

La photographie expérimentale dans les Etats-Unis d'après-guerre : Surréalisme, nature(s) et contradictions.

La situation dans laquelle se trouvent les photographes américains au lendemain de la guerre est sensiblement différente de celle des photographes restés en Europe. Ces derniers se doivent de répondre à un contexte difficile de reconstruction politique, sociale et identitaire qui amène à un renouvellement nécessaire de leurs propositions artistiques. Les photographes américains, ayant vécu différemment le conflit et ses traumatismes, élaborent des problématiques fondées sur des bases radicalement différentes. La suprématie des deux grands versants de la photographie américaine d'alors – documentaire et « straight photography » - se renforce. La photographie documentaire est emblématisée par les photographes de la Farm Security Administration (FSA) avec des artistes tels que Walker Evans et Dorothea Lange. La photographie « straight » directe, naît avec Alfred Stieglitz et ses théories modernistes de la photographie. Il prône une autonomie du médium, une pureté, la photographie se soit d'être anti-picturale et donc non manipulée, et d'explorer ses caractéristiques propres : utilisation de l'appareil, immédiateté, précision de la prise de vue, célébration des formes pures par un usage technique de la lumière. L'expérimentation devient rapidement synonyme d'abstraction et devient la seule voie légitime, pour une photographie moderne et créative. Si en dehors de son application à la publicité, la photographie expérimentale, manipulée, est difficilement acceptée, voire rejetée par les institutions dans les années d'après guerre, c'est pourtant bien au sein de cette tendance, que se formulent les plus notables innovations théoriques et formelles,

innovations caractérisées par une pluralité, voire par de fortes contradictions. L'arrivée des surréalistes aux Etats-Unis, (exposés dès 1936 au Museum of Modern Art de New York par Alfred Barr)¹ est déterminante pour les photographes qui ne rentraient alors ni le documentaire, ni dans la photographie straight telle que définie par Stieglitz et le groupe f/64. La diffusion des théories surréalistes sur la place de l'inconscient dans la création artistique se trouve réaménagée pour être mise au service de l'expression de l'individualité de l'artiste. Il faut rappeler qu'au début du 20^{ème} siècle, l'art d'avant-garde moderniste européen se veut impersonnel, objectif, révolutionnaire. Au milieu du 20^{ème} siècle, l'art moderniste américain est au contraire le lieu d'une vision personnelle, de l'expression subjective de l'artiste la plupart du temps dépolitisée. La pratique de la photographie expérimentale concerne un grand nombre d'artistes dans cette après-guerre : par conséquent, un choix a été nécessaire. Trois photographes seront ici analysés : Frederick Sommer, Clarence John Laughlin et Val Telberg. Leurs partis pris théoriques et esthétiques se rapprochent dans une certaine mesure mais s'opposent aussi parfois radicalement. L'analyse de leurs œuvres permet ainsi de montrer une des facettes de la complexité de la portée du surréalisme et de son influence véritable outre Atlantique. Ces trois artistes qui ont tous utilisé la pratique du photocollage et du photomontage mais à des degrés d' « impureté » plus ou moins prononcé, défendant une vision de la réalité photographique différente. Nous insisterons en particulier sur leur usage de l'*ostranenie* - rendre étrange le familier –, concept clef théorisé en littérature dès 1916 par Viktor Shklovsky dans son texte intitulé « L'Art comme moyen », et central chez les photographes d'avant gardes européens. Ces derniers cherchaient à choquer par l'image pour faire réagir les masses contre le système établi. Ce concept de défamiliarisation était lié, comme dit précédemment, à un art impersonnel et objectif, un art des masses. Sommer, Laughlin et Telberg pratiquent tous une défamiliarisation, qui sera à la base de la confusion des discours portés sur ces artistes, expliquant leur inclusion dans le mouvement surréaliste mais révélateur

aussi surtout d'une sensibilité bien américaine : d'une mise au service de la défamiliarisation à une vision subjective de l'artiste.

Proche des surréalistes immigrés, en particulier de Max Ernst, **Frederick Sommer** (Angri, Italie, 1905-1999) est invité à l'exposition internationale du surréalisme 1947 à Paris, mais aussi intégré très tôt aux expositions du MoMA sur l'abstraction américaine (il est exposé dès 1941 puis régulièrement à partir de cette date). Dans les années 1950, il publie photographies et articles dans la revue de Minor White, *Aperture*. En 1954, il est exposé à la deuxième manifestation de la *Subjective Fotografie* en Allemagne. Professeur au New Bauhaus de Chicago dans les années 1950, F. Sommer est une figure incarnant les discours et les interprétations diverses, voire contradictoires, que les acteurs du monde de la photographie de l'immédiate après-guerre tiennent face à ses images qui ne correspondent ni à l'esthétique documentaire ni tout à fait à l'esthétique « straight ». Artiste reconnu comme photographe « direct » de par son usage d'une photographie non manipulée, il impressionne pourtant par son imagerie provocante, jamais égalée chez les photographes straight américains de la période². Si en 1947, il est invité à participer à l'exposition internationale du surréalisme à Paris, il sera deux ans plus tard inclus dans l'exposition du Museum of Modern Art (NY) *Realism in Photography*. Sommer rencontre Stieglitz et Weston au milieu des années 1930, et commence à photographier réellement à partir de 1938. Lecteur avide de Freud et de ses sources, des écrivains symbolistes, mais aussi des poètes surréalistes, Sommer commence à explorer des thèmes et des approches « surréalistes » tels que l'automatisme, et les juxtapositions inattendues d'objets trouvés. Dans cette œuvre (**fig.1**), il assemble les parties démembrées de l'animal mort en une composition arrangée, photographie le tout, créant ainsi une image avec une nouvelle signification, sans rapport avec son contexte



