Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2000)

Heft: 1-2

Artikel: La photographie : Man Ray et l'espace in rebus

Autor: Kaenel, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870207

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA PHOTOGRAPHIE, MAN RAY ET L'ESPACE *IN REBUS*

Au début des années 1930, Man Ray réalise des photographies et des photogrammes qui tiennent à la fois un discours sur la photographie en tant qu'instrument de saisie du réel, sur le monde des objets et sur l'électricité en tant que métaphore de la création artistique : cette énergie, cette force qui traverse l'espace photographique et le construit, précisément, au moyen de la lumière. Cet intérêt est probablement lié à certaines théories scientifiques contemporaines (d'Einstein, de Poincaré, sur la quatrième dimension et les géométries non-euclidiennes). Les œuvres de Man Ray mettent également en scène, de manière énigmatique et ludique, l'artiste dans sa relation narcissique à l'espace et à la lumière.

> Et de fait, dans un espace — on est bien obligé de parler de cela quoi que cela signifie — dans un espace où le son ne semble pas devoir se propager, il semble que l'on ait découvert de multiples manières de se mouvoir, et pour aller d'extraordinaires nuages flottants sur un ciel de haute altitude à un verre de cristal. On sent qu'on a plus les mêmes dimensions que celles qui président à son corps s'il se meut sous la forme du regard, le long d'un ressort en spirale émergé de silhouettes de rappel familier. On s'aplatit ou se dilate, en même temps que les années habituelles coulent en une seconde ou qu'une seconde se cristallise en quasi-éternité[1].

En 1931, Man Ray réalise un recueil de photogrammes intitulé *Électricité* et préfacé par Pierre Bost (Fig. 1).

Trois ans plus tard, il réunit une partie de son œuvre photographique dans un volume publié en anglais et en français, accompagné de textes du photographe et de ses amis, Breton, Eluard,

---

1. Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, « Man Ray », *Les Feuilles libres* (mai-juin 1925), p. 267-9 (cité d'après Dominique BAQUÉ, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Marseille : J. Chambon, 1993, p. 435-6.

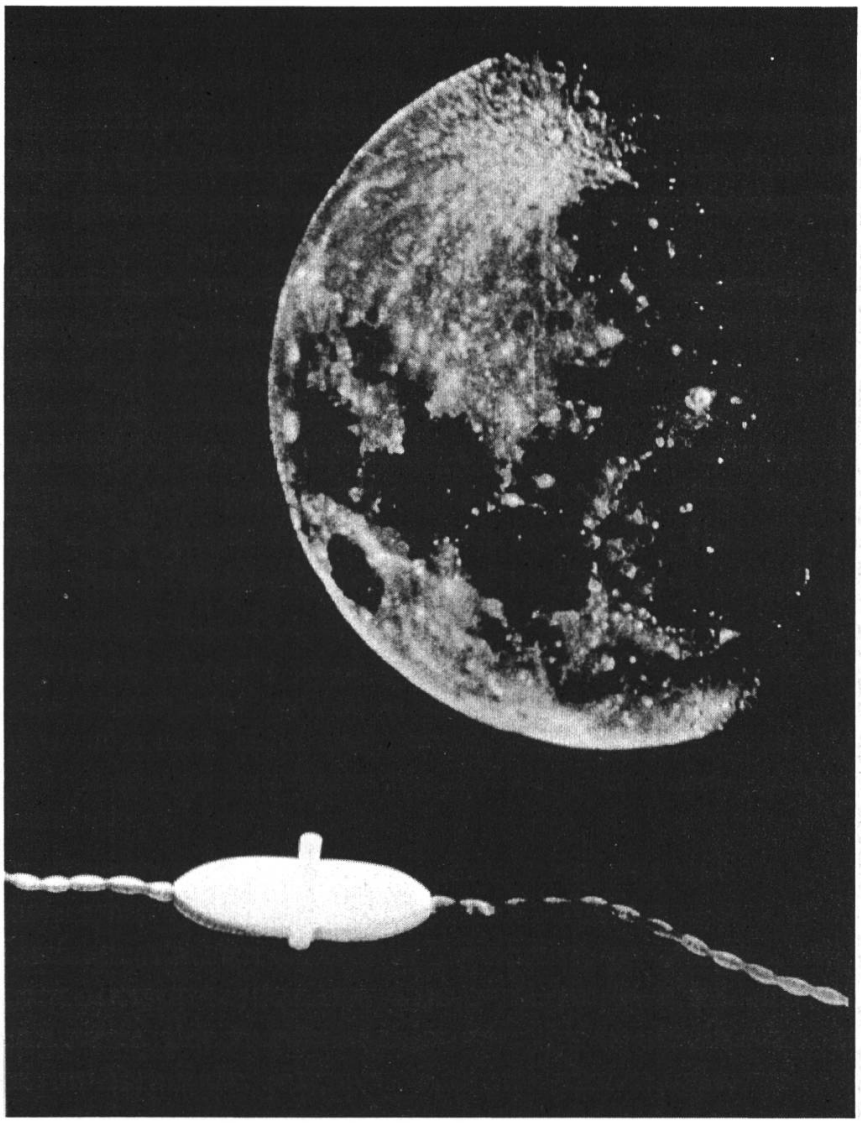

Fig. 1 : « Le monde », extrait du portefolio : *Électricité. Dix rayogrammes de Man Ray*, Paris, 1931.

Duchamp et Tzara. La couverture en couleurs de *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris* (Paris, Draeger Frères, Fig. 2), ainsi que le recueil de 1931 mettent en scène de manière exemplaire la construction de l'espace chez Man Ray. Ces œuvres tiennent à la fois un discours sur la photographie en tant qu'instrument de saisie du réel, sur le monde des objets et sur l'électricité en tant que métaphore de la création artistique : cette énergie, cette force qui traverse l'espace photographique et le construit, précisément, au moyen de la lumière.

