

COLLOQUE
L'image comme stratégie :
des usages du médium photographique dans le surréalisme

organisé par

l'Association de recherche sur l'image photographique (ARIP)
et
**l'équipe d'accueil « Histoire culturelle et sociale de l'art » - Université Paris
1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA)**

Institut national d'histoire de l'art (INHA)
75002 Paris

Le vendredi 11 décembre 2009

DAMARICE AMAO (Université Paris IV) :

*Eli Lotar un photographe professionnel et militant en marge du
Surréalisme.*



Avant d'entrer dans le coeur du sujet, rappelons brièvement certains éléments biographiques sur Eli Lotar. Né en 1905 à Paris, Eliazar Teodorescu dit Eli Lotar est le fils de Tudor Arghezi homme de lettres roumain, de grande renommée dans son pays d'origine. Après avoir passé son enfance et adolescence en Roumanie, Eli Lotar arrive à Paris en 1924 dans l'espoir de débiter une carrière cinématographique et d'échapper à l'autorité de son père. Il végète sans travail jusqu'à sa rencontre avec la photographe moderniste allemande Germaine Krull en 1926. En parallèle de leur relation amoureuse, Lotar, devient son assistant et apprend le métier de photographe à ses côtés. Le reportage photographique devient pour lui un moyen de subsistance peu contraignant. Son ambition reste néanmoins de se faire un nom dans le cinéma comme nous l'apprend ses correspondances échangées avec son ami d'enfance Dinu¹. Il faut mentionner qu' Eli Lotar a laissé très peu d'archives de cette période pourtant la plus active et la plus riche de sa carrière. Pas de documents administratifs, un nombre très limité de correspondances, il faut recomposer son environnement et son réseau au travers des témoignages directes ou indirectes de ceux qui l'ont côtoyés.

Evoquer le travail de Lotar dans une journée consacrée à l'usage du médium au sein de l'avant-garde surréaliste nous conduit naturellement à évoquer ses célèbres images, quasi iconiques aujourd'hui, publiées dans la revue *Documents* de Georges Bataille en 1929, à savoir *Aux Abattoirs de la Villette*. En 1930, c'est le périodique belge *Variétés* qui réserve une double page à la série². Un an plus tard, ces mêmes photographies illustrent un reportage de Carlo Rim dans la revue hebdomadaire d'actualités *Vu*³. Revues d'avant-garde artistiques ou périodiques généralistes d'actualités, Lotar fait varier la nature des moyens de diffusion de ses photographies, et ce tout au long de sa carrière, modulant ainsi la nature et la valeur même des images en elles-mêmes, suivant ses choix de publication.

Dans *Documents*, trois clichés accompagnent une définition du mot « abattoirs » de Georges Bataille dans la rubrique : « *dictionnaire critique* ». L'auteur cherche à expliciter la persistance de la symbolique religieuse des abattoirs dans nos sociétés modernes organisées de manière industrielle et rationaliste. Ces images qui accompagnent le texte font « entrer » Lotar dans la vaste Histoire du Surréalisme » et dans celle plus spécifique des usages du médium au sein du mouvement d'avant-garde.

¹ Copies de la correspondance d'Eli Lotar à Dinu, Paris, Fonds Lotar, Cabinet de la photographie, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou,

² Voir quatre photographies d'Eli Lotar in *Variétés*, n°12 avril 1930, hors texte inséré entre les p. 820 et 821

³ Carlo Rim et Eli Lotar, « La Villette rouge », *Vu*, n°166, 20 mai, 1931, pp. 698-700

Le bilan historiographique fait ressortir des considérations récurrentes concernant la violence du sujet et son traitement singulier. Les choix du cadrage et de la lumière confèrent à ces images une certaine étrangeté et suscitent chez le spectateur un certain malaise. La monstruosité du lieu est restituée de manière fascinante ; le document malgré sa facture réaliste transcende le réel.

Comme les photographies d'orteils de Jacques-André Boiffard ou les photogrammes de documentaires animaliers de Jean Painlevé, *Aux Abattoirs* appuient et secondent le discours alternatif de Georges Bataille au sein du Surréalisme. Elles viennent signifier le refus de l'automatisme et des « subterfuges » poétiques idéalistes en cours dans le surréalisme de Breton.

