

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI – Histoire de l’art et Archéologie

Centre André Chastel – UMR 8150

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Histoire de l’art

Présentée et soutenue par :

Fedora PARKMANN

le : 25 novembre 2017

|  |
| --- |
| Paris - PragueTransferts en photographie, 1918-1939 |

Position de thèse

Sous la direction de :

M. Arnauld PIERRE – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M. Christian JOSCHKE – Maître de conférences, Université Paris Nanterre

M. Guillaume LE GALL – Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne

M. Michel POIVERT – Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme Maria STAVRINAKI – Maître de conférences HDR, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme Markéta THEINHARDT – Maître de conférences HDR, Université Paris-Sorbonne

Les photographes actifs en France et leur production ont éveillé un intérêt continu chez leurs homologues tchèques, tout au long de l’entre-deux-guerres. Véritable fil conducteur du goût tchèque pour la production photographique française, Man Ray fut admiré sans discontinuer durant cette période. Autre figure emblématique de la francophilie des photographes tchèques, Eugène Atget fut peut-être moins commenté que Man Ray, mais sa production n’en connut pas moins une féconde postérité. Si les deux figures de Man Ray et d’Eugène Atget s’avèrent commodes pour circonscrire le champ des références françaises convoquées par les photographes tchèques, elles ne le bornent pas ; cette palette de références s’étend à d’autres parties prenantes de la scène photographique parisienne et se manifeste également dans les images rapportées de Paris par les Tchèques. La résonance de la France et de ses photographes dans les Pays tchèques, constante durant tout l’entre-deux-guerres, s’inscrit dans une perspective plus large : celle de l’intérêt pour l’actualité de l’art français, manifesté par les artistes, écrivains, intellectuels et éditeurs, et de la perméabilité de ce milieu culturel aux apports étrangers en général et français en particulier[[1]](#footnote-1).

Des études consacrées aux avant-gardes d’Europe centrale, jusqu’à celles ciblant l’art moderne et la photographie tchèques, toutes ont mis l’accent sur cette réceptivité de la Tchécoslovaquie à l’égard de l’étranger. Mais encore fallait-il en examiner les motivations. Dans les premières histoires de l’art d’Europe centrale, l’idée fit fortune que face à des capitales culturelles telles que Paris, Berlin ou Moscou, les artistes de cette région de l’Europe n’auraient eu d’autre choix que de forger un art national à partir d’une reconfiguration de tendances importées de l’étranger[[2]](#footnote-2). À rebours de cette histoire « verticale » des avant-gardes, fondée sur la suprématie du canon moderniste occidental et le rapport hiérarchique entre centre et périphérie, émerge depuis peu une « histoire horizontale », qui place les différentes scènes artistiques européennes sur un pied d’égalité[[3]](#footnote-3). Cette historiographie récente entend réviser la conception diffusionniste de l’avant-garde européenne, en proposant une nouvelle spatialisation de cette création artistique, construite autour de « sites d’échanges », plutôt que de centres émetteurs et de périphéries vouées à absorber les impulsions exogènes[[4]](#footnote-4). C’est à cette tendance, désormais bien installée chez les historiens de l’art, que nous avons souhaité nous rallier.

L’on pouvait sans difficulté appliquer à la photographie tchèque des questions similaires à celles que l’on vient de soulever à propos de l’avant-garde artistique. Quelles motivations présidèrent à l’accueil de l’étranger dans cette photographie ? Quelle fut sa spécificité par rapport à ses contreparties étrangères ? Depuis les premières histoires de la photographie tchèque de l’entre-deux-guerres[[5]](#footnote-5), fondées sur des critères esthétiques et stylistiques et sur les méthodes classiques de l’historien de l’art – périodisation, comparatisme des œuvres et diagnostic des influences –, jusqu’aux histoires récentes, davantage soucieuses des rapports de la photographie avec les médias de masse, la publicité, le cinéma ou encore l’architecture, toutes mirent l’accent sur la perméabilité de la photographie à l’égard des apports étrangers[[6]](#footnote-6). L’importante exposition *Foto : Modernity in Central Europe* démontra enfin l’extraordinaire appétence de toute une aire géographique, y compris celle de la Tchécoslovaquie, pour un vocabulaire photographique moderniste, dont l’une des conséquences fut d’établir d’intenses échanges avec l’étranger[[7]](#footnote-7).