Il est des banalités qui sont bonnes à répéter. Longtemps la photographie a été considérée comme un art de reproduction du réel, permettant de fixer en deux dimensions un espace tridi-

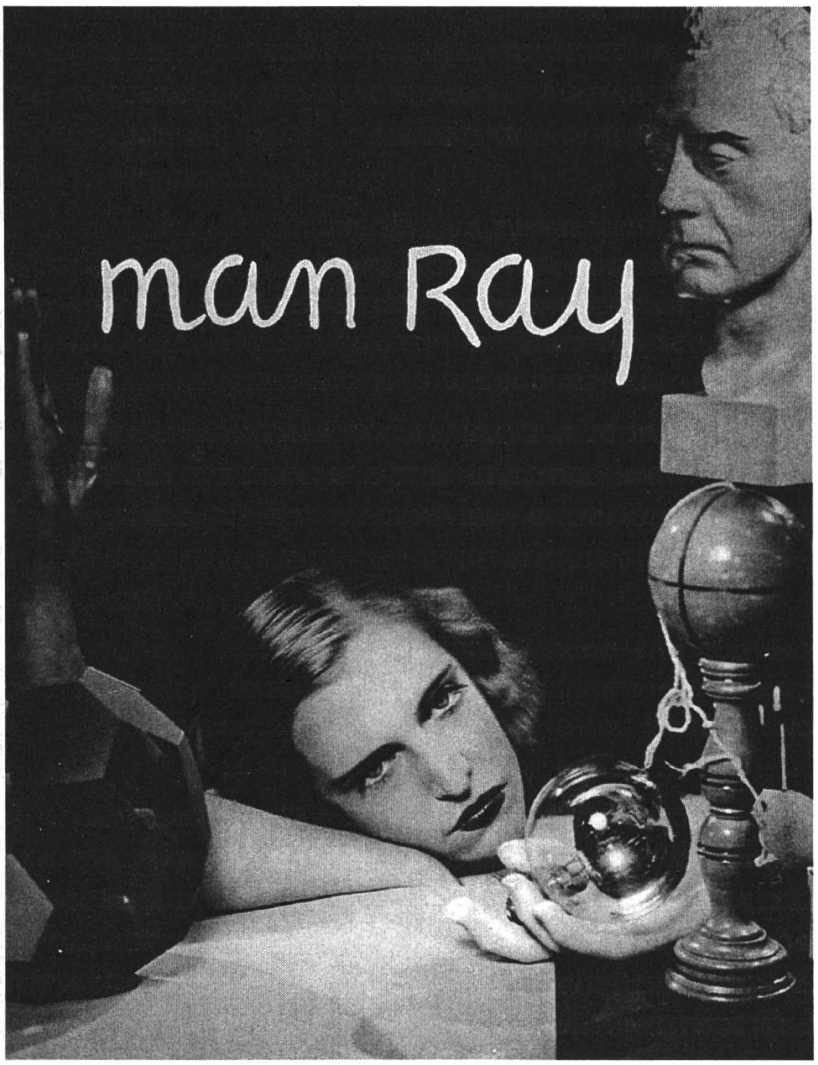

Fig. 2 : Couverture en couleurs de *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, Paris, 1934.

mensionnel construit selon les règles de la perspective albertienne, reposant sur les théorèmes d'Euclide qui trouvent leur application, à la Renaissance, dans le dispositif de la *camera obscura*. Mais depuis un siècle, avec le mouvement pictorialiste, de nombreux praticiens et théoriciens du médium ont mis en question cette conception purement mimétique. À la suite d'André Bazin et de Roland Barthes, la photographie a basculé de l'évidence de la ressemblance (de l'*icône* selon la terminologie développée par le linguiste Charles Sanders Peirce) vers la certitude de l'*index*[2]. La contestation, la subversion ou le jeu sur le

2. André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Cerf, 1975 (1945), I, p. 11-9 ; Roland BARTHES, *La*

réalisme photographique date cependant des premiers temps. Dès octobre 1840, Hippolyte Bayard se met en scène en suicidé pour manifester à l'Académie de Sciences son dépit de ne pas avoir été reconnu comme un inventeur au même titre que Daguerre. La pratique de la retouche, le collage et le photomontage se développent dès les années 1850 : autant de procédés utilisés à des fins d'abord esthétiques, puis politiques dès la fin du Second Empire. Dans le derniers tiers du XIXe siècle, l'apparition des prises de vue instantanées, de la photographie microscopique ou astronomique, de la radiographie et la mode de la photographie spirite donnent pour la première fois à voir des choses qui excèdent la vision humaine, la vision de ce réel que la photographie semblait destinée à enregistrer.

Les trente premières années du siècle sont fondamentales dans l'histoire de l'art. Il serait vain ici de retracer ici les apports du cubisme, du futurisme, du constructivisme, de la peinture métaphysique, du dadaïsme ou du surréalisme — autant de mouvements et de groupements artistiques internationaux qui ont bouleversé la notion d'espace au sein des arts visuels et qui ont contribué à produire une « nouvelle vision » de la photographie.

Man Ray, alias Emmanuel Rudnitsky (1890-1976), en est le plus illustre représentant. Il se rend à Paris en 1921 où il fréquente les dadaïstes et les proches d'André Breton. Peintre, sculpteur, « cinématographe », il assure sa subsistance avec ses portraits de mode ou de personnalités parisiennes, et sa renommée au moyen du procédé dont il a fait la découverte, ou plutôt la redécouverte : le photogramme qu'il baptise rayogramme, sorte de photographie sans appareil photographique, qui renvoie aux origines du médium (H. F. Talbot, H. Bayard). Le procédé consiste à déposer directement des objets sur du papier sensible qui est ensuite insolé de diverses manières. Suivant l'ombre que projettent ces corps plus ou moins opaques, suivant leur transparence et la quantité de lumière qui les frappe, ils se détachent avec plus ou moins de netteté et prennent l'apparence d'ombres chinoises qui, cependant, ne sont pas totalement privées de matérialité, ni même de volume. De là découle la fascinante ambiguïté spatiale de ces œuvres.

Chambre claire. Note sur la photographie, Paris : Gallimard, 1980. À ce propos, voir l'ouvrage devenu classique de Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan, 1990 (1983), p. 19-53.

Les dix photogrammes que Man Ray publie en 1931 dans un recueil de luxe intitulé *Électricité*, réalisé pour le compte de la Compagnie d'électricité de Paris, sont rarement reproduits, et encore moins analysés[3]. Ils souffrent vraisemblablement du soupçon moderniste face à tout travail de commande « commercial ». De tels *a priori* sont d'autant plus injustifiés qu'*Électricité*, à mon sens, constitue la plus exemplaire publication de Man Ray. En effet, ces dix photogrammes proposent non seulement une image de l'électricité, mais encore une réflexion sur la photographie en tant que médium.

