

Université de Montréal

**La série *Aux Abattoirs de la Vilette* (1929) : Le point de vue du photographe Eli
Lotar par-delà la revue *Documents* et la philosophie de Georges Bataille**

Par

Émilie Lesage

Histoire de l'art et études cinématographiques

Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Histoire de l'art

Septembre 2009

© Émilie Lesage, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La série *Aux Abattoirs de la Vilette* (1929) : Le point de vue du photographe Eli Lotar par-delà la revue *Documents* et de la philosophie de Georges Bataille

présenté par

Émilie Lesage

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....Suzanne Paquet.....
président-rapporteur

.....Johanne Lamoureux.....
directrice de recherche

.....Serge Cardinal.....
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie la série *Aux Abattoirs de la Villette* photographiée par Eli Lotar en 1929. Il montre comment elle a été assimilée par l'histoire de l'art au texte « Abattoir » de Georges Bataille, aux côtés duquel ont été reproduites trois photos du corpus sous la rubrique *Dictionnaire critique* de la revue *Documents*. Cette emprise théorique sur la série est mise en perspective au regard de la démarche artistique d'Eli Lotar et des autres photomontages dont elle a fait l'objet ensuite.

Le premier chapitre insiste sur la formation d'Eli Lotar et introduit son séjour à La Villette en lien avec la thématique de l'abattoir dans l'entre-deux-guerres. Il analyse ensuite la fortune critique d'*Aux Abattoirs de la Villette* qui s'appuie sur la philosophie de l'informe chez Georges Bataille. Le deuxième chapitre analyse le photomontage de la série fait par E.L.T. Mesens dans *Variétés* (1930) et le photoreportage reconstitué par Carlo Rim dans *Vu* (1931). Selon des points de vue et un travail formel différents, tous deux accentuent la dimension humaine de l'industrie d'abattage animal. Le troisième chapitre fait apparaître le regard posé par Eli Lotar sur le site de La Villette en tenant compte de ses préoccupations socio-artistiques à travers ses collaborations auprès de Germaine Krull et Joris Ivens. Finalement, il dresse une analyse comparative de la série avec la toile *Abattoir* d'André Masson, le poème *Porte Brancion* de Raymond Queneau et le film *Le sang des bêtes* de Georges Franju pour renforcer les spécificités du médium photographique.

Mots-clés : Eli Lotar – Georges Bataille – Photographie – Aux Abattoirs de la Villette – Revues d'avant-garde

ABSTRACT

This master's thesis is a study of the whole series *Aux Abattoirs de la Villette*, photographed by Eli Lotar in 1929. It demonstrates how the thirty-four prints were merged into Georges Bataille's philosophy by the art historians of the 1990's who based their interpretations upon the text « Abattoir ». This was published under the heading *Dictionnaire critique* inside *Documents* magazine. The series is taken apart from Bataille's purpose in light of Lotar's preoccupations and of the other editions of the photographs during the inter-war period.

The first chapter insists on Eli Lotar's photographic education preceding his visit to La Villette's site in context with the slaughterhouse's topic in the art Avant-garde. Then, it evaluates *Aux Abattoirs de la Villette*'s critical review based on Bataille's conceptions of formless and sacrifices. The second chapter analyses the authorship conferred to the photomontages carried out by E.L.T. Mesens in *Variétés* (1930), who accentuates the similarities between the photographic and the slaughter cutting operations, and by Carlo Rim in *Vu* (1931), who reveals the human dimension of La Villette's industry. The third chapter focuses on Lotar's social preoccupations by according an importance to his collaborations with Germaine Krull and Joris Ivens. Finally, the series is addressed in an "intermediatic" perspective to emphasize the photographic point of view by comparing it with the painting *Abattoir* by André Masson, the poem *Porte Brancion* by Raymond Queneau and the film *Le sang des bêtes* by George Franju.

Key words : Eli Lotar – Georges Bataille – Photography – Aux Abattoirs de la Villette – Avant-garde magazines

Table des matières

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
LISTE DES FIGURES	vii
DÉDICACE.....	xvi
REMERCIEMENTS.....	xvii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : De la série <i>Aux Abattoirs de la Vilette</i> au contexte éditorial de la revue <i>Documents</i> : le photoreportage d'Eli Lotar sous l'emprise philosophique de Georges Bataille.....	6
1.1 Eli Lotar, artiste de l'entre-deux-guerres.....	7
1.2 La série <i>Aux Abattoirs de la Vilette</i> et la revue <i>Documents</i>	11
1.3 Le photoreportage d'Eli Lotar à La Vilette.....	14
1.4 La fortune critique postmoderne d' <i>Aux Abattoirs de la Vilette</i> , entre l'informe et la représentation sacrificielle.....	16
1.4.1 Le point de vue de Rosalind E. Krauss : la valeur opératoire de l'informe et le <i>corpus delicti</i>	17
1.4.2 Le point de vue de Georges Didi-Huberman sur <i>Aux Abattoirs de la Vilette</i> : le désastre et la découpe de l'anthropomorphisme	
1.4.3 Le point de vue d'Yve-Alain Bois sur <i>Aux Abattoirs de la Vilette</i> : la violence sacrificielle refoulée.....	21
CHAPITRE 2 : Les photomontages de la série <i>Aux Abattoirs de la Vilette</i> dans les revues <i>Variétés Vu</i> par E.L.T Mesens et Carlo Rim.....	32
2.1 Le photomontage dans l'entre-deux-guerres, entre le surréalisme et le documentaire.....	33
2.2 <i>Aux Abattoirs de la Vilette</i> et <i>Variétés</i> (1930).....	35

2.2.1	Le point de vue d'E.L.T. Mesens dans « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar » : le fragment, de la coupe à la découpe.....	35
2.3	<i>Aux Abattoirs de la Villette et Vu</i> (1931).....	44
2.3.1	Le point de vue de Carlo Rim dans « La Villette rouge » : le boucher, un type social.....	45
CHAPITRE 3 : La série <i>Aux Abattoirs de la Villette</i> : le point de vue d'Eli Lotar.....		60
3.1	La précision d'un regard photographique aux côtés de Germaine Krull.....	60
3.2	Le terrain vague : une espace périphérique surréaliste.....	64
3.3	Le tournage de <i>Nous construisons</i> aux côtés de Joris Ivens.....	66
3.4	Autour de la série <i>Aux Abattoirs de la Villette</i> : pour une approche comparative des photographies d'Eli Lotar.....	69
3.4.1	Sur les pratiques d'abattage à La Villette : le point de vue d'André Masson dans <i>Abattoir</i> face à celui d'Eli Lotar.....	69
3.4.2	L'aspect périphérique de l'abattoir : le point de vue de Raymond Queneau dans <i>Porte Brancion</i> face à celui d'Eli Lotar.....	73
3.4.3	L'espace quelconque des abattoirs de La Villette : le point de vue de Georges Franju dans <i>Le sang des bêtes</i> face à celui d'Eli Lotar.....	76
3.5	La série <i>Aux Abattoirs de la Villette</i> ou la dimension humaine de la tuerie animale.....	82
CONCLUSION.....		90
BIBLIOGRAPHIE.....		96
ANNEXE I.....		xviii
ANNEXE II.....		xxiii

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1

Georges Bataille, « Abattoir » *Documents*, n° 6 (novembre 1929).

(Source : *Documents* (édition établie par Jean-Michel Place avec une introduction de Denis Hollier), Paris, Mercure de France, 1991, p. 329-331.)

Figure 1.2

Man Ray

Head, New York

1923

Dimensions inconnues

Collection privée

(Source: Rosalind, Krauss E., « Corpus delicti », *October*, vol. 33 (Summer 1985), p. 32.)

Figure 1.3

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (2)

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 158.)

Figure 1.4

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (1)

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 68.)

Figure 1.5

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (9)

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 160.)

Figure 1.6

Jacques-André Boiffard,

Gros orteils. Sujet masculin, 30 ans

1929, tiré en 1982

Épreuve gélatino-argentique

31 x 23,9 cm

Centre Georges Pompidou –Musée national d’art moderne (AM 1985-123)

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 55.)

Figure 1.7

Jacques-André Boiffard

Gros orteils. Sujet féminin, 24 ans

1929

Épreuve gélatino-argentique

Dimensions inconnues

Parue dans « Le gros orteil », *Documents*, 1929, n° 6, p. 301.

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 60.)

Figure 1.8

Anonyme

Fox Follies

1929

Dimensions inconnues

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 69.)

Figure 1.9

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d’art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (2)

(Source : Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss E., *L’informe : mode d’emploi*, Catalogue d’exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai-22 août 1996), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 38-39.)

Figure 1.10

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d’art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (1)

(Source : Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss E., *L’informe : mode d’emploi*, Catalogue d’exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai-22 août 1996), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 41.)

Figure 1.11

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (3)

(Source : Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss E., *L'informe : mode d'emploi*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai-22 août 1996), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 44.)**Figure 2.1**

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (1)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 46)**Figure 2.2**

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (6)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 46)**Figure 2.3**

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (3)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 47)

Figure 2.4

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (5)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 47)**Figure 2.5**

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (17)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 48)**Figure 2.6**

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (23)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 48)**Figure 2.7**

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (19)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 49.)**Figure 2.8**

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (26)

(Source : « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 49.)

Figure 2.9

Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 698-700.

Figure 2.10

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (18)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 698.)

Figure 2.11

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (20)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 698-699.)

Figure 2.12

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (13)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 699.)

Figure 2.13

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,4 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (21)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 698.)

Figure 2.14

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette (Détail)

1929 Négatif au gélatino-bromure sur verre

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (15)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 699.)

Figure 2.15

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (32)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 699.)

Figure 2.16

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (29)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 700.)

Figure 2.17

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (1)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 700.)

Figure 2.18

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (3)

(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 700.)

Figure 3.1

Germaine Krull

Sans titre (Métal)

1928

Collotype

17.2 x 23.5 cm

Germaine Krull Nachlass, Museum Folkwang, Essen

(Source: Kim Sichel, *Germaine Krull, Photographer of Modernity*, Cambridge/London, The MIT Press, 1999, p. 140.)

Figure 3.2

Germaine Krull

Automobile Assembly Line, N.D. (Métal)

1928

Épreuve gélatino-bromure

16.1 x 11.1 cm

Collection A, Jammes, Paris

(Source: Kim Sichel, *Germaine Krull, Photographer of Modernity*, Cambridge/London, The MIT Press, 1999, p. 146.)

Figure 3.3

Eli Lotar

Somewhere in Paris

1929

Épreuve argentine

24.5 x 38 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

(Source : Alain Sayag (dir.), *Eli Lotar*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, 10 novembre 1993- 25 janvier 1994), Paris, Centre George Pompidou, 1994, p. 63.)**Figure 3.4**

Eli Lotar

Paysage méconnu

1929

Épreuve argentine

24.5 x 38 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

(Source : Alain Sayag (dir.), *Eli Lotar*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, 10 novembre 1993- 25 janvier 1994), Paris, Centre George Pompidou, 1994, p. 62.)**Figure 3.5***Nous construisons (Wij Bouwen)*

1929-30

Photogramme

Réalisation, prises de vue, montage et scénario : Joris Ivens

Opérateur de la photographie : Eli Lotar

Production : CAPI, Amsterdam

110 min, muet, n. & b.

Figure 3.6

André Masson

Abattoir

1930

Huile sur toile

65.5 x 81 cm

Collection privée (Paris)

(Source : Dawn Ades et Simon Baker(dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, Catalogue d'exposition (Hayward Gallery, *Undercover Surrealism: Picasso, Miró, Masson and the vision of Georges Bataille*, 11 May-30 July 2006), Londres, Hayward Gallery Publishing/Cambridge, The MIT Press, 2006, p. 122.)**Figure 3.7**

Georges Franju

Le sang des bêtes

1949

Photogramme (19:35)

DVD, n.& b.

The Criterion Collection

Figure 3.8

Georges Franju
Le sang des bêtes
1949
Photogramme (21 :51)
DVD, n. & b.
The Criterion Collection

Figure 3.9

Eli Lotar
Aux Abattoirs de la Villette
1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
6,5 x 9 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (1)

Figure 3.10

Eli Lotar
Aux Abattoirs de la Villette
1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
6,5 x 9cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (15)

Figure 3.11

Eli Lotar
Aux Abattoirs de la Villette
1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
9 x 6,5 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (30)

Figure 3.12

Eli Lotar
Aux Abattoirs de la Villette
1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
9 x 6,5 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (13)

Figure 3.13

Eli Lotar
Aux Abattoirs de la Villette
1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
9 x 6,5 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (32)

Figure 3.14

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (23)

Figure 3.15

Eli Lotar

Aux Abattoirs de la Villette

1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris), AM-1995-99 (25)

Figure 3.16

Germaine Krull

Eli Lotar

1928

Épreuve gélatino-bromure

Dimensions inconnues

Musée national d'art moderne (Paris)

(Source: Kim Sichel, *Germaine Krull, Photographer of Modernity*, Cambridge/London, The MIT Press, 1999, p. 85.)

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à Simon St-Onge, qui, par amour, m'a légué le goût de la théorie,
de l'écriture et de la montagne.

REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice Johanne Lamoureux, dont la rigueur méthodologique et la finesse des réflexions m'ont inspirée pendant mes études universitaires en histoire de l'art et, plus précisément, au cours de la rédaction de ce mémoire.

Merci à mon père Gaétan, pour sa générosité et sa sensibilité muette, ainsi qu'à Véro, ma grande amie dont les rires et les pleurs ont peuplé mes jours d'écriture solitaire.

Je remercie également l'Université de Montréal, le Centre de recherche en sciences humaines et le Fonds québécois de recherche en sciences humaines de leur soutien à mon projet de recherche grâce à leur appui financier. Merci enfin à Madame Lucia Daniel qui a assuré mon séjour de recherche au Département des Archives photographiques du Centre Georges Pompidou au mois de mai 2007 et m'y a chaleureusement accueillie.

INTRODUCTION

Regroupés sous le titre *Aux Abattoirs de la Villette*, les trente-quatre négatifs sur verre photographiés par Eli Lotar témoignent de son passage au mois d'octobre 1929 sur le site du vaste complexe architectural parisien. Le 15 novembre suivant, trois d'entre eux encadraient le texte « Abattoir » de Georges Bataille publié sous la rubrique *Dictionnaire critique* du numéro 6 de *Documents*, revue-phare de l'avant-garde française cofondée par le philosophe. Cette première publication de la série, aussi partielle fut-elle, a eu un impact indéniable sur la construction de sa fortune critique qui, en la percevant telle une illustration de la pensée bataillienne, a eu tendance à l'y assimiler. Ce rapprochement a sans doute été facilité par la méconnaissance des intentions du photographe quant à ce projet, alors que le mandat de *Documents* faisait l'objet d'une littérature plus considérable et que Georges Bataille devenait un repère théorique pour plusieurs disciplines humaines, dont l'histoire de l'art. Le critique d'art allemand Berndt Stiegler s'est d'ailleurs intéressé à nouveau aux deux autres photomontages de la série effectués au tournant des années 1930 par l'artiste E.L.T. Mesens et le journaliste Carlo Rim. En 1993, le Musée d'art moderne de Paris a pour sa part proposé une rétrospective de la carrière d'Eli Lotar où étaient exposées de manière inédite quelques-unes de ses photos prises aux abattoirs. Nous souhaitons donc remettre en perspective le lien assumé depuis entre *Aux Abattoirs de la Villette* et la philosophie de Georges Bataille, qui tient pour acquise l'hypothèse de la commande éditoriale, laquelle ne s'appuie sur aucune source vérifiable.

À la même époque, Eli Lotar avait pourtant entamé une carrière féconde en participant à des expositions d'envergure internationale dès ses débuts comme photographe, mais il est graduellement devenu une figure secondaire sur la scène artistique française, en agissant le plus souvent à titre d'assistant-collaborateur au théâtre et au cinéma. Sans chercher à lui réaccorder un rôle de pionnier dans l'avant-garde, nous mettrons néanmoins en relief son propre style photographique, qu'il avait développé précédemment à sa visite à La Villette. Pour ce faire, nous avons donné suite à notre lecture du catalogue de l'exposition *Eli Lotar*, constitué par le conservateur Alain Sayag

et son équipe, par un séjour de recherche au département des archives et des collections du Centre Georges Pompidou. Nous y avons feuilleté les carnets de notes personnelles de Lotar et examiné chacune des plaques de gélatino-bromure sur verre de la série, puis obtenu les agrandissements encore jamais réalisés¹. Nous avons constaté qu'à la différence de ce qui est commenté dans les ouvrages où sont montrées les photos de carcasses et de résidus animaux, un nombre équivalent d'instantanés représentent des bouchers au travail. Cette observation nous a encouragé à redéfinir l'angle théorique à adopter. Nous questionnerons l'évolution de la fonction d'auteur rapportée à la série *Aux Abattoirs de la Villette* selon les « matérialités de la communication² » qui ont influencé sa réception esthétique afin de démontrer que la récupération éditoriale de la série a laissé le nom d'Eli Lotar dans l'ombre de celui de Georges Bataille.

Le premier chapitre présentera l'artiste Eli Lotar avant d'aborder le contenu de l'article « Abattoir » et sa mise en page dans la revue *Documents*³. Nous reviendrons sur ses implications comme assistant aux côtés des photographes Germaine Krull et Jacques-André Boiffard et des cinéastes Joris Ivens, Jean Painlevé, Pierre Prévert et Luis Buñuel. Ce retour sur les amitiés et la formation de Lotar nous permettra de mieux rétablir le corpus et le cadre du photoreportage, que nous introduirons en contexte avec d'autres approches thématiques contemporaines de l'abattoir, réparties en trois axes dialectiques: la forme versus la fonction de l'usine à viande; la relation entre la bête et l'ouvrier qui s'y joue; les manifestations du désir sacrificiel refoulé à travers les traces de l'informe

¹ Nous voulons ici remercier Madame Lucia Daniel, responsable aux collections photographiques du Centre Georges Pompidou, dont l'aide s'est révélée indispensable pour l'évolution de nos recherches et des questionnements qu'elles ont suscités. Ce séjour de recherche s'est déroulé au mois de mai 2007, à la suite de la communication publique que nous avons tenue lors de la cinquième École internationale de printemps 2007 orchestrée par le Réseau international de formation en histoire de l'art intitulée *L'histoire de l'art face à l'anthropologie* (Eichstaett (Allemagne), 13-19 mai 2007).

² Le discours médiatique que l'œuvre traverse en change les paramètres de réception, la signification, et ce, jusqu'à recouvrir la fonction d'auteur, comme ce fut le cas avec *Aux Abattoirs de la Villette*. Au cours de notre étude, nous demeurerons sensible au concept d'intermédialité formulé par Éric Méchoulan : « L'intermédialité étudie donc comment les textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence [...] », Éric Méchoulan « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 10.

³ Indiquons tout de suite que la revue *Documents* a fait l'objet d'une réédition complète en 1991, ce qui a favorisé l'investigation de son iconographie dans les années 1990. Voir *Documents* (édition établie par Jean-Michel Place avec une introduction de Denis Hollier), Paris, Mercure de France, 1991.

dans l'architecture⁴. Ce dernier pôle théorique a notamment été soulevé par Georges Bataille, qui a développé la notion d'informe à travers l'ensemble de sa philosophie, et qui a, entre autre influencé la théorie poststructuraliste de l'art moderne. Nous verrons que la critique Rosalind E. Krauss y a eu abondamment recours lorsqu'elle a revisité la photographie surréaliste de l'entre-deux-guerres. Désignées par l'expression de *corpus delicti*, les épreuves transcrivent, selon elle, un déplacement de l'idée d'informe vers l'expérience mécanique du procédé photographique qui entrave la perception formelle des corps. Dans l'esprit de Krauss, les auteurs Georges Didi-Huberman et Yve-Alain Bois ont interprété la série *Aux Abattoirs de la Villette* comme une manifestation de l'informe photographique, ce qui a eu pour conséquence de minimiser le travail et l'approche favorisée par Lotar. Plus exactement, dans son essai *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), Didi-Huberman soumet les trois photos de Lotar imprimées dans *Documents* aux principes de la découpe et du désastre, deux sous-opérations photographiques qu'il élabore à partir de la notion d'informe. Nous mettrons en évidence les autres sources de l'auteur, qui constituent des allers-retours entre la psychanalyse et la philosophie de Gilles Deleuze. Les commentaires d'Yve-Alain Bois sur la série, dans le texte d'entrée du catalogue de l'exposition *L'informe : mode d'emploi*, dirigé avec Rosalind E. Krauss, accentuent quant à eux l'idée d'un refoulement du désir sacrificiel qui sévit à l'abattoir.

Au deuxième chapitre, nous relativiserons l'autorité du point de vue bataillien sur les photos de Lotar en entreprenant une première analyse détaillée des photomontages parus dans *Variétés* et *Vu*, ce qu'avait amorcé Berndt Stiegler au sujet des représentations modernes de l'abattoir dans les magazines européens. Nous ferons tout d'abord un résumé des techniques et de l'histoire naissante du photomontage, dérivé des pratiques collagistes, des travaux de l'École warburgienne et du cinéma russe postrévolutionnaire. Nous rendrons compte de la priorité accordée aux choix formels dans l'agencement des images qui reposent aussi sur le mandat éditorial et la vision de l'auteur de chaque

⁴ Cette "catégorisation" de la thématique de l'abattoir nous a été conseillée par notre directrice de maîtrise Johanne Lamoureux, qui mène actuellement un important projet de recherche autour des représentations de la viande dans la Modernité. Lire : Johanne Lamoureux, « Le travail de la viande », *Intermédialités*, n° 11 (printemps 2009), p. 13-35.

photomontage. Acteur incontournable du surréalisme belge, Édouard Léon Théodore Mesens a sélectionné huit clichés de la série *Aux Abattoirs de la Villette* qu'il a couplés dans la revue *Variétés* sous le titre « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar » (volume 12, 1930). Le commentaire visuel sur la production humaine de matière carnée élaboré par Mesens tend à créer un rapprochement entre les gestes du boucher et du photographe. Cette superposition laisse en plan tout un questionnement sur la frontière indéfinie entre la vie et la mort qui caractérise l'abattage animal industriel et que nous problématiserons en lien avec le processus de fragmentation en photographie. Nous réserverons la deuxième partie de ce chapitre à l'article « La Villette rouge » signé par le journaliste Carlo Rim et publié dans le magazine d'actualités français *Vu* (n°166, 1931). Comparativement à Georges Bataille et à E.L.T. Mesens, Rim s'approprie la série de Lotar sur un ton plus nostalgique en rendant hommage au métier de boucher et à ses traditions, alors menacées de disparition par la mécanisation des tâches. La mise en page de « La Villette rouge » renforce la dimension humaine de l'abattoir et révèle un aspect occulté de la série par Georges Didi-Huberman et Yve-Alain Bois, sur lequel nous nous concentrerons en fin de mémoire, en considérant plus précisément la démarche poursuivie par Lotar.

Le troisième chapitre insistera tout d'abord sur l'attrait manifesté par Eli Lotar envers le genre du documentaire, moyen d'expression adapté à la cause socialiste à laquelle il s'est surtout associé au cinéma en tant qu'opérateur de la photographie, jusqu'à la réalisation de son propre court-métrage *Aubervilliers* (1949), projeté au Festival de Cannes de la même année. Sa compagne Germaine Krull lui avait enseigné la photo et initié aux principes de la *Nouvelle Objectivité*, et avait provoqué sa rencontre avec le cinéaste Joris Ivens, pour qui l'art devait être au service des ouvriers. Nous nous pencherons sur le tournage du film *Nous construisons* (*Wij Bouwen*, 1929) d'Ivens, dont les plans de chantiers de construction attribués à Lotar affichent une parenté stylistique avec *Aux Abattoirs de la Villette*. Parallèlement, nous verrons que Lotar avait développé une fascination d'esprit surréaliste pour les terrains vagues et les quartiers prolétaires de Paris qui l'a sans doute prédisposé à immobiliser les bouchers et les bêtes dans les seuils architecturaux – voire jusqu'aux seuils temporel et conceptuel – des abattoirs de La

Villette. Pour mieux rendre compte des spécificités de la série et de l'opacité de son propre support médiatique, nous comparerons son corpus à trois œuvres qui partagent des déterminants de localisation — les abattoirs de La Villette —, et de condition — l'aspect périphérique de l'abattoir. Nous entamerons ce rapprochement interdisciplinaire avec la toile *Abattoir* (1930) d'André Masson qui se distingue d'*Aux Abattoirs de la Villette* par sa volonté à inscrire le motif de l'abattage dans la tradition picturale de la tauromachie. La série sera ensuite évaluée par rapport au poème *Porte Brancion* (vers 1924-1925) de Raymond Queneau qui métaphorise l'abattoir en un lieu dont les seuils physiques sont les points par lesquels on accède au monde chimérique de la mort. Pour mener à bien cette dernière partie, *Le sang des bêtes* (1949) de Georges Franju fera suite à notre examen des photos de Lotar, en transposant l'essentiel du contenu de la série en un espace filmique pourvu de son et de mouvement.

CHAPITRE 1

De la série *Aux Abattoirs de la Villette* au contexte éditorial de la revue *Documents* : le photoreportage d'Eli Lotar sous l'emprise philosophique de Georges Bataille

Ce premier chapitre situera la série *Aux Abattoirs de la Villette* d'Eli Lotar au regard du milieu artistique européen de l'entre-deux-guerres et de sa lecture critique dans le dernier quart du vingtième siècle. En guise d'introduction, nous reviendrons sur l'apprentissage de la photographie de Lotar, sur les commandes qui lui ont été tôt assignées et sur ses nombreuses collaborations au cinéma français. Nous mettrons ensuite à jour les circonstances de production de la série en fonction de son contexte de publication initial, soit l'article « Abattoir » de Georges Bataille, reproduit dans le sixième numéro de la revue *Documents*. Parallèlement, nous tiendrons compte de l'attrait plus général manifesté envers le thème de l'abattoir par d'autres artistes qui lui étaient contemporains. En dernier lieu, nous montrerons que l'histoire de l'art postmoderne s'est approprié le travail effectué par Lotar à La Villette en l'assimilant à la philosophie de l'informe et du sacrifice mise de l'avant par Georges Bataille. Pour ce faire, nous tiendrons nécessairement compte de la valeur opératoire du concept de l'informe, valeur que Rosalind E. Krauss attribue aux corps photographiés par les Surréalistes du *corpus delicti*.⁵ Ensuite, nous verrons comment les images de Lotar ont été perçues par Georges Didi-Huberman dans *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995) comme un contre-exemple du modèle de représentation anthropomorphique prévalant depuis la Renaissance. Nous terminerons cet examen de la fortune critique d'*Aux Abattoirs de la Villette* avec l'interprétation qu'Yve-Alain Bois en donne dans le catalogue d'exposition *L'informe : mode d'emploi*

⁵ Rosalind E. Krauss, « Corpus delicti », *October*, vol. 33 (Summer 1985), p. 31-72. Une version remaniée de cet article fut ensuite intégrée à un livre sur le champ élargi de la photographie dans l'art : Rosalind E. Krauss, « Corpus delicti », *Le photographique. Pour une théorie des écarts* (traduit de l'anglais par Marc Bloch et Jean Kempf), Paris, Macula, 1990, p.164-196. Krauss s'était familiarisée avec la photographie surréaliste auparavant. (Rosalind E. Krauss, « The Photographic Conditions of Surrealism », *October*, vol.19 (Winter 1981), p. 3-34; Rosalind E. Krauss et Jane Livingston, *L'amour fou : Surrealism and Photography*, Catalogue d'exposition (Washington D.C., Corcoran Gallery of Art, Aug.-Sept. 1985), New York, Abbeville Press, 1985.

(1996), où il fait correspondre le regard d'Eli Lotar au refoulement moderne du désir sacrificiel.

1.1 Eli Lotar, artiste de l'entre-deux-guerres

Le souvenir qui a été préservé d'Eli Lotar a été restreint à l'image d'un passager de la scène artistique de l'avant-garde, son nom ayant notamment été sauvé de l'oubli par le fait qu'il a servi de modèle à son ami Alberto Giacometti à la fin de la vie du sculpteur.⁶ Son apport à l'histoire de la photographie est demeuré celui d'une figure mineure, redécouvert en 1992 par l'équipe du conservateur Alain Sayag lorsque les collectionneurs Jean-Pierre et Anne-Marie Marchand léguèrent le fonds Lotar au Musée national d'art moderne. Parmi les milliers de négatifs sur verre reçus, une centaine a été tirée sur papier et agrandie pour l'exposition que le Centre Georges Pompidou consacrait à Lotar l'année suivante. Ce fut une première occasion de présenter quelques photos de la série *Aux Abattoirs de la Villette* à l'intérieur d'un musée.

Au lendemain de la Grande Guerre, plusieurs immigrants de la Russie, la Scandinavie et l'Europe de l'Est s'étaient établis en France qui les avait accueillis dans l'espoir de minimiser les effets de l'épuisement démographique causé par le nombre important de décès sur les champs de bataille.⁷ C'est dans ce nouveau bassin cosmopolite parisien que le mouvement surréaliste a vu le jour. Originaire de Roumanie, Eliazar Lotar Teodoresco s'est installé dans la capitale française en 1924 afin d'entamer une carrière au cinéma. Après l'abandon de ses études en droit, il s'est vite retrouvé dans une situation économique précaire et a dû se faire embaucher comme maçon à Nice. Durant

⁶ À la fin de sa vie, Lotar a réalisé quelques portraits de Giacometti, en échange desquels il posait comme modèle pour le sculpteur : « En 1964 et 1965, Gioacometti l'aide à survivre en le faisant poser. Il réalise plusieurs bustes : *Lotar I*, *Lotar II*, *Lotar III* qui seront ses dernières œuvres. Les photographies prises au cours de ce travail nous montrent un Lotar impressionnant, quasi minéral. [...] Profitant des courts instants où, distrait de son modèle, Giacometti demeure penché sur son travail, Lotar prend des photos d'Alberto, de l'atelier... », Annick Lionel-Marie, « Le cœur meurtri par de mortes chimères », Alain Sayag (dir.), *Eli Lotar*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, 10 novembre 1993 au 25 janvier 1994), Paris, Centre George Pompidou, 1994, p. 29-30.

⁷ Eli Lotar a obtenu sa nationalité française en 1926.

cette période, il avait commencé à fréquenter les plateaux de tournage et avait fait la rencontre déterminante de Germaine Krull.⁸ Outre le fait qu'elle fut intimement liée à lui entre 1927 et 1929, Krull l'a initié à la photographie en le prenant comme assistant dans le cadre de projets divers, dont la série sur la tour Eiffel effectuée à la demande de Lucien Vogel pour le numéro 11 de *Vu* (30 mai 1928).