Du passage en revue de l’historiographie, l’on a retenu que les auteurs s’accordent aujourd’hui à reconnaître aussi bien le caractère réceptif et ouvert sur l’étranger de la scène artistique et photographique tchèque et son orientation culturelle vers la France, que le cosmopolitisme du modernisme photographique français. Ces trois facteurs constituaient, à nos yeux, les conditions préalables à la mise en place de transferts entre France et Pays tchèques.

Cette thèse se propose d’étudier les transferts établis plus spécifiquement dans le domaine de la photographie entre, d’une part, la France et, d’autre part, les Pays tchèques, soit un espace culturel de langue tchèque – formés par les régions de la Bohême, la Moravie et la Silésie tchèque –, qui n’est pas exactement celui de la Tchécoslovaquie, fondée le 28 octobre 1918. Le morcellement linguistique et ethnique de la Tchécoslovaquie imposait en effet de sélectionner les photographes qu’on allait inclure dans cette enquête. Notre choix s’est porté sur les créateurs tchèques, au détriment des autres citoyens tchécoslovaques, notamment les Allemands et les Slovaques, qui n’ont été évoqués qu’à condition d’avoir été liés d’une manière ou d’une autre à la communauté tchèque qui constitue le cœur de notre sujet. Quant à la contrepartie française de l’espace culturel tchèque ainsi défini, elle se distingue, elle aussi, par son hétérogénéité, due à la présence massive dans sa capitale d’artistes et de photographes étrangers. Aussi qualifions-nous les acteurs de cette scène photographique de « photographes actifs en France », plutôt que de les désigner par une appartenance nationale.

L’on a examiné ces transferts sur une période homogène, du point de vue de la préférence pour la France, et bornée par des marqueurs historiques clairs : de 1918, date de la fondation de l’État tchécoslovaque sur un territoire qui faisait jusque-là partie de l’Empire Austro-hongrois, à 1939, date de l’établissement du protectorat de Bohême-Moravie par les autorités nazies, qui signait de fait la fin de la liberté d’expression artistique et de la libre circulation des personnels et idées artistiques.

Un modèle fondamental a compté dans notre appréhension des transferts franco-tchèques en photographie. Il s’agit de la méthode des transferts culturels, élaborée à l’origine en études littéraires par Michel Espagne[[8]](#footnote-8). Son concept de « transfert » recoupe non seulement les déplacements d’objets, de personnes et d’idées entre des espaces culturels – États, groupes ethniques ou linguistiques, aires sociales ou religieuses – mais aussi leurs retombées, en termes de reconfiguration et de métissage, sur les deux contextes étudiés, émetteur et récepteur. L’on doit à cette méthode de poser le problème des circulations artistiques autrement qu’en termes d’influence, qui suppose l’action progressive et le plus souvent subie d’opinions artistiques, hors de toute médiation concrète. Afin de contourner l’épineuse question de l’influence, Espagne invite à examiner les aspects concrets des déplacements observés entre les deux contextes étudiés. Seule une approche matérielle des conditions de circulation des hommes, images et concepts entre deux espaces culturels était à même d’étayer, croyions-nous, les similitudes lisibles dans les images, que le phénomène d’influence ne suffit pas à expliquer[[9]](#footnote-9). La question des traces concrètes laissées les vecteurs, humains et matériels, du transfert, guida donc la collecte des sources et la constitution du corpus d’images.

Nous avons, en premier lieu, rassemblé les sources primaires susceptibles de documenter les activités de médiateurs impliqués dans les échanges et déplacements entre France et Tchécoslovaquie, dans le domaine de la photographie : photographes, artistes, critiques et écrivains, mais aussi animateurs de revues et éditeurs. Puis nous avons collecté les traces attestant de la circulation des écrits et des images – les traductions de livres, les revues et leurs reproductions photomécaniques, les catalogues d’expositions internationales et, plus spécifiquement, les tampons ou inscriptions figurant sur les tirages photographiques.

Nous avons, en second lieu, retracé l’accueil et la fortune critique des images françaises introduites en Tchécoslovaquie, à partir des sources écrites : publications périodiques, ouvrages critiques et témoignages des photographes tchèques. C’est-à-dire qu’on a étudié aussi bien la façon dont la photographie française était connue en Tchécoslovaquie, que la façon dont elle fut accueillie dans les discours des photographes et des critiques. La méthode des transferts invitait cependant à aller plus loin encore que le recensement des réactions critiques, en investiguant la manière dont les images françaises avaient été répétées, réinterprétées, voire désavouées, par les photographes tchèques.