Le champ électrique des avant-gardes

Pour comprendre le recueil de 1931, il faut le replacer dans le contexte de ce que l'on peut appeler *l'imaginaire électrique* qu'Edward T. Canby, résume ainsi : « Dans la longue histoire de l'homme, ce que l'on appelle l'électricité était il y a fort peu de temps encore absolument inconcevable. Ce n'était pas seulement que l'immense domaine de son utilisation restait à découvrir, simplement l'homme ne pouvait imaginer qu'une chose ni liquide, ni gazeuse, impondérable, invisible, *n'occupant aucun espace*, se déplaçant à une vitesse incalculable put cependant constituer un phénomène normal de la nature[4] ».

Ce paradoxe de l'électricité, de cette force qui semble échapper à l'espace de la représentation, est également développé par Pierre Bost, dans les premières lignes de l'avant-propos qu'il consacre aux dix photogrammes de Man Ray :

---

3. Ils sont brièvement mentionnés dans *Man Ray. La photographie à l'envers*, sous la direction d'Emmanuelle de l'Ecotais et Alain Sayag, Paris : Centre Pompidou / Seuil, 1998, p. 192 (une illustration, p. 187). Sur Man Ray, voir entre autres : *Man Ray. L'immagine fotografica, a cura di Janus*, Venise : Edizioni La Biennale di Venezia, 1977 ; Merry FORESTA et al., *Man Ray*, Paris : Gallimard, 1989 ; Gilbert PERLEIN, Daniela PALAZZOLI, *Man Ray : rétrospective 1912-1976*, Nice : ADAGP, 1997.

4. Edward T. CANBY, *Histoire de l'électricité*, Lausanne : Rencontre, 1964, p. 9 (je souligne). Sur l'imaginaire industriel, voir Tilmann Buddensieg, Henning Rogge (éd.), *Die Nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution*, Berlin : Quadriga Verlag, 1981 ; *Industriekultur in Österreich. Der Wandel in Architektur, Kunst und Gesellschaft im Fabrikzeitalter 1873-1918*, Vienne / Munich : Ch. Brandstätter, 1985 ; *Lichtjahre, 100 Jahre Strom in Österreich*, catalogue d'exposition, Vienne : Künstlerhaus, Kremayer & Scheriau, 1986.

> Les romans d'anticipation accordent volontiers à l'électricité le rôle de chef accessoiriste sur leurs scènes imaginaires, et la chargent de toutes les besognes ; on voit en elle la machine qui réalise les désirs, comme pour se justifier de les avoir d'abord fait naître. « Presser sur un bouton » est devenu le geste magique des contes modernes et futurs. L'anneau de Gygès est aimanté, la lampe d'Aladin est électrique, comme les astres selon Man Ray. On voudra voir demain dans les étoiles le tableau scintillant d'un standard, comme on y voyait hier (avant-hier) le lait répandu de Junon. Le principe de la mythologie n'a pas changé ; décrire l'inconnu par le familier... [...] Que l'électricité soit bien, en effet, une de ces déesses redoutables et qu'on veut apaiser, une de ces puissances dont il faut se ménager la bienveillance, j'en vois une nouvelle preuve dans ces images qu'en a dessinées Man Ray, autre sorcier. [...] On ne fait pas de portrait des forces invisibles ; on leur offre simplement des traits qui ressemblent aux sentiments qu'elles inspirent, en les priant de les habiter s'il leur plaît. [...] c'est ainsi que Man Ray, peintre de ce qui n'est pas, a réussi, avec l'appareil le plus fidèle au concret que les hommes aient inventé, à donner des images non pas ressemblantes mais vraies de ce qui est au monde de plus abstrait, de ce qui nous reste encore tout à fait inconcevable.

Oscillant tour à tour du registre prosaïque au mythique, du badin à l'héroïque, du scientifique au magique, le texte de Bost expose les deux rôles joués par l'électricité sur la scène de l'idéologie depuis la fin du XIXe siècle. D'une part, dans les textes vulgarisateurs (on songe à Louis Figuier, *Les Merveilles de la sciences*, 1867), dans les récits d'anticipation d'Albert Robida, Villiers de l'Isle-Adam ou Jules Verne[5], dans les expositions internationales ou universelles, dans l'image qu'en donnent les affiches et les journaux illustrés, l'électricité entre en scène sous les traits d'un *fée* mystérieuse, allégorie des temps modernes, une sorte d'«Ève future », de génie titanesque et asservi[6]. D'autre part, elle

---

5. Fabienne CARDOT, « Louis Figuier et l'électricité : un exemple de vulgarisation scientifique dans la seconde moitié du XIXe siècle », in *La France des électriciens 1850-1980. Histoire de l'électricité*, actes du colloque de l'AHEF, Paris : PUF, 1986, 371-88 ; Michel DURR, « Jules Verne et l'électricité : la diffusion des inventions nouvelles dans les journaux d'enfants », in *Ibid.*, p. 335-58.

6. Émile POULAT, « Histoire des mentalités et histoire de l'électricité. Du feu sacré à la fée électricité », in *L'Électricité dans l'histoire. Problèmes et méthodes*, colloque de l'AHEF, Paris : PUF, 1985, p. 141-6 ; Philippe KAENEL, « Affiche et électricité : entre beaux-arts et publicité », in *Autour de*

se matérialise dans les objets qui vont bientôt envahir le quotidien urbain occidental, parmi lesquels figure l'emblématique ampoule électrique, qui passe rapidement du rôle d'attribut électrique à celui de fétiche industriel : autant d'apparitions surnaturelles d'objets dont la perfection formelle et la pureté technique est volontiers accentuée par l'effet de suspension qui les manifeste en dehors de toute contingence spatiale (Fig. 3).

Fig. 3 : « Électricité », extrait du portefolio : *Électricité. Dix rayogrammes de Man Ray*, Paris, 1931.