Fig.1. F.S., *Anatomy of a Chicken*, 1939



Fig.2. F.S., *Arizona Landscape* 1945

d'origine. Tout en utilisant une technique photographique « pure », Sommer plonge le spectateur dans un monde étrange et dérangent. Ces images sont vues et appréciées par Ernst, Man Ray et Tanguy en 1941³, mais elles sont aussi dans les années 1950 publiées dans *Aperture* grâce à Minor White, qui ne tiendra pas compte des critiques de B. Newhall et de certains lecteurs outragés.⁴

En 1943, Max Ernst et Dorothea Tanning s'installent en Arizona, dans une maison voisine de Sommer. Appréciant en particulier les photographies de Sommer du désert arizonien (**fig.2**), Ernst publie deux de ces photographies de Sommer ainsi que quatre de ses dessins en février 1944, dans la revue surréaliste américaine *VVV* dirigée par lui-même et Breton. Entre 1946 et 1955, Sommer se concentre essentiellement sur les objets trouvés et les assemblages en tous genres (**fig.3**), dont les anciennes gravures (On ne peut que penser à l'utilisation des gravures de Ernst dans ses photocollages réalisés pour l'ouvrage *Une Semaine de Bonté* (**fig.4**). Exploitant un espace aplani et le rendu d'une échelle ambiguë, Sommer y exprime sa fascination pour les détritrus, leur rapport au temps, à la mémoire, au hasard qu'il lui permet d'explorer les thèmes du déclin, de la régénération, du désir, du rêve, de la perte de l'innocence de l'enfance.⁵ (**fig 5.**) La plupart des commentateurs de Sommer s'accordent sur le fait que cette période dans l'œuvre de l'artiste révèle l'influence de Ernst. S'il a toujours revendiqué l'importance de Ernst pour son œuvre, Sommer avait cependant des réserves sur certains des membres du cercle surréaliste. Il considère l'œuvre des surréalistes comme « anti-esthétique » : s'il loue leur utilisation du monde des rêves et de l'inconscient il note les conséquences néfastes de cet usage, notamment en critiquant le fait qu'ils se seraient ainsi éloignés de la réalité.⁶ Cette critique adressée au surréalisme se comprend lorsque l'on sait que le rapport à la réalité et plus spécifiquement à la réalité photographique est un des thèmes majeurs des discussions chez les photographes straight. « L'image mentale » n'est pas forcément liée, comme chez les surréalistes, à l'inconscient. Ceci est très clair dans la théorie de la prévisualisation d'Edward Weston, photographe proche de Sommer La *prévisualisation* selon Weston est l'idée que l'image est



Fig.3. F.S., *Moon Culmination* 1951



Fig.4. Max Ernst, in *Une Semaine de bonté*, Paris, 1934



Fig.5. F.S., *The Giant* 1946

d'abord mentale, puis prend forme grâce à la photographie. L'image mentale, serait certes abstraite, mais non dissimulée dans l'inconscient, elle serait définie, identifiée, et attendrait la prise photographique pour prendre forme.⁷ Cette vision particulière de la réalité photographique, partagée par la majorité des photographes straight, expliquerait en partie le choix de Sommer d'une esthétique pure. L'image étant déjà formée dans l'esprit, sa formalisation ne nécessiterait aucune manipulation. Cette tension entre image mentale / image visuelle se vérifie dans ses photographies du désert arizonien. Sommer affirme lui-même qu'avec ces images, il « cartographiait un paysage intérieur »⁸ Ces images suggèrent un espace infini, elles n'offrent pas de point central, bouleversant ainsi notre mode de perception en provoquant une désorientation.⁹ Si tous ces éléments nous font comprendre l'intérêt des surréalistes pour ces images, ces éléments résonnent aussi avant tout de façon claire avec les tenants iconographiques et théoriques de l'Expressionnisme abstrait en plein développement à cette époque. (fig.6) Pendant les années 1940-1950, Sommer réalise des compositions abstraites « over-all ». Cette composition est aussi utilisée dans ses photographies de carcasses d'animaux gisant dans le désert (fig.7) Ces images ne présentent pas de ligne d'horizon, et sont soigneusement composées pour mettre en évidence les rapports de forme. Ici encore, Sommer utilise une méthode photographique « pure » mais en la poussant à son paroxysme, en la rendant typologique, presque médicale, qu'il associe à une iconographie dérangeante. A propos de ces images, Hélène Perrin mentionne une éventuelle légitimité d'un rapport contextuel avec la publication des premières photographies des camps d'extermination à la fin de la deuxième guerre mondiale (notamment les photographies de Lee Miller publiées dans Vogue au printemps 1945 sous le titre « Believe it »).¹⁰