La réception critique de Lotar est assez tardive, comme pour de nombreux photographes de l'entre-deux guerres. Par ailleurs, on note une certaine difficulté à s'écarter de ces images des abattoirs. Ces dernières masquent l'ensemble de sa production de la période et par conséquent empêchent d'explicitier plus en avant son implication dans la sphère surréaliste. Tachons de déterminer plus clairement les liens entretenus par Lotar avec l'avant-garde et d'ouvrir le champ de l'iconographie disponible à ce sujet.

Il nous faut dans un premier temps envisager la réception critique du travail de Lotar par ses contemporains.

La publication des *Abattoirs* dans *Documents* nous conduit à enquêter dans l'entourage de Georges Bataille et de la revue. Malheureusement, on ne retrouve aucun élément permettant de circonscire le choix de Bataille pour les photographies de Lotar. Les correspondances et journaux personnels de l'écrivain, en grande partie publiés à ce jour ne nous livrent aucun commentaire sur ces photographies, pas même une simple évocation. Il faut, en effet, sortir du cadre du surréalisme pour trouver un rare exemple de réception critique du travail de Lotar par ses contemporains. Quelques mois, avant sa publication dans *Documents*, Jean Gallotti consacre une double page au travail du jeune photographe dans le périodique *l'Art vivant*⁴. Sa chronique, « La photographie est-elle un art ? » interroge en plusieurs volets et avec le cas de différents photographes modernes le statut du médium photographique dans les beaux-arts.

⁴ Jean Galotti, « Eli Lotar. La photographie est-elle un art » in *L'Art Vivant*, cinquième année, n°111, 1er août, 1929, p. 605-607

D'entrée, la production du jeune Lotar est mise en opposition avec l'œuvre de celle qu'il appelle « *La Walkyrie de la photographie* »⁵ : Germaine Krull, sujet du précédent numéro. A « *l'aridité des sujets* »⁶ de Krull, Lotar répond par une démarche singulière, il est le photographe « *l'affût des choses étranges* »⁷. L'article de Gallotti s'articule autour de sept photographies, publiées antérieurement dans des revues de reportages comme *Vu*. Gallotti place le travail du photographe sous le sceau de « l'étrangeté ». A cette « étrangeté » s'ajoute la désobéissance et la désolation des sujets de Lotar, comme l'exprime Jean Gallotti :

« (...) *des sujets dont l'indigence est encore presque par tout le monde considéré comme de la laideur* »⁸

Les propos de Gallotti interpellent et nous permettent de penser qu'un surréaliste n'aurait pas nié les avoir écrit. A propos de « *Ce vice impuni, la lecture* », photographie en plan serré de doigts glissant sur une feuille de papier recouverte d'alphabet braille et prise lors d'un reportage à l'hôpital des Quinze-Vingt en 1928, Gallotti écrit :

« *Mais nous ne pouvons nous défendre de remarquer, en même temps, combien, vus de cette manière, un index, un médius et un auriculaire ressemblent à des jambes de petits garçons chaussés de guêtres de laine ? Ici encore l'étrangeté nous incite à des rapprochements que le photographe n'a pas cherchés.* »⁹

Le texte de Gallotti constitue un rare exemple de la réception critique de Lotar à l'époque. Aussi, avant même sa publication dans l'organe surréaliste *Documents*, la production photographique de Lotar, réalisée dans un contexte journalistique, présente des affinités avec un état esprit « surréaliste » que Gallotti refuse néanmoins de mentionner comme tel, tout en concédant rapidement l'influence de Man Ray sur la pratique photographique professionnel du jeune photographe.

Tâchons de prolonger la réflexion de Gallotti et d'explicitier dans quelle mesure sa démarche comporte des affinités avec le surréalisme. Autrement dit, de quelle manière le surréalisme infléchit sa pratique photographique ?

A partir de 1929, après sa rupture avec Germaine Krull, Lotar se rapproche du groupe du café « Les Deux Magots », composé en grande partie de surréalistes dissidents ou de « réprouvés »

⁵ Ibidem, p. 605

⁶ Ibidem, p. 605

⁷ Ibidem, p.605

⁸ Ibidem, p.605

⁹ Ibidem, p.605

de la centrale surréaliste. Lotar y est intégré par l'intermédiaire de « la bande à Prévert » dont il fait partie. Ce regroupement informel dans lequel on trouve Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Robert Desnos, Georges Limbour, ou bien même Jaques Baron, est marqué par les ascendances fortes d'Antonin Artaud et de Georges Bataille. L'ancien dadaïste Georges Ribemont-Dessaigne, qui revient dans son autobiographie sur cet épisode du Paris de l'entre-deux-guerres, insiste sur le fait que s'échangeait autour des tables des « Deux Magots » des idées et des projets dans une grande liberté¹⁰.