La grande exposition intitulée *Electra*, réalisée par Frank Popper en 1983 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, a

---

l'électricité. Un siècle d'affiche et de design, par Jacques Monnier Raball, Philippe Kaenel, Giorgio Fonio, Lausanne : Éditions de la Tour, 1990, p. 60 s.

fait l'inventaire provisoire de la fascination des avant-gardes pour l'électricité[7]. Par exemple, le chantre du futurisme, Filippo Tommaso Marinetti, suggère en 1909 de tuer le clair de lune, puis en 1910 de supprimer le bric-à-brac pittoresque vénitien au moyen d'un puissant faisceau électrique. « O triste lune, somnambule et passéiste. Je te biffe d'un trait en allumant mon réflecteur », ajoute-t-il en 1912 dans *Le Monoplan du Pape*. « Rien n'est plus beau qu'une centrale électrique bourdonnante qui contient la pression hydraulique d'une chaîne de montagnes et la force électrique de tout un horizon synthétisé sur les tableaux de distribution, hérissés de claviers de commutateurs », surenchérit-il dans *La Splendeur géométrique et mécanique de la sensibilité numérique*, en 1914. En France, la glorification de la machine et de l'électricité occupe dès 1920 les pages de la revue *L'Esprit Nouveau*[8]. Parallèlement, les constructivistes russes (El Lissitzky, Lazslo Moholy-Nagy) introduisent l'électricité dans des œuvres cinétiques et tridimensionnelles pour les déconstruire et les dématérialiser.

Man Ray n'appartient pas à cette veine utopiste et formaliste. Il est proche des dadaïstes qui font un usage plus ironique, érotique ou hermétique de l'univers technique, à l'instar de son ami, Marcel Duchamp ou d'André Breton. Dans *Nadja*, en 1927, l'héroïne se plaît à se dessiner « sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe « Mazda » (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé ». Breton ajoute : « Et depuis je n'ai pu voir sans une émotion très trouble l'affiche lumineuse de « Mazda » sur les grands boulevards » — une affiche reproduite par l'auteur dans son ouvrage sous la forme d'une illustration photographique. La métaphore électrique se place par ailleurs au cœur de la poétique surréaliste. Dans le *Manifeste du surréalisme*

---

7. *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XXe siècle*, introduction par Frank Popper, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983-1984 (en particulier : Noëmi BLUMENKRANZ-ONIMUS, « Le pouvoir d'un mythe », p. 148-63 et Robert LEBEL, « Marcel Duchamp et l'électricité en large », p. 164-73. Voir également Bruno FOUCART, « Histoire de l'art et histoire de l'électricité », in *L'Électricité dans l'histoire. Problèmes et méthodes*, colloque de l'AHEF, Paris : PUF, 1985, p. 147-54.

8. *Léger et l'esprit moderne. Une alternative d'avant-garde à l'art non-objectif (1918-1931)*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Museum of Fine Arts Houston, 1982 (en particulier l'étude de Marie-Odile BRIOT, « L'Esprit Nouveau : son regard sur les sciences », p. 27-59).

(1924), Breton proclame : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*. La valeur de l'image dépend de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs [...] et de même que la longueur de l'étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés [allusion au néon], l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique, que j'ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images[9] ».

Lumière, relativité et quatrième dimension

L'électricité est donc dans l'air des avant-gardes, notamment du surréalisme, lorsque Man Ray accepte d'exécuter dix photogrammes pour la Compagnie d'électricité de Paris. Les conditions précises de cette commande ne sont pas connues. L'artiste passe sous silence ces œuvres dans son autobiographie et n'en reproduit aucun dans le recueil promotionnel intitulé *Man Ray. Photographies 1920-1934 Paris*, 1933. Le recueil de photogrammes, tiré à 500 exemplaires numérotés, s'intègre en tous cas dans la stratégie publicitaire de la compagnie parisienne, qui se donne ainsi un profil avant-gardiste, à un moment crucial de l'histoire de l'électricité en France. C'est en 1922 que cette entreprise s'associe aux producteurs et distributeurs de la région parisienne pour fonder la Société d'études pour le développement des applications de l'électricité (Apel)[10]. À partir de 1923, il existe à Paris un Salon des Arts Ménagers où l'électricité occupe une place de plus en plus importante. L'Apel édite dès 1923 un *Bulletin d'information et de propagande*, avant de créer, en 1928, un *Agenda de l'électricité* richement illustré et largement diffusé. Entre 1921 et 1935, la Compagnie parisienne baisse ses tarifs de quarante-trois pour cent en ce qui concerne les applications domestiques[11]. Elle a pour slogan : « Tout à l'électricité » : un objectif qui, dans l'entre-deux guerres, est encore loin d'être atteint en France.

---

9. André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1967, p. 51-2.

10. Maurice Lévy-Leboyer et Henri Morsel (dir.), *Histoire générale de l'électricité en France*, Paris : Fayard, 1994, t. 2, p. 1327.

11. Alain BELTRAN, Patrice A. CARRÉ, *La Fée et la Servante. La société française face à l'électricité XIXe-XXe siècle*, Paris : Belin, 1991, p. 257.

Man Ray se met au diapason de cette campagne de séduction électrique. Ses dix planches s'intitulent dans l'ordre : « Électricité », « Le Monde », « La Ville », « La Maison », « Salle de bains », « Lingerie », « Cuisine », « Salle à manger », « Le Souffle », et « Électricité » (Fig. 1, 3 et 4). Les objets qu'il sélectionne appartiennent pour la plupart au rayon des grands magasins vers 1930[12]. Voilà pourquoi l'éclairage prédomine, associé à trois espaces : à la maison, à la ville et à l'univers. Il est figuré à travers une ampoule électrique, objet fétiche de la modernité, auquel Man Ray adjoint un abat-jour. Associé à la lune sur une toile de fond stellaire, l'interrupteur placé au premier plan de la page intitulée « Le Monde » fait penser au mot de Marinetti en 1912 : « O triste lune, somnambule et passéiste. Je te biffe d'un trait en allumant mon réflecteur ». Pour évoquer l'électricité dans la ville, Man Ray combine en surimpression des publicités lumineuses, parmi lesquelles la Tour Eiffel que l'entreprise Citroën avait louée en 1925, et ornée de 200'000 ampoules à l'occasion de la grande Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Aux côtés de l'éclairage, le catalogue de Man Ray comprend un fer à repasser, un grille-pain et un ventilateur : les trois appareils électriques les plus répandus en France dans l'entre-deux guerres.