Rapidement, Lotar s'est familiarisé avec les techniques utilisées par un groupe d'artistes proches de Krull qui mettaient également leurs œuvres à la disposition de certaines revues d'avant-garde. Le mouvement de la Nouvelle Photographie favorisait une épuration de la forme qui se traduisait par l'accentuation de perspectives en plongée et en contre-plongée, des lignes verticales et des obliques, des effets de fragmentation et de mouvement dirigé. Parallèlement, Lotar côtoyait les réalisateurs René Clair, Luís Buñuel, Jean Painlevé, les écrivains Antonin Artaud, Roger Vitrac et Jacques Prévert, ainsi que les photographes André Kertesz et Jacques-André Boiffard, qui avaient frayé de près ou de loin avec le surréalisme d'André Breton.⁹ Notons qu'il avait partagé la direction du Studio uni avec Boiffard en 1929 et l'avait aidé à la conception du pamphlet *Un cadavre* qui dénonçait l'attitude complaisante de Breton, expérimentant le recours au photomontage à des fins humoristiques. De plus, Lotar a été associé au mouvement surréaliste en exposant ses photos au mois de mai 1928 aux côtés de celles d'Eugène Atget, dont le travail avait été redécouvert par Berenice Abbott et était devenu l'objet d'un réel engouement artistique dans l'entre-deux-guerres. Dans le cadre de ce même événement organisé par Abbott, qui s'était déroulé à la Galerie de l'Époque, des photos de la commissaire, de Man Ray, de Moholy-Nagy, de Kertesz et de Germaine Krull avait été incluses. Comme l'a souligné Annick Lionel-Marie, Eli Lotar semblait toutefois plus

⁸ Embauché comme figurant pour le tournage de quelques films, dont *L'abandonné* de Pierre Batcheff en 1926, il venait sur les plateaux pour observer et prendre des photos qui, dans certains cas, ont possiblement été réutilisées par les équipes de tournage : « Lotar [...] arrivait sur un tournage en ami, sans être forcément porteur d'un mandat professionnel; il prenait quelques photos et restait un peu de temps avec l'équipe, avant d'aller ailleurs. [...] À ses débuts, il avait d'ailleurs fait un peu de figuration. Bref, sa profession n'était pas nettement définie. Il allait de film en film, selon l'humeur et l'occasion. », Alain et Odette Virmaux, « Cinéma : l'énigme d'une carrière prometteuse et inaboutie », Alain Sayag (dir.), *Ibid*, p. 97.

⁹ Annick Lionel-Marie a retracé l'ensemble de ses collaborations au travers de son parcours artistique dans « Le cœur meurtri par de mortes chimères », *Ibid*, p. 9-31. L'influence exercée par Krull et les tenants de la Nouvelle Photographie sur son attrait envers le documentaire sera abordée au point 3.1.

fasciné déjà par l'esthétisme surréaliste que sa conjointe Krull avec qui il parcourait Paris à la recherche de sujets à caractère insolite:

À Paris ils aiment flâner. Comme tous les photographes de l'époque, il y a en eux un versant Atget; en témoignent dans les plaques de Lotar les ruelles pavées au ruisseau sans trottoir, les matelassiers au bord de la Seine, les petits métiers de la rue ...Eli Lotar aime la foule ("Bal du 14 juillet"), la foire, ses baraques, ses voyantes ("Foire du Trône 1928"); il s'intéresse au "Paris qui se cache" — il semble qu'il ait pensé à réunir des images sous ce titre [...]¹⁰

Les thématiques privilégiées pour ses séries le démontrent bien, qu'il s'agisse des prostituées du Boulevard de la Chapelle, des ouvriers du port, des foires débâclées, des bennes à charbon ou de la Zone de Billancourt. Mais la fréquentation de ses amis et collègues laisse surtout deviner son penchant socialiste, que ce soit par sa contribution à la mise en scène de la pièce *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928) de Vitrac ou par son implication professionnelle auprès des cinéastes du "Nouveau réalisme", qui ont élevé le genre documentaire au rang de l'art. Cette imbrication des deux pôles de création (le surréalisme et le documentaire) travers l'œuvre de Lotar :

[...] la vie de Lotar sera marquée d'attirances diverses qui se recouperont sans cesse, formant une sorte de toile d'araignée autour de deux axes : l'attrait pour le surréalisme, ses idéaux, son atmosphère au sens large, ses protagonistes (souvent dissidents) et une solidarité militante pour la condition du monde prolétaire, qu'il traduira à travers divers engagements et des réalisations cinématographiques.¹¹

Les sources d'inspiration formelle premières de Lotar – la Nouvelle Photographie, le documentaire associé au Nouveau réalisme français et le surréalisme – correspondent d'ailleurs à trois différents axes de problématisation artistique du sujet abattoir au cours des années 1930 : l'aspect fonctionnel de l'architecture des abattoirs, la condition

¹⁰ *Ibid*, p. 14.

¹¹ *Ibid*, p.16. Cette double attitude se perçoit parmi les clichés de la série *Aux Abattoirs de la Villette*, ce qui permit à différentes revues d'endosser l'un et l'autre discours en éditant les photos de Lotar aux côtés de textes distincts. La suite de ce chapitre nous le démontrera ainsi que tout le deuxième chapitre qui portera sur les publications de *Variétés* et *Vu*.

ouvrière des bouchers et la vocation sacrificielle de l'industrie à viande.¹² Cette dernière approche a été accentuée par Georges Bataille au travers sa redéfinition du terme « Abattoir » au sein de la revue *Documents*.

¹² Notre directrice Johanne Lamoureux réfléchit actuellement à la problématique élargie de la représentation plastique et littéraire de la viande dans la Modernité. Au cours de la rédaction de notre mémoire, les résultats de ses travaux de recherche ont été exposés sous forme de communications orales et écrites à plusieurs reprises pour être éventuellement réunis au sein d'un ouvrage monographique à paraître. À titre indicatif, notons trois conférences prononcées dans le cadre de conférences et de séminaires publics (Johanne Lamoureux, « Viande et modernité. Zola, Courbet, Proudhon » (Paris : 16 mars 2005). Dans *Séminaire commun européen des conservateurs 2009*, Paris, Institut national d'histoire de l'art; Johanne Lamoureux, "An Appetite for Reality: Zola's Meat Manifesto" (Montréal: February 18th 2009). In *AHCS Speaker Series, Winter 2009*, Montréal: McGill Department of Art History and Communication Studies.; Johanne Lamoureux, *Viande et Modernité : Le travail de la viande: l'ouvrier, la bête et la machine* (Paris : 23 mars 2009), Paris, École Normale supérieure, Département d'Histoire et de Théorie des arts.) et un article récemment publié (Johanne Lamoureux, « Le travail de la viande », *Intermédialités*, n° 11 (printemps 2009), p. 13-35.) Madame Lamoureux nous a aidé à identifier les diverses approches du motif de l'abattoir pendant l'entre-deux-guerres. Même si nous y ferons peu référence ici, d'autres artistes travaillant dans le sillon de Georges Bataille ont abordé la question sacrificielle de l'abattoir dans les années 1930. Écrit par Artaud en 1930, *La Révolte du boucher* est un scénario d'un court-métrage jamais réalisé qui portait ironiquement les désirs pervers de la bourgeoisie où la viande est confondue sur un mode sacrificiel à de la chair sexuée. L'attente de la femme par le fou donne lieu à un enchaînement de scènes ponctuées par le bruit et les allées-venues des automobiles, jusqu'à ce que cette première soit frappée par le véhicule du maître-boucher, devant les abattoirs. La femme est alors confondue à « un quartier de bœuf véritable » qui suscitent la tristesse du fou et le désespoir du boucher: « J'en ai assez de couper de la viande sans la manger. », Antonin Artaud, « La révolte du boucher », *La NRF*, n° 201 (juin 1930), p. 803-808. La relation amoureuse entre l'homme et la femme se transforme en un sujet mécanique et la viande à dépecer (la chair féminine, comme proie des instruments du boucher) est l'ultime élément déclencheur de la cérémonie du mariage. Notons que l'histoire n'a jamais été transposée au grand écran. Quant à Leiris, il nous livre dans son roman autobiographique l'expérience intime du sacrifice de ses organes lymphoïdes (les amygdales) qui le pousse à entrevoir l'ensemble de son corps comme celui d'un individu constamment en proie à être sacrifié par et pour la société dans laquelle il évolue. Dans cet extrait du chapitre « Gorge coupée », Leiris fait de l'ablation de ses amygdales une opération chirurgicale qui est prémonitoire d'une mort normative et inévitable : « Ce souvenir est, je crois, le plus pénible de mes souvenirs d'enfance. Non seulement je ne comprenais pas que l'on m'eût fait si mal, mais j'avais la notion d'une duperie, d'un piège, d'une perfidie atroce de la part des adultes, qui ne m'avaient amadoué que pour se livrer sur ma personne à la plus sauvage agression. Toute ma représentation de la vie en est restée marquée : le monde, plein de chausse-trapes, n'est qu'une vaste prison ou salle de chirurgie ; je ne suis sur terre que pour devenir chair à médecins, chair à canons, chair à cercueil ; comme la promesse fallacieuse de m'emmener au cirque ou de jouer à faire la cuisine, tout ce qui peut m'arriver d'agréable en attendant n'est qu'un leurre, une façon de me dorer la pilule pour me conduire plus sûrement à l'abattoir où, tôt ou tard, je dois être mené. » (Michel Leiris, *L'Âge de l'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 105.) André Masson est lié aussi à cette tendance et nous nous intéressons à son travail plus loin. Nous reviendrons sur les questions de l'architecture et de l'ouvrier des abattoirs aux prochains chapitres.

1.2 La série *Aux Abattoirs de la Villette* et la revue *Documents*

À l'origine, le comité éditorial de *Documents* était composé de Georges Bataille (qui y occupait la fonction de secrétaire général), Carl Eistein, Georges-Henri Rivière et, peu après sa création, Michel Leiris.¹³ Les quinze numéros sont parus entre avril 1929 et janvier 1931 grâce au soutien financier de Georges Wildenstein, alors directeur de la *Gazette des Beaux-arts*. La plupart des collaborateurs français qui avaient frayé avec le surréalisme mais s'étaient brouillés avec André Breton, étaient des spécialistes en muséologie alors que les collaborateurs allemands étaient davantage préoccupés par l'avancement de la discipline ethnographique. Le sous-titre de *Documents — Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* — indique l'orientation qu'ils mirent de l'avant dans l'étude des artefacts et des pratiques culturelles. En effet, les articles de *Documents* « [...] constituent un projet global de réinterprétation de l'homme occidental, dans ses relations aux différents champs du savoir, un projet qu'il n'est certainement pas erroné de qualifier d'anthropologique.¹⁴ » Georges Bataille s'intéressait à l'art et à l'écriture comme moyens de négation des idéaux véhiculés par la pensée occidentale.

Le terme « Abattoir » est l'une des trente assises conceptuelles du *Dictionnaire critique* de *Documents* de Bataille et Leiris. L'objectif poursuivi était de créer un contre-modèle encyclopédique, en refusant de fixer la définition des mots dans un ordre alphabétique et d'en limiter le contenu à leur étymologie. La première entrée du *Dictionnaire critique* est « Architecture » qui représente pour Bataille « [...] l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physionomie humaine est l'expression de l'être des individus.¹⁵ » Suit dans les autres numéros une série de définitions empruntées au vocabulaire architectural, telles que celles qui sont accolées aux mots « Gratte-ciel », « Espace », « Musée » ainsi qu'« Abattoir ».

¹³ À la base, Bataille avait fait des études à l'École de Chartres pour être archiviste-paléographe, puis avait été engagé à la Bibliothèque nationale, où il a obtenu dès 1924 le poste de bibliothécaire en chef du Cabinet des Médailles.

¹⁴ Anne Pibarot, Michel Leiris. *Des premiers écrits à L'Âge d'homme*, Nîmes, Thémète, 2004, p. 68.

¹⁵ Denis Hollier, *La Prise de la Concorde : essai sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, p.171. En fait, Bataille insinue, sous l'influence d'Hegel, que l'humain prend forme avec l'architecture qui est une étape entre lui et l'animal.

La notion d'« informe » sert de canevas à la pensée bataillienne déployée à travers *Documents*, même si elle n'a pas été formulée avant le septième numéro (mars 1929). Selon Denis Hollier, c'est

[...] par l'intermédiaire de [l'] article « Informe », [que] la langue de Bataille s'ouvre sur un univers inachevé avec lequel son dictionnaire ininterrompu communique par cette blessure même, par ce défaut de forme, qui l'empêche de se replier sur lui-même, ce faux pli.¹⁶

À l'origine, dans sa définition, Bataille précise que le sens conféré à l'informe n'est pas simplement celui qui est opposé à la forme. Il lui attribue une fonction de « besogne », qui opère un « déclassement » sur les mots et les choses.¹⁷ L'informe doit ainsi être compris comme un procédé de mise en échec des structures formelles et signifiantes, dont l'exemple le plus achevé serait le renversement hiérarchique du monde des hommes et celui des animaux. La besogne de l'informe, au sein de *Documents*, a donc une valeur de choc, car elle (contre-)produit des rapprochements inusités entre des concepts apparemment éloignés les uns des autres. L'architecture et la langue seraient plutôt déterminées par le « poids historique¹⁸ » des usages de leurs référents à travers le temps. La définition de l'« Abattoir » s'inscrit dans ce mouvement de pensée :

L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ En voici la définition complète : « Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. », Georges Bataille, « Informe », n° 7 (décembre 1929), *Documents* (édition établie par Jean-Michel Place), Paris, Mercure de France, 1991, p. 382. Le mot informe avait été auparavant employé par André Schaeffner dès le numéro 4 de *Documents*, relativement à un classement muséologique non classique des instruments musicaux africains et indigènes : « Qui dit ethnographie admet nécessairement que nul objet à fins sonores ou musicales, si "primitif", si informe apparaisse-t-il, que nul instrument de musique – qu'il le soit essentiellement ou accidentellement, - ne sera exclu d'un classement méthodique pour qui tel procédé de percussion sur une caisse de bois ou sur le sol même n'offre pas moins d'importance que tels moyens mélodiques ou polyphoniques dont dispose un violon ou une guitare. [...] » (André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », n° 4 (septembre 1929), *Documents* (édition établie par Jean-Michel Place avec une introduction de Denis Hollier), Paris, Mercure de France, 1991, p. 248.

¹⁸ Denis Hollier, *La Prise de la Concorde : essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, p. 61.

sans aucun doute (on peut en juger par l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W.B. Seabrook constatant que la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang des sacrifices n'est pas mêlé aux cocktails, trouve insipides les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes, qui en sont arrivés à ne plus pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage.¹⁹

Le choc qui est visé ici est celui qui associe l'abattoir au temple par l'intermédiaire d'une matière (informe) commune; le sang versé lors de la mise à mort des bêtes par l'homme. L'abattoir devient la version moderne d'une architecture religieuse, pourtant éloignée dans le temps (les temples des « époques reculées ») ou dans l'espace (les temples « hindous »), destinée à encadrer les rites sacrificiels. Cet effort de confrontation est d'autant plus éloquent lorsque nous considérons que Bataille a assis, de manière similaire, sa définition du musée français sur l'histoire de la guillotine lors de la Révolution menée par Napoléon, celui-là même qui a pillé le patrimoine artistique des peuples conquis pour le rapatrier et en faire une fierté nationale.²⁰ Le *Dictionnaire critique* permet donc à Georges Bataille de restituer l'abattoir au cœur de la ville afin que l'abjection de la boucherie soit dégagée des obsessions sanitaires promues par le préfet de la Seine, Georges Eugène Haussmann, pendant le Second Empire. Conséquemment, il rejette toute divinisation de l'architecture en faisant de l'homme

¹⁹ Georges Bataille, « Abattoir », *Documents* (éd. établie par Bernard Noël), n° 6 (novembre 1929), Paris, Mercure de France, 1968, p. 248.), p. 329.

²⁰ Nous nous en remettons aux observations de Denis Hollier: « "Abattoir" describes, therefore, a movement of sacred horror, of religious repulsion before the killing of an animal. The second article, "Musée", describes the opposite movement. Attraction follows repulsion. [...] Slaughterhouses, along with the museum, make up a system in which the ambivalence defining the sacred nucleus is situated: the slaughterhouses are the negative pole, the generator of repulsion, the centrifuge (they are placed farther and farther away from the center of the city). Museums, the pole of attraction, are centripetal. But within the heart of one the other is hidden. At the heart of beauty lies a murder, a sacrifice, a killing (no beauty without blood). », Denis Hollier, « Bloody Sundays », *Representations*, n°28 (Fall 1989), p. 80.

l'équivalent de la bête dans l'abattoir, c'est-à-dire l'esclave des bâtiments qu'il a érigés avec la modernité (la prison, l'hôpital, l'asile et l'usine).

1.3 Le photoreportage d'Eli Lotar à La Villette

[Illustration retirée]

Figure 1.1 Georges Bataille, « Abattoir » *Documents*, n° 6 (1929), p.329-331.

Si nous nous fions à l'information à laquelle se rapportent les historiens de l'art qui ont écrit autour de la série pendant les années 1990, Georges Bataille aurait demandé à Eli Lotar de produire en novembre 1929 un photoreportage sur les abattoirs de La Villette en vue d'inclure quelques clichés dans le prochain numéro de *Documents*. Lotar se serait effectivement rendu sur place accompagné par son ami André Masson.²¹ Outre

²¹ Annick Lionel-Marie spécifie que « [s]ollicité pour illustrer le mot "Abattoir" dans la rubrique Dictionnaire, Lotar se rend à La Villette et tire un reportage d'un réalisme violent sur ces lieux de sacrifice, de sang et de mort, sur lesquels règne pourtant un ordre terrifiant. », Annick Lionel-Marie, « Essai biographique : Le cœur meurtri par de mortelles chimères », *Eli Lotar...*, p. 15. Georges Didi-Huberman réitère cette fonction d'illustration de la série en commentant la Figure 1.2: « Voilà pourquoi nous pourrions affirmer que l'image informe par excellence de *Documents*, son image "animée" par excellence, est celle qu'Eli Lotar réalisa aux fins d'illustrer l'article de Bataille sur l'"Abattoir". », Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe...*, p. 159. Notons que seul Jean-Paul Clébert fait exception dans cette attribution de la série à la commande initiale de *Documents* et se méprend en indiquant qu'elle parut au départ dans *Bifur*. (Voir Jean-Paul Clébert, « Abattoir », *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p.9.) Plusieurs auteurs ont également confirmé le passage commun de Lotar et Masson à La Villette. William Robin est le premier à en rendre compte dans la chronologie de la biographie de Masson qu'il inclut dans le catalogue d'exposition consacré à l'œuvre du peintre. Sous les années 1929-1930, il note: « Sketches in slaughterhouses in Paris on visits

Yve-Alain Bois, qui souligne la différence entre l'aspect chaotique des abattoirs dans le texte de Bataille et l'aspect stérilisé communiqué par les images de Lotar, Berndt Stiegler et Ian Walker ont apporté récemment quelques nuances quant à l'idée de la commande au photographe par le philosophe. Dans son article « Abattoirs in art Journals: Photography and Cultural Theory in the 1920s and 1930s », Stiegler réinsère *Aux Abattoirs de la Villette* au sein d'un contexte de diffusion non restreint à *Documents*, en esquissant une première analyse de ses mises en pages dans *Variétés* et *Vu*.²² Pour sa part, Walker renverse complètement cette hypothèse postmoderne de la commande en nous renvoyant aux propos recueillis lors d'une entrevue réalisée avec Michel Leiris en 1979 :

On the whole, the photographs in *Documents* were selected to illustrate an already written text. But, according to Bataille's colleague, Michel Leiris, the use of Lotar's pictures of the abattoir was one occasion in the magazine when the text was written in response to the image. Evidently, Bataille was impressed with the pictures, yet the passion and sarcasm of his comments is at odds with the dispassionate mood of Lotar's photographs, which offer no such judgements.²³

À ce jour, peu de documentation sur le séjour de Lotar à la Villette nous est parvenue à travers ses notes personnelles et sa correspondance. La durée de sa visite (voire possiblement de ses visites) et les contraintes relatives demeurent inconnues. Seuls ses

with photographer Elie Lotar. Biomorph shapes representing fishes and animals involved in battles, killing and devouring appear in pictures. » (Carolyn Lanchner et William S. Rubin, *André Masson*, Catalogue d'exposition (New-York, The Museum of Modern Art, June 2nd – August 17th), New-York, The Museum of Modern Art, 1976, p. 213.) Yve-Alain Bois réitère ce fait : « [...] aucune image n'y [dans *Documents*] est aussi réalistement macabre que ces photographies prises à La Villette en compagnie d'André Masson [...]. » (Yve-Alain Bois, « Abattoir » dans Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai-22 août 1996), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 41.) William Jeffet se rallie à ses paires pour nous introduire à la série *Aux Abattoirs de la Villette* : « Masson, of course, went with Eli Lotar when the latter photographed the abattoir of La Villette, the images of which accompany Georges Bataille's short Critical Dictionary text on the slaughterhouse ("Abattoir", 6, 1929). » (William Jeffet, « André Masson » in Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover Surrealism...*, p. 121.)

²² Lire Berndt Stiegler, « Schlachthäuser in Kunstzeitschriften: Fotografie und Kulturwissenschaft in den 20er und 30er Jahren [Abattoirs in art journals: photography and cultural theory in the 1920s and 1930s] », *Fotogeschichte*, vol. 20, n° 77 (2000), p. 37-45. Nous souhaitons poursuivre au chapitre deux la réflexion entamée par Stiegler, laquelle demeure, malgré la nouveauté de son approche de la série, à l'état d'ébauche.

²³ Ian Walker, *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 127.

carnets-répertoires conservés au Centre Georges Pompidou indiquent qu'il a lui-même numéroté trente-quatre épreuves réalisées à La Villette parmi les séries qu'il a reclassées selon une logique thématique. Puisque les photos d'*Aux Abattoirs de la Villette* n'ont pas toutes été exposées et que, de toute façon, aucune ne le fut avant 1993, l'instrumentalisation théorique de celles publiées au sein de *Documents* a pu être facilitée avec le temps.

Trois photographies de la série ont été retenues par la revue *Documents*. La plus notable de celles-ci a été reproduite sur une pleine page, en entrée de la définition du mot « Abattoir ». Cette image est celle qui a le plus circulé par la suite, comme l'atteste Annick Lionel qui la décrit ainsi : « S'il ne fallait de l'œuvre de Lotar ne garder qu'une seule image, il semble que ce doive être, sans aucun doute, la vision bunuelienne des pieds de veau sectionnés, soigneusement alignés à l'angle d'un mur.²⁴ » Entre les textes « Abattoir » et « Cheminée d'usine », une photo anonyme d'une cheminée effondrée au sol a été insérée pour accentuer le contre-idéalisme bataillien de l'architecture de l'abattoir, comme symptôme de la matière basse, en état de chute. Au verso, une seconde illustration montre un amas de peau enroulée, quasi indiscernable et laissé sur le sol en avant-plan d'une porte fermée. La troisième photo constitue une vue en plongée d'un carré d'abattage, où une vache est suspendue par les pattes et couchée dans son sang, alors que des travailleurs s'affairent autour d'elle. Nous pouvons déjà entrevoir que la fortune critique de la série, en limitant l'objet de ses observations au contexte de *Documents*, ne fait pas le choix d'analyser *Aux Abattoirs de la Villette*, mais bien le rapport Lotar-Bataille, dont la lecture de ce dernier est déterminée par le travail éditorial.

1.4 La fortune critique postmoderne d'*Aux Abattoirs de la Villette*, entre l'informe et la représentation sacrificielle

Dès les années 1970, les écrits de Georges Bataille ont fasciné les philosophes de l'immanence qui se sont posés à l'encontre des institutions fondées sur les principes

²⁴ Annick Lionel-Marie, *Ibid*, p. 15.

de la raison instrumentale. Selon cette mouvance, l'art doit déranger le parti pris transcendantal de la forme en la transgressant. C'est, somme toute, la manœuvre de l'informe qui reconduit le sens des choses vers le bas et qui a notamment encouragé les critiques postmodernes à sortir les œuvres du système formaliste. L'informe va également de pair avec la volonté de faire éclater le sujet monolithique, la construction des grandes figures de l'art abstrait étant un déplacement moderniste de la catégorisation esthétique liée aux anciennes notions de maître et de génie. Ceci explique en partie pourquoi les photographies surréalistes — dont plusieurs ont été intégrées à la revue *Documents* — ont refait surface dans l'histoire de l'art pendant le dernier quart du vingtième siècle. Rosalind E. Krauss soumet une première analyse détaillée des photos du *corpus delicti* dans *October* en 1985 et transpose par le fait même la notion bataillienne d'informe sur les opérations photographiques surréalistes qui soumettent le corps à un renversement mécanique. Georges Didi-Huberman, marqué par cette thèse, tente de la peaufiner dans *La ressemblance informe* en y menant un examen de l'ensemble du contenu visuel de *Documents*. Il limite ses commentaires autour d'*Aux Abattoirs de la Villette* à la sélection des trois photos faite par Bataille, bien qu'il connaisse l'existence de la série au Centre Georges Pompidou.²⁵ Selon lui, ces images participent à la négation de l'idéal morphologique en générant la découpe et le désastre du modèle anthropomorphique. Quant à Yve-Alain Bois, dans *L'informe : mode d'emploi*, il souhaite fournir une explication aux résidus formels du sacrifice par la voie de l'informe sublimée par la logique industrielle.

1.4.1 Le point de vue de Rosalind E. Krauss : la valeur opératoire de l'informe et le *corpus delicti*

Principale actrice de la nouvelle critique d'art qui s'impose avec les années 70 sur la scène américaine, Rosalind E. Krauss s'est intéressée à la photographie surréaliste après s'être penchée sur la sculpture et la vidéo, deux médiums qui lui permettent

²⁵ En début d'analyse, il indique en note de bas de page : « Des images de ce reportage photographique, non publiées dans *Documents*, ont été exposées par A. Lionel-Marie et A. Sayag (dir.), *Eli Lotar, op cit*, pp. 81-83. », Georges Didi Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 67.

d'émanciper la théorie de l'art de l'autorité picturale par l'intermédiaire de la revue *October*, cofondée avec Annette Michelson en 1976.²⁶ Krauss emploie le terme *corpus delicti* pour désigner un groupe d'artistes surréalistes qui, dans l'entre-deux-guerres, a joué avec les conventions de la pratique photographique pour métamorphoser les corps mis en images.²⁷ Inspirée par la philosophie de Georges Bataille, en parallèle avec celle de Jacques Derrida et de Jacques Lacan, la problématisation d'un tel corpus s'inscrit dans une volonté de mettre en doute la conception évolutive de la forme vers son expression épurée, celle-là même sous-jacente au formalisme qui avait été défendu depuis près d'un demi-siècle autour de l'art abstrait par Clement Greenberg.²⁸

[Illustration retirée]

Figure 1.2 Man Ray, *Head*, New York, 1923.
(Source: Rosalind E. Krauss, « Corpus delicti », *October*)

²⁶ Mentionnons ses articles les plus connus parus dans *October*: Rosalind E. Krauss, « Video: The Aesthetic of Narcissism », *October*, vol. 1 (Spring 1976); « Sculpture in the Expended Field », *October*, vol. 8 (Spring 1979); « In the Name of Picasso », *October*, vol.16 (Spring 1981). Krauss livre également ses premières réflexions sur la photographie dans « The Photographic Conditions of Surrealism », *October*, vol. 19 (1981), p. 3-34 et « Photography's Discursive Spaces : Landscape/View », *Art Journal*, vol. 42, n° 2 (Winter 1982), p.311-319, parus avant son essai *L'Amour-Fou: Photography & Surrealism*, 1985 et son article « Corpus delicti », *October*, vol. 33 (Summer 1985), p. 31-72.

²⁷ Le terme latin *corpus delicti* est issu du vocabulaire de la jurisprudence et désigne le corps du cadavre tué en tant que preuve d'un homicide. Transposé au domaine photographique, il signifie le corps du sujet une fois instrumentalisé par les moyens de la photographie.

²⁸ Marc Jimenez écrit : « Dès 1939, dans son article "Avant-garde et kitsch", Clement Greenberg expose les premiers éléments de sa future vision moderniste de l'histoire de l'art. », Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 113. Il poursuit : « Quelques mois plus tard, son essai *Towards a Newer Laocoon (Vers un nouveau Laocoon)* définit de façon précise les premières bases d'une théorie de la pureté à l'intérieur même des genres artistiques. », *Ibid*, p. 115. Cette pureté "pictocentriste" repose sur une idéalisation de l'art abstrait qui rejette toute tridimensionnalité pour concentrer sa réflexion sur la planéité de la toile et la réduction de la palette chromatique. Greenberg reformule sa théorie tel un dogme artistique dans *Art and culture: critical essays* (1961). Ajoutons que Michael Fried endosse une position similaire à la même époque à l'égard des pratiques artistiques.

Dans son article, Rosalind E. Krauss rassemble des photos prises par Jean-Jacques Boiffard, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Maurice Tabard et Man Ray, auxquelles elle ajoute celles de Brassai, Roger Pary et Dora Maar dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (1990) pour sa refonte de l'article à l'intérieur de l'essai. Elle entame son analyse en se référant à un rêve relaté par Salvador Dali, où celui-ci se remémore un fumeur qui confond dans l'obscurité la braise de la cigarette dans sa bouche avec une étoile aveuglante.²⁹ Krauss rapproche cette scène de la photographie *Head New York* effectuée par Man Ray en 1923 pour expliquer que ce dernier relègue la tête du modèle photographié au rang des objets "psycho-atmosphériques-anamorphiques" évoqués par Dali, et ce, par l'entremise d'un travail de rotation et de recadrage de l'image. *Head New York* exemplifierait le rejet des principes de la *gestalt*³⁰ en plaçant le sujet humain en dessous d'un bout de cigarette brûlante. Ce renversement de la perception euclidienne se fonde sur la valeur opératoire de la photographie, qu'elle appréhende en amont de la notion d'informe de Georges Bataille et qu'elle étend à l'analyse de l'ensemble du corpus sélectionné : « The surrealist photographs were masters of the *informe*, which could be produced, as Man Ray has seen, by a simple rotation and consequent disorientation of the body.³¹ » Krauss s'en remet ensuite à Roland Barthes qui décèle, dans *Histoire de l'œil* (1928) de Bataille, un mécanisme littéraire basé sur l'association entre des idées ou des termes ordinairement perçus comme étant hiérarchiquement antinomiques dans l'ordre réel des choses (œil/œuf/testicule ou, encore, larme/jaune d'œuf/sperme). Comparativement au mode littéraire, en photographie, ce sont les manipulations techniques et chimiques qui permettent de transgresser le système optique dans lequel est inscrit le corps. Le travail d'aplatissement, de distorsion, de découpage et

²⁹ Ce rêve est relaté dans cet article : Salvador Dali, « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5 (May 1933), p. 45-48.

³⁰ Le mot *gestalt* désigne la théorie de la perception des formes développée au cours de la première moitié du vingtième siècle par les psychologues Max Wertheimer, Wolfgang Kohler et Kurt Koffka et introduite dans la théorie de l'art par Rudolph Arnheim. Cette École de pensée formelle repose sur cinq principes fondamentaux qui structurent les rapports entre le tout et les parties de la *gestalt*. Pour une définition plus étayée, lire Harold Osborne, « gestalt », *The Oxford Companion to Western Art* in Hugh Brigstocke (ed.), *Oxford Art Online*, En ligne.

< <http://www.oxfordartonline.com/suscriber/article/opr/t118/e1023>>, consulté le 20 juin 2009.

³¹ Rosalind E. Krauss, « Corpus delicti », *October...*, p. 34.

de solarisation effectué sur les photos opère ainsi une déstructuration de la composition morphologique des corps.