Eli Lotar qui poursuit ses activités de photographe-reporter afin de subsister financièrement, met à disposition son métier selon les projets qui se proposent à lui, sollicité quand son travail intéresse l'un de ses camarades. C'est dans ce cadre informel que l'on peut comprendre sa collaboration à la revue *Documents* ainsi que sa contribution au fameux photomontage qui accompagne le virulent pamphlet à l'encontre d'André Breton, *Un cadavre*, en 1930. Les différents éléments du montage se trouvent actuellement dans le fonds d'atelier du photographe au Centre Georges Pompidou. Néanmoins, aucune source n'explique réellement les circonstances de l'intervention de Lotar.

La fréquentation du groupe hétéroclite des « Deux Magots » représente une opportunité professionnelle et financière pour Eli Lotar. A la fin de l'année 1929, ce dernier photographie les différents éléments destinés à la réalisation des photomontages de la brochure du *Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique* d'Antonin Artaud et Roger Vitrac. La correspondance entre Vitrac et Artaud entre la fin 1929 et le début de l'année 1930 permet d'apporter quelques éléments sur les circonstances de cette relation¹¹. Lotar est rémunéré sur un budget préétabli pour la création de la brochure. Rétribué uniquement pour les photographies et non pour les montages, il est permis d'avancer que ces derniers ont été réalisés collectivement par Lotar, Vitrac et Artaud. Celui-ci, en effet, se plaint dans une lettre adressée à Vitrac du fait que le photographe se serait approprié la paternité des montages en les exposant dans une galerie d'art sous son seul nom¹².

On connaît, en effet, peu de photomontages ou collages mixtes de Lotar. Le photomontage de la collection Bouqueret, *L'hôpital des Quinze-Vingt* constitue un rare exemple de cette pratique. Malgré l'absence de corpus plus fourni, quelques sources nous laissent penser que Lotar a sérieusement cherché à s'y consacrer plus amplement, peut-être sous l'influence de

¹⁰ Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà-Jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Union parisienne des éditions, 1973

¹¹ Correspondance Antonin Artaud à Roger Vitrac, novembre 1929- mars 1930, in Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Volume III, 1978, pp. 162-175

¹² Correspondance Antonin Artaud à Roger Vitrac, 22 février 1930, in *Idem*, p. 173

ces premières expérimentations avec Artaud et Vitrac. En 1930, dans une lettre adressé à Jacques-André Boiffard¹³, il se plaint que l'un de ses camarades de « la bande à Prévert », Lou Bonin dit Tchimoukowsky, décorateur et metteur en scène, s'est permis de lui emprunter et de découper ses propres photographies pour réaliser des montages. Certaines de ces réalisations ont d'ailleurs été publiées en couverture de la revue *Monde* d'Henri Barbusse la même année. Lotar évoque par la même occasion son désir de ne passer son temps à ne réaliser que des montages. Le nombre limité de montages ou collages nous étant parvenus à ce jour ne permettent pas d'attester de l'ampleur de cette pratique dans sa carrière.

Les collaborations artistiques les plus abouties et peut-être les plus satisfaisantes pour Lotar sont celles se rapportant au domaine cinématographique. En 1931, Vitrac emmène Eli Lotar, en tant que chef opérateur et directeur de la photographie, ainsi que Jacques Bernard-Brunius, comme assistant, en Grèce, à bord d'un bateau de croisière : *Le Patris II*, affrété par la compagnie Neptos dirigé à Paris par le grec Hercule Joannidès, un proche de Vitrac.