Dans sa série de photogrammes, Man Ray entrechoque deux plans conceptuels, référentiels ou spatiaux. L'attrait dadaïste pour le monde des objets quotidiens — qui s'exprime dans le collage ou le *ready-made* — se combine ici avec les procédés de la poétique surréaliste. La juxtaposition d'un interrupteur et de la lune, d'une ampoule électrique et de la Voie lactée (Fig. 1 et 3) évoque la fulgurance de l'*image*, au sens d'André Breton, et plus particulièrement la célèbre sentence du *Second manifeste* de 1930 : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement[13] ». En faisant éclater l'univers prosaïque des publicités de la Compagnie parisienne d'électricité, ces œuvres prennent le tremplin de l'imagination poétique. Alors que

---

12. Voir le catalogue du rayon d'un grand magasin en 1933, reproduit dans *Electra*.

13. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1967, p. 76-7.

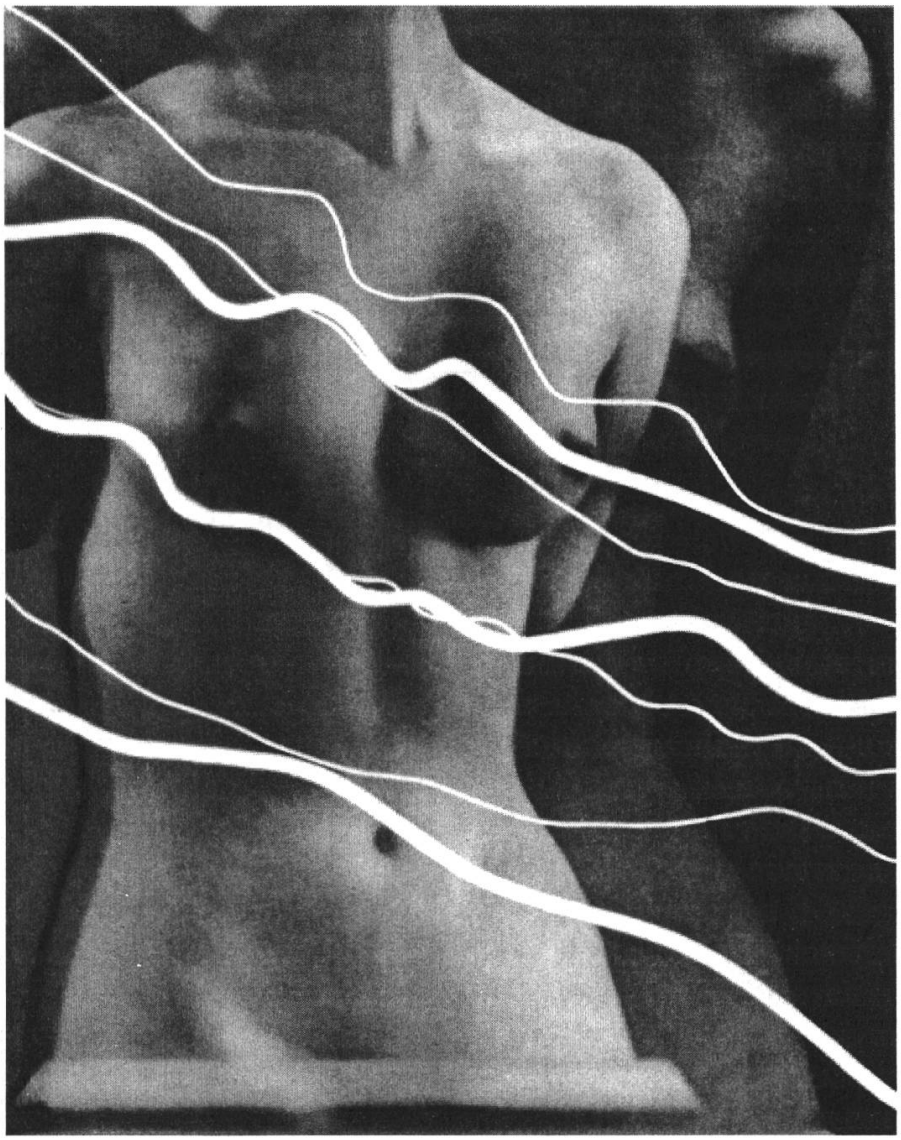

Fig. 4 : « La maison », extrait du portefolio : *Électricité. Dix rayogrammes de Man Ray*, Paris, 1931. Extrait de *Man Ray*, Paris : Gallimard, 1989.

ladite Compagnie proclame « Tout à l'électricité », Man Ray, lui, suggère par l'image que « Tout *est* l'électricité ». Le message est bien compris par Pierre Bost qui n'en finit pas de s'extasier sur le miracle et banalité oxymoriques de l'électricité :

> Et nous vivons si bien dans cette atmosphère qu'à peine pouvons-nous imaginer ce que serait la vie moderne sans électricité. De toutes parts le courant nous entoure ; nous le respirons, comme un orage silencieux qui crèvera plus loin. Le plus bel instrument, le plus sensible, qui reçoive, enregistre et traduise les mouvements de l'univers, c'est le corps humain. [...] Ces jeux de lumière sur un objet, saisis dans hypocrisie, et dirigés comme doivent être les forces naturelles, voilà ce que Man Ray nous

> propose, pour évoquer, non imiter, ces forces, ces mouvements, des secrets du monde électrique. Donnez-nous, lui dit-on, une image de l'invisible. Et il appelle la lumière, mère des choses visibles ; de ses mains il la tord, la conduit, la manœuvre [...].

Cette vision jupitérienne ou prométhéenne de la création artistique, cette mystique scientifique résonne avec les idéologies modernistes de l'entre-deux guerres, attentives aux débats sur la relativité restreinte d'Albert Einstein. Ce dernier explique entre autres l'effet photoélectrique (à savoir que la lumière frappant un métal peut en arracher des charges électriques) en démontrant d'une part l'aspect granulaire de la lumière (l'existence des *photons* ou des *quantas* de lumière contredit la théorie classique des ondes-lumières élaborée par James Clerk Maxwell dans les années 1850), et en dégageant d'autre part le principe de constance de la vitesse de la lumière dans le vide (C=300'000 km / seconde environ).