La volonté de défamiliarisation, d'*ostranenie*, s'exprime aussi parfois chez Sommer de manière extrêmement subtile : dans certaines de ses photographies, il détruit la pureté de l'image, non pas par la technique, mais par un simple détail qui va déplacer le sujet et provoquer l'étrangeté. Dans *Livia* (1948) (fig.8), le photographe effectue un double



Fig 6. Sommer, *Found Painting* 1949



Fig.7. F.S., *Coyotes* 1945



Fig.8., F.S., *Livia*, 1948

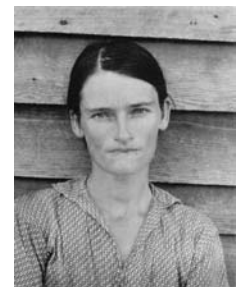


Fig.9. W. Evans, *Hale County, Alabama* 1936

déplacement. Sommer y effectue un transfert en renommant le modèle (Lydia) « Livia », femme du premier Empereur romain Caesar Augustus, figure de pouvoir et de séduction.¹¹ La position des mains et l'orientation du regard sont des détails supplémentaires qui viennent faire basculer l'image. On comprend très bien ce déplacement de l'esthétique straight, si on compare cette image avec une photographie célèbre de Walker Evans (**fig.9**) réalisée pour la F.S.A.. Si de part la prise de vue frontale et son iconographie, cette image rappelle fortement la photographie de Sommer, elle s'en démarque en tous points.

Cette déconstruction de la photographie straight par un processus de déplacement s'opérant parfois avec un seul infime détail se retrouve dans le travail de **Clarence John Laughlin** (Lake Charles, Louisiane, 1905-1985). Clarence John Laughlin produit des images fortement théâtralisées, dans lesquelles s'opère une déconstruction volontaire du documentaire et de l'autonomie, de la « pureté » du médium photographique. Nous trouvons une explication de son approche théorique dans un ouvrage qu'il publie tard, en 1982, mais qui reste pertinent pour notre étude¹². Laughlin y présente des photographies faites pour la plupart en 1941 par Edward Weston, un des maîtres reconnus de la photographie pure, et par lui-même, artiste de son temps difficilement accepté, voire rejeté par les théoriciens et les acteurs du monde de la photographie.¹³ (**fig.10 et 11**) Laughlin y explique qu'en 1941, Weston et lui-même ont photographié ensemble, au même moment, sur les mêmes lieux, donc avec la même lumière, les mêmes sujets, et parfois avec les mêmes appareils (8x10). Cette aventure lui aurait permis de mieux comprendre les relations entre « le purisme et un nouveau monde photographique ».¹⁴ En introduction, Laughlin rappelle le contexte de domination en 1941 des deux tendances photographiques américaines, le documentaire et la photographie puriste. Dès 1939, il aurait commencé à questionner cette approche puriste de la photographie comme seule approche créative. (**fig.12 et 13**). Il aurait compris qu'il était possible de garder certains éléments de cette technique (dessin, texture, tonalité), tout en y ajoutant un élément supplémentaire, en traitant l'objet en terme de « perceptions intérieures et de compulsions, en terme d'intuition et de



Fig.10. C.J.L, *Incantation Against Love's End : A Portrait of Edward Weston, 1941*



Fig.11. C.J.L, *Self-portrait of the Photographer as Joshua, 1939*



Fig.12. E. Weston, 1941



Fig.13. C.J.L, *Mystery of Chance, 1941*

symbolisme »¹⁵. S'il utilise parfois, on l'a vu, une esthétique parfaitement « pure », il ne s'impose aucune limite technique, multipliant les superpositions de négatifs, les collages, les arrangements théâtraux et les expositions multiples. **(fig.14)** Ainsi, Laughlin « défie toute catégorisation et analyse, brouille les frontières entre les médiums et défie les notions acceptées de réalisme photographique ».¹⁶ Sa technique de « manipulation » privilégiée – la plus critiquée à l'époque – est l'ajout de longues légendes, rivalisant souvent presque de force avec l'image elle-même.

Laughlin connaît et admire le travail des photographes européens d'avant-garde et en particulier des surréalistes. Dans des lettres adressées dans les années 1940 et 1950 à Man Ray et à Daniel Masclet, il explique que le travail des puristes américain (Stieglitz, Strand, Weston) l'ont poussé à commencer la photographie mais que les photographes européens ont beaucoup plus compté pour lui (Il cite Moholy-Nahy, Man Ray, Blumenfeld, Boucher, Litz, Raoul Ubac mais aussi Nadar et Atget)¹⁷ Le galériste Julien Levy est une des seules personnes qui le reconnaît très tôt : il organise une exposition personnelle de l'artiste en novembre 1940. Laughlin y rencontre alors Breton, Eugene Berman, G. Platt Lynes, et Charles Henri Ford, alors éditeur de la revue surréaliste *View* dans laquelle il publie certaines de ses photographies.

