld, d'Erwin Blumenfeld ou de Man Ray (fig. 15. Man Ray, *Lee Miller dans Le Sang d'un poète*, 1930.) une sorte d'accomplissement moderniste.
- 35 Un principe similaire apparaît également chez les surréalistes. Dans le manifeste de 1924, André Breton soutient [p. 86] que "le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations<sup>53</sup>". Ces associations se traduisent, de multiples manières, dans les photomontages de Max Ernst, de Georges Hugnet, de Léo Malet ou dans les superpositions de Maurice Tabard et de Man Ray. Qu'elles s'élaborent avec de la colle et des ciseaux ou par double exposition, ces images semblent cependant toujours répondre à la fameuse phrase de Lautréamont: "Beau [α] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie<sup>54</sup>" modèle s'il en est du concept de "contraste de représentations".
- 36 Les superpositions, ou surimpressions, appelées "collages internes" par Christian Dotremont<sup>55</sup>, permettent aux surréalistes de renouer avec l'univers du double qu'ils affectionnaient autant que les amateurs de récréations du tournant du siècle<sup>56</sup>. Claude Cahun dans quelques autoportraits, Hans Bellmer avec sa poupée, Man Ray dans divers portraits, mais aussi Maurice Tabard engendrent à leur tour de nombreuses figures en miroir, de multiples monstres doubles, et autres Janus. C'est cependant Léo Malet qui pousse le plus loin ce jeu du dédoublement en utilisant cette fois-ci un véritable miroir (fig. 16. L. Malet, "Personnage narcissique obtenu par Léo Malet à l'aide d'un miroir dressé sur la ligne", extrait du catalogue *Surréalisme*, galerie des Éd. La Boétie, 1945). "Le miroir promené perpendiculairement à la page illustrée d'une quelconque publication, écrit-il en 1936, éclaire le secret des images [et nous fait pénétrer] dans le domaine de l'érotisme omniprésent<sup>57</sup>." Ainsi la plus anodine image de magazine se transforme en un gros plan quasi pornographique, objet d'inavouables pratiques.
- 37 Avec ces jeux de miroirs, on aborde déjà l'autre principe qui fonde l'analogie [p. 87] structurelle entre les récréations et les avant-gardes: la déformation.
- 38 Dans *L'Écologie des images*, Ernst Gombrich a magistralement démontré l'importance de la déformation dans la constitution de l'art moderne<sup>58</sup>. La photographie entretient, quant à elle, des rapports épisodiques et variables avec cette notion de déformation. Dans un premier temps (1839-1890), la déformation n'est qu'une aberration qu'il convient de bannir des images<sup>59</sup>. Dans un second temps (1890-1920), celui des récréations, elle permet d'obtenir d'amusantes caricatures. (C'est à l'issue de cette période que la déformation apparaît dans la peinture, puis dans la sculpture, comme une forme essentielle de la modernité<sup>60</sup>). Enfin, dans un troisième temps (1920-1940), elle devient un élément majeur du registre formel des avant-gardes photographiques. C'est sur le modèle des autres arts, peut-être plus que sur celui de son propre patrimoine, que la photographie acceptera la déformation comme un effet esthétique. Dès lors, elle recherchera cet effet et, la technique ayant peu changé, le retrouvera à travers le même répertoire de formes que celui des récréations photographiques du

tournant du siècle. Ainsi les miroirs déformants, qui faisaient autrefois la joie des amateurs, réapparaissent chez les futuristes, puis au Bauhaus, avant qu'André Kertész n'intronise cette pratique, en 1933, avec sa fameuse série des "Distorsions" (fig. 17. A. Kertész, "Distorsion n° 91", tirage plein cadre à partir du négatif, 1933). De manière plus systématique encore, les sphères réfléchissantes, dans lesquelles Charles Chaplot recommandait de se photographier en 1904 (fig. 18.), resurgissent dans les années 1920 et 1930 comme un véritable *leitmotiv* avant-gardiste (fig. 19. Walter Funkat, "Glaskugel", Das Deutsche Lichtbild, 1931). Après que Georg Muche ait réalisé une telle image au début des années 1920, qu'elle ait été publiée dans l'ouvrage de Moholy-Nagy, puis sur la couverture du catalogue de l'exposition "Film und Foto", tous les membres du Bauhaus se photographient à leur tour dans des boules argentées<sup>61</sup>. Le fait n'est pas simplement circonscrit au Bauhaus, ou à l'Allemagne, puisque à la même période d'autres artistes comme Anton Giulio Bragaglia, Man Ray, Albert Renger-Patzsch ou Alexandre Rodtchenko utilisent des boules argentées ou les phares chromés des voitures pour réaliser de tels autoportraits.