Il est difficile de dire si Man Ray a lu Einstein au moment où il exécute ces dix photogrammes. Il connaissait en tout cas Tristan Tzara qui, dans le manifeste dada de Zurich en 1918 s'en prenait déjà à Euclide et ses théorèmes. Dans sa préface aux *Champs délicieux*, un premier recueil de douze photogrammes paru en 1922, Tzara écrit :

> Ce n'est pas tant la réalité de la matière et sa problématique solidité que sa signification comme jalons à désigner l'espace, à nous rendre sensible avec lui le temps et notre propre existence, qui attache l'objet aux formes représentatives de notre vie mentale. Vues sous-marines, cailloux de nuages, vols de requins par vagues d'applaudissements, rétines de voiles, aurores de crustacés en verre, tables d'orientation, montres de foudres, papiers froissés qui troublent les étoiles et les mille plumes du ressentiment, tout ce qui suscite la tendresse et l'absence de toute raison, flammes instables, sœurs de l'amour [...] vous peuplez depuis l'enfance jusqu'à la mort cet océan que vous accompagnez de votre silence souverain, la sensibilité qui vous choisit selon les apparences indestructibles et les formes infiniment variables des lois de la nature. [...] Ainsi s'établit, sur le parcours de l'univers, qui, lui, s'inscrit avec cruauté dans la vie psychique de chacun d'entre nous, la contradiction de l'homme qui veut que, sur l'escalier sans fin, chaque marche soit un ustensile familier, aimé ou indifférent, tandis que la continuité de la vie ne s'embarrasse pas de la matérialité des faits, car elle n'est qu'ondes et imperceptibles passages d'angles arrondis. Et cette continuité possède son monde particulier qui emplit le pays des

> ombres rayonnantes des plus beaux souvenirs de caresses, de morts et d'émotions, comme on ne saurait plus amplement se taire sur la terre. Ce sont les projections, surprises en transparence, à la lumière de la tendresse, des objets qui rêvent et qui parlent dans leur sommeil[14].

Man Ray connaissait également la longue étude que lui consacre Georges Ribemont-Dessaignes en 1925, dont les phrases entrecroisent physique et métaphysique :

> Voyez le simple et tranquille Man Ray. Il a pourtant décloué le volet étonnant de l'univers. À en tenir les morceaux on s'étonne de les reconnaître comme ces êtres ou ces objets des rêves qui ont la faculté d'être en même temps ceci et cela, et de changer de personnalité au moment où on croit la saisir. On regarde Man Ray, on interroge sa fantaisie qui mêla ces silhouettes mystérieuses dans un espace certainement échappé à quelque nouveau champ de gravitation. [...] Tandis qu'il poursuit la reproduction journalière des beautés physiques des élégantes et des intellectuels en de fidèles photographies, vous tenez en main des fragments d'univers inconnu qu'il a subtilement péché à la ligne à travers sont volet de papier sensible. Le papier était sensible, l'homme non, du moins au sens que vous l'entendez, car ce que vous ne connaissez pas, c'est justement cette effrayante sensibilité d'esprit analogue à une vibration du voisinage de celles de la lumière et qui jouent dans la désintégration de la matière, cet effrayant et bref balancement nécessaire au choix des objets et présent à l'obéissance du papier photographique [...][15].

Quoi qu'il en soit, Man Ray ne pouvait ignorer l'existence de la théorie d'Einstein, très largement discutée dans la presse mondiale depuis 1919, date à laquelle ses hypothèses trouvent une vérification empirique partielle, grâce à la photographie d'une éclipse et d'astres dont la lumière se courbe sous l'influence de la masse solaire. En 1922, Einstein est à Paris. Son nom est sur toutes les lèvres, sa théorie divulguée dans tous les journaux — des organes spécialisé comme *L'Esprit nouveau* jusqu'à la presse populaire (*L'Illustration* ou *Le Petit Parisien*)[16]. Dans la France des années vingt, la théorie de la relativité supplante les géométries non-euclidiennes qui étaient extrêmement populaires dans les avant-

---

14. Tristan TZARA, « La photographie à l'envers », *Les Champs délicieux*, Paris : Société générale d'imprimerie et d'édition, 1922.
15. G. Ribemont-Dessaignes, « Man Ray », p. 434-6.
16. Michel BIEZUNSKI, *Einstein à Paris. Le temps n'est plus*, Paris : Presses universitaires de Vincennes, 1991.

gardes artistiques à travers les publications de l'écrivain Gaston de Pawlowski, auteur du *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912) et du scientifique Henri Poincaré[17]. Entre 1934 et 1936, Man Ray photographie plusieurs « objets en bois, en métal, en plâtre et en fil de fer qui, dans les vitrines poussiéreuses de l'Institut Poincaré, servaient d'illustrations à des équations algébriques. [...] Ces objets-là [...] étaient des macrocosmes complets »[18].

Comment Man Ray pouvait-il ignorer ces questions à la mode alors qu'il était l'intime d'un Marcel Duchamp véritablement obnubilé par les géométries non-euclidiennes ?

3. Auto(bio)graphie spatiale

Les dix photogrammes de Man Ray non seulement répondent à des enjeux publicitaires et renvoient à un contexte scientifique et artistique spécifique, mais encore ils participent à la mise en scène de l'artiste à travers son œuvre. La dernière planche du recueil prend une valeur emblématique puisqu'elle s'intitule « Électricité ». Deux torses de femmes nues sont traversés, biffés de rayons lumineux, un peu comme si l'artiste avait griffé une plaque noircie servant de négatif, à la manière d'un cliché-verre, une technique ancienne qu'il pratique dès 1917 (fig. 4). Ces torses rappellent la statuaire classique (la *Vénus de Milo*), car le nu du premier plan semble reposer sur un socle, et tous deux ont les bras cachés ou coupés. En guise de conclusion au recueil, Man Ray propose une sorte d'allégorie moderne de la Fée électricité : deux femmes sans têtes, asservies, érotiques, énigmatiques.

---

17. Sur les relations entre les mathématiques, la physique et les arts, voir entre autres : Tom GIBBONS, « "Cubisme" and the "Fourth Dimension" in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century revival of Occult Idealism », *Journal of the Warburg and Courtauld Intitutes*, 44 (1981), p. 130-147 ; Linda DALRYMPLE HENDERSON, *The Fourth Dimension and Non-Euclydian Geometry in Modern Art*, Princeton : Princeton University Press, 1983.

18. Man Ray, *Autoportrait*, Paris : Actes Sud, 1998 [1963], p. 484-5. Ces photographies sont reproduites dans la *Collection de photographies du Musée national d'art moderne 1905-1948*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, p. 324 sq. Voir à ce propos Isabelle FORTUNÉ, « L'imaginaire scientifique du surréalisme : Max Ernst, les objets mathématiques et la géométrie non-euclydienne », *Histoire de l'art*, 44 (juin 1999), p. 21-33, et du même auteur : « Man Ray et les objets mathématiques », Études photographiques, 6 (mai 1999), p. 100-17.