(fig.15). Atget est un modèle important revendiqué par Laughlin. Il y retrouve une « sensibilité similaire à la sienne à l'évocation d'un passé, à l'architecture », « à l'animisme des objets et aux juxtapositions accidentelles riches en associations. Laughlin apprécie en particulier chez Atget l'usage des surfaces réfléchives qui lui permet de créer des espaces ambigus. »¹⁸ **(fig.16)** Pour Laughlin, son œuvre, comme celle des surréalistes et en particulier celle de Ernst **(fig.17)**, serait accomplie grâce à une compulsion subconsciente aboutissant à la création de symboles.¹⁹ Cette relecture forcée « symboliste » du surréalisme démontre que si Laughlin se rapproche d'une certaine mesure de ce mouvement, il reste fondamentalement un photographe du modernisme américain dans le sens ou les parallèles qu'il établit entre le mouvement et sa propre pratique démontre surtout un désir de donner une forme expressive à des



Fig.14. C.J.L., *Elegy for Moss Land*, 1940



Fig.15 C.J.L., *Atget Fantasia #2*, 1939



Fig.16. C.J.L., *The Mirror of Long Ago*, 1946



Fig.17. Max Ernst, in « *La Femme aux 100 têtes*, 1929

sentiments personnels et de créer une mythologie contemporaine, emprunte de subjectivité. Si Laughlin est bien reçu dans le milieu des surréalistes émigrés, il se veut et s'affirme avant tout comme photographe spécifiquement américain. Les années 1920-1930 dans lesquelles Laughlin grandit sont une période de tensions culturelles aux Etats-Unis, particulièrement dans le Sud, région que l'artiste ne quittera que pour de courtes périodes. En contraste avec le développement considérable de la coté est, le Sud porte l'héritage de l'esclavage, de la défaite militaire et souffre d'une forte stagnation économique.²⁰ Laughlin, développe alors très tôt un sentiment d'identité fort en tant qu'habitant de la Nouvelle Orléans, et défendra toute sa vie une position extrêmement critique face au monde moderne. En septembre 1939, seulement quelques jours après le début de la deuxième guerre mondiale, il entreprend une série intitulée « Poems of the Inner World ». **(fig.18)** Ce travail est certes une réponse aux atrocités de la guerre en Europe, mais elle reste personnelle et surtout distanciée : Laughlin sert, pendant la guerre, principalement dans les services photographiques de l'armée, a Long Island, NY. Caractérisée par une grande théâtralité, cette série présente des images qui « tentent de symboliser l'environnement psychologique de l'âge moderne »²¹. Dans une lettre a Man Ray, au début des années 1940, Laughlin explique que cette série représente « les conditions psychologiques qui ont amené au triomphe d'Hitler en Europe »²² et qu'elles ont été réalisées à travers des intentions et des compulsions subconscientes.²³ **(fig.19 et 20)** Le symbole et l'artifice lui permet de provoquer un sentiment d'étrangeté qui est censé déranger et donc faire réagir le spectateur contre les absurdités du monde contemporain. La série « Poems of the Inner World » commence avec l'image *Heil Hitler* **(fig.21)**, suivie d'images de ruines. Laughlin construit un discours : dans ses légendes il les décrit comme étant les ruines du monde contemporain en guerre alors qu'il s'agit bien d'images prises à la Nouvelle Orléans. Cette série révèle une critique véhémement du monde moderne qui serait alors dans un état dangereux de déséquilibre. L'industrialisation est vue comme une tragédie. En réaction, Laughlin se pose en visionnaire et prône a un retour vers le passé non technologique,



Fig.18. C.J.L., *The Ego-Centrics*, 1940 « in Poems of the Inner World »



Fig.19. C.J.L., *We Are Alone*, 1940



Fig.20. C.J.L., *The Nazi Puppets*, 1941

ou il cherche, par la création de symboles, à mettre l'emphase sur le « contenu psychique de l'objet et sur ses fonctions d'incarnation des valeurs humaines et culturelles. »²⁴ L'image agirait alors comme déclencheur de la conscience humaine. Dans cette même direction, Laughlin réalise une série pendant les années 1940-50, dans laquelle il affirme en 1973 avoir travaillé dans la tradition satirique de John Heartfield.²⁵ (Fig.22) Dans cette image, comme dans d'autres, le pathos exacerbé des légendes arrive parfois, sans aucun doute malgré lui, à faire basculer ses images dans l'humour.²⁶

Si l'on peut ainsi rapprocher Laughlin de certaines des avant-gardes européennes pour sa critique du monde contemporain, on ne peut occulter l'influence déterminante qu'on exercé sur lui les écrits des symbolistes français et de Charles Baudelaire en particulier. Comme le remarque Keith Davis, Laughlin rejoint l'écrivain français sur plusieurs points :