- 39 Dans un autre registre de déformations, Raoul Ubac reprendra le principe du brûlage de la gélatine. Mais s'il [p. 90] est un procédé de déformation particulièrement prisé des avant-gardes, c'est bien celui de la plongée et de la contre-plongée. "Les angles de vue les plus intéressants pour la photographie contemporaine, c'est de haut en bas ou de bas en haut", écrit Rodtchenko en 1927<sup>62</sup>. On connaît en effet l'intérêt des avant-gardes pour ce type de prise de vue qu'elles multiplièrent à souhait. On associe souvent cet intérêt à une recherche effrénée d'originalité. Mais si les avant-gardes défendirent ces curieuses images, réalisées depuis d'excentriques points de vue, c'est qu'elles étaient, selon eux, conformes à l'expérience visuelle dans de pareilles situations. Si ces images n'étaient pas fidèles aux règles classiques de la composition ce que Rodtchenko appelait les "règles [π] de grand-mère<sup>63</sup>", elles restituaient en revanche l'objectivité de la perception. Quelques années auparavant, le commentateur d'une récréation photographique représentant une figure déformée par le choix du point de vue avait remarqué cet apparent paradoxe: "Les effets grotesques que nous donnons comme exemple ne sont pas aussi faux qu'on veut bien le croire: ils sont l'illusion produite par les règles naturelles de la perspective<sup>64</sup>." Vingt-cinq ans plus tard, les avant-gardes ne revendiquent pas autre chose. Raoul Hausmann écrit en 1932: "Si, par exemple, on penche la tête par une fenêtre située en hauteur, on ne se rend pas compte que les lignes verticales ne sont plus verticales par rapport à notre axe de vision: notre "savoir" corrige l'impression d'un espace extérieur incliné par rapport à nous. Il se passe la même chose quand, par exemple, nous voyons un homme couché sous un angle de vue très plat; notre conscience, par son "savoir" des dimensions du corps, transforme la réalité de l'apparence visuelle que l'appareil-photo rend, lui, avec une extrême justesse<sup>65</sup>." Si les avant-gardes apprécèrent tant les récréations réalisées en plongée ou contre-plongée et les pratiquèrent à leur tour ce n'était donc pas par goût de la curiosité, mais parce que ces images exprimaient la justesse de l'expérience visuelle, ce qu'ils appelèrent alors une nouvelle objectivité<sup>66</sup>.
- 40 Manifestement, les seules notions d'influence et de connaissance ne suffisent pas pour expliquer l'analogie formelle entre les récréations et les avant-gardes. C'est parce que les images furent produites dans un contexte semblable, et surtout parce que l'art moderne avait intégré à son vocabulaire des principes de montage et de déformation

[p. 90], que les avant-gardes retrouvèrent le répertoire de formes des récréations photographiques.

- 41 Cette ressemblance de vocabulaire signifie-t-elle pour autant une équivalence de sens? La confrontation de la récréation qui ouvre cet article (fig. 1) et de l'affiche qui le clôt (fig. 20. Affiche de l'exposition *Film und Foto* (conception graphique de Jan Tschichold, photographie de Willi Ruge), 1929.) permet d'esquisser une réponse. La disproportion entre la tête et le corps est commune aux deux images. Que ce soit par le montage ou par la déformation, le résultat est, dans les deux cas, proche de la caricature, c'est-à-dire d'une transgression des normes de la représentation<sup>67</sup>. Mais, si le traitement caricatural est bien le même, l'objet de la caricature a changé. Car là où les récréations transgressaient simplement les codes du portrait classique, les avant-gardes contreviennent désormais aux règles de la photographie classique, c'est-à-dire professionnelle. La première image n'était qu'une caricature du modèle (le photographe), la dernière est une satire du médium lui-même (la photographie). L'une était déformante, l'autre réformante.
- 42 Toute la différence entre récréations d'amateurs et créations d'avant-gardes apparaît ici. Là où il n'y avait qu'une volonté de dénaturer le visage humain pour produire une aimable plaisanterie, il y a désormais l'intention de questionner à la fois le médium et sa manière de représenter le monde. C'est là, en somme, tout le chemin parcouru vers la modernité.
- 43 Une première version de cet article a été présentée le 5 mai 1998 dans le cadre du cycle de conférence "Études photographiques". L'auteur tient à remercier pour leurs précieux conseils André Gunthert, Michel Poivert, Gérard Lévy et Florian Ebner. [p. 91]