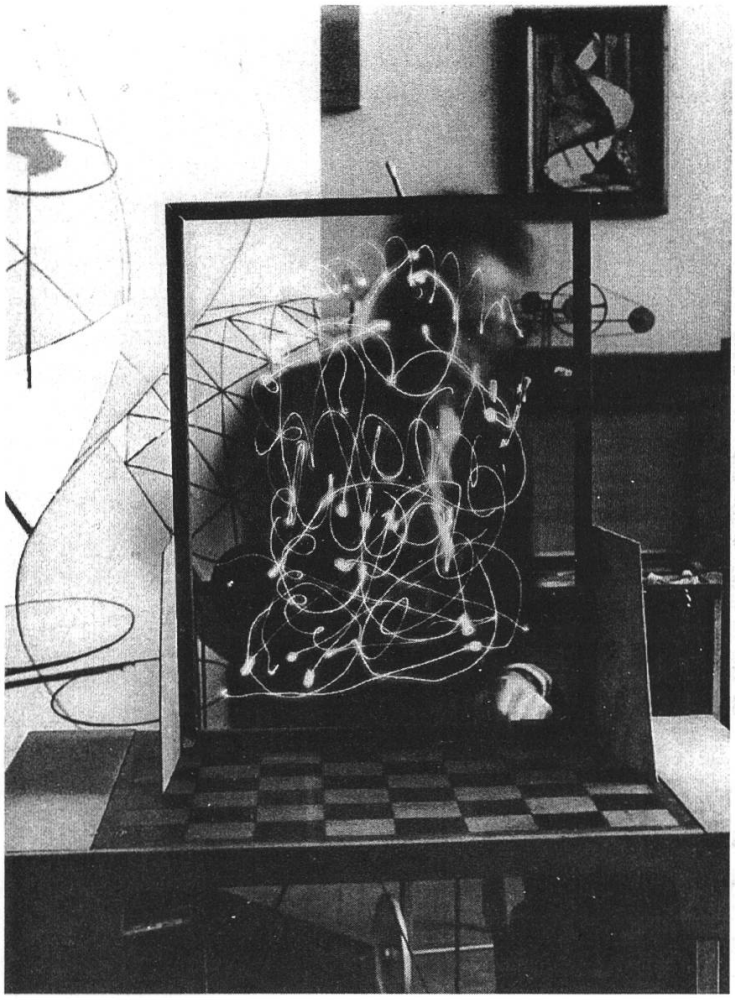

Fig. 5 : *Space Writing* (*Écriture de l'espace*), 1937. Extrait de *Man Ray*.

Pour évoquer des éclairs zébrant l'espace de la feuille comme une décharge électrique, l'artiste a peut-être déposé sur la feuille de papier une série de fils opaques plus ou moins fins, à moins qu'il n'ait utilisé un « crayon lumineux ». Ces tracés de lumière ont en effet une qualité graphique. Or, quelques années plus tard, en 1937, Man Ray réalise une série d'œuvres qu'il intitule *Space Writing* (*Écriture de l'espace*, Fig. 5) et qui reprennent une expérience menée avec Duchamp dans une photographie du début des années vingt[19]. Dans la continuité directe des photogrammes, il

19. La photographie en question (épreuve aux sels d'argent, 17,9 x 12,8 cm, collection privée, Paris) montre Duchamp dont le buste est flou, placé derrière une vitre encadrée, « griffée » de traits lumineux. Elle est reproduite dans *Man Ray. La photographie à l'envers*, p. 239, et désignée comme une surimpression, ce qui semble peu vraisemblable.

renoue avec le travail sur la troisième dimension, qui rappelle ses premières aérographies (ses peintures au pistolet) vers 1917. Vingt ans plus tard, il exécute des autoportraits symboliques dédoublés ou plutôt doublement *performatifs*. Alors que la main gauche appuie probablement sur le déclencheur souple de l'appareil photographique réglé sur une vitesse d'obturation de quelques secondes, l'artiste dessine son portrait au moyen d'un crayon de lumière dans un cadre vide, peut-être face à un miroir. Dans ces œuvres, Man Ray rejoue de manière narcissique l'étymologie même du mot photographie qui signifie, en grec, dessin avec la lumière.

La couverture du recueil rétrospectif de ses œuvres publié en anglais et en français en 1934, intitulé *Man Ray. Photographies 1920-1934*, propose également une réflexion sur l'autoportrait, la lumière et l'espace (Fig. 2). À droite, le buste en plâtre de l'artiste domine une série d'objets quotidiens et hiéroglyphiques dont la syntaxe est typiquement surréaliste. On y trouve un bilboquet chargé de connotations érotiques ; une main qui tient une ampoule électrique qui ressemble à un globe de magicien, emblème du mystère mais aussi de la lumière, c'est-à-dire de la photographie, et peut-être même de l'inspiration artistique ; une tête de femme sensuelle et mélancolique, à mon sens une citation de la *Muse endormie* de Constantin Brancusi de 1909-1910 (en marbre blanc et en bronze foncé...), et par conséquent une autre figure de l'inspiration[20]; une main dressée, sortant d'un polyèdre régulier, portant les couleurs primaires, par conséquent un emblème de la lumière mais aussi objet non-euclidien, pour reprendre le titre d'une œuvre de 1932 (*Objet non-euclidien I*, original perdu)[21]. Pour couronner le tout, la signature de l'artiste se détache en blanc, comme si elle était écrite à la lumière.

La multiplicité des autoportraits de Man Ray peut sembler paradoxale de la part d'un artiste qui n'a cessé de mettre des barrières entre lui et son œuvre, privilégiant un rapport intellectuel à travers des techniques « froides » comme l'aérographie et le photogramme. Dans son article intitulé « L'Age de la lumière », paru dans la revue *Minotaure* en 1933 et repris dans *Man Ray. Photographies 1920-1934*, il avoue toutefois :

---

20. Man Ray a donné des conseils au sculpteur qui tenait à photographier lui-même ses œuvres (voir Man Ray, *Autoportrait*, p. 181-2.