*« ses œuvres sont caractérisées par une vision pessimiste de l'humanité, une nostalgie du passé, par un mysticisme et une tentative de projeter des visions éthiques en des formes poétiques. Les thèmes du péché originel, du mal, du déclin, du désir, de la rêverie, du tourment et de la mort sont des figures prééminentes de son œuvre »*²⁷

Baudelaire pensait qu'une réelle compréhension du monde passait nécessairement par l'imagination et l'intuition, et « non par un esprit analytique. » En plus d'être en résonance avec les positions anti-modernes de Baudelaire, Laughlin va avoir recours à des procédés rhétoriques similaires : la description littéraire « réaliste » de Baudelaire des sujets symboliques suggèrent selon Davis, « la propre combinaison de Laughlin de figures allégoriques et des techniques photographiques relativement *straight* ». De plus, la théâtralité des images de L. rappellerait aussi la critique baudelairienne du réalisme en art en faveur d'un « artifice stylisé et purificateur ». ²⁸ Laughlin réalise des images qui pourraient amener à des interprétations multiples, mais qui sont volontairement annulées par son refus du hasard dans l'interprétation.²⁹

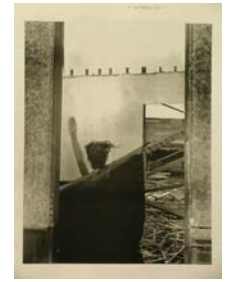


Fig.21. C.J.L, *Heil Hitler*, 1940



Fig.22. C.J.L, *The Torso in G Place*, 1945, in « Satires »

Le photographe accompagne ses images de longues légendes qui viennent expliquer leur symbolisme dans leurs moindres détails, et qui rappellent leur but premier : une critique didactique du monde moderne. Laughlin se reconnaît dans les pratiques des surréalistes en ce qui concerne leur usage d'une iconographie non naturaliste qui vient choquer le spectateur et le faire réagir, mais qu'il met au service d'une dénonciation beaucoup plus directe voire directive.³⁰ **(fig.23)**³¹ Dans son texte sur Laughlin, Keith Davis établit un parallèle intéressant entre Laughlin et le théâtre non naturaliste de la fin du 19ème et du début du 20^{ème} siècle. Il rapproche en particulier Laughlin de l'esthétique de la distanciation de Brecht. Les œuvres théâtrales de ce dernier traitent en des problèmes de la société de son temps, en ayant recours à « des exagérations grotesques, à des acteurs qui ne prétendent pas être les personnages qu'ils jouent. » Le but : provoquer « une conscience étendue de soi et de la société » en rejetant les traditions naturalistes, tout comme le fait Laughlin.³²



Fig.23. C.J.L., *The Masks Grow to Us*, 1947 in « Poems of the Inner World »



Fig.24. V.T., *Exhibition of the Witch* c.1948

Walter Benjamin, en citant Brecht dans sa *Petite Histoire de la Photographie*, insistait déjà sur la nécessité de construire le réel pour le révéler.³³ La reconstruction du réel, au cœur de l'esthétique de Laughlin, nous l'avons vu, prend la forme d'une défamiliarisation par l'image, mais finalement détruite par l'ajout de ses légendes. Chez **Val Telberg** (Moscou, Russie, 1910-1995) **(fig.24)**, la reconstruction de la réalité reste nécessaire, mais s'exprime au contraire par une défamiliarisation revendiquée et volontairement conservée :

« Bien qu'une photographie conventionnelle puisse enregistrer tous les faits physiques d'une scène exactement comme elle est enregistrée sur la rétine de l'œil, elle n'enregistre pas la scène comme l'esprit la visualise, combinant les choses qui sont vues avec les souvenirs qui peuvent évoquer un autre temps, un lieu différent (...) J'essaie d'inventer un monde complètement irréel, nouveau, libre et vrai, pour que le monde réel puisse être vu en perspective et en comparaison. »³⁴

Artiste au parcours singulier, Val Telberg, Américain d'origine russe, arrive à New York en 1938 après avoir vécu au Japon et en Chine. Il

étudie à l'Art Students League de New York au début des années 1940 où il est sensibilisé à l'expressionnisme abstrait, mais aussi au surréalisme, par l'intermédiaire de ses relations avec les cinéastes expérimentaux. Un de ses professeurs, Morris Kantor, l'encourage à explorer les premières techniques alors considérées comme impures (photomontage, photogramme, altération du négatif, solarisation).³⁵ En réaction à son environnement contemporain, Telberg explore « les possibilités métaphysiques de l'existence et la reconstruction du réel » grâce à des images manipulées « évoquant le rêve, le fantastique et l'inconscient. »³⁶ Comme Sommer et Laughlin, Telberg développe très tôt un intérêt pour la littérature, en particulier russe (Dostoyevsky et Tolstoi) mais aussi pour certains auteurs et artistes apparentés au courant symboliste comme Gustave Doré (fig.25 et 26). Telberg ressentirait une affinité entre sa propre expérience, souvent marquée par le malheur et la dépression et l'iconographie symbolique de Doré.³⁷ L'art est vu chez Telberg comme une puissance libératrice, comme une fuite vers ailleurs, tout comme l'avaient cherché les symbolistes au 19^{ème} siècle : « *Je pense que je peux contrôler mon monde fantastique, et soulager ma faim d'utopie dans mon travail créatif.* » Il crée des espaces sombres et ambigus, oppressants, habités par des corps superposés, fragmentés, dépersonnalisés. (fig.27) Ses images seraient selon lui une sorte « d'exorcisme à la violence » :