 À cette fin, nous avons établi un vaste corpus de photographies tchèques qui témoigne des reconfigurations et métissages à partir de modèles importés de France. Or ces reconfigurations s’observaient aussi bien dans les photographies artistiques – soit celles qui avaient été sacralisées par l’institution muséale – que dans les photographies utilitaires. Il s’avérait que différents acteurs avaient participé au transfert : non seulement les groupes d’avant-garde, mais aussi les photo-amateurs fédérés au sein des photo-clubs et les photographes de métier. Les liens que plusieurs de ces acteurs entretenaient entre eux pointaient par ailleurs la porosité entre ces différentes variétés de pratiques photographiques, nous invitant par-là au décloisonnement. Une production émanant d’acteurs variés a pu donc être prise en considération, avec pour seule condition qu’elle témoigne d’une esthétique ou d’une thématique modernistes. Là, résidait en effet le liant, le trait commun entre ces différentes variétés d’images photographiques, qui nous autorisât à les mettre en parallèle. Cependant, une définition par trop restrictive du modernisme en des termes uniquement esthétiques aurait laissé de côté tout un pan de la production photographique impliquée dans les médias de masse, les projets documentaires et l’imagerie engagée. C’est pourquoi nous nous sommes alignée sur la définition faible du modernisme photographique comme ensemble de « réponses culturelles à la modernité » adoptée par Witkovsky, en vue de convoquer une vaste mosaïque d’images qui illustrerait les multiples facettes du modernisme photographique tchèque dans ses liens avec la France[[10]](#footnote-10). Le corpus auquel puise cette étude recoupe donc aussi bien les expressions photographiques d’une « modernité socio-historique » et que celles d’une « modernité esthétique »[[11]](#footnote-11).

Notre étude s’organise en trois temps successifs. Une première partie revient sur le contexte culturel tchèque, au sein duquel prennent place les transferts photographiques avec la France. L’on a cherché à le caractériser comme un espace dynamique, un carrefour qui aurait été aussi bien lieu de passage, à la croisée de divers apports étrangers, qu’un centre d’émission d’une production photographique singulière. Les médiateurs ont été identifiés comme les rouages essentiels de la réceptivité et du rayonnement de ce milieu culturel. Issus d’horizons variés – artistes, critiques, écrivains, éditeurs, etc. –, ils contribuèrent à introduire des photographies de France et d’autres pays parmi les reproductions parues dans les revues et aux cimaises des nombreuses expositions internationales organisées dans les Pays tchèques. Dans leurs écrits, ils acclimatèrent des informations et des concepts photographiques exogènes, dont l’appropriation et la resémentisation ont pu être retracées à partir, entre autres, des notes conservées dans leurs archives. C’est le cas de l’animateur et porte-parole des avant-gardes Karel Teige, dont l’ampleur et la variété des activités et contacts était si remarquable qu’il apparaît comme le véritable point nodal d’un réseau de sociabilité international s’étendant non seulement à la Tchécoslovaquie et à la France, mais aussi à l’Allemagne et l’URSS. Ces trois pôles français, allemand et russe du modernisme photographique, dont l’importance avait d’emblée été identifiée et confirmée dans la suite de notre enquête, laissaient présager un jeu d’interactions complexes, que l’on pourrait qualifier, en citant Espagne, de « transferts triangulaires » voire quadrangulaires[[12]](#footnote-12), mais que l’on n’a pu exposer que très sommairement dans le cadre de cette étude. En sens inverse, la France s’est révélée une destination de choix pour exporter les photographies tchèques, à l’occasion de Salons d’art photographique, d’expositions internationales et de publications. Étudier ces phénomènes d’exportation, c’était examiner, d’une part, les canaux de diffusion de la photographie tchèque en France ; cela revenait, d’autre part, à observer la formation d’une identité photographique nationale dans la production des photo-amateurs, lesquels, contrairement aux avant-gardistes, s’inscrivaient dans une dynamique de concurrence avec leurs homologues étrangers.

