

Herbert MOLDERINGS, *L'évidence du possible.
Photographie moderne et surréalisme*

Trad. de l'allemand par Jean Torrent, Yves Kobry et Patrick Kermann,
Paris, Éd. Textuel/Centre allemand d'histoire de l'art, coll. L'écriture
photographique, 2009, 192 p.

Anne Immelé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/294>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.294](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.294)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 270-272

ISBN : 978-2-8143-0056-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Anne Immelé, « Herbert MOLDERINGS, *L'évidence du possible. Photographie moderne et surréalisme* », *Questions de communication* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 09 mai 2012, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/294> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.294>

Herbert MOLDERINGS, *L'évidence du possible. Photographie moderne et surréalisme.*

Trad. de l'allemand par Jean Torrent, Yves Kobry et Patrick Kernann, Paris, Éd. Textuel/Centre allemand d'histoire de l'art, coll. L'écriture photographique, 2009, 192 p.

L'évidence du possible. Photographie moderne et surréalisme est le deuxième livre de la collection L'écriture photographique dirigée par Clément

Chéroux. Publié en même temps que l'exposition *La subversion des images* au Centre Pompidou et que son précieux catalogue (Quentin Bajac, Clément Chéroux, dir., *La subversion des images*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2009), ce recueil réunit différents textes et articles principalement publiés en Allemagne entre 1986 et 2008 par Herbert Molderings, historien de l'art et professeur à l'université de Bochum. Le parti pris de l'éditeur n'est pas de suivre la chronologie de parution des textes, mais de créer un véritable parcours dans lequel l'auteur analyse les pratiques photographiques qui ont nourri les avant-gardes photographiques. Ainsi la photographie scientifique, celle récréative des amateurs ou la photographie spiritiste sont-elles autant de « répertoires de forme » – expression qui fait référence au titre d'une contribution de Clément Chéroux (« Les créations photographiques. Un répertoire de formes pour les avant-gardes », *Études photographique*, 5, nov. 1998, pp.73-96) – pour les avant-gardes et les surréalistes. L'auteur analyse également la nouveauté des esthétiques déployées par ces mouvements, leurs positionnements par rapport au réel photographié et leurs apports théoriques et esthétiques pour la photographie contemporaine.

L'ouvrage commence directement avec « Les origines de la photographie moderne », texte paru en 2008 en Allemagne et qui fait fonction d'introduction. Herbert Molderings s'attache à spécifier l'émergence de la « photographie moderne », terme désignant les nouvelles tendances photographiques qui apparaissent à partir des années 20, et qui s'engagent dans une voix purement photographique, par opposition au rapprochement avec la peinture, qui avait été établi par les pictorialistes. László Moholy-Nagy, figure majeure de la photographie moderne, est l'objet de cette étude qui vise à montrer comment les nouvelles formes photographiques expérimentées et théorisées par László Moholy-Nagy sont nées « de la conjonction de l'esthétique de la photographie scientifique avec les jeux amusants pratiqués par les amateurs de photographie récréative » (p.9). L'objectivité scientifique devient l'un des modèles d'une photographie qui doit permettre d'élargir les possibilités de la perception visuelle, et possède une fonction pédagogique, s'éloignant ainsi d'une expression artistique individuelle. Les images truquées, en vogue chez les amateurs, deviennent l'autre modèle et les déformations optiques ou autres « erreurs » de prises de vue, sont érigées « en formes intentionnelles et significatives » (p.23).