Krauss développe son propos en reliant l'informe bataillien à la philosophie de Roger Caillois et Jacques Lacan qui rendent compte du phénomène de dépossession subjective auquel nous convient les photos du *corpus delicti*³². Ce faisant, elle suggère que la condition principale de l'acte photographique surréaliste peut s'assimiler à la condition psychologique des animaux et des insectes menacés par la présence d'un prédateur ou, à l'inverse, qui tentent de piéger leurs proies. Le camouflage est alors l'un des comportements les plus fréquemment adoptés. Ainsi, les bêtes assurent leur survie en abolissant les limites de leur expérience tactile (corporelle) et visuelle (perceptuelle) avec leur environnement tout en devenant un double de celui-ci. Le procédé photographique accentue ainsi l'effondrement des limites qui est caractéristique du phénomène de l'informe:

Nothing is more available to photography than this labyrinthine doubling, this play of reflection. Characterized as being itself a mirror (the mirror with a memmorey), the camera nonetheless enacts Caillois's double dihedron. For there is a fundamental schism between the subject that perceives and the image that looks back at him, because that image, in which he is captured, is seen from a vantage of another.³³

L'informe photographique produit une "horizontalisation" de l'anatomie qui tendrait à animaliser l'homme. Ceci incite Krauss à poser plus clairement l'hypothèse, dans *Le Photographique*, des corps du *corpus delicti* qui se laissent posséder entièrement par l'espace (celui de la photo), puis soumettre à une conscience sociobiologique qu'ils partagent avec le règne animal :

³² Voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100, Roger Caillois, « La mante religieuse », *Minotaure*, n° 5 (mai 1934), p. 23-26 et, du même auteur, « Mimétisme et Psychasthénie légendaires », *Minotaure*, n° 7 (Juin 1935), p. 5. Notons que Bataille était à la tête de la revue *Minotaure*.

³³ Rosalind E. Krauss, « Corpus delicti », *October...*, p. 53. Le motif du double est récurrent chez les surréalistes qui ont été largement inspirés par l'essai psychanalytique de Freud sur le sujet intitulé *L'inquiétante étrangeté* et paru en 1919 dans sa langue originale. Nous expliquerons ce concept en page 23 de ce présent chapitre.

[...] depuis qu'ils avaient fait la découverte enthousiaste du bestiaire poétique des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, l'exploration de l'idée de l'animalité de l'homme était devenue un des lieux communs du surréalisme. Mais cela serait méconnaître le processus précis de ce comme si, la manière dont il est réalisé par la syntaxe de la saisie de l'objet par l'appareil photographique — l'inversion des corps, la contreplongée, le raccourci et le recadrage fondamentaux. Cette perception particulière de l'animalité de l'homme se produit par le moyen d'un procédé spatial spécifique, procédé qui suggère cet éblouissement dont parle Dali, qui propulse l'image dans le royaume vertigineux, qui est une démonstration de la chute. On ne peut plus voir le corps en tant qu'humain, car il a chuté pour devenir animal.³⁴

Le fait que Krauss ne mentionne pas directement l'apport d'Eli Lotar au sein du *corpus delicti* n'indique pas que les photos de ce dernier soient exclues du propos qu'elle avance. D'ailleurs, dix ans plus tard, quelques clichés d'*Aux Abattoirs de la Villette* feront partie du catalogue de l'exposition *L'informe : mode d'emploi* codirigé avec Yve-Alain Bois. Les images de peaux enroulées, disposées à l'horizontale et devenues un produit matériel de l'abattoir à part entière, serviront à illustrer le renversement hiérarchique du corps. Mais, qu'en est-il, chez Lotar, de la relation entre le basculement du corps humain et son "animalisation" par l'outil photographique, si l'on considère que ses référents sont des corps animaux? Cette question constituera l'une de celles auxquelles Georges Didi-Huberman tentera de répondre en interrogeant directement les trois photos de Lotar qui encadrent le texte « Abattoir » de Georges Bataille.

1.4.2 Le point de vue de Georges Didi-Huberman sur *Aux Abattoirs de la Villette*: le désastre et la découpe de l'anthropomorphisme

Philosophe et historien de l'art, Georges Didi-Huberman a développé une approche anachronique des œuvres en prenant comme sources les textes fondateurs de la phénoménologie, de la psychanalyse et de la philosophie poststructuraliste. Cette méthode est au centre de son désormais célèbre ouvrage *Devant l'image* (1990), où les artefacts ont valeur de symptômes qui encodent divers traits relatifs aux crises de la

³⁴ Rosalind E. Krauss, *Le photographique...*, p. 168. Il est vraisemblable que Krauss s'inspire ici du concept du « devenir-animal » développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

représentation à travers le temps et l'espace. Dans *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), Didi-Huberman se concentre sur l'iconographie particulière de la revue *Documents*, poursuivant la réflexion entamée lors du colloque *Georges Bataille, après tout*.³⁵ Cet essai est segmenté en trois parties, dont le fil conducteur est l'informe. Premièrement, Didi-Huberman oppose la mise en images de *Documents* à la métaphysique de l'art occidental « [...] en faisant du problème de la ressemblance une question de contact.³⁶ » Ensuite, il analyse les obstacles imposés par *Documents* au modèle anthropomorphique en démontrant que le corps y est appréhendé comme « un organisme voué à la défiguration, à l'acéphalité, au supplice, à l'animalité [...] »³⁷. Cette transgression de la "divine" figure humaine³⁸ par la voie de l'informe est subdivisée en six opérations : la découpe dans l'anthropomorphisme, la spatialité atteinte et transformée, la dévoration de l'anthropomorphisme, la massification de l'anthropomorphisme, l'excès et le défaut de chair, l'écorchement de l'anthropomorphisme, l'écrasement de l'anthropomorphisme, puis le désastre de l'anthropomorphisme. Les photographies d'*Aux Abattoirs de la Villette* aident l'auteur à expliciter les principes de la découpe et du désastre sur lesquels ouvrent les mises en page des textes et des images dans *Documents*. En dernier lieu, Didi-Huberman s'en remet à la philosophie de Gilles Deleuze pour suggérer que le projet iconographique de la revue réussit à s'émanciper des repères esthétiques propres au modèle hégélien. L'opération du désastre a essentiellement trait au tabou du toucher, qui est synonyme de mal dans la chute originelle de la religion judéo-chrétienne.³⁹ Didi-Huberman nous avise que l'idéalisation (divine) du modèle humain n'a de sens que s'il y a abstraction du

³⁵ Ce colloque a eu lieu à Orléans en 1993, sous l'initiative de Denis Hollier. Voir Geoffrey Bennington et Denis Hollier (dir.), Coll. « Extrême contemporain », *Georges Bataille après tout*, Paris, Belon, 1995.

³⁶ Christine Savinel, « Notes de lecture : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir de Georges Bataille* », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 53 (automne 1995), p. 112. Notons que l'auteur a poursuivi une tâche analogue dans son dernier livre à l'intérieur duquel il questionne la pensée de la procédure privilégiée par nombre d'artistes modernes et contemporains à avoir engendré des formes à partir du mode indiciel plutôt qu'iconique. Voir *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe...*, p.10. Le titre est en partie inspiré du célèbre essai philosophique de Friedrich Nietzsche intitulé *Le gai savoir* et publié en 1881.

³⁸ Didi-Huberman précise dès les premières pages que la transgression de cet idéal repose sur les fondements de la religion chrétienne, où la représentation de la figure humaine est avant tout motivée par la volonté de concevoir l'image de Dieu à même celle de l'homme.

³⁹ Dans la Genèse, le toucher est la cause de la perte de ressemblance de l'homme avec Dieu, puisqu'Ève décide de *prendre* le fruit interdit de la connaissance avant qu'elle et Adam ne le goûtent.

tabou du toucher, tabou que l'informe tend à enfreindre par son insistance sur la valeur basse de la matière. Sur le plan visuel, le désastre de l'anthropomorphisme est vu comme l'étape ultime de cette entreprise de destruction de la belle figure humaine. Manifestation la plus radicale de l'informe, le désastre désigne ainsi la « mortelle emprise du lieu⁴⁰ » sur les corps.

[Illustration retirée]

Figures 1.3, 1.4 et 1.5 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*)

Occupant une place centrale dans le chapitre sur le désastre aux côtés d'une enluminure de l'Apocalypse de Saint-Sever, d'une photo d'un cadavre noyé et d'une photo d'objets coincés dans les glaces de la Seine (Annexe I-2; I-3; I-4), le tas de peau photographié par Lotar est qualifié d'« image même du dissemblable.⁴¹ » (**fig. 1.3**) Cette reproduction et celle du carré d'abattage sont toutes deux absorbées par le discours de l'informe. (**fig. 1.5**) Au sujet de la première photo, Didi-Huberman indique que, de l'âme (la particularité transcendante de l'être), il ne reste que le cadavre, voire une vulgaire serpillière de peau, qui n'a d'utilité que lorsque transposée dans le domaine sensoriel le plus bas, soit le toucher au moment du nettoyage : « [...] la notion d'âme était faite pour dépasser le toucher, et non pour le transgresser. Transgresser le toucher n'est rien d'autre, ici, que s'y frotter à l'excès, l'utiliser jusqu'au comble, et produire en

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p.154.

⁴¹ *Ibid.*, p.159. L'expression est soulignée par l'auteur.

cela des contacts inconnus [...]»⁴², ceux-là mêmes qui sont révélés par la condensation oxymorique du résidu cadavérique et du chiffon.

Précisons que chez Didi-Huberman, les trois photographies de Lotar font l'objet d'une analyse comparative qui ne tient pas compte des spécificités de la série elle-même, mais prioritairement, de ses interactions avec d'autres images du même numéro de *Documents*.⁴³ Elles sont mises en parallèle avec les orteils photographiés par Jacques-André Boiffard et une image des Folies-Bergères provenant d'un magazine hollywoodien. Portant le désastre de l'anthropomorphisme à son comble, comme le laisse entendre Didi-Huberman, l'espace des photos de Lotar serait sacrificiel, en ce sens où la photographie du cadavre animal n'est pas moins valable, en tant qu'œuvre d'art, que la représentation de scènes et d'êtres bibliques. À ce premier constat sur la correspondance entre la mise à mort et le monde céleste rapportée à l'informe, Didi-Huberman ajoute un commentaire sur la disproportion de l'espace des abattoirs que donne à voir Eli Lotar :

Bataille a voulu faire surgir la disproportion de l'organique et de l'architectural là même où il ne serait pas venu à l'idée d'un historien de la *Gazette des beaux-arts* de parler d'"architecture". Cette nouvelle disproportion, c'est aux abattoirs de La Villette que Bataille est d'abord allé la chercher, avec l'aide d'Eli Lotar, qui devait réaliser là quelques images extraordinaires.⁴⁴

⁴² *Ibid.*, p. 159.

⁴³ Il est vrai que Didi-Huberman reproduit une quatrième photo de la série dans son ouvrage (Annexe II-6), mais il restreint son emploi à une brève comparaison avec un photogramme extrait du film *La Grève* (1924) de Sergei Eisenstein, qui donne aussi à voir une tête de bœuf : « Le reportage réalisé par Eli Lotar aux abattoirs de la Villette afin d'illustrer le texte de Bataille aura laissé inédite une image étrangement proche de la terrible séquence eisensteinienne. Rappelons enfin que l'auteur de *La Grève*, peut-être impressionné par le caractère tout à la fois décomposé et cinétique des images également publiées dans *Documents*, voulut, à Paris, peu après sa conférence de la Sorbonne, parcourir le sanglant labyrinthe de la Villette — guidé, qui sait, par l'un de ses jeunes camarades de l'"aile gauche du surréalisme"... » dans Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 295. Cette remarque, bien qu'elle repose sur une hypothèse, prend une seconde importance si nous considérons le fait qu'Eisenstein et Cocteau se soient opposés ensemble au Surréalisme de Breton lors d'une rencontre en 1930, ce qui a pu les rapprocher tous deux du noyau d'artistes et d'intellectuels autour de *Documents*, parmi lesquels figure incontestablement Eli Lotar. Lire Claude Arnault, *Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 441-442.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 67.

Sa démonstration s'appuie sur le cercle métaphorique établi entre les images précédemment nommées qui, en résonnant les unes avec les autres, renforcent un tel sentiment de disproportion. Les gros plans d'orteils, les jarrets de l'abattoir, puis les jambes des danseuses du Moulin-Rouge répètent un même motif, afin de faire de la scène de spectacle le prolongement fétichiste des extrémités inférieures du corps humain. La figure 1.4 est d'ailleurs présentée comme le point central de la série, sorte de tangente du projet qu'a constitué *Aux Abattoirs de la Villette*, alors qu'elle n'est qu'une épreuve parmi les trente-quatre réalisées par Lotar. Soulignons que la fonction usuelle de serpillère conférée à la peau animale a rapidement été assumée par l'auteur.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 1.6 Jacques-André Boiffard,
Gros orteil, Sujet masculin, 30 ans, 1929.

Figure 1.7 Jacques-André Boiffard, *Gros orteil, Sujet féminin, 24 ans, 1929.*

[Illustration retirée]

Figure 1.8 *Fox Follies, 1929.*

Une suite de paires photographiques est ensuite dressée afin d'illustrer l'opération photographique de la découpe dans l'anthropomorphisme (la *découpe-artifice* et la

découpe-sacrifice). Alors que les orteils de Boiffard sont le résultat d'une découpe due au cadrage (**fig. 1.6; 1.7**) et que le haut du corps des danseuses est soustrait par le décor du rideau (**fig. 1.8**), chez Lotar, ce sont les éléments internes à la composition qui sont retranchés physiquement. (**fig. 1.4**) Par conséquent, l'« usine à repas » serait le pendant de l'« usine à lanternes », la « découpe organique » de la « découpe optique » et l'« étal » de l'« étalage ». La disproportion entre organique et architectural est ainsi exemplifiée par un va-et-vient entre l'arrière-cour de la Villette (espace de la mort) et la scène du cabaret (espace de la séduction).⁴⁵

Les remarques de Didi-Huberman sur la découpe ne concernent pas uniquement les corps de ces images, mais le médium photographique en soi. Dans son essai, l'espace de la Villette apparaît être fondé entièrement sur le geste de la découpe et le photographe rejoint le boucher par la manipulation de l'outil tranchant :

Or, la "coïncidence bouleversante" énoncée par Bataille peut ici se généraliser, d'une certaine façon, et s'étendre au rapport même qui s'établit entre le *processus d'image* — la mise en œuvre de ses choix formels, notamment de son échelle ou de son cadrage — et ce que montre l'image, ce *contenu d'image* proposé par Eli Lotar. Faire des images, c'est bien *tailler dans les corps*, et non seulement représenter les corps. C'est faire de la ressemblance produite — œuvrée — un exercice de cruauté [...]⁴⁶

L'opération de la découpe de l'anthropomorphisme devient significative dans le cas où les photos de la série sont mises en commun, en « mouvement », avec le reste de la revue. L'auteur met peut-être trop hâtivement l'accent sur la valeur sacrificielle de la découpe, en faisant du rapport corps-espace un objet de spectacularisation, ce qui n'est pas un trait caractéristique de la série *Aux Abattoirs de la Villette*. Au contraire, Lotar dévoile le site des abattoirs comme un endroit isolé de l'environnement urbain, refermé sur lui-même : sur ses rebuts, mais aussi sur les travailleurs qui s'affairent dans les bâtiments. À aucun moment il ne capte dans son appareil les moments cruciaux de la coupe de bête en pièces de viande, le découpage photographique situant les scènes

⁴⁵ À ce sujet, il y aurait ellipse entre la découpe des extrémités basses et celle de l'extrémité haute (la tête), puisque le musée, selon Bataille, est une conséquence de la Révolution française et, par extension, de la guillotine.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p.70.

d'abattage parfois dans une temporalité de l'*avant* —vues sur le bétail vivant —, et, plus fréquemment, dans une temporalité de l'*après* — vues sur le corps du cadavre animal une fois réduit en parties distinctes : la carcasse, les ossements, la peau, le sang.⁴⁷

1.4.3 Le point de vue d'Yve-Alain Bois sur *Aux Abattoirs de la Villette*: la violence sacrificielle refoulée

Formé sous l'égide de Roland Barthes et Hubert Damish, Yve-Alain Bois est spécialiste des avant-gardes picturales américaine et européenne et s'est intéressé tôt au discours déployé autour des figures canoniques de la modernité, de Piet Mondrian à Robert Rauschenberg, en passant par Pablo Picasso, Henri Matisse, El Lissitzky et Barnett Newman. Il devient professeur à l'Université John Hopkins en 1983 avant de se joindre quatre ans plus tard au comité éditorial de la revue *October*. Une première version abrégée de *Painting as Model* fut présentée dans ce cadre avant d'être éditée en 1990, et reconnue comme un ouvrage important aux yeux de ses pairs.⁴⁸ Tout en redonnant à la forme une fonction qui s'étend au-delà des paramètres de la composition (ce que visait le formalisme de Clement Greenberg), Bois retrace dans cet essai les modèles épistémologiques que sous-tendent les œuvres d'art moderne qui ont modifié la relation perceptuelle et signifiante du sujet face au monde dans lequel il évolue. L'informe est l'une des alternatives qu'il retient pour penser l'art en termes de relations et non comme une science formelle basée sur l'évolution de l'espace perspectiviste.⁴⁹

⁴⁷ Nous discuterons plus loin du mode périphérique qui qualifie le rapport de la série au temps.

⁴⁸ Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, 1990.

⁴⁹ Pour mieux aborder la notion d'informe, Bois se réfère à la thèse d'Hubert Damish énoncée dans *Théorie du nuage* (1972), qui est le point de départ de son article : « One will recognize here the famous definition, given in *Documents* in 1929, of the informe, a term, again according to Bataille, that serves to declassify. Among the references that return art to several points in this book [...], there is one that I consider emblematic of the reading that I am here seeking to circumscribe: it is those pages devoted by Valéry to Degas in which Valéry observed, in Damisch's words, "that the notion of form is changed – if not cast in doubt altogether – by the projection onto the vertical plane of the canvas of the horizontal plane of the floor, which no longer functions as a neutral and indifferent background but as an essential factor in the vision of things, and can – almost – constitute the very subject of the painting." », Yve-Alain Bois, « Painting as Model » (traduit du français par John Shepley), *October*, vol. 37 (Winter 1986-87), p. 133.

Bois est le co-commissaire avec Rosalind E. Krauss de l'exposition *L'informe : mode d'emploi*, organisée en 1996 par le Centre Georges Pompidou à Paris. Le catalogue assigné reprend la logique structurelle du *Dictionnaire critique de Documents* : les œuvres sont intégrées à un abécédaire régi par les quatre opérations de l'informe (l'horizontalité, le bas matérialisme, le battement et l'entropie). Sorte de « [...] taxonomie volatile [qui] permet donc un certain nombre de décloisonnements [...] »⁵⁰, le catalogue rejette les postulats modernistes de l'œuvre comme objet total, délimité et inscrit dans une chronologie linéaire. L'*horizontalité*, comme nous l'avons compris avec le texte de Krauss sur le *corpus delicti*, est une opération active de l'informe qui provoque un basculement dans l'échelle des valeurs et reconduit ailleurs la condition animale de l'homme. Le *bas matérialisme* défie tout idéalisme ontologique en insistant sur l'aspect scatologique des œuvres. Le *battement*, qui a été ajouté à la terminologie bataillienne, se traduit par la pulsation organique dans l'espace optique. La dernière opération est l'*entropie*, un mouvement de la pensée qui mène vers la détérioration des formes et des contenus irrécupérables.

[Illustration retirée]

Figures 1.9, 1.10, 1.11 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.
(Source : Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *L'informe : mode d'emploi*)

La première entrée de *L'informe : mode d'emploi* est intitulée « Abattoir » et le texte qu'elle surligne a été écrit par Yve-Alain Bois. Ce dernier se demande ce qui a justifié le choix des photographies de Lotar par Georges Bataille, aux dépens des dessins et peintures d'André Masson, son ami proche, alors préoccupé par des thématiques

⁵⁰ Yve-Alain Bois, « La valeur d'usage de l'informe » *L'informe : mode d'emploi...*, p. 21.

similaires. À ses yeux, une résurgence du sacré est indiquée par l'opération du *bas matérialisme* qui résulte d'une négation de la mort. Bois suggère que c'est parce qu'Eli Lotar rend perceptibles les marques d'effacement de la violence que sa série concorde avec le texte de Bataille, tandis que Masson retient des lieux la brutalité de l'abattage et de l'équarrissage.⁵¹ La dimension sacrificielle de l'abattoir serait refoulée par la société industrielle qui déplace le chaos du carnage vers une mise en ordre des résidus cadavériques : « Exhiber purement et simplement la violence serait en quelque sorte l'incorporer : il est plus efficace de souligner comment elle est évacuée, d'où l'image laconique de l'ignoble petit tas formé par la peau de vache devant la porte de l'abattoir.⁵² » On remarquera que Bois ne garde de la série que les images donnant à voir des peaux préalablement roulées sur elles-mêmes et des pieds de veau disposés en alignements (**fig. 1.9; 1.10; 1.11**). La seule différence entre le texte et les photos résiderait dans le fait que Bataille insiste sur le besoin de l'homme à « [...] s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible [...] »⁵³, alors que Lotar montre les traces de la violence depuis le site même de la Villette.

L'interprétation que Bois donne de la série *Aux Abattoirs de la Villette* est liée au double usage de l'informe que Bataille souligne dans son article « Abattoir » à travers le couplage entre l'abattoir et le temple :

Il y a même deux usages de l'abattoir (on peut se référer à lui pour parler de l'horreur comme pour faire état de la manière dont elle est occultée.) Tout se divise en deux, mais cette division n'est pas symétrique (il n'y a pas répartition de part et d'autre d'un axe vertical), elle est dynamique (la limite du partage étant horizontale) : le bas entraîne le haut dans sa chute. C'est l'usage bas, son affirmation intempestive, qui crève d'un mauvais coup le ballon de baudruche de l'idéal. Dire que l'abattoir tient du temple, c'est donc aussi dire que le temple peut être sordide comme un abattoir et que la religion n'a de sens qu'à être sanguinaire [...]⁵⁴

⁵¹ À ce jour, et malgré les recherches que nous avons complétées à ce sujet, nous n'avons décelé aucune information plus précise quant à la prise des photos de Lotar que le mois et l'année de son séjour à La Villette (novembre 1929). Pour ce qui est du texte « Abattoir », seule la date de la publication dans *Documents* est connue (15 novembre 1929).

⁵² Yve-Alain Bois, « Abattoir » dans Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Ibid.*, p.43.

⁵³ Georges Bataille, « Abattoir », n° 6 (novembre 1929), *Ibid.*, p. 329.

⁵⁴ Yves-Alain Bois, *Op.cit.*, p. 44.

Selon Bois, l'apparente homogénéité des abattoirs de la Villette est un signe du déni qui existe implicitement à l'organisation de la tuerie. Lotar chercherait ainsi à recentrer notre regard sur les restes de l'industrie, nous informant des modalités sacrificielles de l'abattage et sur la gestion d'un processus d'aseptisation. Cet examen des photos de Lotar pose problème, car il n'est valable que lorsque Bois tire ses conclusions de l'observation des clichés où sont mis en évidence les motifs de la rangée et de l'empilement. Bois ne mentionne et ne reproduit pas les images des travailleurs malgré la présence d'une d'entre elles dans *Documents*. De plus, si la réinsertion d'un ordre dans l'abattoir doit être signalée, il nous semble que c'est justement parce qu'elle est redevable autant, sinon plus, de la forme que de l'informe et du principe sacrificiel qui lui est inhérent. Nous pensons que la répétition du même dans *Aux Abattoirs de la Villette* est moins représentative d'une tendance à refouler la mort que d'un attrait surréaliste envers l'esthétique photographique d'Eugène Atget et le concept freudien de l'« inquiétante étrangeté » (*das unheimliche*).⁵⁵ Tous les exemples d'inquiétante étrangeté donnés par Freud sont des expressions du refoulement de la mort, qu'il s'agisse du double, de l'automate, de l'aliéné mental ou de la perte d'un organe :

Si la théorie psychanalytique a raison quand elle affirme que tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour. Cette sphère de l'angoissant serait justement l'étrangement inquiétant.⁵⁶

Bien que le concept d'inquiétante étrangeté semble absorbé par celui du double usage de l'informe chez Bois, il n'en demeure pas moins un point de référence incontournable pour Lotar.

⁵⁵ Freud écrit : « Il ne fait pas de doute qu'il [le domaine de l'inquiétante étrangeté] ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante, et il n'est pas moins certain que ce mot n'est pas toujours employé dans un sens dont on puisse donner une définition précise, de sorte que, la plupart du temps, il coïncide tout bonnement avec ce qui suscite l'angoisse générale », Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduit de l'allemand par Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1991, p. 213. Il précise : « L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. », *Ibid*, p. 215. L'historien de l'art Berndt Stiegler rapproche l'image des jarrets alignés de la photographie *Marché des Carmes, place Maubert, 5e arrondissement* (vers 1910-11) d'Eugène Atget, dont l'œuvre est la principale référence de la théorie de l'aura photographique formulée par Walter Benjamin, qui est liée au phénomène d'inquiétante étrangeté. (Voir l'Annexe I-5, p. xx.)

⁵⁶ *Ibid*, p. 246.

Ce chapitre nous a permis de mieux faire connaître l'artiste Eli Lotar en considération du contexte de création de l'entre-deux-guerres en France et de rétablir les prémisses du lien qui a été retenu récemment par la fortune critique entre la philosophie de Georges Bataille et la série *Aux Abattoirs de la Vilette* en accordant une importance particulière à la publication d'origine de trois clichés à l'intérieur de la revue *Documents*. Nous avons établi que ce rapprochement a surtout été le fait des historiens de l'art Georges Didi-Huberman et Yve-Alain Bois qui se sont penchés sur le sujet à la suite de l'investigation entamée par Rosalind Krauss autour du *corpus delicti*. La domination d'un point de vue postmoderne sur l'ensemble de la série a eu comme conséquence d'englober les trente-quatre épreuves dans un champ de réflexion sur l'informe et le sacrifice, à une époque où le décloisonnement entre les pratiques et le rejet du sujet monolithique était encouragé.

CHAPITRE 2

Les photomontages de la série *Aux Abattoirs de la Villette* dans les revues *Variétés* et *Vu* par E.L.T. Mesens et Carlo Rim

À l'exception de Berndt Stiegler et d'Ian Walker, les auteurs qui se sont intéressés à la série *Aux Abattoirs de la Villette* ont évité de s'en remettre au cadre éditorial des tirages hors de *Documents*. Pourtant, des tirages de la série ont paru dans deux autres revues significatives de la même époque, soit *Variétés* et *Vu*.⁵⁷ Dans le premier cas, le photomontage intitulé « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar » a été effectué en 1930 par E.L.T. Mesens, un acteur incontournable du surréalisme belge. Nous verrons comment les photos d'Eli Lotar sous-tendent une réflexion autour du processus de fragmentation commun à l'abattage et à la photographie, ceux-ci réunis par l'entremise des gestes de la coupe et de la découpe. Les images des travailleurs de la série ne figurent pas parmi celles qui sont retenues par Mesens, mais quelques-unes d'entre elles ont été intégrées au photoreportage de Carlo Rim, dont le texte de « La Villette rouge » a été publié à l'intérieur du magazine *Vu* en 1931. Le regard socialiste qu'il porte envers le métier traditionnel du boucher instauré à La Villette et la menace qui le guette avec l'industrialisation nous renvoie ainsi constamment aux clichés de Lotar comme toile de fond. Ce deuxième chapitre prolongera la problématique de la sujétion éditoriale de la série d'Eli Lotar au regard du travail d'appropriation effectué par d'autres protagonistes de l'avant-garde que Georges

⁵⁷ Les revues représentent d'ailleurs la principale tribune par laquelle on avait accès à la série. Dans l'entre-deux-guerres, la commande et le photomontage ont sensiblement modifié la pratique photographique : « L'information en images, telle qu'elle s'instaure au milieu des années 1920, ne repose ni sur la photographie instantanée seule, ni sur l'imprimerie seule, mais sur l'alliage entre les sels d'argent, pour la production des images, et l'encre d'imprimerie, pour leur diffusion. Et évidemment, sur les procédures, les professions, les activités, les acteurs, les usages, les regards, etc., que cet alliage rend possibles. Autrement dit, l'information photographique "se définit par ses alliages et non par ses outils", elle n'accède pas au domaine pratique avant que les outils photographiques (optiques, films et boîtiers) et les outils d'impression (héliogravure, offset) ne s'aiguisent suffisamment, et ne s'allient. », André Rouillé, *La photographie. Entre document et art* contemporain, Coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, 2005, p. 161. L'héliogravure est un procédé d'impression photographique mise au point en 1870. Fixée à une machine rotative, elle était obtenue à partir d'une diapositive que l'on avait préalablement agrandie et enduite de résine pour la rapporter ensuite sur une plaque de cuivre chauffée et bitumée. Cette technique a permis d'assouplir les contrastes entre le fond blanc, les éléments textuels et les images ainsi que de mettre au point des mises en page plus narratives.

Bataille. Toutefois, avant d'entreprendre une analyse des mises en page des photos d'*Aux Abattoirs de la Villette* attribuées à Mesens et Rim, nous souhaitons revenir sur l'essor du photomontage dans l'art et les publications de l'entre-deux-guerres.

2.1 Le photomontage dans l'entre-deux-guerres, entre le surréalisme et le documentaire

Avec la Première Guerre mondiale, la photographie avait profité à l'avancement des sciences et des communications alors que les nombreuses recherches et expérimentations liées à la composition des éléments sensibles de la surface, au développement des épreuves ainsi qu'au temps d'exposition avaient permis d'accroître la qualité et la rapidité d'exécution des clichés. L'invention de nouveaux appareils à taille réduite avait aussi contribué à la création d'un type d'information basée autant sur le texte que sur l'image, l'espace social étant ainsi prolongé dans celui de la page au sein des journaux et revues. Comme le relate Brigitte Govignon, le photomontage, qui avait été mis de l'avant par les artistes de l'avant-garde européenne, a par la suite été largement utilisé dans le milieu de l'édition imprimée pour faire dialoguer de manière plus dynamique les contenus écrits et visuels :

Le photomontage, strictement défini, est une composition réalisée par l'assemblage d'images ou de bouts d'images photographiques hétérogènes, indépendamment de leur mode d'obtention (par collage de fragments d'épreuves ou par tirages directs de négatifs. [...] Par la liberté dont il est porteur, le photomontage devient l'instrument par excellence de ces révolutions [dadaïste, constructiviste et surréaliste] et de cette construction d'un monde et d'un langage nouveau, au moment même où l'utilisation de l'image photographique par la presse favorise détournements de sens, montages et démontages.⁵⁸

L'esthétique de *Documents* est en partie tributaire de ces explorations formelles, à côté d'autres revues telles que *Cahiers d'art*, *Bifur*, *Jazz* et *Variétés*.⁵⁹

⁵⁸ Brigitte Govignon (dir.), « Nouvelles visions », *La petite encyclopédie de la photographie*, Paris, Martinière, 2004, p. 65.