*« Mes personnages ne se battent pas. Plutôt, ils se blottissent les uns contre les autres, cherchant ainsi la consolation et la protection après les désastres, les guerres, les rébellions, les frustrations, les attentes, les humiliations et tout ce qui nous tue. »*³⁸

L'Art Students League est, dans les années 1940, un lieu de discussion des théories et des œuvres surréalistes. Telberg affirme avoir été marqué par Magritte, Dalí mais aussi Pavel Tchelitchev qui publie ses œuvres régulièrement dans *View*. Il connaît bien les œuvres et en particulier les films de Cocteau, mais aussi les poètes et photographes surréalistes.³⁹ (fig.28) Bien que se reconnaissant dans certaines pratiques surréalistes, Telberg n'a jamais été reconnu comme un membre du mouvement et ne s'est jamais proclamé comme héritier de cette tradition. La connaissance



Fig.25. V.T., sans titre, ca.1949



Fig.26. G. Dore, ill. Contes de Perrault, « La Belle au Bois Dormant », ed. 1867



Fig.27. V.T., Rebellion Call, 1953

et la lecture de Telberg du surréalisme s'expliquent avant tout par son rapport privilégié avec les cinéastes expérimentaux, américains ou émigrés présents à New York. En 1950, il rencontre plusieurs cinéastes, dont Ian Hugo, époux d'Anaïs Nin, écrivain proche des surréalistes d'abord à Paris puis aux Etats-Unis. En 1950, après avoir découvert le travail de Telberg, elle lui confie l'illustration de son ouvrage *House of Incest* (1936) (**fig.29**), traitant du rêve et des pulsions subconscientes. Après avoir vu les images qu'il réalise pour cette édition (qui paraît en 1958), elle lui écrit en disant qu'il a réussi, qu'il a « capturé l'intention du roman sans l'illustrer », « vos montages sont poétiques dans leurs propres termes – dans leur propre langage. »⁴⁰ Quand ils se rencontrent en 1950, Telberg revient d'Angleterre où il a collaboré à la réalisation d'un film expérimental *Between Two Worlds* (qui sort dans sa version définitive en 1952) Il travaille aussi quelques années plus tard avec Ian Hugo sur *Bells of Atlantis*, (1952), basé sur *House Of Incest* de Nin. On ne peut parler des rapports de Telberg au cinéma expérimental sans mentionner sa fascination pour Maya Deren. Cinéaste américaine d'origine russe, elle est une figure centrale de cette avant-garde cinématographique new-yorkaise des années 1940. S'appuyant sur l'expérience du rêve, elle réalise en 1943 avec son compagnon Alexander Hammid le mythique *Mesches of the Afternoon*, considéré comme une des principales influences du cinéma américain expérimental. Artiste qu'on a souvent affiliée au surréalisme, Deren n'a pourtant jamais cessé de rejeter avec véhémence cette influence. (Pourtant, ce film en particulier, est très proche, dans son traitement thématique et formel de *l'Etoile de mer* de Man Ray, 1928). J'ai sélectionné quelques photogrammes de ce film, qui rappellent l'univers de Telberg. (**fig.30s**). *Meshes of the Afternoon*, comme la plupart des films de Deren, interroge la place et le rapport de l'individu (et en particulier de la femme) à la société contemporaine. Le corps de la femme en particulier est un thème récurrent également dans l'œuvre de Telberg, qu'il érotise, déforme, fragmente, fétichise. Ne disposant pas de ressources financières suffisantes pour entreprendre des projets cinématographiques d'envergure, Telberg se consacre à la photographie, en adaptant certains



Fig.28. G. Hugnet, *Le rendez-vous* 1935

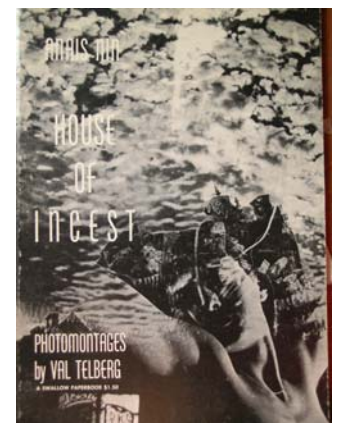


Fig.29.

des effets cinématographiques à ses photomontages ; adaptations particulièrement visibles dans son traitement de l'espace et dans sa volonté de représentation de temps différents dans l'image. Les fondus en particulier lui donnent l'idée de faire fusionner les formes entre elles.⁴¹ Cette application du langage cinématographique à la photographie prend sa maturité dans son œuvre des années 1960.