L’accueil de la scène photographique française en Tchécoslovaquie a fait l’objet d’une seconde partie consacrée à la réception critique de tel ou tel photographe ou courant et aux infléchissements, mutations et hybridations qui en résultèrent dans les démarches artistiques locales. Principal métissage auquel a donné lieu l’accueil de cet « ailleurs » que représentait la France pour les Tchèques, le courant surréaliste tchèque s’est révélé plus qu’un simple geste d’adhésion. Au terme d’une évolution contrastée, entre désaveu et rapprochement du mouvement français, une poignée d’anciens membres du collectif d’avant-garde Devětsil décida, en 1934, de fonder le Groupe surréaliste tchèque et reprit à son compte un certain nombre de démarches artistiques et photographiques françaises. Parmi les pratiques hybrides issues de cette rencontre, le prélèvement photographique documentaire dans la réalité, dont le principal inspirateur reste le photographe Eugène Atget, fut perçu par certains chercheurs comme la pratique emblématique du surréalisme photographique tchèque[[13]](#footnote-13). Les techniques expérimentales n’étaient cependant pas en reste. Entre démarche préexistante propre à Devětsil et stratégie importée, la technique du photomontage connut de multiples avatars en Tchécoslovaquie, notamment au sein du Groupe surréaliste, en même temps qu’elle fit l’objet d’une réflexion théorique précoce et significative au regard du contexte international[[14]](#footnote-14). Par-delà le Groupe surréaliste officiel, d’autres reconfigurations à partir de l’exemple français ont mis, quant à elles, l’accent sur les techniques expérimentales, avec pour maître à penser Man Ray. Il est apparu que les Tchèques ne l’associaient pas de façon univoque au courant surréaliste, mais le désignèrent tour à tour comme la figure de référence de la photographie expérimentale et même de la photographie documentaire.

La troisième partie déplace le curseur vers la France, théâtre de séjours et d’expériences photographiques des opérateurs tchèques. Il s’agissait d’alimenter une histoire de la photographie commune à la France et à la Tchécoslovaquie, en retraçant des trajectoires individuelles de photographes tchèques entre Paris et Prague et en éclairant leur participation à la construction symbolique du territoire français au moyen de l’image photographique. Les images qu’ils y ont produites témoignent des multiples façons d’appréhender Paris et quelques autres destinations françaises – le pont transbordeur de Marseille ou encore le château de La Coste. Les surréalistes Štyrský et Nezval usèrent de l’appareil photographique pour produire des preuves de leur présence sur le territoire français et, spécialement, à certains hauts lieux du surréalisme, alimentant ainsi une mémoire surréaliste commune aux Tchèques et aux Français. Chez les photographes enclins à poser un regard critique sur la société, qu’il s’agisse de Jiří Lehovec ou Marie Rossmannová, l’appareil photographique a servi d’outil pour explorer les aspects négligés de la capitale française, quand il ne confortait pas un plaidoyer pour ou contre la modernité de Paris. D’autres photographes issus d’un milieu socio-culturel différent, tels que le photo-amateur Josef Voříšek, ont au contraire mis en valeur les emblèmes de la vie moderne parisienne. Que deux photographes tchèques, Jaroslav Rössler et Rudolf Schneider-Rohan, se soient insérés dans le tissu professionnel parisien appuie et confirme par ailleurs la lecture cosmopolite de la scène photographique parisienne répandue chez les historiens de la photographie[[15]](#footnote-15). Espérons que notre étude des interconnexions entre photographes tchèques et français de l’entre-deux-guerres et la mise en lumière, au moyen des parcours de quelques professionnels de la photographie entre Prague et Paris, de certains rouages du marché international de la photographie, auront tout à la fois enrichi la connaissance de l’« école de Paris de la photographie » et nuancé les certitudes de cette construction idéologique[[16]](#footnote-16).

En ciblant les transferts en photographie intervenus entre les Pays tchèques et la France, soit l’un des quatre pays, avec l’Allemagne, les États-Unis et la Russie, à avoir joué un rôle de premier plan dans l’histoire mondiale du modernisme photographique, l’on espère avoir montré comment la réceptivité des photographes tchèques vis-à-vis de la France a pu favoriser l’émergence du modernisme photographique dans leur pays. La méthode des transferts culturels employée à cette fin a agi comme un révélateur d’acteurs, d’images et de concepts ignorés jusque-là des histoires nationales de la photographie. Elle a également amené à s’affranchir des antagonismes entre les catégories fonctionnelles, formelles et techniques de la photographie : production artistique *versus* utilitaire, photographie créative *versus* documentaire, tirage argentique *versus* photographie imprimée. Souhaitons enfin que cette méthode ait mis au jour des approches théoriques novatrices pour la photographie. L’examen des conditions matérielles du transfert, notamment celle des vecteurs de diffusion de la photographie – la reproduction photomécanique et l’exposition internationale – a en effet conduit à délimiter de nouvelles catégories d’images photographiques : la photographie imprimée, support privilégié du transfert photographique, et le cliché photographique, qui recoupe plusieurs types d’épreuves destinées à la réalisation de reproductions photomécaniques.