⁵⁹ De style hétéroclite, la courte vie de *Bifur* avait été assurée de mai 1929 à juin 1931 par Georges Ribemont-Dessaignes qui souhaitait engendrer des détournements objectifs, des "bifurcations" du sens

Les surréalistes refusaient la valeur de passivité faussement accordée à la photographie et les éditeurs des revues affiliées au groupe intervenaient fréquemment sur les épreuves originales qui étaient mises à leur disposition par le biais d'agences photographiques ou qui leur étaient prêtées par les photographes eux-mêmes. L'interstice entre les images était également vu comme une composante du photomontage qui pouvait aider à accentuer les similarités ou les contradictions iconographiques.⁶⁰ Un second usage du photomontage résulte du rapprochement entre des photos et un (ou des) texte(s), où les premières ont graduellement été élevées au même rang que le contenu des articles :

Dans l'entre-deux-guerres, la reconsidération des moyens formels occasionnés par dada et le constructivisme a conduit à un remaniement de l'image photographique et de sa signification en rapport avec un texte. La photographie est devenue elle-même un langage littéraire, ou son équivalent, soumis à une syntaxe, à des associations, à des ruptures de sens.⁶¹

Le photomontage ouvrait alors la voie au documentaire parallèlement à l'engouement suscité en France par l'œuvre photographique d'Eugène Atget, dont la démarche avait essentiellement été de rassembler des documents sur la ville et la société parisiennes.⁶²

des images. Parmi celles-ci, on retrouve deux photos prises par Lotar lors du tournage de *Zuyderzee*, en septembre 1929. À *Jazz*, sous la supervision de Carlo Rim, Lotar fait paraître quelques-unes de ses vues de ports et d'embarcations maritimes dont la photo *Bassin de la Villette* (1929), prise possiblement dans la même période que sa série sur les abattoirs.

⁶⁰ Les réalisateurs russes des années 1920 et 1930 (les plus connus étant Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovjenko, Lev Koulechov, Vsevolod Poudovkine et Dziga Vertov) avaient mis au point un procédé de montage qui avait eu des conséquences sur plusieurs pratiques artistiques y compris le cinéma, alors que *La Grève* (1925) et *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein connaissaient un réel succès international. Vertov et Eisenstein sont les deux initiateurs de cette École cinématographique, au lendemain de la Révolution bolchévique. Le premier poursuivait l'objectif de retranscrire la réalité telle qu'elle est objectivement, par la suppression des éléments dramatiques. Le second a développé une technique (le "montage par attractions") qui permet de détourner l'attention du spectateur de la psychologie intérieure des personnages vers l'analyse de la production sociale. Le "montage par attractions" était obtenu par la combinaison de plans apparemment antinomiques qui rompaient le continuum narratif afin de produire des chocs dans le récit visuel. La juxtaposition de ces plans était suggestive d'une nouvelle idée qui, dans le contexte postrévolutionnaire bolchévique, était généralement révélatrice d'un contenu sociopolitique engagé.

⁶¹ Michel Frizot (dir.), « Les métamorphoses de l'image. Photo-graphismes et détournements de sens » dans *Nouvelle histoire...*, p. 454.

⁶² Ian Walker réattribue une fonction documentaire à la photographie surréaliste : « [...] we might think of the activity of Surrealist artists not so much as creation but observation, and, whether they are watching the unravelling of their internal unconscious of the intricate patternings of the exterior world, what's important is that these observations achieve the status of objective documentation. [...] But a "surrealist realism" must consist of more than the reproduction of the surface of reality; it must also try to reveal

Vu est symptomatique de cette mouvance déjà amorcée en Allemagne avec le *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), la *Münchener Illustrierte Presse*, l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) et le *Der Querschnitt*.

2.2 *Aux Abattoirs de la Villette et Variétés (1930)*

Variétés a été fondée par le critique et galeriste Paul-Gustave Van Hecke qui avait dirigé auparavant *Sélection*. Le périodique bruxellois se voulait un pont entre le mouvement surréaliste belge naissant et celui de la scène parisienne, tout en portant ce premier sur la scène internationale. Le contenu présenté était assez éclectique et couvrait autant l'architecture, le cinéma, le music-hall que la mode. Les sujets insolites photographiés par Eli Lotar avaient déjà suscité l'attention de *Variétés*, où avaient été reproduites quelques-unes de ses images de prostituées et de la Zone de Billancourt. Germaine Krull a probablement exercé un rôle d'intermédiaire entre son compagnon et la revue bruxelloise puisqu'elle avait été approchée auparavant par le rédacteur en chef. Ses photos de bouchers et d'étalages de nourriture font d'ailleurs partie du même numéro que celui où ont été intégrées huit des images de la série *Aux Abattoirs de la Villette*.

2.2.1 **Le point de vue d'E.L.T. Mesens dans « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar » : le fragment, de la coupe à la découpe**

Édouard Léon Théodore Mesens était l'un des collaborateurs principaux de *Variétés* avec l'écrivain Denis Marion et le réalisateur Albert Valentin. Ami de René Magritte de Marx Ernst et d'Éric Satie, Mesens était l'un des représentants les plus actifs du surréalisme en Belgique. Il avait cessé de composer des pièces pour piano en 1925 pour prendre part à la direction de comités éditoriaux au sein de diverses revues (*Sélection*, *Période*, *Œsophage*) et s'adonner à la pratique du collage. Il avait aussi

connections and meanings normally obscured and overlooked. » Ian Walker, *City Gorged with...*, p. 102.

entamé une carrière de commissaire d'exposition à la Galerie l'Époque dès 1927. Dans *Variétés*, les photomontages de Mesens étaient souvent créés à partir d'une même série et régis par des rapports et des contrastes formels. Ian Walker divise son travail en deux volets :

Mesens employed several tactics in his picture layouts. The simplest was one-to-one juxtaposition. [...] The juxtaposition sets up a series of contrasts: the homemade versus the industrial, the antiquated versus the modern, the periphery versus the centre, and – for the knowledgeable reader – the conservative old man [Atget] versus the young women whose work represented the latest in photographic innovation. Another tactic employed by Mesens was to place together an overwhelming proliferation of images across a page, within which one photograph might suddenly stand out in its very stillness [...] ⁶³

La mise en page de huit des clichés de la série *Aux Abattoirs de la Villette* dans *Variétés* prend l'aspect d'un photomontage de type *one-to-one*. Les photos sont regroupées sous un titre qui apparaît significatif selon l'approche du corpus adoptée par E.L.T. Mesens. Intitulé « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », le photomontage guide notre lecture sur le motif de la viande avant celui de l'abattoir, contrairement à la série originale. ⁶⁴ Dépourvu de textes et de légendes, le travail effectué par Mesens nous pousse à voir la bête une fois dépecée, et ce, sans faire référence aux images de la série qui montrent les travailleurs. La première paire photographique rassemble l'image des jarrets adossés à la paroi d'un mur (**fig. 2.1**) avec celle d'une tête de bœuf (**fig. 2.2**). La seconde met en rapport trois peaux enroulées (**fig. 2.3**) avec quatre jarrets cadrés de près (**fig. 2.4**). La troisième place une au-dessus de l'autre l'image d'une carcasse de veau en train d'être équarrie (**fig. 2.5**) et un tas de tripes au milieu d'un espace inoccupé (**fig. 2.6**). Le dernier couplage relie un carré d'abattage (**fig. 2.7**) à une salle où des moutons décapités sont couchés sur des bancs d'abattage (**fig. 2.8**). Demandons-nous maintenant quel est le discours sous-jacent aux juxtapositions en duos des huit photos et s'il se limite à l'observation des écarts formels rapportés à la série.

⁶³ *Ibid*, p.11.

⁶⁴ « Eli Lotar, La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, vol. 12 (1930), p. 46-48. (Microfiches).

[Illustration retirée]

Figures 2.1 et 2.2 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : « Eli Lotar, la viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés*)

[Illustration retirée]

Figures 2.3 et 2.4 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : « Eli Lotar, la viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés*)

[Illustration retirée]

Figures 2.5 et 2.6 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : «Eli Lotar, la viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés*)

[Illustration retirée]

Figures 2.7 et 2.8 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : «Eli Lotar, la viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés*)

Le boucher et le photographe ont en commun d'établir leur profession sur l'action de couper. Le premier taille directement dans les corps en fonction du tracé naturel des organes, avec des outils utilisés pour donner la mort (le merlin, le jonc) et pour fendre le corps en morceaux (la scie, les couperets, les couteaux). Les manipulations du boucher engendrent un processus de "désanimalisation", chaque étape soustrayant progressivement le corps de l'animal pour le transformer en viande.⁶⁵ Le second tranche dans l'espace et les corps en déclenchant le mécanisme optique de son appareil. La découpe, comme condition incontournable du travail photographique, impose une force de sélection en cadrant une « quantité de vision⁶⁶ », si on reprend l'expression de Stanley Cavell.

À travers le photomontage « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », Mesens a superposé les gestes de la coupe et de la découpe en mettant l'accent sur le résultat de l'opération, c'est-à-dire le fragment. Ainsi, il n'a gardé de la série que les clichés affichant des résidus de bêtes, excluant de sa mise en page les images d'ouvriers, puis les a agencés de manière quadrillée. La répartition bipartite des photos rend plus évident le souci d'objectivité illusoirement associé à l'abattage industriel et au dispositif photographique, derrière lequel l'homme est mis à distance. Tandis que la photographie a longtemps été perçue comme un mécanisme produisant un reflet du monde dénué de toute subjectivité, la contribution humaine dans la mise sur pied de l'industrie de l'abattage des bêtes fait l'objet d'une occultation qui vise à mieux dissocier la vie, comme condition animale initiale, et la mort, comme le résultat attendu de la production.

⁶⁵ La "désanimalisation" est inhérente à la chaîne d'abattage : « L'industrialisation de la mise en mort et du processus de désanimalisation qui aboutit à la carcasse *parcellise* l'activité et du coup détruit l'unité de la créature vivante qui est alors un objet non pas à assembler mais à désassembler. L'effet de mise en série produit par l'industrialisation, la répétition de la manipulation d'un identique non-individualisable renforcent cette tendance à l'objectivation. », Catherine Rémy, « Une mise à mort industrielle "humaine"? L'abattoir ou l'impossible objectivation des animaux », *Politix*, vol.16, n° 64, 2003, p. 57. Nous soulignons par l'italique.

⁶⁶ Cavell établit une comparaison avec les fonctions picturales et filmiques: « Une photo est découpée, non pas nécessairement par un massicot ou par un cache, mais par l'appareil-photo lui-même. L'appareil-photo la découpe, en prédéterminant la quantité de vision qu'il acceptera; couper, cacher, agrandir prédéterminent la quantité après-coup. [...] Quand une photo est découpée, le reste du monde en est exclu par ce découpage. », Stanley Cavell, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (traduit de l'anglais par Christian Fournier), Paris, Belin, 1999, p. 51.

Semblablement, le photomontage de *Variétés* conforte également cette impression d'un effacement d'E.L.T. Mesens derrière les photographies d'Eli Lotar, mais nous invite pourtant à percevoir *Aux Abattoirs de la Villette* selon son propre choix de photos et selon l'ordre dans lequel il les a disposées, transposant la fonction éditorialiste à celle du reportage.

Que ce soit par la photographie, la rayographie ou le collage, Mesens a fréquemment eu recours au fragment comme matériau artistique. Linda Nochlin qualifie d'ailleurs le fragment de véritable paradigme moderne dont le vecteur, au départ social, s'est étendu jusqu'au domaine des arts.⁶⁷ Dans *Variétés*, Mesens reconstitue un petit album photographique de fragments de bœufs, de veaux et de moutons. Qu'il s'agisse de membres ou d'organes, Mesens présente l'animal de boucherie selon une catégorisation préétablie (corps entier/carcasse/jarrets/tête/peaux/tripes), comme autant de parties divisibles d'un tout recomposé. En ce sens, le photomontage des huit clichés d'*Aux Abattoirs de la Villette* s'apparente à ce qu'Anne Cauquelin nomme un emploi « doxique » du fragment.⁶⁸ Le processus de fragmentation intervient lorsque l'artiste ou le chercheur tente de réorganiser une masse de données brutes, soit par l'esquisse, le plan, le commentaire, l'essai ou encore par la création d'une œuvre. L'activité photographique est représentative d'une telle volonté. Lotar a d'abord effectué un relevé de la Villette en s'y promenant, pour en fixer ensuite quelques-unes de ses composantes

⁶⁷ Tel qu'expliqué par Linda Nochlin, « It is the French Revolution, the transformative event that ushered in the modern period, which constituted the fragment as a positive rather than a negative trope. The fragment, for the Revolution and its artists, rather than symbolising nostalgia, for the past, enacts the deliberate destruction of the past, or, at least, a pulverization of what were perceived to be its repressive traditions. [...] At the heart of this iconography of destruction, however, lies that archetype of human dismemberment constituted by the guillotine of the victims of the Terror. », Linda Nochlin, *The body in pieces. The fragment as a metaphor of Modernity*, Londres, Thames & Hudson, 1994, p. 8 et 10. Après avoir posé les assises de la démocratie comme étant celles du corps mis en morceaux, Nochlin étend son discours à d'autres éléments phares de la Modernité, dont la poésie de Baudelaire et la théorie de Karl Marx, qui pensent l'individu à l'intérieur d'une société fluide et dispersée. En peinture, cela se traduirait par l'observation du corps disséqué chez Géricault, par la fraction de la touche et par le décentrement du sujet dans le cadre de l'image chez les Impressionnistes et les Pointillistes. Elle s'attarde peu à la photographie, sauf pour introduire, en fin d'analyse, la déviation du regard sur le fragment vers le thème de l'abjection avec le postmodernisme.

⁶⁸ La doxa est synonyme de quotidien et a pour terrain celui des passages et des échanges journaliers, des comportements ordinaires, des habits, etc. C'est le « [p]remier degré ou degré zéro de la connaissance, car elle n'est pas encore informée par la raison, c'est une matière, une hylé [...] », Anne Cauquelin, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art* (Coll. L'invention philosophique), Paris, Aubier, 1986, p. 114.

sur des plaques de verre, celles-ci allaient être à leur tour "remontées" à des fins de publication telle que celle de *Variétés*.

Dans le photomontage de Mesens, la juxtaposition des images en paires est révélatrice des problèmes que pose l'identification du vivant lors de la transformation (physique, puis photographique) de la bête. Les figures **2.1** et **2.2** exhibent toutes deux des extrémités du bovidé retranchées du corps. Les figures **2.3** et **2.4** renvoient à la répétition de l'unité comme assise de la production usinière; les peaux et les jarrets sont regroupés pour être ensuite étiquetés, et par là, acquérir une fonction d'objet. Mesens semble insister sur la matérialité du corps animal donnée à voir par Lotar. Dans la figure **2.5**, le cadrage de la carcasse donne l'impression qu'elle est littéralement sculptée par des mains humaines et, dans la figure **2.6**, le tas de viscères, s'il exemplifie l'idée bataillienne de l'informe, nous renvoie aussi à la malléabilité des organes internes une fois sortis du corps. Le lien entre les figures **2.7** et **2.8** est plus discutable, car, dans la première photo, le bœuf est vivant et, dans l'autre, les moutons gisent morts sur la table de travail. Nous pouvons supposer que Mesens a voulu montrer comment l'homme détient le pouvoir de retirer à l'animal ses repères physiques dans l'espace, la tête du bœuf ayant été bandée précédemment à son assomage et les moutons ayant été égorgés pour séparer définitivement l'organisme de l'environnement.

Les paires de photos sont également déterminées par des rapports d'opposition. Par exemple, l'horizontalité du sol sur lequel ont été abandonnés une tête ou des rouleaux de peaux (**fig. 2.2, 2.3**) contraste avec la verticalité de la position dans laquelle sont maintenus les jarrets. (**fig. 2.1, 2.4**). Bien que les clichés montrent des dépouilles informes, c'est surtout par l'entremise d'une méthode formelle, le cadrage, que les fragments sont maintenus sur un arrière-fond privé ou non de perspective. Les corps sont ainsi isolés et apparaissent abandonnés à leur propre sort à l'intérieur d'architectures sommaires.⁶⁹ Ian Walker croit que le travail de Mesens dans le photomontage *La viande*.

⁶⁹ L'ampleur architecturale du complexe de La Villette n'est jamais rendue perceptible alors que *Cahiers d'art* exhibaient les abattoirs de Lyon dans toute leur monumentalité. Nous pouvons donc affirmer que la réduction de l'architecture aux fragments qu'elle contient est manifeste d'un certain point de vue (artistique, puis éditorial avec Mesens).

Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar dissimule un commentaire posé à l'endroit de la société industrielle :

As elsewhere, it was through the layout that Mesens made his own mute comment. On the left of the first page was reproduced the same powerful image of the row of hooves that had appeared full page in *Documents*. Here its distanced sobriety is placed next to and disrupted by a large and bloody close-up of a staring calf's head. On the following pages, the messy process of slaughter is juxtaposed with the ordered, carefully arranged aftermath, the dismembered animal forms placed in a context of work and industry. [...] ⁷⁰

Il poursuit en évaluant la démarche d'Eli Lotar par rapport à celle de Georges Bataille:

Succinctly, Mesens pinpoints the process that is going on here: Nature becomes culture, the raw in the first stage of its transformation into the cooked. Mesens' cool, almost imperceptible irony is surely closer to the tone of Lotar's photographs than Bataille's melodrama. ⁷¹

Les ossements et les organes ne peuvent plus être perçus en tant que viande ou déchets, précisément parce qu'ils sont en train de le devenir, à l'intérieur d'un lieu (l'abattoir) devant assurer la conversion du bétail (la nature, par extension) en produit alimentaire (la culture).

La réification de la bête est par ailleurs renforcée par les couplages photographiques. L'historien de l'art Berndt Stiegler aborde cet enjeu en soulignant le rapport dialectique de la vie qui préoccupe Mesens dans *Variétés* et qu'il définit par l'opposition *life/live*. Selon lui, le photomontage *La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar* désigne la limite intangible qui existe entre deux états de la vie : la vie qui orchestre les fonctions vitales de l'organisme (*life*) et la vie comme condition commune d'existence aux individus (*live*). Le rapport *life/live* doit être compris en termes de frontière entre la vie biologique et la vie psychosociale et nous convie au phénomène d'inquiétante étrangeté défini au chapitre précédent. ⁷²

⁷⁰ Ian Walker, *Cities gorged with...*, p. 134.

⁷¹ *Ibid*, p. 135.

⁷² Apportons toutefois ici quelques précisions en revenant sur le texte de Freud : « [...] il est peu de domaines où notre manière de penser et de sentir se soit si peu transformée depuis l'aube des temps, où l'ancien se soit si bien conservé sous une mince pellicule, que celui de notre relation à la mort. Deux facteurs rendent bien compte de cette immobilité : la force de nos réactions affectives originaires et l'incertitude de nos connaissances scientifiques. Notre biologie n'a pu encore décider si la mort est la

Le dispositif photographique accentue ce rapport puisqu'il instaure lui-même une limite entre deux états, ce qu'a démontré Roland Barthes dans *La Chambre claire*.⁷³ Dans le photomontage de Mesens, la captation du corps entre deux états est communiquée par l'effet de mouvement. Entre les figures **2.1** et **2.2**, la sensation de la vie organique est maintenue après que la tête et les pattes ont été disséquées de l'animal grâce aux lignes de fuite vers le hors champ des images. À gauche, les jarrets sont disposés en perspective en suivant l'oblique du mur, et convergent ainsi vers la rue comme s'ils avaient acquis une seconde vie leur permettant de se redresser et de marcher en longeant la paroi de pierres. À droite, le regard du spectateur vient miroiter dans l'œil ouvert du bœuf mort comme si notre propre faculté de perception visuelle se confondait à celle de l'être inanimé. Par l'entremise du couplage des figures **2.3** et **2.4**, le contraste des sensations d'affaissement et d'élévation du corps provoque une ambiguïté quant aux fonctions biologique et sociale de la vie. Les peaux sans le corps, si elles sont la conséquence matérielle de la chute mortelle, sont reclassées selon un système qui permet de réorganiser la mort jusqu'à en nier la putréfaction. Cet effort est rendu explicite avec le redressement des jarrets à l'intérieur d'un cadrage resserré sur quatre sabots. La masse d'ossements retrouve donc ici une certaine valeur d'unité, le nombre de pattes (quatre) étant celui dont est naturellement doté un bovin. Entre les figures **2.5** et **2.6**, c'est moins la suggestion d'un mouvement que la distanciation entre les organes et l'organisme qui retient notre attention. En haut, l'enveloppe épidermique est décollée de la carcasse alors qu'en bas, les poches intestinales ont été définitivement isolées de l'animal et déposées dans une structure architecturale (l'échaudoir) et non corporelle. Enfin, la juxtaposition des figures **2.7** et **2.8** semble déterminée par la volonté de montrer la soumission de l'animal à l'homme. D'une part, le bœuf est prisonnier des bouchers, ses pattes étant ligotées et sa tête bandée par eux. D'autre part, les moutons ont été couchés en rang sur

destinée nécessaire de tout être vivant ou bien si elle n'est qu'un accident régulier, mais peut-être évitable, à l'intérieur de la vie. », Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduit de l'allemand par Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1993[1985], p. 247. L'impression d'inquiétante étrangeté qui surgit à la vue de fragment(s) avait été étudiée par les Surréalistes et les artistes proches du groupe. À cet effet, Jacques-André Boiffard avait tenté d'exagérer l'aspect terrifiant des orteils et de la bouche après les avoir recadrés et agrandis. De son côté, Hans Bellmer avait soumis des poupées à une multitude de démembrements et de reconfigurations pour en relever le caractère monstrueux.

⁷³ Lire le passage intitulé « La pose » de Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Coll. « Cahiers du cinéma », Paris, Seuil, p. 122-124.

une table de travail, leur disposition laissant ainsi présager tout le processus sériel qui s'ensuivra pour le métamorphoser en véritable objet de consommation. La technique du *one-to-one* soulevée par Ian Walker permet donc d'interpréter les motivations derrière le photomontage de "variétés" de l'abattoir effectué par Mesens. Notre analyse suggère en fait que ce dernier a élaboré un commentaire visuel sur la régularisation industrielle de l'abattage par la fragmentation, qui a pour effet de redistribuer la vie animale selon des critères exclusifs à la biologie.

Par conséquent, la juxtaposition de fragments ne pose pas uniquement des liens entre les sujets photographiés (les bêtes, les os, la chair), mais aussi entre les qualités visuelles — les textures — des fragments, mises en relief grâce à la coupe et à la découpe photographique : la "raideur" des ossements sans la chair, la "viscosité" des entrailles gisant sur le sol, la "luisance" de l'œil du bœuf décapité ou encore la "mollesse" des peaux détachées du squelette. Le photomontage donne forme à une réflexion sur la matérialité des corps reconfigurés.

2.3 Aux Abattoirs de la Villette et Vu (1931)

Créée en 1928 par Lucien Vogel, ancien directeur de *Fémina*, *Gazette du bon ton*, *Jardin des modes* et *Vogue*, la revue française *Vu* est l'une des premières du genre à offrir des chroniques qui illustrent divers sujets d'actualité (politiques, culturels, économiques, scientifiques et sportifs) par des photographies qui agissent comme des sources d'information à part entière. Très tôt, Vogel a voulu diversifier le contenu de la revue sans se limiter au répertoire des agences de photographies journalistiques et a engagé des photographes indépendants ou leur a empruntés des clichés parmi leurs collections personnelles. Il a notamment fait appel aux contributions de Brassai, Man Ray, André Kertész, Maurice Tabard, Henri Cartier-Bresson, Laure Albin-Guillot et Germaine Krull. Lotar avait déjà mis à la disposition de *Vu* les clichés qu'il avait effectués sur le tournage de *Paname n'est pas Paris* (1927) et pour sa série *Visite aux*

usines politiques (1928)⁷⁴. Les mises en page dynamiques de *Vu* traduisent la passion de Vogel pour la mode, le design et l'architecture par le soin minutieux apporté à la composition générale, aux formes, à la taille, aux teintes des images et à la typographie ainsi qu'aux effets de superpositions des éléments graphiques. Le travail de la surface concorde avec un désir de donner à la revue un angle plus international :

Les ambitions de *Vu* sont clairement énoncées dans l'éditorial du premier numéro : "Mettre à la portée de l'œil la vie universelle". La domination du visuel apparaît comme une conséquence logique : seule la photographie serait apte à retranscrire la rapidité avec laquelle le monde évolue.⁷⁵

C'est dans ce contexte qu'un regard à la fois socialiste sur La Villette a été transposé sur la série d'Eli Lotar, de sorte qu'elles tendent à embellir et magnifier les besognes des bouchers de Paris.

2.3.1 Le point de vue de Carlo Rim dans « La Villette rouge » : le boucher, un type social

Paru au mois d'avril 1931, l'article « La Villette rouge » a été signé par Carlo Rim, un pseudonyme utilisé par l'écrivain Jean-Marius Richard, qui est également l'auteur du photomontage dans lequel a été placé le texte.⁷⁶ Embauché comme rédacteur en chef de *Vu* en 1930, Rim avait exercé la même profession pour *Jazz* et entamé une carrière de caricaturiste. Son cheminement d'écrivain et d'artiste allait d'ailleurs être prolongé par la publication de romans, par des contrats de scénarisation et, plus

⁷⁴ Ces photos furent intégrées respectivement dans le premier et le septième numéro de *Vu*.

⁷⁵ Marie-Hélène Joyeux, « Le photoreportage politique à travers des couvertures de *Vu* (1928-1936) », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 84 (été 2003), p. 50. L'auteure relie plus loin les influences esthétiques et le mandat de la revue aux préoccupations politiques que Vogel partage avec les constructivistes russes : « À une époque où journaux et magazines commencent à peine à comprendre l'importance de la photographie, Vogel voit au-delà et joue de nouveau un rôle de pionnier en en faisant un matériau destiné à faire passer les idées profondément pacifistes et antinazies de la rédaction. Sans doute s'est-il inspiré, au cours de ses voyages à l'étranger, de revues locales telles que *Arbeiter Illustrierte Zeitung* [...] », *Ibid*, p. 54.

⁷⁶ Carlo, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 698-700.

tardivement, par la réalisation cinématographique.⁷⁷ Rim a grandement contribué au réaligement du mandat de *Vu* qui conduisait à un parti-pris plus socialiste et affichait clairement son allégeance aux mouvements gauchistes. Les sujets valorisés ne peuvent le démentir, qui visent à défendre la cause prolétarienne ou à dénoncer l’injustice sociale et la propagande de guerre. En effet, « [à] peine arrivé au sein de la revue, Carlo Rim oriente davantage celle-ci vers un discours politique — ce qui n’est pas sans plaire à son directeur [Lucien Vogel] —, tendance que les tensions internationales des années 1930 vont accentuer.⁷⁸ »

L’article se situe à mi-chemin entre le texte d’opinion et la nouvelle. Contrairement à Georges Bataille dans *Documents*, Rim ne traite pas de l’abattoir de manière générique, mais plutôt du site de La Villette qu’il vient de visiter, tout en invitant le lecteur à s’y promener. Dans le titre, le qualificatif rouge ajoute une connotation politique aux photos de Lotar. Le reste de l’article est aussi perçu en amont des images, comme si Rim avait développé une histoire autre que ce que nous donnent à voir les clichés. Le texte porte sur l’aspect romantique des abattoirs de la Villette, comme lieu emblématique de la modernité parisienne, dans lequel le métier de boucher est synonyme d’humanisme et de tradition. Dès les premières lignes, Carlo Rim insiste sur le passé de la Villette, à l’aide de références à la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle et à l’Exposition Universelle de 1863 — année qui marque l’ouverture officielle des nouveaux abattoirs :

Avec ses longs murs sans fenêtres, ses canaux sombres, ses larges pavés, son ciel larmoyant, ses enseignes naïves, ses tics et ses mœurs d’ancienne “petite ville”, la Villette reste fidèle au visage un peu conventionnel que lui a donné, à la fin du siècle dernier, une certaine littérature.

Depuis les jours heureux de l’Exposition Universelle, ce coin pittoresque n’a guère changé et les vieux Parisiens le visitent avec émotion, car il est un peu pour eux le magasin aux accessoires sentimentaux d’un passé à la fois très proche et très lointain. La Villette est le suprême refuge du chignon, de la casquette à pont, de la romance, du fiacre sans compteur, de la chaîne de

⁷⁷ Carlo Rim a notamment écrit *Grenier d’arlequin*, un journal tenu entre 1919 et 1940, le roman *Mémoires d’une vieille vague* (1961), des scénarios pour Marc Allégret et Richard Pottier et a réalisé une dizaine de films, dont *Hercule* (1937), une satire sur la presse d’information française, *L’armoire volante* (1948), *Escalier de service* (1954) et *Les truands* (1956).

⁷⁸ Marie-Hélène Joyeux, *Ibid*, p. 53.

montre à breloque, et l'on y parle un argot très pur, presque académique. Zola retrouverait ici ses samedis de paye et Bruant, ses brèves épopées à coups de surin.⁷⁹

Après avoir décrit l'espace de La Villette comme un site qui incarne avec nostalgie l'ancien Paris pré-industriel, Rim s'attarde à ses occupants, les bouchers. Selon lui, le boucher est un modèle de dévouement et de vigueur au travail : il effectue ses tâches dans le respect de la filiation du métier, a autant le cœur au rire qu'à la politique et manie la chair animale avec la sensibilité d'un artiste. Même la femme, nous signale Rim, a une place parmi ses paires, à la triperie. Cette admiration fait contrepoids aux désagréments des conditions dans lesquelles se déroule le quotidien du boucher, qu'il s'agisse de l'"âcre odeur" que dégagent les boyaux intestinaux, du "bruit" incessant des robinets, des voix criardes et des sabots, de la "vapeur grasse, écœurante et tenace" et du sang abondant. Ces désagréments de La Villette sont dépeints en parallèle avec les étapes de l'abattage. À la fin de l'article, Rim s'en remet au constat livré à Lyon par Monsieur Topaze, un chercheur de l'époque ayant étudié les systèmes de production de diverses entreprises européennes et américaines. Il remarque que, même pour l'œil aguerri d'un spécialiste des industries, les abattoirs de La Villette constituent un archétype de travail à préserver pour contrer la menace d'une industrialisation plus radicale inspirée des méthodes américaines:

À Chicago, M. Topaze a vu les fameuses usines à viande où les bêtes entrent en troupeau, la cloche au cou, et d'où elles ressortent, en moins de temps qu'il n'en faut chez nous pour assommer un porc, mises en boîtes de conserve, étiquetées et déjà prêtes à satisfaire l'appétit rieur des jolies girls. Il a daigné, ce Parisien, descendre jusqu'à Lyon où M. Herriot venait d'inaugurer les nouveaux abattoirs municipaux. On lui montra de vastes bâtiments aérés et nets comme des chambres de clinique, des bouchers qui ressemblaient à des internes, des tueries rapides et propres comme des opérations chirurgicales. Mais M. Topaze a haussé les épaules : "Un abattoir doit être un abattoir", a-t-il dit d'un ton dédaigneux. Et il songea avec émotion aux assassinats immondes de la Villette. M. Topaze, qui a des lettres et qui veut peut-être conserver dans leur premier état les échaudoirs horribles où se documenta Zola, pousse un peu loin, croyons-nous, le respect et l'amour de la littérature.⁸⁰

⁷⁹ Carlo Rim, *Ibid.*, p. 698.

⁸⁰ *Ibid.*

En comparant les abattoirs de la Villette au Central téléphonique de New York, aux nouveaux hôpitaux de Scandinavie et aux abattoirs de Chicago, Rim appréhende l'inévitable dissolution du paysage dix-neuviémiste de La Villette à la suite de l'évolution du nouveau modèle industriel (soit la chaîne de montage), auquel, sans doute, cette première ne pourra échapper encore longtemps. Ce que souligne Rim, c'est la volonté de M. Topaze (et du peuple français auquel il se substitue) d'ignorer le risque que La Villette demeure close sur ses traditions. L'auteur conclut en se positionnant en faveur de l'évolution du métier de boucher et de ses conditions.