## NOTES

1. Sur ce sujet, on consultera deux articles des *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, novembre 1981: Daniel Grojnowski, "Une avant-garde sans avancée: les `arts incohérents', 1882-1889", p. 73-86, et Denys Riout, "Remarques sur les `arts incohérents' et les `avant-gardes'", p. 87-89. D. Grojnowski est le premier à avoir évoqué cette filiation qu'il reprendra dans deux ouvrages: *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997, ainsi que dans une anthologie éditée avec Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle. Anthologie*, Paris, José Corti, 1990. On pourra également consulter Catherine Charpin, *Les Arts incohérents: 1882-1893*, Paris, Syros-Alternatives, 1990, et le catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, *Arts incohérents, académie du dérisoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

2. En photographie, cette question n'a été que très rarement posée. Lorsque les avant-gardes ne sont pas envisagées comme un phénomène *sui generis*, tout juste se borne-t-on, pour expliquer l'avènement de nouvelles images, à citer l'influence du lexique cinématographique, sans pour autant questionner sa propre origine. Il serait pourtant assez facile de montrer que nombre des effets cinématographiques proviennent des trucages employés dans les récréations photographiques.

3. Il est par ailleurs intéressant de noter que certaines personnes comme Charles Cros, Willy, Émile Cohl ou encore Henri Rivière fréquentent conjointement les milieux de la photographie et cette mouvance littéraire.
4. La plupart des histoires de la photographie ne font que signaler cette ressemblance formelle. Quelques recherches évoquent cette question sous l'angle du photomontage: Michel Frizot, "Les antécédents du photomontage", *Photomontages*, Paris, Centre national de la photographie, 1987, n. p., et Françoise Heilbrun, "Ouvrages de dame: un "Art brut" avant la lettre à l'usage de la bonne société", *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, Paris, Éditions du Regard/Réunion des musées nationaux, 1997, p. 11-15. Mais il n'existe, à notre connaissance, que deux courtes études qui abordent ce phénomène dans son entier: Nicolas Villodre, "Les récréations photographiques à la fin du XIXe siècle", *Photographies*, n° 8, septembre 1985, p. 106-109, et Véronique Figini, *Intertextualité entre les techniques photographiques du XIXe siècle et les techniques photographiques du début du XXe siècle, les origines des photogrammes, des photomontages et de la photo-déformation des années 20*, dossier de DEA d'histoire de l'art, sous la direction de José Vovelle, université Paris I, 1989-1990, mémoire dactylographié, 2 vol.
5. Cf. *La Science pour tous, 1850-1914*, Paris, bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990; Daniel Raichvarg, *Science et Spectacle, figures d'une rencontre*, Paris, Z'Éditions, 1993.
6. Cf. Denis Bernard et André Gunthert, *L'Instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1993, p. 223-229.
7. Albert Bergeret et Félix Drouin, *Les Récréations photographiques*, Paris, Charles Mendel, 1891; Charles Chaplot, *La Photographie récréative et fantaisiste*, Paris, Charles Mendel, 1904.
8. Cf. Gaston Tissandier, *Les Récréations scientifiques ou l'Enseignement par le jeu*, Paris, G. Masson, 1881, et Gaston Bonnefant, *Jeux et récréations de la jeunesse*, Paris, Dreyfous, 1888.
9. A. Bergeret et F. Drouin, *op. cit.*, p. I.
10. *Ibid.*, p. 9-12; C. Chaplot, *op. cit.*, p. 45-52.
11. Plus d'un tiers dans l'ouvrage de Bergeret et Drouin, et près d'un quart dans celui de Chaplot.
12. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Puf, 1981, p. 2.
13. Il semble préférable de ne pas aborder ici les récréations photographiques dans leur aspect le plus théâtral: mises en scène, déguisements, grimaces, acrobaties et autres pitreries devant l'objectif. Non pas qu'elles aient été peu pratiquées par les photographes elles forment au contraire une part très importante de l'activité des amateurs, mais parce qu'elles ne sont pas spécifiques au mouvement récréatif du tournant du siècle (elles existent depuis les débuts de la photographie et perdurent encore de nos jours). De surcroît, ce degré zéro de la récréation ne constitue pas particulièrement un vocabulaire formel dont s'inspireront les avant-gardes.
14. Cf. les théories de E. Kraepelin ou T. Lipps, discutées et nuancées par Sigmund Freud dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905] (trad. de l'allemand par D. Messier), Paris, Gallimard, 1988, p. 47, 281 et 382 pour la citation.
15. E. Ogonowski et Violette, *La Photographie amusante*, Paris, Société générale d'éditions, 1894, p. 56.
16. A. Bergeret et F. Drouin, *op. cit.*, p. 151-152; C. Chaplot, *op. cit.*, p. 185-186.
17. W. Graham Brown, "Jeu des portraits à reconstituer", *Photo-Revue*, n°50, 16 décembre 1906, p. 193-194. Il s'agit de l'adaptation française de l'article de W. G. Brown, "A