L'objectif de ce voyage est de réaliser un documentaire ou plutôt un film expérimental poétique sur les Cyclades, îles peu visitées à l'époque. Le film est à ce jour disparu, seuls quelques témoignages permettent d'attester son existence. Celui de Vitrac dans la revue hebdomadaire *Pour Vous* en 1932 est la plus éclairante sur la nature du projet. Inspiré par Raymond Roussel, figure chère aux surréalistes, Roger Vitrac y présente son synopsis et propose un agencement des prises de vues réalisées par Eli Lotar lors de leurs différentes étapes : à une descente de ski sur le Mont Olympe succède une scène fictive d'Ernest Renan face à l'Acropole récitant sa célèbre prière.

Le film a été diffusé une seule et unique fois en mars 1932 dans la salle Les Miracles du journal *L'intransigeant* devant un parterre de personnalités de l'avant-garde artistique et littéraire parisienne. Cette salle d'exclusivités accueille les films expérimentaux, invendables, trop modernes pour les circuits cinématographiques traditionnels.

De la même manière, Luis Bunuel qui commence à s'éloigner du surréalisme, engage Lotar et Pierre Unik, autre ancien surréaliste ayant délaissé le mouvement pour l'action politique, pour l'aider à réaliser le documentaire *Tierra sin pin. Las Hurdes*, à l'occasion d'un voyage en Espagne en 1933. Nous reviendrons sur le sujet au cours de notre propos.

¹³ Copie d'une lettre d'Eli Lotar à Jacques-André Boiffard, 6 décembre 1930, Paris, Fonds Lotar Cabinet de la photographie, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

Après cette évocation du réseau d'avant-garde fréquenté par Lotar et montrer comment ce cercle a contribué à décloisonner sa pratique photographique et permis de faire ses premières expériences cinématographiques, je propose de revenir sur les photographies réalisées ou non dans le cadre d'actions collectives et évaluer les affinités qu'elle laisse transparaître avec l'état d'esprit surréaliste.

Rappelez-vous les termes de Gallotti que j'ai évoqué tout à l'heure, Lotar est ce photographe « à l'affût des sujets étranges »¹⁴, celui qui porte son regard sur les objets indigents pour les transfigurer. Aussi cette perception de l'oeuvre de Lotar fait écho à la même époque au « fantastique social » de Pierre Mac Orlan.

On peut envisager cette chasse à l'image réalisé dans un cadre professionnel et journalistique comme un équivalent à la flânerie du regardeur surréaliste sur la ville. Lotar publie des photographies réalisées à l'occasion de déambulation dans Paris et ailleurs, en compagnie de Germaine Krull entre 1926 et 1929 notamment. Si *L'isolateur*, témoigne d'une assimilation des leçons dispensées par la photographe moderniste allemande, la compilation d'images de Paris atteste de l'ascendance d'Eugène Atget. L'influence de ce dernier sur les photographes de l'avant-garde et également les surréalistes a été assez traitée pour que je ne sois pas obligé de m'étendre sur ce sujet. Aussi une observation globale du fonds d'atelier d'Eli Lotar, constitué essentiellement de négatifs, permet de se faire une idée de la démarche systématique du photographe. Ses carnets personnels répertorient de manière plus ou moins exhaustive les différents sujets traités dans sa carrière : les réverbères, les porches, les escaliers, les vitrines, les ponts, Paris la nuit, la Tour Eiffel, les bassins de la Villette entre autres.

A ces catégories génériques, se mêlent des séries qui témoignent de l'intérêt du photographe pour les lieux « cachés », qui ne se dévoilent habituellement pas au public, à l'image des *Abattoirs*, pour lesquels il faut rappeler que pour pouvoir y entrer à l'époque une autorisation municipale est nécessaire. Ses photographies des lieux interlopes : hôtel meublées, prostituées ainsi que celles de la misère de la banlieue, la Zone comme on l'appelle à l'époque, sont publiés dans les premiers numéros de la revue sensationnelle de faits divers *Déetective* fondée par Joseph Kessels, que n'aurait sûrement pas dédaigné Georges Bataille. Autant de photographies réalistes dont les sujets mais aussi le traitement recourent ceux de photographes récupérés plus ou moins volontairement par le surréalisme, à l'exemple de

¹⁴ Jean Galotti, *op. cit.*, p. 605

Brassaï. A la différence de ce dernier et malgré ses relations, Lotar a moins d'opportunités de diffuser sa production à travers les organes surréalistes.