Neuf photographies sont réparties en trois feuillets et l'espace de leurs mises en pages excède celle réservée aux paragraphes. (**fig. 2.9**) Dans la double page, trois photos font possiblement écho aux extraits autour des thèmes du sang et du sacrifice, alors qu'un nombre équivalent d'images représentent des ouvriers de l'abattoir, effectuant d'autres tâches que la saignée.⁸¹ Dans la dernière page, trois reproductions s'enchevêtrent l'une dans l'autre, de manière à insister sur le motif de la sérialité. En comparaison des publications de *Documents* et de *Variétés*, le choix des photos est significatif quant à l'importance accordée à la figure du boucher au sein de la Villette. Au total, cinq photos sur neuf montrent des travailleurs, trois photos présentent des corps ou des fragments alignés et une autre un plancher enduit d'eau, de gras et de sang.

⁸¹ Dès la première page, Rim fait indirectement allusion à l'article « Abattoir » de Georges Bataille qui fait du sang la matière contextuelle de l'abattoir, d'où le titre: « Le marché aux bestiaux a sa principale entrée sur l'avenue Jean-Jaurès. C'est par cette grille qu'il faut pénétrer dans l'immense temple aux innombrables autels depuis longtemps abandonnés des dieux et où l'on sacrifie sans repos, avec des gestes mécaniques et à un rythme d'usine, les bêtes masquées auxquelles l'odeur terrible du sang semble donner une étrange résignation. Un pont sur le canal de l'Ourcq relie le marché aux abattoirs aux blouses sanglantes des tueurs.», *Ibid*, p. 698. Les légendes des premières photos enlignent aussi notre lecture sur l'abondance du sang, comme caractéristique des lieux : « Ici, tout est rouge », « Par la gorge tranchée de la bête s'échappe un torrent de sang. ».

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figures 2.10 et 2.11 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*)

[Illustration retirée]

Figure 2.12 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*)

[Illustration retirée]

Figure 2.13 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*)

[Illustration retirée]

Figures 2.14 et 2.15 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*)

[Illustration retirée]

Figure 2.16 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*)

[Illustration retirée]

Figures 2.17 et 2.18 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
(Source : Carlo Rim, « La Villette rouge », *Vu*)

Contrairement à ses prédécesseurs Bataille et Mesens, Carlo Rim a modifié quelques-uns des clichés en les découpant à nouveau, en augmentant leur échelle et en les superposant. De plus, l'impression des images sur tons de sépia accentue la valeur nostalgique conférée aux premières heures du métier de boucher afin de fixer ses gestes sur une surface qui évoque davantage le coloris du dessin traditionnel que les techniques photographiques modernes. Chaque photo semble associée à un passage particulier du texte. Par exemple, la décision d'avoir placé la figure **2.10** dans le coin supérieur gauche de la double page n'est pas innocente, car il est mentionné que la vapeur de sang et l'accumulation d'eau donnent à La Villette une apparence brumeuse, comme si les abattoirs flottaient dans « [...] un passé à la fois très proche et très lointain [...] »⁸² » à l'intérieur duquel « [l]e ciel indifférent à ce carnage est couleur de fer banc [...] »⁸³ » lorsque reflété sur le plancher humide. Les deux carrés d'abattage (**fig. 2.13**, **2.16**) font probablement référence aux évocations du rituel sacrificiel, dévoilant respectivement deux moments de la foulée : la saignée et le recueillement du sang. En dessous de celle-là (**fig. 2.13**), Rim a d'ailleurs ajouté cette annotation : « Au carré des Juifs, le bœuf est

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 700.

égorgé par les rabbins, selon le rite.⁸⁴ » Au milieu de la double page, l'image d'un boucher (**fig. 2.14**) a été isolée du contexte de sa photo d'origine, puis agrandie. L'arrière-plan architectural en a été exclu afin de replacer l'ouvrier au centre de l'usine. Les autres clichés dévoilent quelques traits caractéristiques du métier nommés par l'auteur, dont la « robustesse » (**fig. 2.14**) et la « part féminine » du travail. (**fig. 2.15**). Les deux dernières photos (**fig. 2.17; 2.18**) rendent plus explicites le processus de sérialisation préalable à la réification des bêtes auquel Rim fait allusion : « Les peaux roulées comme des tapis et rangées sur le bord du trottoir.⁸⁵ »

Toutefois, les écarts entre le texte et les photographies complexifient l'information reçue par le lecteur de *Vu*, car les images ne se soustraient pas au ton adopté par l'auteur. Les repères spatiotemporels propres au texte et aux images du photomontage de Rim évoquent différents aspects de La Villette. Alors que le texte suit un schéma linéaire et met en relief l'ampleur du site, les photographies constituent des séquences détachées du contexte de travail quotidien et des vues partielles de l'architecture des abattoirs. Tout d'abord, Rim nous replonge dans le passé de La Villette et de la société française telle que dépeinte par Émile Zola. Puis, il nous raconte son entrée au marché des bestiaux jusqu'aux échaudoirs. En fin de parcours, Rim projette la situation des abattoirs de La Villette dans un futur rapproché qui tend à assimiler le travail des bouchers aux méthodes en vigueur à Chicago. Cette narration continue n'est pas transposable aux photographies de Lotar. Aucune vue générale du site, de la façade, de la cour ou des salles intérieures du complexe architectural n'a été intégrée au photomontage, ni aucun signe précis de l'activité urbaine environnante, puisque Eli Lotar n'en a pas réalisée. Le propre du dispositif photographique est de produire des images en les retirant de la durée et du champ optique, leur présent demeurant inaccessible, si ce n'est par le regard que l'on pose rétrospectivement sur un passé. Comme nous l'avons vu au point précédent, les clichés ne peuvent dévoiler à eux seuls l'ensemble de l'espace de La Villette qui nous apparaît par sections, scindé en « [...] tranche[s] unique[s] et singulière[s]

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

d'espace-temps [...]»⁸⁶. La Villette, comme objet photographique, n'est pas un espace à parcourir graduellement entre les deux extrémités du site (de l'entrée du marché aux bestiaux à la cour arrière). C'est, entre autres, une architecture sectionnée en sous-espaces (carrés d'abattage, murs de briques, trottoirs), en occupants (ouvriers, animaux), en étapes de production (foulée, équarrissage, fleurage), en corps morts et dépecés (carcasses, jarrets, peaux), en outils de travail (couteaux, sceaux), en résidus de sang et de déchets organiques.

En plus d'être interprété sur un mode chronologique, l'espace des abattoirs, pour l'écrivain, semble être resté figé dans ses fondements sociohistoriques et dans l'imaginaire littéraire du quartier des Halles s'y rapportant. Le texte propose en effet un panorama de La Villette en l'incluant dans le Paris naturaliste du XIX^e siècle. Cette plus-value accordée par Rim aux origines haussmanniennes de La Villette est en fait liée à un sentiment de mélancolie alors ressenti par plusieurs Français, au moment où les pratiques artisanales sont menacées par l'automatisation des tâches.⁸⁷ Rim maintient La Villette dans une temporalité mythique où perdure la trace des rites sacrificiels juifs et

⁸⁶ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Coll. « Fac. Cinéma », Paris, Nathan, 1990, p. 153. Susan Sontag effectue un constat similaire en comparant les médiums du texte et de la photographie : « [...] le texte imprimé filtre le monde, le transforme en objet mental, de façon moins traîtresse, semble-t-il que les images photographiques qui sont maintenant la source principale où l'on apprend à quoi ressemblait le passé et ce que contient le présent. Ce qui est écrit sur une personne ou sur un événement se donne ouvertement comme une interprétation, au même titre que ces "propositions" plastiques artisanales que sont les peintures et les dessins. Les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut produire et s'approprier. » Susan Sontag, *Sur la photographie* (traduit de l'anglais par Philippe Blanchard), Coll. « Choix-Essais », Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2000, p. 16.

⁸⁷ Dans le Paris du XIX^e siècle, et ce jusque dans la première moitié du XIX^e siècle, la mécanisation n'est pas dissociée du savoir artisanal. C'est dans ce contexte que sont créés les Abattoirs de La Villette, sous le Second Empire. « On assiste alors à un remarquable phénomène de symbiose : l'artisanat côtoie la production industrielle ou parfois même se confond avec elle, car les racines gothiques ont la vie dure. Nous avons pour preuve l'obligation rationnelle d'être d'abord apprenti puis ouvrier avant d'accéder à la maîtrise. Cette formation minutieuse dans tous les corps de métiers fournissait d'excellents ouvriers, parfaitement qualifiés et entraîna, de ce fait des divergences fondamentales entre l'Amérique et le continent européen. Le boucher, le boulanger, le menuisier et le paysan sont des vestiges de la période gothique. », Siegfried Giedion, *Ibid.*, p. 58. Au cours de l'Entre-deux-guerres cependant, la place réservée à la machine empiètera tranquillement sur celle de l'homme : « À l'époque de l'automatisation, des développements nouveaux apparaissent dont l'orientation et les implications sont imprévisibles. Il ne s'agit plus simplement du remplacement de l'homme par la machine mais de l'intervention de cette machine dans la substance même de la nature organique aussi bien qu'inorganique. », Siegfried Giedion, *Ibid.* L'artisan sera plus radicalement effacé de la réalité industrielle suite à la Deuxième Guerre mondiale.

chrétiens, sans doute sous l'influence du texte « Abattoir » de Georges Bataille : « C'est par cette grille qu'il faut pénétrer dans l'immense temple aux innombrables autels depuis longtemps abandonnés des dieux où l'on sacrifie sans repos [...] »⁸⁸. Plus loin, Rim évoque le culte de Mithra, comme pour réinterpréter la comparaison bataillienne entre l'abattoir et le temple. De cette façon, il relie l'abattage industriel au taurobole, qui était pratiqué par les rabbins à une époque de grandes rivalités avec le catholicisme.⁸⁹ L'insistance du texte sur la mémoire des lieux renforce la dimension nostalgique à travers laquelle sont perçus les abattoirs de La Villette.

Si nous devons questionner la valeur de témoignage du passé conféré aux images saisies par Lotar, nous devons le faire en considérant l'instant fécond « [...] qui permet la suggestion d'une étape antérieure ou ultérieure. Il ne coïncide pas nécessairement avec l'acmé de l'action, il peut au contraire correspondre à la phase inchoative du procès ou bien à son dénouement.⁹⁰ » Immobilisé par l'acte photographique, le rapport de l'espace au temps ne peut davantage assurer la continuité des pratiques sacrificielles, vu l'impossibilité de saisir le déroulement de l'abattage. Ici, la mémoire que préservent les photos ne fait pas l'objet d'un regard nostalgique, mais correspond à la disparition de la vie et à la dissolution du corps dans l'espace. Par conséquent, la mise à mort administrée aux abattoirs demeure suspendue avec l'instant fécond, de sorte que, comme l'a remarqué Roland Barthes, la photographie est garante d'une double expérience (la production de la mort/la conservation de la vie) anciennement vécue sous le mode religieux.⁹¹ Les photos de Lotar donnent un accès instantané à l'expérience concrète de

⁸⁸ Carlo Rim, *Ibid*, p. 698.

⁸⁹ Rim écrit : « Les moutons, qui vivent en troupeau, périssent en série. "Judas", le mouton de Panurge attiré, le mouton-fonctionnaire, le traître de la maison, amène ses compagnons au pied de la table basse à claire-voie où les bouchers les étendent, les uns à côté des autres, bien sagement. Un long couteau ouvre, d'une traite, huit gorges. Mais l'agonie modeste du mouton est plus brève que celle du bœuf que le rabbin égorge, selon le rite israélite, au *carré aux juifs*. Ici, l'on s'étonne que l'animal ne fasse pas son entrée au son des trompettes, revêtu de l'étole fleurie. Les bouchers sont des prêtres barbus dont l'arme courte évoque le glaive de Mithra. Le "carré" est vide comme un temple et le sang de l'animal sacrifié, très rouge et très abondant, s'écoule avec une lenteur presque religieuse. » Carlo Rim, *Ibid*, p. 700. Mithra est un dieu iranien, représenté sacrifiant un taureau. Son culte a été popularisé lors de l'époque hellénistique et a rivalisé avec la religion chrétienne pendant le 1^{er} siècle ap. J-C.

⁹⁰ Danièle Meaux, *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 41.

⁹¹ Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 143-146.

la mort dans l'espace de La Villette où une tuerie se répète quotidiennement depuis 1863, traversant ainsi le temps chronologique pour se refléter dans une temporalité fixe et matérielle. Les marques de celle-ci sont décelables dans le sillon des craquelures des chemins de pierre où le sang et les fragments s'accumulent de manière ininterrompue depuis plus de cinquante ans.

Le texte et les photos de « La Villette rouge » mis en relation autour de la figure du boucher qui est, d'une part, perçu en tant que modèle ouvrier, et d'autre part, en tant que travailleur individualisé. En contrepartie du sentiment projeté sur les lieux, Rim fait l'éloge des qualités du métier : « Il me semble d'ailleurs que ce rude métier, qui exige beaucoup de force et d'adresse, ne porte pas à la mélancolie⁹² » Pareillement à l'admiration qu'il voue à l'espace, il fait du boucher de La Villette un être dont les mérites sont ancrés à l'intérieur d'une longue tradition artisanale qui assure ses compétences. D'ailleurs, à leur vue, il se souvient des personnages de « Germinie Lacerteux » et de « Lantier » qui nous rappellent une certaine classe ouvrière, celle-là même qui s'inscrit dans les romans de Zola dans la série des Rougon-Macquart. Réconciliés l'un à l'autre dans l'espace mi-réel mi-fictif de La Villette décrit par Carlo Rim, « Germinie Lacerteux et le beau Lantier vivent en ménage à l'hôtel du Nord.⁹³ » Ce rapprochement avec une source littéraire naturaliste, en plus de son insistance sur les traditions de la pratique, semble valoriser la persistance d'un système hiérarchique de travail basé sur la transmission ancestrale, voire sur la généalogie.⁹⁴ Le boucher de La Villette apparaît ainsi comme un type social, appartenant à la grande famille des ouvriers. L'image photographique du boucher est moins caractérielle que celle qui est

⁹² Carlo Rim, *Ibid*, p. 698. Il va même jusqu'à octroyer un caractère artistique à son travail : « Une petite porte de fer s'ouvre, livrant passage soudain à la plus jolie tête de veau que j'aie jamais vue. Une tête de veau presque irréelle et transparente, étonnamment blanche, rasée de frais, comme celles que l'on rencontre en ville, posées sur un plat carré, avec des moustaches de persil. Cette tête de veau sort du "cabinet de toilette" où elle a subi sa dernière préparation. Une autre la suit, glisse derrière elle, la rattrape, la pousse comme au billard, lui fait faire un tour sur elle-même, puis toutes deux disparaissent. », *Ibid*, p. 699.

⁹³ *Ibid*. Germinie Lacerteux est une domestique qui a réellement vécu à cette époque et qui a inspiré les frères Goncourt pour leur roman du même titre (1865). En celle-ci préfigure le personnage de la blanchisseuse Gervaise Macquart dans *L'Assommoir* (1877), malmenée par son amant le beau Auguste Lantier, un ouvrier chapelier.

⁹⁴ Zola est sans doute, faut-il le redire, un des premiers romanciers à s'être intéressé de si près à la classe ouvrière et aux phénomènes limites ou marginaux.

esquissée dans le texte et révèle surtout la polyvalence de son savoir-faire : le fleurage, l'équarrissage, la saignée, la foulée, etc. Comparativement au personnage zolien du boucher, le travailleur de La Villette est photographié d'assez près pour être perçu en tant qu'individu et souvent dans un rapport de proximité avec la (les) bête(s). Soit un homme est penché seul sur le corps d'un bœuf (**fig. 2.13**), soit un jeune ouvrier s'appuie directement sur le corps qu'il prépare (**fig. 2.12**), soit une femme est recluse dans une pièce où ont été déposés les porcs qu'elle dépèce (**fig. 2.15**).

Les rimes visuelles entre les clichés « ponctuent⁹⁵ » l'étroitesse de la relation homme/animal, surtout grâce au motif de la rangée. Sous le titre « La Villette rouge », des moutons sont enfilés sur des crochets métalliques (**fig. 2.11**). Dans l'image superposée à celle-ci (**fig. 2.13**), les porcs suspendus répètent à petite échelle la pendaison de ces derniers, mais sans la peau, et sont observés d'un point de vue plus éloigné. D'autres porcs ont également été cordés et déposés sur le sol avant d'être suspendus à leur tour dans la figure **2.16** Les pieds de veau posés verticalement contre la paroi murale (**fig. 2.17**) font écho aux pattes de moutons dressées à l'horizontale. (**fig. 2.11**) Même l'assortiment des couteaux dans la sacoche que tient le boucher sur sa hanche correspond à ces rangées de corps, de jarrets et de peaux, taillés vraisemblablement par ces outils. (**fig. 2.14**) En témoignant du rapport quasi personnel entre le boucher et le bétail, ces photographies les assimilent plus distinctement à un même processus. Dans la figure **2.12**, le jeune apprenti et la carcasse sont incorporés l'un à l'autre, alors que le renversement de l'image sur le côté bouleverse les repères du champ perceptif. Même la frange de tissu blanc, qui pend sous le cou de l'ouvrier, a une texture s'apparentant à celle de la chair. De plus, la dissolution des frontières entre l'homme et l'animal meurtri est réitérée dans la figure **2.17**, puisque la photo, qui, par essence, produit de la mort à partir du vivant, donne l'impression d'avoir réinsufflé une seconde vie au cadavre. Les jarrets, longeant le mur jusqu'au coin de la bâtisse, laissent ainsi supposer que les membres ont acquis une vie indépendamment du corps, qui les

⁹⁵ Nous utilisons ce terme en référence à la notion de *punctum* chez Barthes : « [...] *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). », Roland Barthes, *La chambre claire...*, p. 49.

pousse à se maintenir en équilibre et à avancer vers une autre ruelle, dans le hors champ.

Comme l'explique Barthes,

[d]ans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte.⁹⁶

Ici, la métamorphose est inversée, car elle simule la vie à partir du cadavre, ce à quoi fait allusion le lettrage blanc *aligné* sur les briques, en assignant à la mort des traits humains, en la personnifiant.

Ce chapitre est une première étape nécessaire à la distanciation entre la philosophie de Georges Bataille et les photographies d'*Aux Abattoirs de la Villette* d'Eli Lotar. Nous avons voulu compléter l'analyse des photomontages de la série dans les revues *Variétés* et *Vu* après *Documents*, qui avait été amorcée brièvement par Berndt Stiegler. Nos recherches ont légitimé notre démarche puisque nous avons découvert qu'E.L.T. Mesens, concepteur du photomontage « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar » et que Carlo Rim, qui a fait dialoguer les clichés de Lotar avec le texte de son article « La Villette rouge », ont tous deux joué un rôle important dans le milieu artistique et éditorial des années 1930. Certes, le lien entre la définition initiale de l'« Abattoir » par Bataille et la série d'Eli Lotar doit être pris en compte — c'est peut-être le parallèle avec les pratiques sacrificielles plus que les implications de la notion d'informe qui a marqué davantage l'avant-garde —, mais il est ici relativisé. L'assignation de la série *Aux Abattoirs de la Villette* à un auteur n'est donc pas restreinte au contexte de la revue *Documents*. Lorsqu'elles sont insérées dans un photomontage, les images s'inscrivent dans un processus de signification élargi et interagissent obligatoirement avec les autres éléments de celui-ci.⁹⁷ Le point de vue de Lotar sur La Villette a ainsi été instrumentalisé par ceux de Mesens et Rim. Le premier s'est intéressé aux rapports entre les gestes de la coupe du boucher et la découpe du photographe, et

⁹⁶ Roland Barthes, *Ibid*, p. 123.

⁹⁷ Pour une explication plus détaillée du concept d'intermédialité, lire Éric Méchoulan « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 9-27.

entre la vie biologique et la vie sociale, en sélectionnant et en combinant huit des trente-quatre photos. Le second en a accolé neuf à son article et nous avons constaté comment chacun des médiums du texte et de la photographie offre un témoignage différent de la situation spatiotemporelle de La Villette et de la figure du boucher. « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar » et « La Villette rouge » font néanmoins ressortir deux points essentiels à l'approche d'Eli Lotar; l'attention qu'il porte aux composantes singulières des abattoirs (les fragments, les individus) et le regard socialiste qui en ressort.

CHAPITRE 3

La série *Aux Abattoirs de la Villette* : le point de vue d'Eli Lotar

Après avoir mis en perspective le regard postmoderne posé sur *Aux Abattoirs de la Villette*, qui se limite au rapprochement entre les clichés et le texte « Abattoir » au sein de *Documents*, après avoir reconsidéré ce regard en lien avec les autres usages éditoriaux de la série, nous souhaitons revoir l'ensemble de notre corpus en fonction du point de vue d'Eli Lotar. Ce dernier diffère de celui de Georges Bataille, mais aussi de celui qu'adoptent les autres artistes de son époque. Dans ce troisième chapitre, nous tiendrons compte tout d'abord de l'attrait que Lotar a manifesté tôt envers le genre du documentaire, que ce soit par sa prédisposition à photographier les terrains vagues ou par le biais de ses collaborations professionnelles avec Germaine Krull et Joris Ivens. Après quoi nous resserrerons notre propos sur les composantes des photos prises par Lotar à La Villette en les comparant à trois œuvres conçues respectivement autour du motif de l'abattoir : la toile *Abattoir* peinte par André Masson en 1930, le poème *Porte Brancion* écrit par Raymond Queneau en 1924 et 1925 et le film *Le sang des bêtes* scénarisé et réalisé par Georges Franju en 1949. Cette confrontation interdisciplinaire de la série nous aidera à aborder en fin de ce parcours analytique la condition périphérique des abattoirs de La Villette qui détermine le rapport homme-animal capté par l'œil du photographe.

3.1 La précision d'un regard photographique aux côtés de Germaine Krull

Nous avons déjà indiqué que la série, comme mode de composition, est essentiellement fragmentaire, car elle peut être complétée indéfiniment. Tel que nous l'avons vu au dernier chapitre, le milieu de l'édition en France a grandement contribué à inscrire les photos dans un réseau visuel qui accordait une plus grande importance à la

pluralité de l'image.⁹⁸ Avec l'évolution du photo-documentaire dans l'entre-deux-guerres, la série devint un moyen d'expression artistique qui contribua au déplacement de la conception de l'image unique et finie vers celle du projet et du processus de création. Olivier Lugon constate qu'après l'éloge formel de la machine avancé par les photographes ralliés à la Nouvelle Objectivité, suivit une attitude plus critique à l'égard des effets de l'industrialisation. Dans ce contexte, la série devint un outil de réflexion et de conception pertinent pour ceux qui cherchaient à dévoiler les transformations physiques que subissait le paysage urbain (et suburbain) soumis à de nouvelles réalités sociales.⁹⁹

Eli Lotar s'était certainement familiarisé avec cette tendance du photo-documentaire, ayant appris les rudiments de la photographie entre 1927 et 1929 auprès de Germaine Krull, qu'il commença à fréquenter alors qu'elle venait de faire paraître *Métal*, un recueil de photos qui reçut un accueil très favorable auprès de la critique et des artistes.¹⁰⁰ Dans ce portfolio, Krull présentait majoritairement des tirages réalisés lors de

⁹⁸ Olivier Lugon en a fait l'observation : « De façon générale, le passage de l'image isolée à la série est intimement lié à l'essor de l'édition photographique : c'est l'expansion de l'*édition* photographique au sens français du terme — la production des livres — qui, plus que tout, va imposer la primauté de l'*édition* au sens anglais et élargi du mot, l'*editing* photographique : le travail du montage, de sélection, d'organisation des images, leur recadrage éventuel, voire leur commande préalable. [...] Pour les tenants du style documentaire, l'art photographique est moins envisagé comme une prise que comme une construction, opérée par étapes et résultant autant de la projection et de la réévaluation des images que de leur création. » Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 255, 264.

⁹⁹ L'évolution de l'approche photographique de Renger-Patsch qui est considéré comme une figure centrale de la Nouvelle Objectivité, représente bien cette transition : « Renger-Patsch lui-même, on l'a dit, cultive la dispersion formelle à partir de 1929, dans ses paysages de la Ruhr où dominant le terrain vague, les zones indéterminées mêlant les éléments les plus disparates [...] » *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁰ Lotar a été l'apprenti et l'assistant de Germaine Krull pour diverses séries, dont celles sur les ports d' Hambourg, de Marseille, de Toulon et de Paris, sur la tour Eiffel, les clochards, les Halles et la Place de l'Étoile. Dès ses débuts, Krull avait d'ailleurs eu fréquemment recours à la série, que ce soit pour ses études de nus ou d'architectures. Elle avait reçu sa formation pendant la Première Guerre mondiale à la *Lehr-und Versuchsanstalt für Fotografie* de Munich. Peu après l'obtention de son diplôme, elle conciliait déjà la pratique commerciale photographique à ses activités politiques, frayant avec le Parti socialiste de la République indépendante de Bavière, le Parti communiste allemand, puis participait au Troisième congrès international communiste à Moscou. De retour à Berlin, elle reçut le financement nécessaire à l'ouverture de son premier studio de mode. Au cours de cette période, elle établit quelques contacts avec le cercle intellectuel de l'homme de théâtre Bertolt Brecht et fit la rencontre déterminante de Joris Ivens. Mais c'est le voyage qu'elle effectua avec Ivens en Hollande (1924-1925) qui l'initia véritablement à l'avant-garde artistique et aux idées véhiculées par les représentants du Bauhaus et du constructivisme. Au Bauhaus, Lazláo Moholy-Nagy prônait le remplacement de l'art par la technique et, en photo, ceci se traduisait par une approche expérimentale de la matière et de la lumière, nommée la Nouvelle Vision. En réaction à cette attitude qualifiée d'amateur — ses actants étaient des artistes non

visites d'usines françaises et néerlandaises. Sa série sur les ponts d'Amsterdam, où elle avait voulu souligner toute la force de construction déployée par l'homme à travers l'armature métallique, avait été à l'origine du projet :

These enormous metallic forms have an energetic quality that inspired Krull. Instead of representing inert iron as a still life form, she presents vitalized and sometimes anthropomorphized forms representing power and life – both negative and positive. She does not present "hymns to industry" but instead frames the shapes in more complex commentaries on their vibrant shapes and enormous size. The ideas developed here from the core of the major body at work, which she soon called *Métal*.¹⁰¹

spécialisés en photographie —, les professionnels du médium favorisèrent un élargissement des recherches sur l'autonomie du dispositif plutôt que sur les seuls résultats formels obtenus par l'empreinte photographique : « Une opposition ne tarda guère à se manifester contre ces tendances [rattachées à la Nouvelle Vision], lentement, mais fermement dans le milieu des photographes professionnels. Ceux qui maîtrisaient le maniement des puissantes chambres à plaques de grand format, ne se laissèrent pas évincer de la scène par les amateurs à appareils pliants et commencèrent à mettre en avant leurs points forts : fidélité scrupuleuse aux choses, éclairage précis des objets, irréprochable vérité des détails, maîtrise absolue des procédés optiques et chimiques. » Andreas Haus et Michel Frizot, « Figures de Style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie » in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de...*, p. 464. Cette école allemande, qui était à l'origine un mouvement pictural, fut nommée Nouvelle Objectivité. D'abord inspirée par le constructivisme russe, la Nouvelle Objectivité se voulait une contre-réponse à l'échec de l'utopie expressionniste et visait à représenter l'homme dans son nouvel alliage avec l'industrie, selon la plus pure objectivité. En Europe, la Nouvelle Objectivité connut maintes variantes que Michel Frizot regroupe sous le terme de Nouvelle Photographie. En effet, ses fondements furent réorientés vers une dimension souvent plus sociale et un style plus personnalisé. Le travail de Germaine Krull est notoire à cet égard : « Sans doute l'impact de la Nouvelle Photographie en Europe est-il parfaitement représenté par Germaine Krull, à qui ses origines germaniques, son goût pour le voyage et sa formation cosmopolite, donnent une stature européenne [...] », *Ibid*, p.474.

¹⁰¹ Kim Sichel, *Germaine Krull. Photography of Modernity*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999, p. 72. Les séries de *Métal* avaient pour sujets les structures de fer, les grues, la Tour Eiffel, la machinerie et les roues d'engrenage de différentes compagnies (Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité de la Centrale Électrique de Saint-Ouen, Sandoz, Citröen, Laboratoires Debat, Ocel Paris, Union Electricque Vitry).

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 3.1 Germaine Krull, *Sans titre*, 1928
 (Source: Kim Sichel, *Germaine Krull, Photographer of Modernity*)

Figure 3.2 Germaine Krull, *Automobile Assembly Line, N.D.*, 1928
 (Source: Kim Sichel, *Germaine Krull, Photographer of Modernity*)

Soixante-quatre photos d'objets industriels, sans titres ni légendes, y sont juxtaposées selon des critères principalement formels. *Métal* a par conséquent été perçu comme le résultat d'une tentative de déshumanisation de l'espace industriel. Pourtant, selon Kim Sichel, si *Métal* semble soutenir l'idéologie capitaliste, le regroupement de ses photos en séries aurait plutôt permis d'en critiquer les instances :

By juxtaposing so many industrial details without allowing them to functions, Krull removes the machines from their immediate functions, creating instead a dance of activated industrial shapes. The images hover between engagement and distance in their political stance. [...] Although they never commented specifically on *Métal*, Benjamin and Eisenstein praised this formal effect as an actively political commentary against capitalism, although its effectiveness as a political tool might be questioned. It is tempting to read *Métal* as a subtle indictment of capitalist industry. But industry was the metaphor of progress for Soviet communism as much as for Western capitalism. The Soviet government was busy building industrial factories simultaneously with the Western European economic efforts: the machine was a Soviet as well as a capitalist icon in the 1920s. [...] During these few years industry – whether capitalist or communist – symbolized modernity and progress; montage was the exciting formal language most suited to its celebration.¹⁰²

Cette vision de l'espace social a pu marquer Lotar, mais il faut dire que celui-ci a eu recours à d'autres moyens photographiques pour en rendre compte. Comparativement à

¹⁰² *Ibid*, p. 2.

Krull, qui observait les objets et les réalités sociales de proche et selon un axe central, Lotar avait déjà opté pour un point de vue plus distant.¹⁰³ Le caractère insolite de ses images nous renvoie inévitablement à une autre de ses influences, soit celle de la photographie surréaliste.