Photographic Christmas Game", *The Photogram*, décembre 1906, p. 366-368. Cet article avait déjà été publié en 1894.

**18.** Il est assez difficile d'établir une distinction très stricte entre ces trois temps du montage. Car chacune de ces trois techniques permet d'obtenir des effets équivalents voire identiques.

**19.** En France, la photographie spirite naît en 1873 dans les cercles de la *Revue spirite* d'Allan Kardec et à l'initiative du photographe Jean Buguet. Le phénomène est de courte durée puisque les 16 et 17 juin 1875, devant la septième chambre correctionnelle du tribunal de la Seine, Jean Buguet est jugé et condamné pour escroquerie. Faisant jusqu'alors l'objet d'une véritable croyance, la photographie spirite est profondément discréditée. Elle n'en disparaît pas pour autant, mais se voit immédiatement convertie en divertissement, passant ainsi du domaine de la mystification à celui de la récréation. Nombreux sont les manuels qui l'inscrivent alors à leur registre et les amateurs qui la pratiquent par plaisanterie.

**20.** Il semble que le comique de montage soit ici couplé à un comique de répétition. Car l'effet comique est d'autant démultiplié qu'on présente non plus deux, mais trois, quatre, voire une infinité de personnages similaires. Sur cette notion de comique de répétition, voir H. Bergson, *op. cit.*, p. 26.

**21.** C. Chaplot, *op. cit.*, p. 81.

**22.** Cf. Louis Ducos du Hauron, *Le Transformisme en photographie par le pouvoir de deux fentes*, Alger, Bouyer, 1889.

**23.** A. Bergeret et F. Drouin, *op. cit.*, p. 136-137; Glad, "Un mystère dans une chambre noire", *Photo-Magazine*, 1904, t. 1, p. 109-113 et 132-136.

**24.** C. Chaplot, "Les surprises de la perspective", *La Photographie récréative*, *op. cit.*, p. 99-102. Sous le terme de "photographie symbolique", *Photo pêle-mêle* publiera en 1905 de nombreux dessins inspirés par les déformations dues aux objectifs à court foyer.

**25.** John Jones, "Comment on risque sa vie pour amuser les lecteurs", *Photo pêle-mêle*, n° 186, 20 janvier 1907, p. 21-23.

**26.** *Ibid.*, p. 21.

**27.** Michel Melot, *L'OEil qui rit. Le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du livre, 1975, p. 19-25.

**28.** Un article d'Albert Londe, "Déformations caricaturales des photographies", *Journal de l'industrie photographique*, 1889, p. 62-63, souligne combien la frontière entre les accidents et les récréations est mince, et comment, en quelques années, on est passé du refus à la recherche de ces effets.

**29.** Léancour, "Concours n° 23. Curiosités et fantaisies photographiques", *Photo pêle-mêle*, n° 179, 1er décembre 1906, p. 384.

**30.** Par exemple l'objectif "anamorphote", de marque Zeiss, mis au point par le Dr P. Rudolph. Cf. C. Chaplot, *op. cit.*, p. 85.