Outre sa collaboration à *Documents*, Lotar collabore à une revue d'esprit « surréaliste » : *Le Phare de Neuilly* dirigé par Lise Deharme, la femme au gant bleu de *Nadja*, et l'ex-dadaïste Georges Ribemont-Dessaigne, ancien directeur de la revue *Bifur*. L'historiographie s'accorde à considérer le périodique comme un épisode mineur dans l'histoire du Surréalisme¹⁵.

L'éphémère revue accueille pendant quatre numéros, en 1933, une grande partie d'anciens surréalistes : Robert Desnos, Roger Vitrac, Alejo Carpentier, Jean Painlevé et des personnalités diverses de la scène littéraire française tel que Pierre Drieu La Rochelle. Entre les textes et les poèmes s'alternent des photographies : portraits par Man Ray, composition onirique de Lee Miller ou de Dora Maar. Dans le numéro deux, quatre photographies de Lotar, accompagnent un reportage signé par Alejo Carpentier : « Les maisons étranges »¹⁶.

Il est question de la maison d'un employé de la gare d'Arpajon, commune de banlieue parisienne. Sans livrer plus d'éléments précis sur l'identité du propriétaire, Carpentier raconte comment chaque jour cet employé travaille à son jardin selon les fantaisies de son esprit et en réalise une description précise. Un jardin dans lequel se baladent des animaux exotiques artificiels dans une végétation exubérante où cohabitent cactus et fougères.

L'auteur de ce jardin pittoresque, débuté en 1904, se nomme en réalité Auguste Corsin.¹⁷ Son entreprise créatrice est à mettre en relation avec la fascination exercée sur les surréalistes pour les sculptures délirantes du Palais Idéal du Facteur Cheval à Hauterives, découvert par Jacques Bernard Brunius et plus largement pour les manifestations architecturales compulsives nées de l'inconscient. Tout comme le Palais Idéal du Facteur Cheval ou plus tardivement le jardin surréaliste d'Edward James au Mexique, la maison étrange d'Auguste Corsin est une manifestation objective exemplaire de l'inconscient et du désir, chers aux surréalistes.

Les photographies de Lotar publiées dans le *Phare de Neuilly* ne présentent pas de vues d'ensemble du jardin tout comme les négatifs composant le reste de la série localisés dans son fonds d'atelier. Lotar s'attache à différents détails plus ou moins identifiables. Il s'attarde sur la présence inattendue et quasi incongrue de ces oiseaux exotiques dans un jardin de banlieue

¹⁵ Voir concernant la revue, Marie-Claire Barnet, « To Lise Deharme's Lighthouse : *Le Phare de Neuilly*, a forgotten surrealist review », in *Oxford Review, French Studies*, vol. LVII, n°323-334

¹⁶ Alejo Carpentier, Eli Lotar, « Les maisons étranges » in *Le Phare de Neuilly*, n°2, 1933

¹⁷ En 1939, Jacques Bernard Brunius réalise un documentaire *Violon d'Ingres* faisant l'éloge de l'amateurisme artistique et des créateurs autodidactes tels que Le Douanier Rousseau, le peintre Ingres ou encore l'employé de gare Auguste Corsin. Les documents d'archives du montage de *Violon d'Ingres* sont conservés à la Cinémathèque Française à Paris et fournissent quelques renseignements sur cet Auguste Corsin.

parisienne. L'image ouvrant le court reportage présente en plan serré, un des éléments du jardin, une cavité ou un autel, une image difficilement identifiable qui laisse le spectateur libre de se livrer à ses propres projections.

Pour finir, je voudrais prolonger ma réflexion en m'attardant sur certaines expériences cinématographiques d'Eli Lotar.

Dans les années trente, tout comme les personnalités qui composent son entourage, Eli Lotar se pose la question des moyens possibles d'actions pour contrer la montée du fascisme en France et en Europe. Lotar devient membre officiel de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) en 1933 dans la section photographie et participe dans le domaine à différentes manifestations de l'association révolutionnaire.¹⁸

Ses photographies de travailleurs, réalisés à l'occasion de divers voyages, notamment en Hollande lors du tournage Zuydersee de Joris Ivens en 1930, ont une résonance particulièrement juste et authentique en cette période. Louis Aragon qui a tourné le dos au surréalisme pour se rallier au Parti Communiste lui réserve une attention particulière dans son compte-rendu de l'exposition *Documents de la vie sociale* à La Galerie La Pléiade dans la revue *Commune* en 1935:

« *Eli Lotar, enfin, affirme ici, une fois de plus un talent qui n'a pas dit son dernier mot, et dont il y a lieu d'espérer qu'il saura faire un usage plus fort. (...) le coltinage dans un port d'Algérie (sans doute), les effroyables bicoques de la zone sévillane, une vue de Billancourt, révèlent en Lotar un des hommes qui savent le mieux se servir de la lumière.* »¹⁹

Pour la section film de l'AEAR nous ne possédons pas à ce jour de preuve de son rattachement à la cellule. Formé à la prise de vue cinématographique et documentaire auprès de Jean Painlevé, à la fin des années 20, Lotar réalise dans les années 30 divers voyages à l'étranger avec différents compagnons pour faire des films documentaires, avec peu de moyens, en vue d'observer les conditions sociales souvent très dures, pour ne pas dire misérables de diverses populations rencontrées. Toutefois, le premier documentaire qu'il réalise avec Jacques-Bernard Brunius et Roger Vitrac en 1931 dans les Cyclades, selon ce que nous rapporte les témoignages, n'a pas la dimension engagée et politiques des projets qui

¹⁸ La nom de Lotar apparaît parmi les signataires du Bureau de l'AEAR pour l'appel « Contre le fascisme mais aussi contre l'impérialisme français ! », in *Feuilles rouges*, fin mai-juin 1933, s.p.

¹⁹ Louis Aragon, « Un « salon » photographique » in *Commune*, n°22, 2^{ème} année, juin 1935, p. 1189-1192

vont suivre dans la décennie. Le portrait qui est fait des habitants des Cyclades reste pittoresque et évacue les réalités contemporaines de la Grèce moderne.

Le film *Prix et Profits*, plus engagé, rassemble le cercle de « la bande à Prévert ». Jacques et Pierre Prévert signe le scénario et figurent en tant qu'acteurs comme Lili Masson, la fille du peintre et Alain Duhamel. Réalisé par Yves Allégret, Lotar assure les prises de vues du court-métrage. Ce dernier retrace le circuit de la pomme de terre du producteur au consommateur en passant par le grossiste, et dénonce le système injuste qui provoque la faillite du paysan producteur et la misère de l'ouvrier consommateur.

En 1932, encore avec Yves Allégret, il part réaliser dans les îles canaries *Ténériffe*, un film sur les conditions misérables des travailleurs dans les exploitations bananières. C'est la voix de Jacques Prévert qui accompagne le film à sa mouture finale. Un an plus tard, Bunuel après les épisodes de *l'Age d'or* et du *Chien andalou*, veut observer la réalité contemporaine et notamment la dure vie des habitants du village d'Estremadure Las Hurdes. Lotar y est encore le chef opérateur. Pierre Unik, ancien surréaliste fait partie également de l'expédition.

Il n'est pas évident d'envisager le film documentaire comme un espace d'expression privilégié du surréalisme. La fiction permet, en effet, plus aisément de mettre en scène le rêve, la fantaisie, le merveilleux, l'incongru, à l'image des premières réalisations de Bunuel.

Néanmoins, Jacques-Bernard Brunius, compagnon de Lotar et l'un des rares surréalistes pleinement actifs dans le domaine cinématographique, s'intéresse aux apports des avant-gardes dans le cinéma de l'entre-deux-guerres dans son essai *En marge du cinéma français*. Accordant une attention particulière au genre documentaire, celui-ci, pour Brunius, se révèle un outil privilégié pour observer le monde dans sa plus grande profondeur. Ainsi écrit-il :

« *Le documentaire se mit alors à découvrir la beauté du monde et son horreur, les merveilles de l'objet le plus banal infiniment grossi, le fantastique dans le spectacle de la rue et de la nature.* »²⁰

Le film documentaire se présente comme un prolongement naturel du reportage photographique et de la déambulation surréaliste dans l'espace urbain. Lotar effectue ce glissement naturel dans sa propre carrière.