3.2 Le terrain vague : un espace périphérique surréaliste

Dans son essai sur le documentaire surréaliste, Ian Walker exemplifie sa conception du terrain vague à partir de quelques clichés pris par Lotar à cette époque. L’auteur perçoit le terrain vague comme une conséquence de l’industrialisation entamée sous Hausmann, qui avait redéfini au dix-neuvième siècle le plan de Paris en fonction de ses limites et où les anciennes fortifications furent remplacées par des étendues suburbaines. L’expérience surréaliste du *terrain vague* reposerait précisément sur celle de la limite, elle-même suggestive d’une hybridation entre la nature et la culture.¹⁰⁴

Parmi les photos qu’Eli Lotar aurait eu l’intention de regrouper en une série intitulée *Paris qui se cache*, ce que nous rappelle Annick Lionel-Marie dans le catalogue

¹⁰³ Les épreuves tirées par le couple sur les ports de Hambourg, Marseille, Toulon et Paris le démontrent bien : « Germaine Krull joue sur la perspective. Eli Lotar la détruit pas une mise à plat de l’image...elle va à l’essentiel, son œil à lui s’arrête sur des images plus inhabituelles : la benne à charbon qui semble secouer une longue chevelure flottante, la modeste baraque d’un secours aux noyés qui prend valeur de symbole de toute la solitude humaine. » Annick Lionel-Marie, « Le cœur meurtri par de mortelles chimères », Alain Sayag (dir.), *Eli Lotar...*, p. 14. L’auteure note plus loin que même si le travail de Lotar à cette époque fut en majeure partie dissimulé derrière celui de Krull, Jean Galloti avait pourtant remarqué la singularité de son œuvre alors qu’il en était à ses débuts : « Ce rapprochement [entre les deux noms, dans le numéro de *l’Art vivant* du 1^{er} août 1929] pourrait faire croire qu’Eli Lotar, encore très jeune — il a 24 ans — ne s’inscrive trop directement dans le sillage de Germaine Krull. Pourtant, le critique [Jean Galloti] met en relief ce qui fait à ses yeux la “patte” personnelle du jeune photographe : les sujets “ingrats”, “bizarres” ou “déconcertants”, ajoutant que “l’influence sur lui de Man Ray et aussi du Hongrois Moholy-Nagy est présente dans ses choix. Mais on y sent encore plus la présence d’une audace qui veut étonner”. Avec, souligne-t-il, beaucoup de métier déjà et de temps à autre des “qualités de lumière” qui donnent une extrême valeur à des images telles que *Somewhere in Paris*. » *Ibid*, p. 16.

¹⁰⁴ Walker écrit : « For the Surrealists, the point was not to choose the natural over the urban or vice versa, but rather to explore the discomfiting hybridation resulting from the interpretation of the two. », Ian Walker, *Cities gorged with...*, p. 115. L’expérience du terrain vague serait complémentaire à celle de la ville, à l’intérieur de laquelle les surréalistes sont en quête de “hasards objectifs” produits par la rencontre d’“objets trouvés” au fil de leurs déambulations dans les rues parisiennes.

d'exposition consacrée à Eli Lotar, la composition de *Somewhere in Paris* (1929)¹⁰⁵ repose sur le « hasard objectif » de la rencontre entre ce qui semble être la devanture d'une maison, une branche d'arbre, des draps et une chaise suspendus. (**fig. 3.3**) La photo est commentée ainsi par Walker :

It [*Somewhere in Paris*] depicts a curious little genre scene: the side of a house which the plaster is peeling, washing hung out to dry and, at the far end, a chair also hanging in mid-air. As the title suggests, the scene is both ordinary and resonant in its indeterminacy, a sort of domestic *terrain vague*.¹⁰⁶

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 3.3 Eli Lotar, *Somewhere in Paris*, 1929.
(Source, Alain Sayag (dir.), *Eli Lotar*)

Figure 3.4 Eli Lotar, *Paysage méconnu*, 1929.
(Source, Alain Sayag (dir.), *Eli Lotar*)

Cette photo de terrain vague donne l'impression d'un décor architectural abandonné sous lequel persistent la vie végétale (la branche d'arbre) et la vie humaine (par extension aux tâches ménagères, les linges séchant au vent sur une corde). *Paysage méconnu* (1929) est un autre exemple parmi les sites dépourvus d'ancrage social qui fascinaient Lotar. (**fig. 3.4**) Au point fuyant de cette photo, entre les deux murs échafaudés, notre regard aboutit sur des bâtiments et leurs cheminées pris en contre-jour. Encore une fois, ceux-ci ont un aspect bidimensionnel plus que volumétrique et il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un quartier résidentiel ou industriel, d'un chantier ou d'un terrain vacant. Cette attention portée par Lotar envers l'espace suburbain a pu le prédisposer à entrevoir le site de La Villette comme l'un de ces terrains vagues dont la situation géographique et sociale demeure imprécise. Soulignons d'emblée que son

¹⁰⁵ Annick Lionel-Marie, « Le cœur meurtri par de mortes chimères » in Alain Sayag (dir.), *Eli Lotar...*, p. 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 130.

séjour aux abattoirs a été effectué durant la même année que la prise de ces deux photographies réalisées avec un Ermanox, qui a contribué, avec le Leica, à révolutionner le photoreportage.¹⁰⁷ Mis en marché dès 1924 par le fabricant Ernemann, l’Ermanox était un appareil peu lourd et de petit format — les dimensions des plaques de verre étant de 4,5 x 6 cm — en plus d’être muni d’un objectif rapide permettant la réalisation de clichés instantanés en lumière naturelle, ce qui a pu faciliter les allées et venues de Lotar du centre vers les marges de la ville. Son attrait pour la périphérie urbaine coïncide également avec sa participation au tournage de *Nous construisons* de Joris Ivens.

3.3 Le tournage de *Nous construisons* aux côtés de Joris Ivens

Eli Lotar a connu Joris Ivens par l’entremise de Germaine Krull, ancienne épouse du cinéaste hollandais, avec qui elle avait fréquenté la classe ouvrière et les mouvements syndicalistes de Berlin et avait entretenu de solides liens amicaux suite à leur séparation. Fils d’un photographe commercial, Ivens s’était rendu en Allemagne pour étudier la photochimie et l’optique. Il avait choisi d’améliorer ses connaissances en intégrant directement le milieu usinier chez ICA, Ernemann et Zeiss. Ayant manipulé dès l’adolescence la caméra de son père, ce n’est que lorsqu’il revint dans son pays natal qu’il en refit l’expérimentation, admiratif du cinéma de Sergeï Eisenstein et de Walter Ruttmann. Ses deux premiers films, *Le Pont (De Brug)*, 1928 et *Pluie (Regen)*, 1929 sont des essais sur le mouvement et la composition formelle. Suivit son premier documentaire, *Nous construisons* (1929-1930), socialement engagé, et pour lequel Lotar avait été désigné en tant qu’opérateur de la photographie et avait réalisé de nombreux plans qui allaient être inclus l’année suivante dans *Zuyderzee*.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Lotar, après avoir été initié à la photographie avec l’Ikarett de Krull, a rapidement adopté l’Ermanox. La série *Aux Abattoirs de la Villette* a certainement été constituée à l’aide de cet appareil, puisque les dimensions des négatifs sur verre correspondent à celles de l’Ermanox, comme nous avons pu le constater lors de notre séjour de recherche en mai 2007 au département de la collection de photographies du Centre Georges Pompidou.

¹⁰⁸ Alain et Odette Virmaux notent : « *La Pomme de terre* ne constituait pas son premier travail d’opérateur. Il avait déjà assisté à ce titre Jean Painlevé, pour deux au moins de ses films scientifiques : *Caprelles et pantopodes*, puis *Crabes* (1929-1930). Surtout, il avait été un des opérateurs de Joris Ivens aux Pays-Bas. D’abord, pour *Nous construisons* (ou “Nous bâtissons” : “Wij bouwen”, 1929-1930) au côté de cinq autres cameramans. Puis peut-être pour *Zuyderzee* (1930) : il n’y est pas “crédité”, bien que

[Illustration retirée]

Figure 3.5 Joris Ivens, *Nous construisons*, 1929-1930.

Nous construisons est une commande adressée à Ivens par la direction du département d'éducation du Syndicat néerlandais des ouvriers du bâtiment et visant à commémorer les vingt-cinq ans de sa fondation et à recruter de nouveaux membres. Ivens indique dans son autobiographie que le film célébrait les efforts déployés par le travailleur manuel :

The central theme was the professional pride of the building workers. This really was the old guild idea: the pride and the importance of a man who works with his hands, who builds factories, homes, schools, and dams. The pride of labour itself, in its results and its function in society, and the feeling of dignity, solidarity, and force that comes through that pride.¹⁰⁹

Inspiré au départ par la Nouvelle Objectivité et le Nouveau cinéma soviétique, Ivens se démarqua graduellement de ses sources en développant une syntaxe plus narrative. C'est le cas de *Nous construisons*, où il effectue de petites mises en scène qui reconstituent chacune des étapes d'une journée type menée par un ouvrier de son entrée à sa sortie du chantier. Les cadrages resserrés sur les mains et les visages résonnent visuellement avec les gros plans effectués sur le matériel de construction afin de mettre en valeur la

sa participation à ce film soit souvent admise. Notamment par Buñuel et aussi par Jean-Paul Dreyfus (futur Le Chanois); celui-ci écrit en novembre 1931 dans la *Revue du Cinéma* que *Zuyderzee* a été réalisé par Ivens "en collaboration avec Eli Lotar" (ce qui était sûrement beaucoup dire). » Alain et Odette Virmaux, « Cinéma : l'énigme d'une carrière prometteuse et inaboutie », Alain (dir.), *Eli Lotar...*, p. 100.

¹⁰⁹ Joris Ivens, *The Camera and I*, Berlin, Seven Seas Books, 1974, p. 43. La version originale de *Wij bouwen* est conservée au MOMA (New York) et y a été léguée par Ivens au début de la Seconde Guerre mondiale.

dimension humaine au cœur du projet architectural. Comme le remarque Thomas H. R. Waugh, on a le sentiment dans *Nous construisons* que chaque travailleur contribue à un même ouvrage, en correspondance avec chaque brique qui compose le bâtiment :

The material totality of a job is never lost sight of in the attention to its details. The laying of a single brick is always seen to be an essential contribution to the overall design of a building: every worker contributes his effort to the totality and the montage constantly keeps the importance of his contribution in view, the vital connection between the individual and the collective.¹¹⁰

Waugh va même plus loin en suggérant que l'artiste lui-même, en s'attardant aux détails de la construction (les matériaux, les instruments de travail, les expressions faciales), devient solidaire aux ouvriers, en faisant de leurs corvées singulières le fondement de son propre projet, c'est-à-dire le film.

Cette vision du travailleur chez Ivens a sans aucun doute imprégné celle d'Eli Lotar lors du tournage de *Nous construisons*. Lotar en fait mention en se souvenant des plans réalisés sur le golfe de Zuyderzee :

Les quelques hommes audacieux ont pris l'initiative de ce gigantesque labeur sont là, qui veillent à la lente métamorphose. [...] Rien ne compte ici que le travail. La nuit venue, ces hommes, d'un pas lourd, vont dormir. Ils se lèvent en même temps que le soleil, prêts à faire encore la même chose pendant dix heures, et ils savent que cela peut durer cinquante ans. J'avoue que l'effroyable simplicité de cette vie sans surprise, la parfaite beauté de cette existence mécanique est une des plus navrantes choses qui se puissent voir — et aussi une des plus belles.¹¹¹

L'emphase qui y est mise sur l'ouvrier en tant qu'individu est similaire à l'approche photographique du boucher par Lotar dans *Aux Abattoirs de la Villette* et, en ce sens, elle manifeste sa sensibilité socialiste, ce qui distingue ses photos des clichés du site de La Villette rapportés au Service de nomenclature de Paris à la même époque.¹¹²

¹¹⁰ Thomas H.R. Waugh, *Joris Ivens: The Shifting Problematic of the Radical Documentary in the Classical Period, 1926-1946*, Thèse de doctorat, Columbia, Columbia University, 1981, p. 94.

¹¹¹ Eli Lotar, « Ici, on ne s'amuse pas », *Jazz* (15 novembre 1929) in *Ibid*, p. 20.

¹¹² Voir les Annexes I-7 et I-8.

3.4 Autour de la série *Aux Abattoirs de la Villette* : pour une approche comparative des photographies d'Eli Lotar

La confrontation de la série *Aux Abattoirs de la Villette* avec trois œuvres produites dans d'autres médiums que la photographie repose sur des rapprochements d'ordre référentiel et conceptuel entre les démarches respectives d'André Masson, de Raymond Queneau et de Georges Franju. D'une part, une première considération a trait à la localisation spécifique des abattoirs. Masson a peint une série de toiles, dont *Abattoir*, après avoir effectué plusieurs esquisses entre 1929 et 1930 aux abattoirs de La Villette. Pour sa part, Franju a obtenu une permission municipale pour filmer les travailleurs de La Villette près de vingt ans plus tard pour la réalisation de son documentaire *Le sang des bêtes*. D'autre part, nous avons constaté que la situation périphérique des abattoirs avait eu un impact considérable sur la représentation du lien particulier qui unit l'homme à l'animal dans une telle industrie. Queneau imagine l'abattoir de l'extérieur, telle une porte impossible à franchir, et Franju, près d'un quart de siècle plus tard, prolonge la vision posée sur La Villette par Lotar en un « espace quelconque » qui transpose l'espace des abattoirs en un flot de la mort.

3.4.1 Sur les pratiques d'abattage à La Villette : le point de vue d'André Masson dans *Abattoir* face à celui d'Eli Lotar

En 2000, l'exposition *André Masson : the 1930s* ouvrait sur une salle contenant quatre tableaux inspirés par ses visites à La Villette et Vaugirard. Dans le catalogue de l'exposition, la commissaire Laurie Mohanan souligne le caractère annonciateur de ces œuvres quant à sa production artistique ultérieure des années trente :

The first galleries opened with four works inspired by Masson's trips to the Parisian slaughterhouses with the photographer Eli Lotar. Compared to the photographs, which convey an uncanny, liminal place of slaughter, Masson's abattoir images are concerned with formal dynamics that are worked out relationally from one picture to the next, almost as if he were

overlooking or obscuring the horrific potential of the subject depicted, even as he moved away from automatism toward to a more figurative idiom. The abattoir paintings – among them *Bull with Throat Cut* and *Slaughterhouse* (both 1930) – are monumental, carefully organized compositions with geometric shapes forming a backdrop for the looser, more evocative lines that render dying beasts and their impassive executioners.¹¹³

André Masson avait joint les surréalistes entre 1924 et 1929, avant de dissocier sa pratique des règles imposées au groupe par André Breton pour mieux mener sa carrière solo. Dès cette époque, sa production était fortement imprégnée du traumatisme vécu dans les tranchées lors de la Première Guerre mondiale. Masson avait entamé en 1927 une série de tableaux de sable sur les combats animaux où il tenta d'associer la violence du sujet à une exploration gestuelle de la ligne. Nous présumons qu'il avait connu Lotar par l'intermédiaire de son grand ami Georges Bataille.

En se remémorant son passage aux abattoirs avec Eli Lotar, Masson a lui-même signalé que son intérêt était tourné vers le comportement des bêtes devant la tuerie :

J'allais aux abattoirs, à Paris, avec un photographe, Elie [sic] Lotar, qui m'a introduit auprès du monde des tueurs. J'ai y enregistré les réactions des animaux tués. J'allais aussi à l'endroit où on abattait des chevaux, l'équarrissage de Vaugirard. Une sorte de méditation sur le destin des animaux.¹¹⁴

L'abattoir représentait pour lui un motif d'ordre pictural qui lui permit de poursuivre son étude sur les pulsions des animaux placés en état d'agression corporelle, et ce, indépendamment du contexte architectural dans lequel elles se trouvaient. Conçue en 1930, la surface d'*Abattoir* est sectionnée par quatre traits verticaux qui sont subdivisés en petits aplats géométriques (**fig. 3.6**) Sur cette surface, le profil d'un boucher est esquissé par quelques triangles, puis la gueule d'un taureau et la tête d'un mouton par des traits noirs. Entre ces trois silhouettes, d'autres lignes redirigent notre regard sur des

¹¹³ Laurie Monahan, « Masson: The Face of Violence », *Art-in-America*, vol. 88, n° 7 (July 2000), p. 120. *Masson : the 1930s* s'est tenue au Musée Salvador Dalí de Saint Petersburg du 1^{er} octobre 1999 au 16 janvier 2000. Outre *Abattoir* (1930) et *Boeuf écorché* (1930), les deux autres toiles ne sont ni mentionnées ni reproduites dans le catalogue de l'exposition, mais il pourrait s'agir de *L'équarrisseur* (1928) et *Le boucher* (1929).

¹¹⁴ Jean-Claude Clébert, *Mythologie d'André Masson*, Genève, Pierre Cailles, 1971, p. 44.

formes rouges, suggérant le geste de la saignée ou de la coupe. Il n'est pas certain que ces trois figures appartiennent à un même espace-temps, puisqu'elles sont distancées l'une de l'autre par des formes abstraites et colorées.

[Illustration retirée]

Figure 3.6 André Masson, *Abattoir*, 1930.

Dans *Abattoir*, Masson effectue d'ailleurs une conjonction stylistique en utilisant simultanément deux langages plastiques distincts. La juxtaposition de formes élémentaires et la réduction de la palette sont perçues en référence au cubisme analytique, qui visait à reproduire la réalité de manière objective. Il apparaît donc surprenant que Masson ait inséré dans une structure d'apparence cubiste un tracé sinueux et plus spontané, comme véhicule surréaliste de l'inconscient subjectif. William Rubin croit que Masson cherchait à renverser constamment les fondements du cubisme pour redonner à la vision absolue du réel une dimension psychologisante.¹¹⁵ Si nous suivons Rubin, nous pouvons supposer que les réactions des bêtes vouées à la tuerie ont

¹¹⁵ Il remarque: « Masson saw that the particular abstractness of High Analytic Cubism could be exploited for the purpose of "internal imagery" – the imaginative, psychologically included type of subject that had been explored by the Chirico during the previous decade (and even earlier Redon) though in a non-cubism manner. [...] In fact, Masson's pictures less tore apart Analytic Cubism than they used its pictorial syntax to reverse its own expressive premises. » Carolyn Lanchner et William S. Rubin, *André Masson*, Catalogue d'exposition (New-York, The Museum of Modern Art, June 2nd – August 17th), New-York, The Museum of Modern Art, 1976, p. 18.

dû être réorganisées plastiquement pour transposer l'idée d'un contrôle de l'expérience subversive de la douleur. À la violence initiale — celle du meurtre animalier — se substitue une tension picturale qui inscrit et confine l'acte libérateur surréaliste à l'intérieur d'une structure plus rigide. Une telle composition marque également un écart entre le rendu pictural de l'espace-temps dans lequel est situé l'abattoir et celui qui est saisi par l'acte photographique qui immobilise les traces de l'abattage sur une plaque sensible.

Dans *Abattoir*, le peintre cherche à condenser en un seul tableau plusieurs éléments renvoyant à une imagerie occidentale de la violence et de la mort en associant la boucherie industrielle à la tradition picturale de la tauromachie. Les scènes de tuerie croquées à La Villette par Masson sont ainsi projetées dans une histoire de l'art qui englobe plusieurs représentations du culte sacrificiel animal, notamment dans la peinture espagnole.¹¹⁶ Les réactions biologiques de l'animal sont ainsi synthétisées dans un espace-temps mythique plus proche du propos bataillien que des photos de Lotar. Dans cet esprit, la découpe linéaire et colorante de la surface chez Masson sert surtout à tronquer les motifs iconographiques pour mieux les entremêler ensuite. Selon d'autres fins, Eli Lotar témoigne d'un rapport périphérique au temps de l'abattage en effectuant une découpe optique dans une réalité où les corps animaux et les hommes au travail sont montrés avant ou après l'instant fatidique de la mise à mort. Une telle temporalité périphérique issue de l'acte photographique est comparable à la métamorphose, au processus de médusation qui se déroule précisément dans l'écart insaisissable entre l'état de chair à l'état de pierre de la figure mythologique.¹¹⁷

¹¹⁶ Ce thème se précisera d'ailleurs dans les séries de Masson sur la corrida et sur les *Massacres*, où il tentera d'élargir son traumatisme personnel du champ de bataille à une histoire plus collective de la violence contrôlée.

¹¹⁷ Lire à ce sujet l'interprétation détaillée qu'en donne Philippe Dubois dans *L'Acte photographique...*, p. 145.

3.4.2 L'aspect périphérique de l'abattoir : le point de vue de Raymond Queneau dans *Porte Brancion* face à celui d'Eli Lotar

Poète, romancier et dramaturge, Raymond Queneau a écrit *Porte Brancion* quand il faisait partie du cercle surréaliste¹¹⁸. Il s'agit du seul poème sur l'abattage des animaux qu'il ait rédigé avant la Seconde Guerre mondiale. Bien que Queneau et Lotar n'aient pas les mêmes abattoirs comme référence, ils mettent tous deux à l'avant-plan la situation périphérique. *Porte Brancion*¹¹⁹ est constitué de quatre strophes que voici :

Les abattoirs coupés en deux
 Les trompes du village sonnent
 Ulcère pointant vers les peurs bleues
 Des nuages électriques

Sur les bastions les puits sans fin
 Des aubes sous-marines
 Calmez poissons de vos nageoires fines
 Les herbes

Sibérie Canada
 Fantômes endormis
 Préparant les voiles
 D'un prochain voyage

Auprès des carnivores murés
 Par la sentimentalité des hommes
 Repose le cœur immobile et vidé
 De la S.P.D.A

Le champ lexical privilégié par Queneau fait paraître les abattoirs de la Porte Brancion à la fois comme un endroit magique et une prison. D'une part, l'aspect sordide des lieux est atténué derrière les références au monde liturgique. Les « trompes » qui sonnent dans

¹¹⁸ Queneau a côtoyé le groupe d'André Breton jusqu'en 1929. Sa signature dans le pamphlet *Un cadavre* marque sa rupture avec ce dernier. La datation de *Porte Brancion* est déterminée par Astrid Bouygues, qui a étudié le thème de l'abattoir dans sa poésie : « *Porte Brancion* est un poème inédit non daté, mais certainement écrit dans les années vingt, et très probablement en 1924-1925. » Il ajoute, en bas de page : « Si l'on en croit les listes numérotées établies par Queneau lui-même, et dans lesquelles certains poèmes, datés, fournissent pour les autres des repères chronologiques. » Astrid Bouygues, « Avec ou sans vergogne? L'abattage des animaux de boucherie dans la poésie de Raymond Queneau », *Australian Journal of French Studies*, vol. 40, n° 1-2, p. 195.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 197.

un ciel aux « nuages électriques » peuvent rappeler les cloches ecclésiastiques ou les trompettes de l'Apocalypse et les « aubes sous-marines », si elles teintent le poème d'une lumière matinale, font aussi écho aux habits portés par les clercs lors d'offices religieux. Les « fantômes endormis » reconduisent d'ailleurs la mort dans un espace aussi lointain que le sont la « Sibérie » et le « Canada ». D'autre part, les mots « ulcère », « bastions », « murés » et « S.P.D.A. » évoquent un état de réclusion. Ceci incite Astrid Bouygues à voir que la suite d'images chimériques du poème pose les abattoirs dans un environnement plus vaste :

[...] si on veut bien admettre que tout le poème décrit les "métamorphoses oniriques" du premier élément qu'il cite, à savoir les abattoirs, alors ce sont eux, et la puissance évocatrice qui y est attachée, qui du même coup résumement tout un quartier.¹²⁰

Elle en déduit que l'association entre les carnivores et la S.P.D.A. est inspirée d'un fait historique, soit la transformation d'une ancienne fourrière municipale en un bâtiment du complexe des abattoirs de Vaugirard. Autant les animaux de boucherie, les chiens abandonnés que les défenseurs des droits animaux sont perçus comme des esclaves de l'architecture qui devient une prison pour ceux qui y vivent et un repoussoir pour les autres résidents du quartier :

Historiquement, les exigences de clôture hermétique des abattoirs, qui ont pour origine à la fois un souci d'hygiène et le désir de ménager la sentimentalité des hommes dont il est question dans la dernière strophe du poème, allèrent de pair avec leur exil à la périphérie des villes. Il n'est peut-être pas anodin de remarquer que c'est justement cette situation périphérique qui donne son titre au poème de Queneau, et qui plus est par le biais de la notion de "porte", indiquant clairement l'existence d'un seuil à franchir, plus symbolique que réel.¹²¹

Dans *Porte Brancion*, la possibilité d'un passage est dictée par l'interdiction de pénétrer l'espace des abattoirs. Les bastions protègent les lieux de leur mystère, entourant les abattoirs tel un « village » inaccessible. À court d'images réelles, le poète doit user de

¹²⁰ *Ibid*, p. 201. Ce quartier serait celui de Vaugirard, dont la porte principale donnait sur la rue Brancion.

¹²¹ *Ibid*, p. 203.

métaphores et d'allégories pour témoigner de la mise à mort dans le paysage urbain, le « puits sans fin » et les « aubes sous-marines » laissant deviner la présence de quelques reflux de sang mêlé à l'eau. Dans *Aux Abattoirs de la Villette*, les seuils de La Villette apparaissent plus comme des sorties envisageables menant hors des abattoirs que comme des portes qui obstruent la vue sur le spectacle du carnage.

Divers éléments dans les photos suggèrent une telle interprétation, dont les trouées de l'architecture et les signes d'une vie urbaine attenante. Par exemple, tous les clichés où des tas de peaux ont été accumulés les situent à la jonction de deux espaces, qu'ils aient été déposés au rebord de la rue (Annexes II-3, II-4, II-24) ou à proximité d'une entrée d'où les peaux ont été hissées (Annexes II-2, II-4, II-24). Dans les échaudoirs, quand les carcasses ne gisent pas au sol près d'une ouverture murale (Annexes II-9, II-21) ou ne sont pas accrochées sur un treuil pour être glissées à travers celle-ci (Annexes II-19, II-21, II-22, II-29), une fuite hors du carré d'abattage est toujours signifiée; celle de l'eau mélangée au sang et qui est déversée dans les conduites d'égouts. Dans la plupart des photos, les bouchers sont aussi photographiés auprès des embrasures architecturales qu'ils doivent eux-mêmes franchir quotidiennement (Annexes II-15, II-16, II-19, II-21, II-22, II-28, II-29). Le seuil se dévoile ainsi comme une importante composante photographique de la série *Aux Abattoirs de la Villette* et, en ce sens, se rapproche plus largement de la vision de Paris à laquelle nous convoque le philosophe Walter Benjamin à la même époque :

La ville n'est homogène qu'en apparence. Son nom même prend un accent différent selon les endroits où l'on se trouve. Nulle part - si ce n'est dans les rêves - il n'est possible d'avoir une expérience du phénomène de la limite aussi originaire que dans les villes. Connaître celles-ci, c'est savoir où passent les lignes qui servent de démarcation, de long des viaducs, au travers des immeubles, au cœur du parc, sur la berge du fleuve; c'est connaître les limites comme aussi les enclaves des différents domaines. La limite traverse les rues; c'est un seuil; on entre dans un nouveau fief en faisant un pas dans le vide, comme si on avait franchi une marche qu'on ne voyait pas.¹²²

¹²² Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (traduit de l'allemand par Jean Lacoste), Paris, Les Éditions du Cerf, 2006 [1989], p. 113. Les notes sur les passages ont été écrites par Benjamin entre 1927 et 1930.

Le lien entre les photos de Lotar et le commentaire de Benjamin est pertinent dans la mesure où l'expérience élargie des seuils dans l'abattoir apparaît comme une mise en abîme, un extrait de l'expérience des seuils parisiens. Cette idée sera développée dans l'espace quelconque sur lequel ouvre *Le sang des bêtes* de Georges Franju.

3.4.3 L'espace quelconque des abattoirs de La Villette : le point de vue de Georges Franju dans *Le sang des bêtes* face à celui d'Eli Lotar

Reconnu pour ses contributions incontournables à l'essor du cinéma direct des années 60 et pour ses implications dans la mise sur pied de la Cinémathèque française, Georges Franju a tout d'abord été décorateur de théâtre et affichiste. Sa rencontre déterminante d'Henri Langlois le mena vers le documentaire et *Le sang des bêtes* (1949) fut son premier court-métrage du genre à titre de réalisateur. Son style, plus orienté vers la fiction, emprunte des éléments au cinéma scientifique et à la poésie surréaliste qui donnent à voir son goût pour le caractère insolite du réel. Pour qualifier l'esthétique de ses films, Gérard Leblanc utilise l'expression de « cinéma chirurgical¹²³ » et Claude Beylie celle de « cinéma de la cruauté¹²⁴ ». Nous ne pouvons certifier à l'aide de sources tangibles que Lotar et Franju se sont rencontrés. Toujours est-il que les deux hommes ont travaillé avec des amis communs. Entre 1945 et 1953, Franju a été le secrétaire général de l'institut de cinématographie scientifique fondé et dirigé par Jean Painlevé, avec qui Lotar avait tourné auparavant *Caprelles et pantopodes* (1929) et *Crabes* (1930). Painlevé a d'ailleurs écrit les commentaires du scénario du *Sang des bêtes*. De plus, Joseph Kosma avait composé en 1945 la musique d'*Aubervilliers*, le seul film que Lotar ait complètement réalisé, soit quatre ans avant sa collaboration avec Franju pour un

¹²³ Il en définit le mode ainsi : « Le cinéma chirurgical lui permit de penser les émotions générées par la peur, l'horreur, l'angoisse, à l'écart des stéréotypes exploités par la littérature et le cinéma fantastique. », Gérard Leblanc, *Georges Franju. Esthétique de la déstabilisation*, Paris, Maison de la Villette, 1992, p.15.

¹²⁴ Beylie fait ce parallèle : « Il demeure fidèle à quelques idées simples : la haine de la guerre, de l'hypocrisie, de la société répressive, l'amour des animaux et des enfants. Paraphrasant Artaud, on pourrait dire qu'il rêve d'un « cinéma de la cruauté », mais enrobé dans une délicate poésie formelle. », Claude Beylie, « Georges Franju », 2007, En ligne, *Encyclopaedia Universalis*, <<http://www.universalisedu.com/article2.php?napp=15190&nref=T230951>>, consulté le 20 août 2008.

même mandat. Il serait donc surprenant que la série *Aux Abattoirs de la Villette* soit restée ignorée de Franju et qu'elle n'ait pu être envisagée comme une source profitable à la réalisation du *Sang des bêtes*. Du moins, il est très probable que Franju ait été en contact avec les trois photos de Lotar parues dans le numéro 6 de *Documents*, la revue ayant beaucoup circulé dans le milieu artistique de l'entre-deux-guerres.

Tourné avec une caméra sur l'épaule, *Le sang des bêtes* a pu être produit grâce au mécène Jean Legros, Franju n'ayant pas reçu l'approbation des autorités préfectorales pour le tournage au sein des bâtiments de Vaugirard et de La Villette. Cette contrainte a également encouragé Franju à filmer le pourtour parisien plutôt que le centre des abattoirs.¹²⁵ Le court-métrage s'ouvre avec un plan d'ensemble donnant sur une place publique où marchent des gens. Une route principale et un alignement d'immeubles en béton bloquent l'horizon. La séquence suivante présente les terrains vagues et leurs brocantes situés entre la banlieue et la voie ferrée. Un baiser y est échangé entre deux amoureux, puis la caméra pénètre les abattoirs de La Villette, en passant par « [...] le canal de l'Ourcq qui charriait jadis des cadavres d'animaux provenant des écorcherie [...] »¹²⁶. La suite se déroule à l'intérieur des halles, où Franju est attentif aux différentes étapes de la mise à mort et de la transformation de l'animal : la percussion du crâne, la saignée, l'écoulement du sang, le dépouillage, le décollement de la peau par air comprimé, l'équarrissage, le fleurage, le foulage, l'extraction des organes, la découpe de la graisse, l'estampillage des têtes et le nettoyage. Deux voix accompagnent les images pendant qu'elles défilent, l'une féminine et lyrique, superposée aux plans de l'extérieur, et l'autre masculine et impassible, qui dépeint sans émotion les manœuvres des bouchers. Les abattoirs ne semblent pas fixés dans une temporalité précise, les gestes de la tuerie étant progressivement détachés des paroles qui en expliquent les fonctions. En comparaison avec la série de Lotar, les seuils de La Villette sont franchis avec Franju,

¹²⁵ Dans une entrevue, Franju tente de minimiser son attrait envers l'objet de violence en le redirigeant vers celui que représentait le paysage. Il dit : « Mon premier film c'était *Le sang des bêtes*. Je l'ai réalisé non pas parce que j'étais attiré tellement par le document — par les abattoirs — mais parce que les abattoirs de Vaugirard et ceux de La Villette sont entourés par l'Ourcq, d'une part, et, d'autre part, par les terrains vagues de la Porte de Vanves. [...] C'est le contrepoint lyrique de la tuerie des échadoirs qui m'a amené à faire *Le sang des bêtes*. », Janine Bazin et André S. Labarthe, *Cinéma de notre temps : Franju le visionnaire* (Entrevue télévisée, 1980), Paris, Institut national de l'Audiovisuel, 1997.