**31.** Par exemple le "Chariot polypose" de Victor Bracq et Eugène Faller. Cf. Charles Gravier, "Chariot polypose de MM. Bracq et Faller", *Paris-Photographe*, 1893, p. 183-185.

**32.** Par exemple le papier "L'Artistique". Cf. C. Chaplot, *op. cit.*, p. 109.

**33.** Par exemple les "Photo-charges". Cf. *Agenda Charles Mendel du photographe et de l'amateur*, 1902, cahiers publicitaires en fin de volume, n. p.

**34.** Le livre d'Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib*, Leipzig, Liesegang's Verlag, 1890, connaît six éditions en treize ans. De même, le livre de Walter E. Woodbury, *Photographic amusements*, New York, The Scovill & Adams Co., 1896, atteint sa dixième édition en 1931.

35. Cf. William Ouellette, *Cartes fantasques*, Paris, Henri Veyrier, 1975.
36. Compte tenu du caractère polymorphe de la notion d'avant-garde, le terme sera toujours employé au pluriel. Malgré les différences qui peuvent exister entre dadaïsme, surréalisme et Nouvelle Objectivité, on est frappé de voir combien ces mouvements utilisent un lexique formel similaire: le photogramme, la surimpression, le montage, etc. C'est cette similitude de moyens qui autorise l'étude comparée de ces tendances et leur regroupement sous le terme générique d'avant-gardes.
37. Man Ray, *Autoportrait* (traduit de l'anglais par A. Guérin), Paris, Seghers, 1964, p. 119. Harry Alan Potamkin, dans l'ouvrage de Frank R. Frappie et Walter E. Woodbury, *Photographic amusements*, Boston, American Photographic Publishing Co., 1931, p. 258, signale que Robert Desnos aurait également écrit: "As children we used to get our hands imprinted on citrate paper exposed to sun."
38. László Moholy-Nagy, "La réclame photoplastique" [1926], *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie* (traduit de l'allemand par C. Wermester), Nîmes, éd. J. Chambon, 1993, p. 129-130.
39. Jacques B. Brunius, "Photographie et photographie de cinéma", *Arts et Métiers graphiques*, 1938, s. p., cit. in Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1993, p. 90.
40. Werner Spies, "Une poétique du collage", *Éluard et ses amis peintres*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 44-68.
41. Cf. André Breton, "Manifeste du surréalisme (1924)", *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 59. La fameuse "image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique" publiée par Breton dans "La beauté sera convulsive", *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 9, ressemble étrangement à ces photographies d'étincelles que les manuels de récréations proposaient aux amateurs de réaliser quelques années auparavant.
42. Cf. José Pierre, "La carte postale comme matériau du poème visible", *Regards très particuliers sur la carte postale*, Paris, musée de la Poste, 1992, p. 29-40. J. Pierre dresse la liste des surréalistes susceptibles d'avoir vu et avoir été influencés par la collection d'Éluard (p. 32).
43. "[...] les cartes postales ne constituent pas un art populaire. Tout au plus la petite monnaie de l'art tout court et de la poésie. Mais cette petite monnaie donne parfois l'idée de l'or", Paul Éluard, "Les plus belles cartes postales", *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 86.
44. L. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, Munich, Albert Langen, 1925; *Film und Foto. Internationale Ausstellung des deutschen Werkbunds*, catalogue de l'exposition, Stuttgart, 1929; Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929.
45. Albert Londe, *Le Cinquantenaire de la photographie et le Premier Congrès international de photographie*, Paris, Gauthier-Villars, 1890, p. 17, cit. in D. Bernard et A. Gunthert, op. cit., p. 75.
46. Franz Roh, "Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie", *Fotografie OEil et Photo Photo-eye*, Stuttgart, Verlag Fritz Wedekind, 1929, cit. in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1997, p. 303.
47. Man Ray, "L'interview de *Caméra*" [1975], *Ce que je suis et autres textes*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 34.
48. L. Moholy-Nagy, op. cit., p. 130 et p. 193.