Contre toutes attentes, si Telberg n'occupe pas aujourd'hui une place privilégiée dans l'histoire de la photographie américaine d'après-guerre,⁴² il ne fut pas exclu de son temps des expositions dans les institutions américaines, qui lui consacrent, comme le Brooklyn Museum de New York (1948) ou encore le Museum of Modern Art de San Francisco (1950) des expositions personnelles. Il participe à des expositions collectives au MoMA de New York dès 1948 (In and Out of FocusI, 1948, Abstraction in Photography, 1951, The Sense of Abstraction, 1960...).

L'étude de telles expositions, ainsi qu'une analyse approfondie de la production des trois artistes traités ici - sans oublier ceux dont nous n'avons pas pu parler aujourd'hui - permettra, nous l'espérons, de réajuster la place, durant la période d'après-guerre, de la photographie expérimentale manipulée dans ce contexte de domination d'une esthétique « pure » de la photographie américaine. Cette étude permettra alors d'acquérir une vision plus large et surtout plus juste de l'histoire de cette période, marquée par l'influence des européens émigrés mais aussi par l'histoire culturelle américaine, souvent négligée dans les ouvrages traitant de l'histoire de la photographie de cette période, encore marqués par une approche moderniste trop souvent réductrice.



Fig.30s. Maya Deren et A. Hammid, *Mesches of the Afternoon*, (photogrammes) 1943

A noter : cette dernière image rappelle aussi une des figures récurrentes chez Laughlin : cf Fig. 19.

Julie Jones

Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Note au lecteur : *Un séjour de recherche aux Etats-Unis en automne 2007 nous permettra d'approfondir cette étude, en particulier sur l'artiste Val Telberg et ses rapports avec l'avant-garde cinématographique américaine. Nous poursuivons actuellement l'analyse de la postérité de la photographie surréaliste aux Etats-Unis par une étude de la place de la photographie dans les revues surréalistes américaines et celle occupée dans le milieu des artistes Beat de la côte Ouest.*

Notes :

¹ « Fantastic Art, Dada, Surrealism » (1936–37), Museum of Modern Art, New York.

² MARABLE, Darwin, *Surrealism and American Photography*, thèse de doctorat, The University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico, déc. 1980, cf. chapitre IV « The First Generation ».

³ *Ibid.*, Entretien avec l'auteur, 1975. Voir aussi Lanier Graham, « The Art of Frederick Sommer », Part II, *Image*, vol. 33, n° 3-4, hiver 1990-91, note 11, p.47.

⁴ Cf. *Photography. Pastforward. Aperture at 50. With history by R.H. Cravens and excerpts from Aperture issues 1952-2002*, New York, Aperture, 2002, p. 11.

⁵ Voir Keith Davis, *The Art of Frederick Sommer. Photography, Drawings, Collage*, textes de Keith Davis, Michael Torosian, April Watson, New Haven, Yale University Press, 2005, p.19.

⁶ Cf. L. Graham, « The Art of Frederick Sommer », art.cité, p.47-48 ; note 14, p.51 ; voir aussi Keith F. Davis, *The Art of F. Sommer, Ibid.*, p.16.

⁷ « *My way of working – I start with no preconceived idea – discovery excites me to focus – then rediscovery through the lens –final form of presentation seen on ground glass, the finished print pre-visioned complete in every detail of texture, movement, proportion, before exposure – the shutter's release automatically and finally fixes my conception, allowing no after manipulation – the ultimate end, the print, is but a duplication of all that I saw and felt through my camera.* » Edward Weston. 24 avril 1930, in *Edward Weston, The Flame of Recognition*, , ed. Nancy Newhall, New York, Aperture, [1965], 1971, p.41.

⁸ F. Sommer, cité in Douglas Davis, « Interior Landscapes », *Newsweek*, 2 juin 1980, p.82. Voir aussi L. Graham, « The Art of Frederick Sommer », art. cité, p. 45-46.

⁹ L.Graham, *Ibid.*, p.47.

¹⁰ Hélène Perrin, « « Reasoning from display » : image, matière, structure dans la photographie de Frederick Sommer », Laurence Dahan-Gaida, dir., *Conversations entre les arts et les sciences : nouvelles synergies*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.

¹¹ Keith F. Davis, *The Art of F. Sommer, Ibid.*, p.21.

¹² LAUGHLIN, C.J., *Edward Weston and Clarence John Laughlin, An Introduction to the Third World of Photography*, New Orleans Museum of Art, 1982.

¹³ Patricia Leighton, « Clarence John Laughlin : the art and thought of an American Surrealist », *History of Photography*, vol. 12, n°2, avril-juin 1988, p.130.

¹⁴ LAUGHLIN, C.J., *Edward Weston and Clarence John Laughlin*, 1982, *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Keith F. Davis, *Clarence John Laughlin. Visionary Photographer*, Hallmark Cards, Inc., Kansas City, Missouri, 1990, p.7.