¹²⁶ Georges Franju, « Intérieurs/ Extérieurs » dans Gérard Leblanc *et al.*, *Georges Franju.*, Paris, Maison de la Villette, 1992, p. 13. (Extraits de la Cinémathèque française)

puisqu'il opère une lente transition de l'intérieur vers l'extérieur et inversement, ce que révèle la narration départagée entre la femme et l'homme :

La voix féminine nous conduit jusqu'au seuil des abattoirs. Nous entrons à l'intérieur accompagné par la voix masculine qui nous donne des explications techniques précises sur les instruments utilisés dans la mise à mort des différentes bêtes. La mort d'un cheval blanc foudroyé par un coup de pistolet spécial semble vouloir illustrer ces propos.¹²⁷

Nous souhaitons nous pencher sur la séquence finale qui exprime bien comment Franju perçoit différemment l'espace périphérique de La Villette. Le premier plan ouvre sur la criée des abattoirs. Les moutons sont filmés de leur entrée à l'intérieur des halles jusqu'à leur saignée. Une série de plans met ensuite en relation les fluides et l'architecture. Puis, l'environnement des abattoirs (les moulins de Pantin, le quai de Charente, les automobiles, les voies ferrées) est filmé en contre-jour, ce qui octroie aux quartiers industriels une apparence bidimensionnelle. D'après ses dires, Georges Franju a voulu représenter la réalité des abattoirs en réinsérant La Villette dans un contexte qui en serait son contrepoids, le vaste décor l'entourant et l'isolant du centre urbain.¹²⁸ Ainsi, il a dû créer un passage entre l'extérieur et l'intérieur, contrairement à *Porte Brancion* de Queneau, qui force le lecteur à demeurer hors de la réalité des abattoirs. Cette séquence produit un décalage entre le cadre formel et le sujet comme c'était le cas avec la séquence d'ouverture du film, où ce sont les terrains vagues et le canal de l'Ourcq qui introduisent le spectateur aux étapes de la tuerie. Nia Perivolaropoulou y voit une tentative pour créer une rupture entre le langage cinématographique surréaliste et l'objet filmé qui relève du domaine de la connaissance observable :

L'image cinématographique devient, dans *Le Sang des bêtes*, et chez Franju plus généralement, le lieu où peut se montrer soit ce qui échappe au discours, soit ce que le discours se refuse ou s'interdit de désigner. L'image cinématographique permet une perception telle que le perçu ne soit pas investi de part en part par le déjà-connu, une perception qui peut aller

¹²⁷ Georges Franju, *Le sang des bêtes*, 1949.

¹²⁸ Janine Bazin et André S. Labarthe, *Ibid.*

jusqu'au vertige de l'indétermination. Ce qui met en œuvre évidemment les frontières du visible et du non visible.¹²⁹

Franju représente les abattoirs comme un lieu artificiel, le décor avoisinant ayant l'aspect d'un théâtre inhabité. Nous souhaitons mettre en relation l'espace périphérique du *Sang des bêtes* avec la notion d'espace quelconque théorisée par Gilles Deleuze, qui permet de mieux rendre compte de la filiation entre l'approche cinématographique des abattoirs de La Villette de Franju et celle du jeune photographe Lotar. Selon le philosophe, dans le cinéma qui suit la Seconde Guerre mondiale, il n'y a plus de corrélation nécessaire entre le temps de la narration et le temps réel de la représentation, le schème sensori-moteur dans lequel s'enchaînent les actions ayant été rompu. De cette fissure naît ce que Deleuze nomme l'espace quelconque :

Les situations optiques du néo-réalisme s'opposent aux situations sensori-motrices fortes du réalisme traditionnel. La situation sensori-motrice a pour espace un milieu bien qualifié, et suppose une action qui la dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie. Mais une situation purement optique ou sonore s'établit dans ce que nous appelions "espace quelconque", soit déconnecté, soit vidé [...] ¹³⁰

Un tel espace, tel que perçu par Deleuze, compenserait donc à l'incommunicabilité d'un discours censé décrire des phénomènes comme ceux de la folie, la mort ou la guerre. Il se caractérise par le montage des images-temps, c'est-à-dire par l'agencement d'images dont les qualités intensives renvoient chacune à une même puissance qui traverse le film. Ainsi, la temporalité d'un espace quelconque ne s'étend pas de manière continue et synthétique, mais est pensée sous forme d'instantanéités se réfléchissant l'une et l'autre. La puissance (l'essence) du film *Le sang des bêtes* pourrait être identifiée comme étant une puissance d'évidement que déploient les plans où il y a présence de liquide et où

¹²⁹ Nia Perivolaropoulou, « Le travail de la mémoire dans Theory of Film de Siegfried Kracauer », *Protée*, vol. 32, n°1 (printemps 2004), 2004, En ligne, *Érudit*, <http://www.iderudit/011024ar>, Consulté le 15 août 2008.

¹³⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps...*, p. 13. Il observe cette métamorphose de l'image notamment dans *L'éclipse* d'Antonioni : « [...] à partir de *L'éclipse*, un traitement des situations-limites qui les [temps] pousse jusqu'à des paysages déshumanisés, des espaces vidés dont on dirait qu'ils ont absorbé les personnages et les actions, pour n'en garder qu'une description géophysique, un inventaire abstrait. » *Ibid*, p. 12.

s'agitent les corps en convulsion. Par conséquent, ce ne sont plus les référents définis (la criée des abattoirs, la fontaine centrale, le troupeau, la rangée de moutons égorgés) mais le déploiement de leurs qualités intensives qui construisent l'espace quelconque des abattoirs de La Villette: l'eau de fontaine *jailissante*, le sang *ruisselant* des bêtes égorgées, le sol *imbibé* et *miroitant* par l'accumulation d'eau et de fluides animaux, les corps *spasmodiques* des moutons lors de leur égorgement, etc. Ces images-temps confèreraient au film une épaisseur signifiante, toujours en résonance avec les plans du canal de l'Ourcq qui ceinturent l'architecture.

[Illustration retirée]

Figures 3.7 et 3.8 Georges Franju, *Le sang des bêtes*, 1949 (Photogrammes)

Dans la séquence que l'on étudie, la puissance d'écoulement (de liquéfaction) est induite par l'égorgement d'un mouton (l'événement optique) qui sépare le corps vivant du corps mort¹³¹. Agencées les unes aux autres, les qualités intensives génèrent un espace quelconque vidé dont les objets et les corps demeurent suspendus au rythme continu de la saignée et du courant de l'Ourcq. En fait, Franju filme ici la fin d'une journée de travail au moment où un ouvrier s'emploie à nettoyer le pavé en faisant gicler l'eau de son tuyau d'arrosage. Les filets d'eau fuient avec la chanson *La mer qu'on voit danser* de Charles Trenet, image sonore qui prolonge l'image visuelle dans l'espace quelconque de La Villette. Les grilles se referment sur ce monde insaisissable qui ne trouve

¹³¹ Il faut voir que le court-métrage répète ce moment de suspension propre à la saignée en autant de facettes : le lent baiser des amants échangé entre les terrains vagues et les abattoirs, l'immobilité de la ville lorsque réfléchi dans l'eau, la fumée blanche des cigarettes qui marque un temps d'arrêt entre les étapes de la tuerie, les sons de cloches entre le premier et le dernier coup de hache qui coupe la carcasse en deux, les sifflements des bouchers qui meublent les étapes de la tuerie, ou encore, le passage de la péniche d'une extrémité à l'autre du cadre.

d'équivalences optiques que dans la vacuité des routes et des terrains vagues. *Le sang des bêtes* se termine sur l'image d'une longue péniche qui découpe l'horizon par une mise à plat de la perspective. Puis, un train qui fonce vers l'espace du spectateur répand dans le ciel sa vapeur dense, participant à la puissance d'évidement de La Villette et de ses structures organisationnelles. Tranquillement, les abattoirs sont remis à distance du paysage et redeviennent inaccessibles pour l'œil humain.

En suivant Deleuze, l'espace quelconque évidé de La Villette « [...] renv[errait] encore au regard perdu de l'être absent au monde autant qu'à soi [...]»¹³², et les images-temps permettraient d'effectuer une transition en « tendant vers un point d'indiscernabilité [...]»¹³³. Ce qui est inconcevable dans les abattoirs de La Villette, c'est la violence qui y est régie, mais, encore plus, c'est une violence plus grande (trop puissante) qui demeure intolérable pour celui qui la perçoit. À la fin de *L'image-temps*, son deuxième essai sur le cinéma, Gilles Deleuze fait ressortir des images-temps un étroit rapport avec la Seconde Guerre mondiale. Selon lui, le cinéma qui suit cette période viserait à produire des expériences purement optiques où l'homme est confronté face à ce qu'il redoute, c'est-à-dire aux atrocités de la guerre auxquelles notre conscience veut échapper, mais qui demeurent à l'état de puissance à l'intérieur de nous. Dans *Le sang des bêtes*, la force d'écoulement serait manifeste de cette situation limite en nous rappelant le retour incessant de la tuerie — par l'entremise de ses composantes et leurs qualités intensives — vers une même source — ici, le canal de l'Ourcq. Un tel regard n'a pu être porté sur La Villette par Eli Lotar, qui photographia les abattoirs avant la Deuxième Guerre mondiale et dont le lien avec la Grande Guerre ne peut être déduit précipitamment étant donné que le sens de l'œuvre n'est ni guidé par un montage ni par un commentaire audible. Nous restreindrons notre étude au postulat que Lotar est lui aussi résolu à saisir l'irreprésentabilité des abattoirs en réduisant le champ de représentation des bêtes et de leurs restes au périmètre architectural limitrophe de La Villette.

¹³² Gilles Deleuze, *Ibid*, p.17.

¹³³ *Ibid*.

3.5 La série *Aux Abattoirs de la Villette* ou la dimension humaine de la tuerie animale

À l'encontre de la tendance critique postmoderne portée par la philosophie de l'informe et du sacrifice, Ian Walker est le seul historien de l'art à avoir explicitement dissocié la figure **3.9** du propos bataillien :

The wall above them [the cows' hooves] is pocked and scratched with the name PICHARD repeated twice, presumably that of the trader whose property they now are. It is as if these animals had been executed in the heart of an impenetrable prison; the only way through the space would seem to be on a twisting path where one would have to pass close by these remains. This powerful yet impassive image is reproduced full-page in *Documents*, a sober counterweight to Bataille's florid evocation of massacre and religion opposite.¹³⁴

[Illustration retirée]

3.9 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.

Nous aimerions revenir plus précisément sur l'idée de propriété qu'il fait apparaître de ses observations en rapport avec l'expérience du seuil rapportée à la série. Walker remarque que l'emplacement des pieds de veau nous renseigne sur l'appropriation humaine dont ils font l'objet. Cette remarque est pertinente dans la mesure où elle nécessite d'être nuancée, puisque rien ne nous indique que les jarrets appartiennent à

¹³⁴ Ian Walker, *Cities gorged with...*, p. 127.

l'homme rapporté au nom sur la paroi. Il est vrai que les jarrets sont associés ici à l'indexation d'un espace par un individu, qui a écrit son nom de famille sur le mur comme pour indiquer son territoire. Cette interprétation semble renforcée par l'effet d'un dédoublement réciproque entre le mot PICHARD (graphité à deux reprises) et la superposition des deux rangées de jarrets. La répétition est perçue par Walker comme une composante de l'image où les traces de l'emprise humaine des lieux et le morcellement animal qui s'y opère nous apparaissent tels deux versants d'une même entreprise destinée à la mise à mort. La marque de l'individu (en quelque sorte, la signature) est associée au corps massifié. Cette analyse de la figure **3.9** fait contrepoint au texte de Georges Bataille qui évite d'énoncer le nom de l'abattoir pour empêcher de l'inscrire dans un cadre formel, architectural. Qu'en est-il des autres épreuves de la série? Lotar rend-il perceptibles ailleurs de tels indices de la place occupée par l'individu aux abattoirs de La Villette et, le cas échéant, comment la photographie cerne-t-elle la relation homme-animal qui s'y joue?

Alors que les abattoirs de Chicago contribuent à redéfinir l'homme moderne comme étant devenu progressivement l'un des maillons de la chaîne de montage (d'abattage), la perception traditionnelle du boucher fait toujours figure de loi à La Villette, son statut étant considérablement valorisé au sein de la société. L'idée de propriété n'est donc pas encore solidement arrimée à celle d'un capitalisme anonyme, ce qu'atteste la figure **3.9** en décelant la volonté de s'identifier de manière personnelle aux lieux. Il en va de même pour les photos de bouchers qui sont généralement individualisés par le cadrage de Lotar, ce qui sera également le cas dans *Le sang des bêtes* de Franju. Rares sont les images où nous distinguons plus de deux ouvriers dans un même espace. Hormis les clichés d'échandoirs, où les hommes sont vus en plongée, les travailleurs sont pour ainsi dire portraiturés. L'importance qu'il accorde au regard des sujets en est manifeste. Par exemple, dans la figure **3.10**, on pourrait assimiler la composition à celle d'un portrait en pied et, dans la figure **3.11**, le regroupement de la femme, de l'homme et de la bête égorgée dans une structure formelle pyramidale nous pousse à dresser un parallèle avec celle du portrait de famille souvent utilisée de manière traditionnelle en peinture et en photographie.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 3.10 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.Figure 3.11 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 3.12 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.Figure 3.13 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.

En plus de la volonté du photographe à capter l'humanité des bouchers en tant qu'êtres singuliers, remarquons que Lotar réunit à quelques occasions l'homme et la bête meurtrie, de sorte qu'ils apparaissent dans une relation de corps à corps. Un tel rapprochement n'est pas synonyme d'une réduction des fonctions humaines à celles de l'animal, comme l'ont évoqué Upton Sinclair dans *The Jungle* et Sergei Eisenstein dans *La Grève* et *Le Cuirassé Potemkine*¹³⁵, mais de proximité. Une telle composition est frappante dans la figure **3.12**, où le jeune apprenti semble placé dans une situation d'interdépendance, voire d'intimité, avec la carcasse de chair qu'il "fleure". Il est montré la main agrippée à la chair de la carcasse et le visage concentré sur sa besogne. Dans la

¹³⁵ Johanne Lamoureux en fait un exposé éclairant dans « Le travail de la viande », *Intermédiatités*, n° 11 (printemps 2009), p. 13-35.

figure 3.13, Lotar s'est intéressé à la contiguïté du corps penché de la femme avec celui du mouton qu'elle dépèce, et qu'elle semble moins blesser que soigner.

Cette disposition à mettre l'accent sur l'individualité et l'humanité du boucher va de pair avec la compartimentation de l'espace qui caractérise le rendu des abattoirs de La Villette au travers de la série. Notons déjà qu'Eli Lotar évite de donner un aperçu général du site. En effet, il semble replier l'espace sur lui-même — sur ses petites tueries individuelles et sur les résidus qui semblent avoir été abandonnés dans l'architecture. Bien que Lotar ait dû se conformer à une réglementation visant à contraindre ses déplacements (et surtout ses points de vue) au cœur des abattoirs comme pour Franju, cette restriction ne peut à elle seule expliquer le fait qu'il ait minimisé la perspective de l'espace à de petites scènes relatives à l'abattage animalier et à l'intérieur des bâtiments. Lotar s'est volontairement abstenu de montrer les troupeaux à leur arrivée ou en enclos, alors qu'il en avait l'accès, préférant recueillir dans son appareil les bêtes, puis les fragments, isolément du cheptel. Ceci est d'autant plus étonnant lorsque nous considérons que le parc de La Villette avait été érigé pour centraliser les activités d'abattage et qu'il s'agissait du plus grand ensemble architectural du genre jamais construit en France. Dès l'ouverture officielle de 1867, la superficie totale du complexe était d'environ 39 hectares, la grille de la façade principale donnant sur la rue de Flandres mesurait 120 mètres et le réseau des égouts s'étalait sur dix kilomètres. Le plan était divisé en quatre halles centrales (qui comprenaient les échaudoirs, les bergeries, les bouveries et les porcheries) longeant, d'une part, le Canal St-Denis et d'autre part, les pendoirs et le brûloir. À l'avant des halles étaient installés l'octroi, la conciergerie et le bureau de l'administration. C'est également là que prenait place la vente à la criée.¹³⁶

¹³⁶ Pour un aperçu plus global, « [l']établissement occupait à sa mise en service une surface d'environ 39 hectares, qui a été portée à 54 hectares au fil du temps. L'aire occupée était limitée par le chemin de fer de l'Est et la route militaire, les canaux de l'Ourcq et de Saint-Denis. Il était traversé dans toute sa longueur par une avenue dite du Centre, une avenue du Nord et une avenue du Sud. La façade principale, qui donnait rue de Flandre, comptait neuf portes carrossables et six pour les piétons; elle était fermée par une grille d'environ 120 mètres de longueur. Construit dans le but de centraliser la profession et conçu d'ailleurs comme une succession de tueries particulières à méthodes artisanales, il était, à l'époque, le plus vaste d'Europe. Au début, l'Abattoir général comportait neuf "carrés" d'abattage. Chaque carré comprenait deux rangées d'échaudoirs séparées par une cour. Des pavillons, échelonnés en éventail, contiennent des étables où séjournent les bœufs, taureaux, vaches, et des échaudoirs destinés à l'abattage. Les échaudoirs étaient des cases de 50 m² environ, équipées sommairement d'un treuil destiné à hisser les carcasses des bovins, après l'éviscération, sur deux poutres en fer, appelées "pentes".

Nous pensons que la segmentation du site de La Villette en espaces distincts et souvent cloisonnés (échaudoirs, brûloirs, pendoirs et zones circulatoires) doit être interprétée à partir des convictions exprimées par Lotar dans divers documentaires qui témoignent de sa sensibilité envers le monde prolétarien. Parmi ceux-ci, *Prix et Profits* (1931) et *Ténériffe* (1932) d'Yves Allégret, *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñel et *Les Maisons de la misère* (1927) d'Henri Stock dénoncent les mauvaises conditions de vie des paysans ouvriers. Par ailleurs, dans *Zuiderzee*, un film de Joris Ivens qui récupère une série de photos prises lors du repérage de *Nous construisons*, l'individu symbolise le fondement et l'héroïsme de l'édification collective.¹³⁷ La corrélation entre la saisie de l'architecture et du boucher dans *Aux Abattoirs de la Villette* pourrait ainsi être symptomatique d'un comportement photographique redevable d'une dimension sociologique étendue que résume Susan Sontag en ces termes : « La photographie renforce une conception nominaliste de la réalité sociale, qui serait faite de petites unités en nombre apparemment infini, de la même façon que le nombre de photos qui pourraient être prises d'un objet quelconque est illimité.¹³⁸ »

L'eau qui provenait de 250 robinets s'ouvrant à volonté (!) se déversait, après avoir servi aux lavages, dans des égouts qui n'avaient pas moins de dix kilomètres de développement sous les terrains bâtis. Sur 272 échaudoirs que contenait au départ l'abattoir, 187 étaient livrés au commerce. » Pierre Haddad, « Historique des anciens abattoirs de Paris », *Les chevillards de la Villette. Naissance, vie et mort d'une corporation*, 1997, En ligne, Thèse de doctorat, Nanterre, Université de Paris X, Fac-similé numérique, Groupe MHR, <http://www.mhr-group.fr/haddad>, consulté le 20 août 2008. La plupart des photos documentant le site de La Villette et qui ont été prises à la même époque où s'y rendit Lotar sont conservées à l'Agence Roger-Viollet et furent commandées par le ministère de l'agriculture français. Le lecteur se rapportera à l'Annexe I-9 pour consulter le plan des abattoirs de La Villette conservé à la bibliothèque historique de Paris.

¹³⁷ Nous en avons déjà fait état plus haut, mais il est significatif de revenir sur un moment de l'analyse du film *Zuiderzee* par Waugh, en continuité avec *Nous construisons* : « *Zuiderzee* partakes of the traditionnelle romantic mode of epic narrative, exalting as it does the super-human powers of its heroic protagonist. Iven's particular inflection of his mode derives from contemporary Marxist ideology: his heroics are embodied in collective rather than in individualist terms. [...] Ivens is careful to balance in a way far more systematic and purposeful than in Wij Bouwen a sense of the individual with the sense of the collective. He fully employs his licence as omniscient epic narrator to move directly from his colossal bird's-eye perspectives of the entire construction site and the aforementioned long-shot constallations to close and medium-close analyses of the work of individual men. The emphasis in such close-perspectives [...] is on strength and skill of the individual worker's contribution to the total effort. » Thomas H.R. Waugh, *Joris Ivens: The Shifting Problematic...*, p. 112, 114.

¹³⁸ Susan Sontag, *Sur la photographie...*, p. 36.

Insistons ici sur le fait que la rencontre photographique entre les bouchers et les restes animaux est avant tout celle d'un artiste (Eli Lotar) et d'un milieu. La possibilité de cette rencontre (l'acte de photographier) est induite par la série (la forme) et à partir d'une impossibilité à représenter —, ultimement la mort — (ce que Georges Bataille a nommé l'informe) en tant que processus industriel. En retrait de l'ensemble du corpus, Lotar s'est autoportraité dans les abattoirs.

[Illustration retirée]

[Illustration retirée]

Figure 3.14 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929.

Figure 3.15 Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

[Illustration retirée]

Figure 3.16 Germaine Krull, *Eli Lotar*, 1928.

Nous pouvons le reconnaître en nous rapportant à une photo de Lotar prise par Germaine Krull une année auparavant. (**fig. 3.16**) Ce dernier est posé de profil, en retrait des bouchers, les yeux rivés sur un tas de boyaux auquel il fait face. Vêtu d'un habit de ville

et tenant son matériel photographique en bandoulière, il ne semble pas étranger à l'espace. À quelques détails près, la figure **3.15** est l'exacte réplique d'une autre photo du corpus (**fig. 3.14**) dont Lotar est absent. Cet écart entre les deux images est un bon indice quant à la dimension sociale accordée par le photographe à la rencontre entre l'homme et la dépouille animale. En se plaçant devant l'objectif de son appareil, Lotar donne à penser que le photographe n'est plus seulement un intermédiaire entre le spectateur et l'image. Dans l'esprit de Joris Ivens, il concilie le monde extérieur des abattoirs avec les êtres qui le peuplent, en adoptant le point de vue singulier du boucher. De là notre inquiétude de confondre l'approche d'Eli Lotar à celle de Georges Bataille, qui insiste sur la chute de l'homme vers ses origines bestiales. Avec Lotar, les seuils de La Villette sont propices à une réflexion sur la place ambiguë qu'y occupe l'individu en tant qu'acteur conscient, une mort animale non refoulée. En ce sens, le photographe concède à l'abattoir sa dimension proprement humaine et les rebuts de bovidés sont clairement réinsérés dans une structure a priori sociale. La figure **3.9** en témoigne, puisque ce sont les jarrets appuyés verticalement sur le mur jusqu'au coin de la bâtisse qui semblent reprendre possession de l'espace en tournant de manière quasi autonome le coin avec lui, de sorte que les pattes paraissent franchir le seuil de l'allée indépendamment de leur état cadavérique.

Dans ce dernier chapitre, nous avons poursuivi une distanciation de la série *Aux Abattoirs de la Villette* de ses contextes de publications au sein de *Documents*, de *Variétés* et *Vu* en redécouvrant le parcours artistique qui a pu conduire Eli Lotar aux choix photographiques sous-jacents à la production de la série *Aux Abattoirs de la Villette*. À cet effet, nous nous sommes arrêtés sur les contributions d'Eli Lotar au développement du documentaire en France. Nous avons soulevé son attrait pour la périphérie, que ce soit à travers ses photos de terrains vagues ou durant le tournage du film *Nous construisons* de Joris Ivens, où il a été témoin de la misère sociale des ouvriers de la construction en banlieue parisienne. Nous avons ensuite tenté de mettre en relief les spécificités photographiques de la série en parallèle avec d'autres œuvres traitant d'un sujet commun. À la différence de son ami André Masson, qui a transposé le motif de l'abattoir sur une iconographie du sacrifice taumachique et s'est servi de la

ligne et des plans colorés pour encadrer l'expérience corporelle de la violence, nous avons vu que Lotar inscrivait le boucher et la bête dans une temporalité périphérique qui précède ou suit le moment du meurtre. Contrairement à ce que Raymond Queneau développe dans le poème *Porte Brancion*, il adopte un point de vue intérieur aux abattoirs, où les seuils architecturaux prêtent à la ville un rôle d'arrière-scène de la tuerie. Nous avons ensuite émis l'hypothèse que Franju poursuit dans *Le sang des bêtes* le travail entamé par Eli Lotar, à savoir la création d'un espace quelconque avec le montage des plans lui permettant de dégager plus explicitement l'état de réclusion dans lequel ont été installés les abattoirs de La Villette. Tout en mettant l'emphase sur l'attention portée par Lotar envers le monde ouvrier, l'insertion de sa propre image parmi celles de la série nous est apparue comme un témoignage indéniable de sa volonté à concilier la mise à mort industrielle des animaux de boucherie avec l'occupation individuelle des lieux.

CONCLUSION

L'impression d'effacement de la série *Aux Abattoirs de la Villette* de Lotar derrière la définition de l'abattoir donnée dans *Documents* est la conséquence directe d'une sélection de trois négatifs parmi les trente-quatre disponibles, et indirectement, de la détermination des historiens de l'art des années 1990 à restreindre leurs interprétations. Pour des raisons de positionnement théorique et en participant au « mouvement de l'informe¹³⁹ », Georges Didi-Huberman et Yve-Alain Bois ont omis de mentionner les publications d'autres clichés dans *Variétés* et *Vu*. La prépondérance du rôle de Georges Bataille a donc été assumée, alors qu'il siégeait à titre de secrétaire général (et non de directeur) sur le comité éditorial de la revue. La mise en perspective de ce parti pris a nécessité un séjour de recherche au Centre Georges Pompidou, où nous avons obtenu l'agrandissement papier des négatifs sur verre jamais encore imprimés, et parcouru les carnets de Lotar. Nous n'avons trouvé aucune confirmation à cette occasion que la série *Aux Abattoirs de la Villette* ait été commandée par Bataille.

La fonction qu'a exercée Carl Einstein dans le projet de *Documents* a mis du temps à être clarifiée et il est probable que ce soit dû à sa nationalité, puisque le périodique était surtout distribué en France. Quoi qu'il en soit, la participation des intellectuels et des artistes allemands à l'élaboration des numéros a été largement négligée, d'autant plus que la renommée de Georges Bataille s'est accrue avec les articles qu'il y a écrits et l'œuvre littéraire à laquelle il travaillait parallèlement.¹⁴⁰ Nous avons déjà mentionné que la valeur de choc attribuée à l'informe s'inspire des recherches russes et allemandes sur les formes intermédiaires. Ajoutons qu'elle est largement illustrée dans *Documents* par des images d'objets africains qui proviennent de la collection personnelle de Carl Einstein. De plus, il faut se remémorer que le sacrifice n'était pas une nouvelle

¹³⁹ Pierre Fédida, « Le mouvement de l'informe », *La part de l'œil* (Dossier Bataille et les arts plastiques), n° 10, 1994, p. 21-27.

¹⁴⁰ Conor Joyce a récemment réinvesti la question et démontré comment Carl Einstein, dont le mandat au sein de la direction de la revue demeure moins connu, ainsi que les collaborateurs Fritz Saxl, Franz Marc, Josef Strzygowski, Hedwig Fechmeier et Igor Stawinsky, rattachés de près ou de loin à l'Institut de Warburg à Hambourg, ont contribué de manière régulière à *Documents*. (Conor Joyce (dir.), « *Documents* : its Beginnings and the German Background », *Carl Einstein in Documents and His Collaboration With Georges Bataille*, Phidadelphie, Xlibris, 2003, p. 32-43.)

problématique, mais qu'elle avait constitué une question fondatrice de la sociologie naissante depuis la fin du dix-neuvième siècle chez Marcel Mauss, Ernst Cassirer, Robert Smith et Émile Durkheim.¹⁴¹ Néanmoins, il est vrai que la vocation sacrificielle de l'abattoir mérite qu'on s'intéresse aux motivations des artistes en à faire un motif plastique, alors que la question ethnographique de l'Autre (le primitif, l'animal, le corps étranger ou meurtri) élargissait, avec la montée des régimes totalitaires dans l'entre-deux-guerres, la dimension théorique accordée à l'Autre comme individu.¹⁴²

L'opération de l'informe a retenu l'attention de Rosalind E. Krauss lorsqu'elle a étudié les moyens photographiques privilégiés par le *corpus delicti*. Le dispositif utilisé par les Surréalistes venait troubler la structure formelle des corps qu'ils cadraient pour les faire chuter. Les images du *corpus delicti* ébranlaient la hiérarchie existante entre l'homme et la bête. Georges Didi-Huberman a repris l'essentiel de cette affirmation tout en mettant l'emphase sur le désastre et la découpe dans l'anthropomorphisme que génèrent les photos de Lotar, en rapport avec le référent sacrificiel (le temple) chez Bataille et dans l'iconographie de *Documents*. Nous avons également vu qu'Yve-Alain Bois a indiqué que l'approche choisie par Eli Lotar était symptomatique d'un refoulement de l'informe par la forme; les rouleaux de peaux et les rangées de jarrets démentiraient l'aspect chaotique de la tuerie animale. L'assimilation des photos d'*Aux Abattoirs de la Villette* au texte « Abattoir » qu'endossent Didi-Huberman et Bois fait état de la disparition de l'auteur Eli Lotar sous le nom de Georges Bataille.

Le concept d'auteur, comme l'a explicité Michel Foucault, ne se résume pas à l'identification de la personne qui écrit, mais peut acquérir diverses fonctions qui en

¹⁴¹ Voir Marcel Détiene et Jean-Pierre Vernant (dir.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979.