49. L. Moholy-Nagy, "Photogramme. Eine neue Spielerei mit Lichtempfindlichem Papier", *Uhu*, n° 5, 1928, p. 56-57. C'est dans le même esprit ludique et didactique que Moholy-Nagy monte en 1948, pour le département des expositions itinérantes du Museum of Modern Art de New York, une exposition intitulée "How to make a photogram". Christian Schad, qui réalisa les premiers photogrammes "modernes" en 1919, souligne également la part de jeu qui entre dans cette pratique: "En disposant par jeu ces objets trouvés sur du papier photographique tel qu'on l'utilisait à l'époque, je constatai qu'il s'imprimait directement sous l'influence de la lumière du jour, prenant ainsi une réalité toute nouvelle. [■] Ce procédé amuse les enfants et développe leur imagination." *Cit. in* Irmeline Lebeer, "Christian Schad", *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 1, 1979, p. 72.
50. Cf. Alexandre Lavrentiev, *Alexandre Rodtchenko. Photographies, 1924-1954* (adaptation française par M.-A. Trémeau-Böhm), Paris, Gründ, 1995, p. 23-24.
51. A. Breton, "Second manifeste du surréalisme (1930)", *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 128.
52. Cf. Sergueï M. Eisenstein, *Cinématisme, peinture et cinéma* (trad. du russe par A. Zouboff), Bruxelles, Éditions complexe, 1980; Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1980.
53. A. Breton, "Manifeste du surréalisme (1924)", *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 36.
54. Isidore Ducasse dit le comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* [1869], Paris, Flammarion, 1990, p.289.
55. Christian Dotremont, "Les développements de l'oeil", *Points de repère*, n° 1, 1950, *cit. in* Édouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 213.
56. Il est probable que cette pratique de la surimpression trouve sa source essentielle dans les photographies spirites. D'ailleurs, l'un des premiers photographes à avoir utilisé la surimpression comme effet esthétique, le futuriste Bragaglia, le fait en référence aux photographies spirites de la fin du XIXe siècle. Voir sur ce sujet Marta Braun, "Phantasmes des vivants et des morts. Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible", *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 40-55. Sur l'intérêt des surréalistes pour le miroir et ses effets de dédoublement, voir Pierre Mabile, "Miroirs", *Minotaure*, n° 11, printemps 1938, p. 14-16, 66.
57. Léo Malet, "Au jeu du miroir", *La Conquête du monde par l'image*, Paris, Les Éditions de la main à plume, 1942, p. 7, *cit. in* É. Jaguer, *op. cit.*, p. 211.
58. Cf. Ernst Gombrich, *L'Écologie des images* (trad. de l'anglais par A. Lévêque), Paris, Flammarion, 1983, p. 63-66. Voir également Arsène Alexandre, "Le Salon d'automne. Galerie des horreurs. Petite histoire de la déformation", *Comoedia*, 2 octobre 1909, p. 3. L'auteur remercie Michel Poivert de lui avoir signalé cet article.
59. Cf. Jules Ziégler, "Notes sur le collodion", *La Lumière*, 1er mai 1852, p. 75. L'auteur remercie André Gunthert de lui avoir signalé cet article.
60. Il ne s'agira pas ici de savoir si cette apparition de la déformation dans la peinture ou la sculpture provient ou non de l'influence de la photographie. On renverra pour cela le lecteur à l'ouvrage d'Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, Penguin Books, 1986 ("Problem of perspective", p. 189-195 et "Picasso", p. 268-272).
61. Voir par exemple les autoportraits de Mariane Brandt, Walter Funkat, Margit Kellin, Gyula Pap, etc.
62. Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution* (trad. du russe par B. Du Crest), Paris, Philippe Sers, 1988, p. 143.
63. *Ibid.*, p. 126.

64. E. Ogonowski et Violette, *op. cit.*, p. 60.
65. Raoul Hausmann et W. Gräff, "Comment voit le photographe", *Das Deutsche Lichtbild*, 1933, *cit. in* O. Lugon, *op. cit.*, p. 72.
66. "L'appareil photographique constitue l'outil le plus fiable à l'amorce d'une vision objective", L. Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 93.
67. On sait, par ailleurs, que nombre d'artistes modernes furent comparés à des caricaturistes. Cf. M. Melot, *op. cit.*, p. 11 et 33; E. Gombrich, "L'expérimentation dans le domaine de la caricature", *L'Art et l'Illusion* (trad. de l'anglais par G. Durand), Paris, Gallimard, 1996, p. 279-303; Rudolf Arnheim, "The rationale of deformation" et Adam Gopnik, "High and low: caricature, primitivism and the cubist portrait", *Art Journal*, XLIII/4, New York, Winter 1983, p. 319-324 et p. 371-376.