L'ouvrage se scinde ensuite en deux parties. La première regroupe trois textes qui ont en commun de mettre en évidence la photographie comme médium privilégié de l'expérience urbaine. Dans un parcours menant des errances berlinoises d'Umbo aux rencontres parisiennes nocturnes de Brassai, Herbert Molderings dresse le portrait du photographe flâneur, dans une filiation avec Eugène Atget, qui associait sa mission de documenter le vieux Paris à la perception subjective du « flâneur philosophique » (p.41). Dans « Le mythe de Paris en images photographiques » l'auteur analyse la vision renouvelée que les photographes internationaux, actifs à Paris dans les années 1920-30, ont porté sur cette ville. Ces photographes, regroupés sous le terme imprécis « d'école de Paris », ont en commun de s'appuyer sur le mythe urbain de Paris pour renouveler l'esthétique photographique, figée dans un pictorialisme moribond. L'influence ne vient plus du dessin ou de la gravure, mais de l'esthétique du cinéma, dans un contexte de développement de la presse illustrée et de l'édition photographique : « Le public éduqué par le cinéma et les nouveaux éditeurs exigeait une forme totalement nouvelle de reportages, à savoir des récits photographiques vivants et brefs, à la manière d'un film, avec une action continue, une histoire » (p.71). Les photographes auteurs, comme André Kertész, Brassai, Germaine Krull ou Ilse Bing, ont remplacé les photographes de presse travaillant de manière conventionnelle.

La deuxième partie, consacrée à la photographie surréaliste, est constituée de trois textes qui vont du particulier avec « La photographie n'est pas l'art » – analyse détaillée de l'album éponyme de Man Ray – à « L'évidence du possible » qui esquisse une théorie de la photo surréaliste, théorie qui n'a jamais été développée par André Breton, comme l'explique l'article intermédiaire « La tâche aveugle ». Dans le dernier article, « L'évidence du possible », l'auteur rappelle les diverses inventions photographiques des surréalistes, et leur apport considérable dans une approche théorique du médium. L'enjeu se situe entre deux conceptions de la photographie. D'un côté, une conception de la photographie en tant qu'outil d'enregistrement, de reproduction fidèle de la réalité, avec la charge d'authenticité, de véracité que l'on lui prête. De l'autre, une conception de la photographie comme construction d'une réalité : « Pour les artistes surréalistes, la question essentielle concernant la photographie était de savoir si l'on pouvait imaginer une photographie qui ne soit pas un simple décalque du réel, mais une révélation, une objectivation du « possible », au sens d'une ouverture

infinie des réalisations de l'esprit, de ce possible que Baudelaire a défini comme le domaine propre de l'imagination » (pp. 141-143). Pour subvertir le lien de la photographie au réel, pour détourner l'usage habituel de la photo, les surréalistes vont utiliser la mise en scène, le photomontage, le photogramme, et des techniques de tirages comme la solarisation; ils vont aussi puiser dans les pratiques amateurs, récréatives et fantaisistes. Ils vont pratiquer le décloisonnement, le mélange des genres. Ils opposeront « le mensonge de la photographie » à l'objectivité prônée par la Nouvelle Objectivité. Par diverses techniques, les artistes surréalistes ont saboté l'outil photographique en le détournant de son usage de reproduction du réel, au profit de la construction d'une image, qui atteint un point d'indiscernabilité entre le réel et l'imaginaire. Si André Breton a pris au sérieux les photographies de Man Ray, d'Hans Bellmer, de Raoul Ubac ou de Claude Cahun, elles n'ont pourtant jamais fait l'objet d'une théorie de l'image photographique. Avec l'article « La Tâche aveugle », nous entrons dans la partie la plus passionnante du recueil. Herbert Molderings y analyse les raisons pour lesquelles André Breton, pris dans ses contradictions, n'a pas pu élaborer une théorie de l'image photographique surréaliste, car « la conception de l'image photographique comme produit d'un appareil d'enregistrement passif empêchait Breton d'apercevoir les interventions opérées par la représentation [...] et les transformations que la réalité subit dans la photo » (p. 127). Fasciné par la possibilité d'un enregistrement passif, relevant d'une forme d'écriture automatique – en témoigne son intérêt pour les photomatons – André Breton ne s'est jamais intéressé au statut artistique de la photographie, alors que Man Ray est intervenu dans ce débat en publiant un album de douze images au titre ironique « La photographie n'est pas l'art » (1937), qui fait l'objet d'une analyse détaillée d'Herbert Molderings. Le recueil se termine sur l'importance que ces pratiques de fictionnalisation et de mises en scène ont eue sur les pratiques artistiques depuis les années 70.

Anne Immelé

*Université de Strasbourg
CREM, université Paul Verlaine-Metz
anne.immele@sfr.fr*