¹⁴² Cette question pourrait à elle seule faire l'objet d'une thèse. Limitons-nous, pour cause, à citer Hal Foster : « An ideal to the Surrealists, th[e] primitivism fantasm was an enormous threat to the fascistic subject, who also associated it with Jews and communists, for it represented precisely the "degenerated" forces that threatened its armoured identity – again, both from within and without. Thus, if the Surrealists embraced the "primitive", the fascists abjected it: for the first it could not be close enough; for the second it was always too close. In the mid-1930s, then, a time for revolt and reaction at home and in the colonies, the question of the other for the European, on the left as well as on the right, was one of the "correct distance". », Hal Foster, « Postmodernism in Parallax », *October*, vol. 26, n° 5 (1992-1993), p. 3.

modifient les paramètres.¹⁴³ Ainsi, nous avons démontré que l'auteur Eli Lotar a souvent valu pour la fonction illustrative de la série *Aux Abattoirs de la Villette* autant à l'aube des années 1930 que dans la théorie des arts au cours de la décennie qui nous précède. Berndt Stiegler a écrit un article inédit sur les publications des photos d'*Aux Abattoirs de la Villette* à l'intérieur de la revue surréaliste *Variétés* et du magazine d'actualités *Vu*. Nous avons suivi ses pistes théoriques qui resituent la vie publique de la série au sein de l'avant-garde belge et française. Dans le photomontage « La viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », E.L.T. Mesens a lié la coupe du boucher à la découpe photographique, qui ont en commun de suspendre leur geste entre la vie et la mort, qu'elle soit physique ou figurée. Les images de résidus animaux mettent ainsi en doute l'idée d'un corps unifié à une époque où le sujet a lui-même été fragmenté après avoir subi les mutilations de la guerre ou en devenant le maillon d'une industrie. Dans « La Villette rouge » (1931), Carlo Rim s'est approprié le photoreportage de Lotar pour légitimer le sentiment de nostalgie ressentie à l'égard du métier de boucher à La Villette, qu'il fait remonter à la littérature d'Émile Zola jusqu'à l'ère de la mécanisation dans laquelle il se situe. La fonction d'auteur a pu être transposée de la critique, comme forme littéraire, vers ses usages éditoriaux et les revues *Documents*, *Variétés* et *Vu* ont consenti à un plus grand accès à la série. Du même coup, les photos d'*Aux Abattoirs de la Villette* devenaient l'équivalent d'éléments graphiques, voire de matériaux plastiques, ce qui a favorisé la récupération qu'en a faite plus tard le peintre Francis Bacon.¹⁴⁴ Quoiqu'une dizaine de tirages de la série aient été inclus dans la rétrospective de l'œuvre photographique d'Eli Lotar présentée au Musée national d'art moderne en 1993, sa fortune critique s'est intéressée à la série à un moment où l'histoire de l'art postmoderne cherchait à s'émanciper des discours formalistes, notamment par la voie de l'informe telle que suggérée par Rosalind E. Krauss. La série a alors été décimée parmi les images de *Documents* qui ont fait l'objet d'importantes recherches menées respectivement par Georges Didi-Huberman et Yve-Alain Bois.

¹⁴³ Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

¹⁴⁴ L'auteure note: « Bacon's experience of meat was mediated through photography. He was attracted to photographs of abattoirs, such as the striking images of La Villette abattoir in France, published in the European magazine *Documents*, edited by Georges Bataille between 1929 and 1930. » dans Barbara Steffen, *Francis Bacon and the Tradition of Art*, Catalogue d'exposition (Vienne, Kunsthistorisches Museum Wien, Feb, 8th- June 20th 2004), Milan, Skira, 2003, p. 311.

Pour mieux définir les modalités privilégiées par Eli Lotar autour de l'abattoir, une comparaison avec la toile *Abattoir* d'André Masson, le poème *Porte Brancion* de Raymond Queneau et le film *Le sang des bêtes* de Georges Franju nous a aidé à repérer les composantes photographiques singulières de la série. Nous avons retenu qu'André Masson a condensé la violence sacrificielle et belliqueuse en un geste pictural situé à mi-chemin entre l'automatisme et le cubisme, alors que la brutalité du geste d'abattage n'est pas captée par l'œil du photographe. Ce dernier cadre et fixe les bouchers et les bêtes avant ou après le moment de la coupe fatale. Dans *Porte Brancion*, Raymond Queneau a communiqué une situation similaire à celle qui était perçue par Lotar, en faisant de l'abattoir un espace liminaire. Plus proche d'*Aux Abattoirs de la Villette*, en ce sens que Lotar traduit l'espace architectural de La Villette comme étant accessible à partir de ses seuils, Queneau s'en distingue du moins par l'emploi d'un vocabulaire liturgique, qui tend à concevoir l'abattoir comme un lieu infranchissable, quasi mystique. Si Eli Lotar s'attarde aux modalités temporelles et spatiales de la périphérie des abattoirs, c'est d'un point de vue intérieur. Son entrée dans l'architecture de La Villette ne nous est pas donnée à voir depuis l'extérieur, comme le fera plus tard Georges Franju dans *Le sang des bêtes*. Les seuils de La Villette, qu'ils soient induits par les référents ou le cadrage, indiquent un passage de l'abattoir (les animaux découpés et les ouvriers qui génèrent cette découpe) vers le monde qui l'entoure (la civilisation), ce que seule l'image fixe laisse deviner sans montrer. Nous avons également voulu tenir compte des implications professionnelles de Lotar dans les projets dirigés à la même époque par sa compagne Germaine Krull et son ami Joris Ivens. Ces collaborations, en plus de signifier son intérêt pour les terrains vagues, semblent l'avoir prédisposé à rendre perceptible la condition périphérique des abattoirs. Avec l'un ou l'autre, il a adopté l'attitude surréaliste du flâneur en documentant les espaces en bordure de Paris, a fait découvrir le quotidien des ouvriers de la construction de manière anecdotique et a été sensibilisé à la cause prolétarienne.

Il y a bel et bien des liens à retracer entre la définition de l'abattoir chez Bataille et la réticence de Lotar à exhiber le site de La Villette dans toute sa grandeur. Cependant, le

photographe ne tend pas à animaliser l'homme. Au contraire, il le réinsère dans cet espace périphérique. En se montrant lui-même dans l'abattoir en habit de ville avec son matériel photographique en bandoulière, Lotar confirme la distance où il se tient en tant que témoin, en tant que travailleur. La position d'Eli Lotar correspond peut-être à cette distance maintenue envers l'Autre énoncée plus haut par Hal Foster.

Ce mémoire ne cherche pas à instaurer la figure d'Eli Lotar comme celle d'un pionnier dans l'art de l'entre-deux-guerres bien que son aide ait été requise lors de la conception de plusieurs œuvres cinématographiques d'envergure créées par Pierre Prévert, Yves Allégret, Luis Buñuel et Henri Storck. Son film *Aubervilliers* (1945-1946) est l'un des aboutissants de ces expériences. Alors ministre de l'Air et maire d'Aubervilliers, Charles Tillon avait mandaté Eli Lotar pour effectuer un court-métrage d'archive, censé préserver le souvenir de la municipalité avant sa reconstruction. Accueilli favorablement par ses pairs et assailli par la critique journalistique, qui y voyait un moyen de propagande communiste et un affront à l'ancienne mairie, *Aubervilliers* ne passa pas inaperçu et fut sélectionné au Festival de Cannes en 1946. Aux dépens des quartiers mieux nantis, la priorité était accordée aux chantiers industriels et aux taudis insalubres :

Murs en ruine, couverts de salpêtre, flaques d'eau bourbeuse, intérieurs sordides... Lotar détaille la misère en naturaliste. La prise de vue et les cadrages sont très soignés, certaines images de la Seine, d'eau en général font oublier le documentaire social et révèle le film de photographe. Quant au commentaire de Jacques Prévert, il y a quelque chose d'intemporel tant il pourrait s'adapter à la vie des ouvriers du monde entier et de tous les temps. Donné par les uns comme un témoignage essentiel sur une misère indigne du XXe siècle, par les autres comme une manifestation de haine des classes, il souleva une assez vive polémique.¹⁴⁵

Les piètres conditions de vie des habitants d'Aubervilliers sont renforcées par un effet d'exclusion, Lotar ayant intentionnellement effacé du paysage les vues sur la ville et les résidences modernes, ce que confirme le générique d'ouverture. Le mode périphérique est donc privilégié pour dépeindre les lieux dans lesquels la population ouvrière

¹⁴⁵ Samuel Lachise, « Les prolétaires ont-ils une âme? *Aubervilliers* d'Eli Lotar (1945) », *Cahiers de la Cinémathèque française (Perpignan)*, n° 59/60 (février 1994), p. 31.

d'Aubervilliers tente de survivre, s'étant de plus en plus appauvrie depuis la Seconde Guerre mondiale. Seulement, l'accent n'est plus mis sur les seuils de l'architecture. Les plans de la Seine, des baraques délabrées et des manufactures maintiennent la petite banlieue dans un état de ghettoïsation semblable à celui de La Villette dans *Le sang des bêtes* de Franju, filmée trois ans plus tard. Samuel Lachize, dans son article « Les prolétaires ont-ils une âme? *Aubervilliers* d'Eli Lotar (1945) », y discerne une volonté de redonner aux ouvriers la foi en un avenir meilleur :

Parce que les poètes ont des sentiments, et quand ils se flanquent de cinéastes (la réciproque est vraie), montrer la vérité est ce qu'il y a de mieux. Hurler contre l'injustice est une chose. Donner de l'espoir à ceux qui en souffrent en est une autre. [...] Eli Lotar avait une vision très particulière de la misère. Il n'était pas question pour lui de faire d'Aubervilliers un nouvel *Enfer des Anges*, mais au contraire une *Terre d'Espoir*.¹⁴⁶

Loin de nous l'intention de révéler la série *Aux Abattoirs de la Villette* comme une œuvre laissant présager une telle ambition artistique. Bien que le métier de boucher eût été synonyme de dur labeur, l'année où Lotar a photographié les abattoirs correspond à un « âge d'or¹⁴⁷ » de La Villette. Il y avait évidemment des inégalités salariales entre les groupes ouvriers, mais la communauté des travailleurs de La Villette était solidaire et avait acquis plusieurs droits qui la protégeaient des excès de pouvoir patronaux. Reste que dans *Aux Abattoirs de la Villette* et *Aubervilliers*, le mode périphérique sert la représentation de la vie suburbaine dont le regard humaniste d'Eli Lotar a certes été influencé par la jeune mouvance socialiste à laquelle s'affilia Georges Bataille dans les années à venir. L'abandon par ce dernier du comité directeur de *Documents* en 1931 aboutit tout d'abord sur l'avortement progressif du mandat éditorial de la revue – l'informe, comme arme théorique contre la doctrine surréaliste –, puis de la publication en soi. Suite à quoi Bataille allait retrouver son rival André Breton avec la création de la revue *Acéphale* (1936) avant de reconduire, de façon plus affirmée, sa fascination pour le sacré à travers les sciences sociales lors de la fondation du Collège de sociologie.

¹⁴⁶ Samuel Lachize, « Les prolétaires ont-ils une âme? *Aubervilliers* d'Eli Lotar (1945) », *Cahiers de la Cinémathèque française (Perpignan)*, n° 59/60 (février 1994), p. 31.

¹⁴⁷ C'est ce que révèlent le titre et le contenu de ce livre: Elisabeth Philipp et Gérard Ponthieu, *La Villette. Les années trente, un certain âge d'or*, Paris, Groupe Guilde Éditions Atlas, 1987.

BIBLIOGRAPHIE

1. La série Aux Abattoirs de la Villette (1929) d'Eli Lotar

Articles de périodiques

« Eli Lotar : Aux abattoirs de la Villette (1929) », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 92 (été 2005), p. 64-73. [Portfolio de photographies]

« Eli Lotar, la viande. Huit photos prises à l'abattoir par Eli Lotar », *Variétés*, vol. 2, n° 12 (1930), p. 46-48.

RIM, Carlo, « La Villette rouge », *Vu*, n° 166 (1931), p. 698-700.

STIEGLER, Bernd, « Schlachthäuser in Kunstzeitschriften: Fotografie und Kulturwissenschaft in den 20er und 30er Jahren [Abattoirs in Art Journals: Photography and Cultural Theory in the 1920s and 1930s] », *Fotogeschichte*, vol. 20, n° 77 (2000), p. 37-57.

2. Eli Lotar

Dictionnaires et encyclopédies

AUER, Michèle, « Lotar, Eli. 1905-1969 », *Encyclopédie internationale des photographes*, Hermance [Suisse], Éditions Camera obscura, 1992, s.p.

BREUILLE, Jean-Pierre (dir.), « Lotar, Eli », *Dictionnaire mondial de la photographie*, Paris, Larousse/VUEF, 2001, p. 379.

Monographies, catalogues d'exposition et actes de colloques

SAYAG, Alain (dir.), *Eli Lotar*, Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, 10 novembre 1993 — 25 janvier 1994), Paris, Centre George Pompidou, 1994.

Articles de périodiques

FRAQUELLI, Simonetta, « École de Paris », *Apollo*, vol. 154, n° 473 (July 2001), p. 53-54.

GALLOTI, Jean, « La photographie est-elle un art? Eli Lotar », *L'art Vivant* (1^{er} août 1929), p. 605.

GUERRIN, Michel, « Eli Lotar, le dandy », *Le Monde* (9 décembre 1993) p. 3.

LACHIZE, Samuel, « Les prolétaires ont-ils une âme? Aubervilliers d'Eli Lotar (1945) », *Cahiers de la Cinémathèque française (Perpignan)*, n° 59/60 (février 1994), p. 31.

LIONEL-MARIE, Annick « Acquisitions : Archives Eli Lotar », *Revue du Louvre*, vol. 44 (avril 1994), p. 88-89.

LIONEL-MARIE, Annick et Alain SAYAG, « Eli Lotar », *Photographies Magazine*, n° 54 (décembre 1993), p. 62-69.

3. Ouvrages généraux

Dictionnaires et encyclopédies

BEYLIE, Claude, « Georges Franju », 2007, En ligne, *Encyclopaedia Universalis* < <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=15190&nref=T230951>>, consulté le 20 août 2008.

CLÉBERT, Jean-Paul, « Abattoir », *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 9-10.

GOVINON, Brigitte (dir.), « Nouvelles visions », *La petite encyclopédie de la photographie*, Paris, Martinière, 2004, p. 65-71.

Monographies, catalogues d'exposition et actes de colloques

ADES, Dawn, *Photomontage*, Londres, Thames & Hudson, 1993 [1976].

ADES, Dawn et Simon BAKER (dir.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, catalogue d'exposition (Hayward Gallery, *Undercover Surrealism: Picasso, Miró, Masson and the vision of Georges Bataille*, May 11th –July 30th 2006), Londres, Hayward Gallery Publishing/Cambridge, The MIT Press, 2006.

ADRIAENS-PANNIER, Anne et Frederik LEAN et coll., *L'avant-garde en Belgique 1917-1929*, catalogue d'exposition (Bruxelles : Musée d'art moderne de Bruxelles, 18 septembre-13 décembre 1992/Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 20 septembre-6 septembre 1993), 1992.

BARDIÉS, Isabelle, Christian DEBIZE et Monique SARY, *André Masson. Un combat*, catalogue d'exposition (Metz, Musées de la Cour d'or, 17 octobre 1997-10 janvier 1998), Metz, Éditions Serpinoise, 1998.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980.

BATAILLE, Georges, *Le dictionnaire critique* (édition établie par Bernard Noël) [s.l.], L'Écarlate, 1993.

BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion* (édition établie et présentée par Thadée Klossowski), Paris, Gallimard, 1973.

BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle » dans Rainer ROCHLITZ, *Walter Benjamin. Œuvres complètes* (traduit de l'allemand par Maurice Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush), t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 44-66.

BENJAMIN, Walter, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'*intelligensia* européenne » dans Rainer ROCHLITZ, *Walter Benjamin. Œuvres complètes* (traduit de l'allemand par Maurice Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush, T. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 113-134.

BECKER, Colette, *Émile Zola. L'Assommoir*, Coll. « Études littéraires », Paris, Presses universitaires de France, 1994.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique » dans Rainer ROCHLITZ, *Walter Benjamin. Œuvres complètes*, t.3 (traduit de l'allemand par Maurice Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rush), Tome III, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.

BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » Coll. « Médias » (traduit de l'allemand par André Gunthert), *Études photographiques*, n°1 (1996), p. 6-39.

BOIS, Yve-Alain et Rosalind E. KRAUSS., *L'informe : mode d'emploi*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 22 mai-22 août 1996), Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969.

CAUQUELIN, Anne, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, Coll. « L'invention philosophique », Paris, Aubier, 1986.

CAVELL, Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* (traduit de l'anglais par Christian Fournier), Paris, Belin, 1999.

CHARBONNIER, Georges, André DIMANCHE et André MASSON, *Entretiens avec André Masson*, [s.l.], Kyôan-ji, 1985.

CHEMLA, Guy, *Les ventres de Paris : Les Halles, La Villette, Rungis. L'histoire du plus grand marché du monde*, Grenoble, Glénat, 1994.

CLÉBERT, Jean-Claude, *Mythologie d'André Masson*, Genève, Pierre Cailles, 1971.

CORNOR, Joyce (dir.), *Carl Einstein in Documents and His Collaboration with Georges Bataille*, Phidadelphie, Xlibris, 2003.

- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- DÉTIENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT (dir.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- Documents* (édition établie par Jean-Michel Place avec une introduction de Denis Hollier), Paris, Mercure de France, 1991.
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Éditions Labor, 1990 (coll. Média).
- FLEIG, Alain, *Étant donné l'âge de la lumière I. Photographie et surréalisme en France entre les deux guerres*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1997.
- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie* (traduit de l'allemand par Jean Mouchard), Belval, Cirée, 1996 [1983]
- FOSTER, Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'Avant-garde*, Coll. « Essai », Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et Écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
- FOURNIER, Éric, *La cité du sang*, Paris, Libertalia, 2008.
- FRÉCHET, Patrick, *Variétés : Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain de mai 1928 à avril 1930*, Bruxelles, Éditions Didier Devillez, 1994.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (traduit de l'allemand par Bertrand Féron), Paris, Gallimard, 1993[1985].
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse/Adam Biro, 2001.
- GIEDON, Siegfried, *La mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme* (traduit de l'anglais par Paule Guivarch), Paris, Centre Georges Pompidou/Centre de Création Industrielle, 1980.
- GRELIER, Robert, *Joris Ivens*, Paris, Éditeurs français réunis, 1965.
- HOLLIER, Denis, *La Prise de la Concorde : Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974.

- INGRAHAM, Catherine, *Architecture, Animal, Human : the Asymmetrical Condition*, Milton Park/ New York, Routledge, 2006.
- IVENS, Joris, *The Camera and I*, Berlin, Seven Seas Books, 1974.
- JIMENEZ, Marc, « Clement Greenberg et le déclin de la critique moderniste », *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 113-145, 334-335.
- KRAUSS, Rosalind E., *Le photographique. Pour une théorie des écarts* (traduit de l'anglais par Marc Bloch et Jean Kempf), Paris, Macula, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- LANCHNER, Carolyn et William RUBIN, *André Masson*, catalogue d'exposition (New-York, Museum of Modern Art, June 2nd –August 17th 1976), New-York, Museum of Modern Art, 1976.
- LEBLANC, Gérard, *Georges Franju. Esthétique de la déstabilisation*, Paris, Maison de la Villette, 1992.
- LEBLANC, Gérard et coll., *Georges Franju*, Paris, Maison de la Villette, 1992.
- LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- MASSON, André, *Les années surréalistes. Correspondances 1916-1942* (édition établie et annotée par Françoise Levailant), Paris, La Manufacture, 1990.
- MEAUX, Danièle, *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997
- MEFFRE, Liliane, *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.
- NOCHLIN, Linda, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londres, Thames & Hudson, 1994.
- NOËL, Bernard, *André Masson. La chair du regard*, Coll. « L'art et l'écrivain », Paris, Gallimard, 1993.
- PASSEK, Jean-Loup et Jacqueline BRISBOIS (dir.), *Joris Ivens : cinquante ans de cinéma*, Paris, L'Équerre, 1979.
- PHILIPP, Elisabeth et Gérard PONTHEU, *La Villette. Les années trente, un certain âge d'or*, Paris, Groupe Guilde Éditions Atlas, 1987.

PIBAROT, Anne, « La revue Documents » dans *Michel Leiris. Des premiers écrits à L'Âge de l'homme*, Coll. « Essais », Nîmes, Thémète, 2004, p. 65-81.

ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Coll. « Folio Essais », Paris, Gallimard, 2005.

SICHEL, Kim, *Germaine Krull, Photographer of Modernity*, Cambridge/London, The MIT Press, 1999.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie* (traduit de l'anglais par Philippe Blanchard), Paris, Christian-Bourgeois éditeur, 2000.

WALKER, Ian, *City Gorged with Dreams : Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

Articles de périodiques

ARABIT, Frédéric, « André Breton et Georges Bataille : Querelles matérialistes et indigences picturales en 1929 », *Loxicas*, n° 22, En ligne 15 septembre 2008, <<http://revel.unice.fr/Loxicas/document.html?id=2441>>, consulté le 15 février 2009.
BATAILLE, Georges, « Slaughterhouse » *October*, vol. 36 (Spring 1986), p. 10-11.

BECKER, Colette, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises*, vol. 39, n° 2 (2003), p. 11-21.

BESSE, Laurence, « "Le feu aux graisses" : la chair sarcastique dans *Le Ventre de Paris* », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 91 (1996), p. 35-42.

BOIS, Yve-Alain, « Painting as Model » (traduit du français par John Shepley), *October*, vol. 37 (Winter 1986-87), p. 125-137.

BOUYGUES, Astrid, « Avec sou sans vergogne? L'abattage des animaux de boucherie dans la poésie de Raymond Queneau », *Australian Journal of French Studies*, vol. 40, n° 1-2, p. 195.

DALI, Salvador, « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5 (mai 1933), p. 45-48.

DARGENT, François, « La révolution dans les pages du magazine *Vu* dès 1928 », *Le Figaro* (2 novembre 2006), p. 27.

DELAVIGNE, Anne-Élène et Corinne MAURY, « Images d'abattage: Champ et hors champ de l'abattoir », *Journal des anthropologues*, n° 82-83 (2000), p. 391-400.

FÉDIDA, Pierre, « Le mouvement de l'informe », *La part de l'œil*, (Dossier : Georges Bataille et les arts plastiques), n° 10, 1994, p. 21-27.

- FOSTER, Hal et coll., « The Politics of the Signifier II : A Conversation on the *Informe* and the Abject », *October*, vol. 67 (Winter 1994), p. 3-21.
- FOSTER, Hal, « Postmodernism in Parallax », *October*, vol. 26, n° 5 (1992-1993), p. 3-20.
- FOSTER, Hal, « Re: Post », *Parachute*, vol. 26, n° 5 (printemps 1982), p. 11-28.
- HOLLIER, Denis, « Bloody Sundays », *Representations*, n° 28 (Fall 1989), p. 77-89.
- JOYEUX, Marie-Hélène, « Le photomontage politique à travers les couvertures de *Vu* (1928-1936) », *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 84 (été 2003), p. 48-63.
- KRAUSS, Rosalind E., « Corpus delicti », *October*, vol. 33 (Summer 1985), p. 31-69.
- KRAUSS, Rosalind E., « La photographie et le surréalisme », *Critique*, vol. 38, n° 426 (1982), p. 895-914.
- LAMOUREUX, Johanne, « Le travail de la viande », *Intermédialités*, n° 11 (printemps 2009), p. 13-35.
- LEIRIS, Michel, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », *Critiques*, vol. 19, n° 195-196 (1963), p. 52.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités: Le temps des illusions perdues, *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 9-26.
- MONAHAN, Laurie, « Masson : The Face of Violence », *Art in America*, vol. 88, n° 7 (July 2000), p. 76-79, 121-122.
- OTLET-MOUTOV, Suzanne, « Les étapes de l'activité créatrice chez E.L.T. Mesens et l'esprit du collage comme aboutissement d'une pensée », *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, vol. 22, n° 1 (1974), p. 171-190.
- PERIVOLARPOULOU, Nia, « Le travail de la mémoire dans Theory of Film de Siegfried Kracauer », *Protée*, vol. 32, n°1 (printemps 2004), 2004, En ligne, Érudit, <<http://www.iderudit/011024ar>>, consulté le 15 août 2008.
- RÉMY, Catherine, « Une denrée trouble : la viande dans l'abattoir. Jeux interactionnels autour d'un objet instable », *Terrains & travaux*, vol.16, n° 64 (2003), p. 213-218.
- RÉMY, Catherine, « Une mise à mort industrielle "humaine"? L'abattoir ou l'impossible objectivation des animaux », *Politix*, vol. 2, n° 9 (2005), p. 192-210.
- STRAND, John, « *Polemics and Provocation in Paris: The Art Magazine Comes of Age* », *Art International*, n° 5 (Winter 1988), p. 24-34.

ZERVOS, Christian, « Marché aux bestiaux et Abattoirs de la mouche à Lyon », *Cahiers d'art*, n° 8 (1928), p. 343-349.

Actes de colloques et conférences

HOLLIER, Denis et coll., *Georges Bataille après tout*, Actes de colloque (Orléans, Musée des Beaux-arts d'Orléans, novembre 1993), Paris, Belin, 1995.

LAMOUREUX, Johanne, « An Appetite for Reality : Zola's Meat Manifesto », Conférence (Montréal, Department of Art History and Communication Studies of McGill University, February 18th 2009).

LAMOUREUX, Johanne, « Viande et Modernité. Zola, Courbet Proudhon », Conférence (Paris, Institut national d'histoire de l'art, 16 mars 2005).

Thèses

HADDAD, Pierre, « Historique des anciens abattoirs de Paris », *Les chevillards de la Villette. Naissance, vie et mort d'une corporation*, 1997, En ligne, Thèse de doctorat, Nanterre, Université de Paris X, Fac-similé numérique, Groupe MHR, <<http://www.mhr-group.fr/haddad>>, consulté le 20 août 2008.

Sources littéraires

ARTAUD, Antonin, « La révolte du boucher », *La NRF*, n° 201 (juin 1930), p. 803-808.

BATAILLE, Georgese, « L'anus solaire », *Œuvres complètes I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1988, p.81.

DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz* (traduit de l'allemand par Zoya Motchane), Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1988 [1970].

LEIRIS, Michel, *L'Âge de l'homme*, Paris, Gallimard, 1939.

ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Flammarion, 2000.

ZOLA, Émile, *Le Ventre de Paris*, Paris, Fasquelle, 1970.

Films

Aubervilliers, Réalisation, scénario et images d'Eli LOTAR, 1945, Distribution : Uni Cité/ Ciné France, son, n& b, 24 min, Disque 3 de *Mon frère Jacques*, Réalisation de

Pierre PRÉVERT (Nouvelle version restaurée par Catherine Prévert), Distribution : RTBF2005 [1961], DVD, son, n&b et couleur, 387 min, Doriane Films.

BAZIN, Janine et LABARTHE, *Cinéma de notre temps : Franju le visionnaire* (Entrevue télévisée, 1980), Paris, Institut national de l'Audiovisuel, 1997.

Le sang des bêtes, Réalisation et scénario de Georges FRANJU, images de Marcel Fradetal et Henri Champion, 1949. Distribution : Paul Legros/Forces et voix de France, son, n& b, 22 min dans *Les yeux sans visages*, Réalisation et scénario de Georges FRANJU, images d'Eugen Schuftan, 2004 [1959], Distribution : LUX/ Champs Elysées Productions, DVD, son, n&b, 90 min, The Criterion Collection.

ANNEXE I

[Illustration retirée]

1.
Sergei Eisenstein,
La Grève
Photogramme
1924
Cinémathèque française
(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 294.)

[Illustration retirée]

2.
Anonyme
Apocalypse de Saint-Sever : le Déluge
Date inconnue
Lithogravure
Parue dans « L'Apocalypse de Saint-Sever », *Documents*, 1929, n°2, p. 80.
(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 152.)

[Illustration retirée]

3.

Anonyme

Gangster assassiné pris dans les glaces du lac Michigan (Chicago)

Date inconnue

Parue dans « X Marks the Spot », *Documents*, 1930, n° 9, p. 437.

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 153.)

[Illustration retirée]

4.

Anonyme

La Seine pendant l'hiver

1870-1871

Parue dans « Débâcle », *Documents*, 1929, n° 7, p. 383.

(Source : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 155.)

[Illustration retirée]

5.
Eugène Atget,
Marché des Carmes, place Maubert, 5e arrondissement
v. 1910-1911, tiré v. 1935
Épreuve à la gélatine argentique
22,7 x 16,8 cm
Musée des beaux-arts du Canada (n° 21108)
(Source : *CyberMuse*, En ligne, 2009, <
http://images.google.ca/imgres?imgurl=http://cybermuse.beauxarts.ca/cybermuse/servlet/imageserver%3Fsrc%3DWI017121%26ext%3Dx.jpg&imgrefurl_>, Consulté le 10 mars 2009.)

[Illustration retirée]

6.
Hans Bellmer
La Poupée
1934
Épreuve gélatino-bromure
25,3 x 32,7 cm
Ford Motor Company Collection, Gift of Ford Motor Company and John C. Waddell.
(Source: Rosalind Krauss E., « The Photographic Conditions of Surrealism », *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/ London, The MIT Press, 1985, p. 111.)

[Illustration retirée]

7.

Maurice Branger

Bœufs aux abattoirs de la Villette

1910

Épreuve gélatino-bromure

Agence Roger-Viollet, BRA-58863

(Source : *Paris en images*, En ligne, 2007, < <http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-des-collections-selection.html?mots=villette>>, Consulté le 25-07-2008.)

[Illustration retirée]

8.

Maurice Branger

Bœufs aux abattoirs de la Villette

1911

Épreuve gélatino-bromure

Agence Roger-Viollet, BRA-58861

(Source : *Paris en images*, En ligne, 2007, < <http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-des-collections-selection.html?mots=villette>>, Consulté le 25-07-2008.)

[Illustration retirée]

9.

Plan des abattoirs de La Villette

Date inconnue

Encre sur papier

Bibliothèque historique de la Ville de Paris

(Source : Elisabeth Philipp et Gérard Ponthieu, *La Villette. Les années trente, un certain âge d'or*, Paris, Groupe Guilde Éditions Atlas, 1987, p. 9.)

ANNEXE II :
Les trente quatre photographies de la série *Aux Abattoirs de la Villette* d'Eli Lotar

[Illustration retirée]

1.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
6,5 x 9 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (1)

[Illustration retirée]

2.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
9 x 6,5 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (2)

[Illustration retirée]

3.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (3)

[Illustration retirée]

4.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (4)

[Illustration retirée]

5.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
9 x 6,5 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (5)

[Illustration retirée]

6.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
6,5 x 9 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (6)

[Illustration retirée]

7.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (7)

[Illustration retirée]

8.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (8)

[Illustration retirée]

9.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (9)

[Illustration retirée]

10.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (10)

[Illustration retirée]

11.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

6,4 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (11)

[Illustration retirée]

12.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (12)

[Illustration retirée]

13.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
6,5 x 9 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (13)

[Illustration retirée]

14.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
6,5 x 9 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (14)

[Illustration retirée]

15.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
9 x 6,5 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (15)

[Illustration retirée]

16.
Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929
Négatif au gélatino-bromure sur verre
Tirage : Épreuve au sel d'argent
9 x 6,5 cm
Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)
AM-1995-99 (16)

[Illustration retirée]

17.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (17)

[Illustration retirée]

18.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

6,5 x 9 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (18)

[Illustration retirée]

19.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (19)

[Illustration retirée]

20.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage planche-contact

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (20)

[Illustration retirée]

21.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (21)

[Illustration retirée]

22.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (22)

[Illustration retirée]

23.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (23)

[Illustration retirée]

24.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (24)

[Illustration retirée]

25.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (25)

[Illustration retirée]

26.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Tirage pour la planche-contact

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (26)

[Illustration retirée]

27.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (27)

[Illustration retirée]

28.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (28)

[Illustration retirée]

29.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (29)

[Illustration retirée]

30.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (30)

[Illustration retirée]

31.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (31)

[Illustration retirée]

32.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (32)

[Illustration retirée]

33.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (33)

[Illustration retirée]

34.

Eli Lotar, *Aux Abattoirs de la Villette*, 1929

Négatif au gélatino-bromure sur verre

Tirage : Épreuve au sel d'argent

9 x 6,5 cm

Centre Georges Pompidou-Musée d'art moderne de Paris (Paris)

AM-1995-99 (34)