21. Photographie de l'artiste reproduite dans M. Foresta, *Man Ray*, p. 253.

> C'est dans un esprit d'expérience et non d'expérimentation que sont présentées les *images autobiographiques* qui suivent. Saisies aux moments d'un détachement visuel, pendant des périodes de contact émotionnel, ces images sont les oxydations de résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants. [...] De même que le savant qui, comme un simple prestidigitateur, manipule les nombreux phénomènes de la nature et profite de tous les soi-disant hasards ou lois, le créateur s'occupant de valeurs humaines, laisse filtrer les forces inconscientes colorées de sa propre personnalité qui n'est autre chose que le désir universel de l'homme et *met en lumière* des motifs et des instincts longtemps réprimés qui sont, après tout, une base de fraternité et de confiance[22].

L'artiste comme révélateur d'un inconscient collectif ? Il s'agit en fait d'un alibi rhétorique, et d'un art de la *dénégation* car Man Ray n'en finit pas, à travers ses œuvres, de jouer les Narcisse conceptuel et ironique. Il se met en abyme aussi bien par l'optique que par l'homophonie, car *man ray*, on le sait, signifie en anglais l'homme rayon, c'est-à-dire l'homme lumière. Ce jeu métonymique sur l'homme, le nom et le médium était chose connue dans l'entourage de Man Ray puisque André Breton préface en 1937 le recueil intitulé *La Photographie n'est pas l'art* par ces vers :

> FEMME :
> Séduire le monde entier
> comme le premier soleil !
> À défaut seulement de ne
> pas vieillir
> *
> *Mais voici Man Ray*. VOICI
> L'HOMME À TÊTE DE
> LANTERNE MAGIQUE.

Dans ses autoportraits, Man Ray se montre volontiers en sujet, en instrument et en objet de la représentation photographique. Pour citer le titre du célèbre ouvrage de Meyer H. Abrams sur l'imagination romantique[23], l'artiste photographe est à la fois le miroir et la lampe. Man Ray, l'homme lumière a en quelque sorte passé sa vie à *motiver* (au sens linguistique du terme), à travers

---

22. Man Ray, « L'âge de la lumière », *Minotaure*, 3-4 (1933), p. 1 (je souligne).

23. Meyer H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres : Oxford University Press, 1953.

Fig. 6 : *Le Rébus*, huile sur toile, 1938, Musée national d'art moderne, Paris. Extrait de *Man Ray*.

une série d'autoportraits symboliques ou plutôt hiéroglyphiques, son propre nom. Rejouant le dialogue platonicien du Cratyle, *Sur la justesse des noms*, Emmanuel Rudnitsky alias Man Ray est vraiment devenu Man Ray en naturalisant son nom d'artiste, non seulement à travers son œuvre, mais par le biais d'un médium emblématique : la photographie.

Électricité et la couverture en couleurs de *Man Ray. Photographies 1920-1934* ont une série de points en commun. Ces deux recueils non seulement thématisent la lumière et la photographie, mais encore ils proposent une réflexion sur la représentation de l'espace. Dans les photogrammes, les objets se voient en partie dématérialisés. Ils sont aussi difficiles à reconnaître qu'à re-

Fig. 7 : *L'Échiquier surréaliste*, 1934. Extrait de *Man Ray*.

pérer, qu'à situer dans un espace ambigu que l'œil du spectateur s'efforce spontanément de reconstruire et de creuser selon ses habitudes perceptives. Dans l'autoportrait symbolique en couverture de *Man Ray. Photographies 1920-1934*, les objets semblent au contraire identifiables par leurs volumes, leurs textures et leurs couleurs. Et pourtant, ils sont agencés de manière à perturber les mécanismes de repérage spatial : la main de gauche pourrait se situer dans ou derrière le polyèdre, tandis que le buste de droite semble presque reposer sur le bilboquet du premier plan, alors que la tête de la femme émerge d'un fond coloré et abstrait.

Malgré ces nuances, dans l'un et l'autre cas Man Ray joue sur l'énigme visuelle. Il construit un espace ambigu à partir d'objets ambivalents ou polysémiques. Il met en place non seulement un espace *ex rebus*, à partir des choses, mais encore et surtout, il éla-

bore un espace *in rebus*, au premier sens du terme utilisé à la Renaissance où l'on qualifiait les hiéroglyphes d'écriture « in rebus » (à partir des choses, à partir des objets). Ce goût pour le rébus et pour le jeu de mot en général est très répandu dans les cercles dadaïstes et surréalistes. On se rappelle de Man Ray photographiant en 1924 la tête de Marcel Duchamp couverte de mousse, s'appuyant sur sa main — un portrait que l'on peut, à mon sens, lire comme un rébus (« Duchamp-poing », « du shampoing »). Man Ray n'a fait que répéter cette expérience dans ses œuvres. Dans la peinture de 1938 intitulée *Le Rébus* (Fig. 6), il cite une photographie de fesses féminines, intitulée *Monument à D.A.F. de Sade* (1933)[24]. Il place au premier plan, en ombre chinoise, une figure anthropomorphe qui semble danser sur un sol instable — sol fait de cubes qui rappellent l'affiche de Marcel Duchamp pour les Championnats de France d'échecs à Nice en 1925 — alors qu'en arrière-fond une main démiurgique enserre du pouce et de l'index un soleil. Ce geste transforme l'astre en un objectif photographique et renvoie à son tour à l'autoportrait photographique de Man Ray qui figure en bas à droite du portrait collectif de 1934 intitulé *L'Échiquier surréaliste* (Fig. 7). Car l'espace *in rebus*, qui caractérise bon nombre d'œuvres de Man Ray, est probablement assimilable à un échiquier. On sait que Man Ray, comme Marcel Duchamp non seulement jouait passionnément aux échecs, mais encore qu'il fabriqua son propre jeu. L'espace de l'échiquier pourrait être vu comme un système de relations multidimensionnel, non euclidien même, qui réunit la fascination pour l'espace, pour le jeu et l'intrigue ... mais cette métaphore mériterait à elle seule une autre étude[25].

Philippe KAENEL

24. Le tableau renvoie peut-être aussi au texte de Breton sur Man Ray pour le recueil *La Photographie n'est pas l'art* (Paris : GLM, 1937) qui parle de « séduire le monde entier / comme un premier soleil ».

25. À ce sujet, voir Jean CLAIR, « L'échiquier, les modernes et la quatrième dimension », *La Revue de l'art*, 39 (1976), p. 59-68.