Envisagée sous l’angle des transferts culturels, la scène photographique tchèque apparaît s’être nourrie de l’autre et de l’ailleurs, sans avoir pour autant cédé à sa force de gravitation. Espérons que cette étude consacrée aux transferts photographiques franco-tchèques marquera une première étape sur le chemin d’une histoire renouvelée, transnationale, de la photographie tchèque.

1. Pour une synthèse de la question, voir : Antoine Marès, *Les relations franco-tchécoslovaques (1918-1939)*, Mémoire d’habilitation à diriger des recherches, Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, Paris, 2003. [↑](#footnote-ref-1)
2. Voir : Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l’Europe centrale : 1907-1927*, Paris : Flammarion, 1988. [↑](#footnote-ref-2)
3. Voir : Piotr Piotrowski, « Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde », *in* Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum et Hubert van der Berg (dirs.), *Europa! Europa?: the Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent*, Berlin : De Gruyter, 2009, p. 49‑58. [↑](#footnote-ref-3)
4. Terminologie proposée dans : Timothy O. Benson et Éva Forgács (dirs.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, cat. expo. (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 3 mars-2 juin 2002), Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 2002. [↑](#footnote-ref-4)
5. Antonín Dufek et Jaroslav Anděl, *Česká fotografie 1918-1938*, [La photographie tchèque 1918-1938], expo. (Brno, Galerie morave, 26 juin-23 juill. 1981), Brno : Moravská galerie, 1981. [↑](#footnote-ref-5)
6. Vladimír Birgus (dir.), *Czech Photographic Avant-Garde 1918-1948*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2002. [↑](#footnote-ref-6)
7. Matthew S. Witkovsky (dir.), *Foto : Modernity in Central Europe, 1918-1945*, cat. expo. (Washington, National gallery of art, 10 juin-3 sept. 2007), Londres : Thames & Hudson, 2007. [↑](#footnote-ref-7)
8. Voir, en particulier : Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris : Presses universitaires de France, 1999. [↑](#footnote-ref-8)
9. Voir : Thomas DaCosta DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin et Béatrice Joyeux-Prunel (dirs.), *Circulations in the Global History of Art*, Burlington (Etats-Unis) : Ashgate, 2015, p. 1‑22. [↑](#footnote-ref-9)
10. Matthew S. Witkovsky, « Starting points », *in* Matthew S. Witkovsky (dir.), *Foto : Modernity in Central Europe, 1918-1945*, cat. expo. (Washington, National gallery of art, 10 juin-3 sept. 2007), Londres : Thames & Hudson, 2007, p. 12. [↑](#footnote-ref-10)
11. Pour reprendre les deux catégories délimitées par Alexandre Streitberger dans une discussion des apories de la modernité photographique : Alexander Streitberger, « Introduction : la modernité chimérique de la photographie », *in* Alexander Streitberger (dir.), *Photographie moderne / modernité photographique*, Bruxelles : SIC, 2009, p. 8. [↑](#footnote-ref-11)
12. Voir : Espagne, *op. cit.*, (note 8) p. 153‑177. [↑](#footnote-ref-12)
13. Voir : Krzysztof Fijałkowski, Michael Richardson et Ian Walker, *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*, Burlington : Ashgate, 2013. [↑](#footnote-ref-13)
14. Le texte de Teige est à ce titre fondateur : Karel Teige, « O fotomontáži [Du photomontage] », *Žijeme*, vol. 2, 1932. p.107-112 ; 173-178. [↑](#footnote-ref-14)
15. Le plus récemment, chez : Clément Chéroux, « Du cosmopolitisme en photographie. Portrait de Paris en échangeur culturel », *in* *Voici Paris : modernités photographiques, 1920-1950*, cat. expo. (Paris, Centre Pompidou, 17 oct. 2012‑14 janv. 2013), Paris : Centre Pompidou, 2012, p. 31‑41. [↑](#footnote-ref-15)
16. Pour une historiographie de l’école de Paris de la photographie, voir le chapitre 5.A.1, p.285-286. [↑](#footnote-ref-16)