En outre, Luis Bunuel rappelle fréquemment, malgré son éloignement du cercle surréaliste que *Tierra sin pin*, *Las Hurdes* ne constitue en rien une rupture avec ces deux autres précédents films. En effet, *Tierra sin pin. Las Hurdes* reprend des obsessions surréalistes qui dans ce contexte d'étude ethnographique et sociale, prend une résonance particulière. On

²⁰ Jacques Bernard-Brunius, *En marge du cinéma français*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987, p. 75, (éd. annotée et commentée par Jean-Pierre Pagliano) (éd. or., Paris, Arcanes, 1954)

retrouve dans les images tournées par Lotar pour *Las Hurdes*, différentes séquences qui par leur crudité rappellent les images les plus frappantes du *Chien andalou* ou de *l'Age d'or* mais aussi certaines photographies publiées dans *Documents* que ce soit par Lotar ou d'autres auteurs. La longue séquence sur les pieds déformés des petits élèves de Las Hurdes frappe la mémoire du spectateur et le renvoie aux images d'Orteils de Boiffard dans *Documents*. De même, le plan sur la gorge de la jeune fille malade dont on force à ouvrir la bouche pour que l'objectif puisse s'y engouffrer, rappelle encore une fois Boiffard et sa photographie d'une bouche entrouverte publiée dans *Documents* en 1930.

Si Lotar en tant qu'opérateur ne fait que suivre les recommandations cinématographiques de Luis Bunuel, il n'est pourtant pas audacieux de penser que son expérience photographique rencontre de manière idéale et heureuse les pulsions visuelles du réalisateur espagnol.

C'est seulement en 1945 qu'il a l'occasion de réaliser son propre film. Dans le contexte de crise du logement, Charles Tillon, maire communiste d'Aubervilliers demande à Lotar de montrer au public les conditions de vies misérables de populations défavorisées de la ville de banlieue parisienne. Longues séquences sur les taudis ou sur les symptômes visibles de la maladie qui touchent ces habitants, la démonstration de Lotar se fait sans complaisance. L'historiographie néanmoins a tendance à l'oublier et se souvient surtout des noms de Jacques Prévert qui assure l'écriture du commentaire, et de Kosma, compositeur, pour louer la dimension poétique du film. De sorte qu'il apparaît comme difficile d'assurer une filiation entre l'expérience de photographe et d'opérateur de Lotar et le documentaire *Aubervilliers*.

Le réalisme morbide et dérangeant en cours dans *Las Hurdes* se retrouve dans certains plans d'*Aubervilliers*. Il faut néanmoins admettre qu'en comparaison à *Las Hurdes*, *Aubervilliers* témoigne dans les partis pris du montage d'une certaine distance de l'opérateur, pour ne pas dire pudeur, dans la présentation de la laideur des habitations et de la désolation des individus dont les corps sont déformés par la misère et le travail.

Lotar se refuse aux plans serrés sur les corps à la différence de la caméra de *Las Hurdes* s'attardant longuement, de manière presque pornographique, sur les cadavres, les goitres des femmes malades ou les visages des attardés du village. Ainsi dans *Aubervilliers*, à l'occasion d'une séquence dans une fabrique de préparation de produits chimiques, Lotar ne fait que glisser, de manière fugace, sur les mains monstrueuses d'un ouvrier « mangées » par les acides. Il en est de même, pour le cadavre gonflé d'un chat baignant dans les canaux d'Aubervilliers et dans lesquels, pourtant, des enfants ne craignent pas de se baigner.

Cette retenue dans la présentation du réel n'a néanmoins pas empêché le film de connaître les menaces de la censure comme *Las Hurdes*, à son époque, et ce en raison du caractère polémique du sujet et subversif de son traitement.

Eli Lotar occupe une position de retrait au sein de l'avant-garde surréaliste. Son réseau amical le conduit à évoluer auprès de personnalités, comme Roger Vitrac ou Georges Bataille entre autres, qui expérimentent des voies alternatives au surréalisme d'André Breton. Devenu photographe-reporter pour des raisons financières, la fréquentation de ces personnalités en marge du mouvement « officiel » lui permet de diversifier sa pratique photographique et d'envisager d'autres modalités d'usage de ses clichés originellement produits lors de reportages. Ainsi, expérimente-t-il, par exemple, le photomontage et participe de manière directe à des projets cinématographiques expérimentaux. A la différence d'autres photographes issus eux aussi du reportage et récupérés plus ou moins volontairement par le surréalisme comme Brassai, la contribution de Lotar au mouvement est ponctuelle, moins aboutie et plutôt contingente des opportunités professionnelles et des relations personnelles entretenues avec l'avant-garde.