¹⁷ Lettres de Laughlin à Man Ray, 11 avril 1941 ; à Daniel Masclet, 19 oct. 1953 ; citées in John Lawrence, « Clarence John Laughlin's Poems of the Interior World », in Keith F. Davis, *C.J.Laughlin. A Visionary Photographer, Ibid.*, note 43.

¹⁸ P. Leighton, « Clarence John Laughlin : the art and thought of an American Surrealist », *art.cit.*, pp.132, 145.

¹⁹ *Ibid.*, p.144 ; « *Ce que j'essayais de faire, était d'établir un système de symboles. Je ne l'ai pas compris tout de suite, mais je l'ai réalisé environ deux ans après que j'ai commencé à faire ces images, quand je suis tombé sur le livre de Max Ernst Beyond Painting. Et j'ai vu pour la première fois, j'ai compris pour la première fois, comment les vrais surréalistes travaillaient. Ils travaillaient de manière compulsive, ils*

travaillaient presque entièrement en terme d'esprit subconscient ; et lorsque les œuvres étaient faites, parfois ils comprenaient dans un deuxième temps les significations. Et il s'agit de la même chose avec mes photographies. », Laughlin, *Ibid.*

²⁰ K.F. Davis, *C.J.L. A Visionary Photographer*, p.13.

²¹ « J'ai fait une série merveilleuse de photographies semi-surréalistes intitulée « Poèmes des Villes brûlantes de notre Temps ». Elles tentent de symboliser l'environnement psychologique de l'âge moderne. Je vais essayer des les montrer à Julien Lévy. » C.J.Laughlin, lettre à Alvin Hero, 10 déc. 1939. Cité in J. H. Lawrence, « Clarence John Laughlin's Poems of the Interior World », in Keith F. Davis, *C.J.Laughlin. A Visionary Photographer*, p.24.

²² Laughlin, lettre à Man Ray, 20 mai 1941, cité in *Ibid*, p. 25.

²³ « J'ai essayé de projeter la réalité symbolique de notre temps, pour que les photographies deviennent des images de la substructure psychologique de la confusion, du désir, et de la peur qui ont mené aux deux grandes guerres mondiales, et qui pourraient mener à la destruction de la société humaine. (...) [Ces images] ont été obtenues essentiellement grâce à des moyens d'intuitions et de compulsions subconscientes », C.J. Laughlin, *The Personal Eye*, cat. expo Philadelphia Museum of Art, 1973-1974, *Aperture*, vol. 17, n° 3-4, 1973, p. 119.

²⁴ K.F. Davis, *A Visionary Photographer*, p.13

²⁵ Laughlin in *The Personal Eye*, p.118.

²⁶ Légende fig.25. : « A commentary on those people who, dominated by their fears, or driven by the need to escape monotony, see torsos everywhere. » Laughlin, *Ibid.*

²⁷ K.F. Davis, *A Visionary Photographer*, p.14.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ cf. John H. Lawrence, « Clarence John Laughlin's Poems of the Interior World », note 45 : mentions d'articles touchant à cette question dans l'œuvre de Laughlin.

³⁰ « le désir de diriger la réponse du public face à ces images complexes, de nous amener à voir la critique sociale – ce qu'il partageait avec les surréalistes – implicite dans ces personnages souvent déshumanisés, le distingue en fait des surréalistes. » Patricia Leighton, « C.J.Laughlin : The Art and Thought of an American Surrealist », art.cité, p.132.

³¹ Légende fig.26 : « In our society, most of us wear protective masks (psychological ones) of various kinds and for various reasons. Very often is that the masks grow to us, displacing our original characters, with our assumed characters. This process is indicated in visual, and symbolic terms here by several exposures on one negative – the disturbing factor being that the mask is like the girl itself, grown harder, and more superficial. » CJL

³² Keith F. Davis, *A Visionary Photographer*, p.19. *Ibid* pour citation précédente.

³³ Walter Benjamin, *Petite Histoire de la Photographie*, traduction André Gunthert, in *Etudes Photographiques*, n°1, nov. 1996, p.25-26. Benjamin poursuit en expliquant que « le mérite des surréalistes est d'avoir préparé la voie à une telle construction photographique », p.26.

³⁴ Val Telberg, lettre à l'éditeur d'*American Artist Magazine*, 1954, cité in Van Deren Coke, *Val Telberg*, cat. expo. San Francisco Museum of Modern Art, 1983 (SF MOMA), p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p.5

³⁶ WAYNE, Cynthia, *Photomontage in America. Dreams, lies, and exaggerations*, cat.expo. The Art Gallery, University of Maryland at College Park, 1991.

³⁷ SF MOMA, pp.8-9.

³⁸ *Ibid.*, p.9.

³⁹ *Ibid.*, p.5.

⁴⁰ STRICKLAND, Carol, « Anais Nin's Kindred Photographic Spirit » , *New York Times*, 22 mai 1994. Archives internet : www.nytimes.com

⁴¹ SF MOMA, p.8.

⁴² La catalogue d'exposition du SF MOMA (1983) est l'unique ouvrage conséquent consacré à cet artiste.

arip



association de recherche sur l'image photographique