



**Focales**

2 | 2018

**Le recours à l'archive**

---

**Damarice AMAO, *Éli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Textuel, « Écritures photographiques », 2017, 208 pages**

Clément Paradis

---

**Éditeur**

Publications de l'Université de Saint-Étienne

**Édition électronique**

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2190>

ISSN 2556-5125

**Référence électronique**

Clément Paradis « Damarice AMAO, *Éli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Textuel, "Écritures photographiques", 2017, 208 pages », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13/06/2018, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2190>

---

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

## Damarice AMAO, *Éli Lotar et le mouvement des images*, Paris, Textuel, « Écritures photographiques », 2017, 208 pages

---

Clément Paradis

(Avec le soutien de l'Arc 5 et de la région  
Auvergne-Rhône-Alpes)

En 2017, le Jeu de Paume consacrait à Éli Lotar (1905-1969) une exposition présentant plus d'une centaine de tirages ainsi que divers documents : livres, revues, lettres, négatifs et films. À cette occasion fut aussi publié l'ouvrage de Damarice Amao, *Éli Lotar et le mouvement des images*, issu de sa thèse soutenue en 2014, « Passion et Désillusion. Éli Lotar (1905-1969) : Contribution à une histoire des rapports entre les avant-gardes photographique et cinématographique à Paris dans l'entre-deux-guerres », dont le titre donne une bonne indication sur ce que le lecteur pourra trouver dans ce nouvel opus publié aux éditions Textuel.

Si la quatrième de couverture de l'ouvrage de Damarice Amao (comme son titre, dans une certaine mesure) brouille un peu les pistes en promettant une « analyse » de la carrière d'Éli Lotar et une présentation de « son rôle déterminant dans l'émergence de la modernité visuelle », le texte du livre est, dans les faits, loin de constituer une traditionnelle biographie, et le « Lotar » promis peine à apparaître avant la dernière partie de l'ouvrage, consacrée à la carrière du cinéaste et photographe. L'auteur résume d'ailleurs autrement l'enjeu de son livre dans sa conclusion : « Au-delà du cas personnel, l'étude de la trajectoire d'Éli Lotar se propose donc à la fois comme une contribution et comme un appel à une relecture plus générale des méthodes et des enjeux traversant le champ photographique de l'entre-deux-guerres en France. »

S'intéressant à ce que l'on pourrait appeler un « second couteau », dont l'intérêt ne réside pas dans l'œuvre seule, mais dans les entreprises qu'il mène aux côtés d'autres cinéastes et photographes, l'auteur bat en brèche une histoire de la photographie trop souvent qualifiée de « bien connue » pour questionner les réseaux, débats et influences politiques qui ont conditionné l'émergence de l'œuvre d'Éli Lotar et de ses pairs. Le livre s'ouvre ainsi sur une première partie dressant le portrait du réseau cinéophile parisien de l'entre-deux-guerres et de ses influences roumaines. Dans cette histoire-là, Éli Lotar n'est qu'une figure parmi d'autres, « point de départ à une investigation plus ambitieuse du dialogue photographie/cinéma dans l'entre-deux-guerres en France », précise l'auteur : on se plaît donc à découvrir au fil des pages Tudor Arghezi, le père d'Éli Lotar, lui-même agitateur politique et poète à Bucarest, ainsi que le petit cercle gravitant autour de

Germaine Krull à Paris, tels Joris Ivens (son « autre » amant) ou le réalisateur Edmond T. Gréville, avec qui Lotar travaille sur un certain nombre de projets, dont le film *Minuit*. De ce film, aucune image ne fut tournée : il n'eut qu'une existence virtuelle. Damarice Amao dénoue donc pour le lecteur le rôle qu'a joué la photographie (et plus précisément les photographies de Lotar) dans la survivance de sa mémoire, et la manière dont il hante encore l'inconscient cinématographique français. Le propos historique s'autorise par ailleurs quelques détours par la théorie dans cette première partie, lorsque sont évoqués les débats autour de la « cinéphilie » et de la notion de « photogénie », cet « autre nom du fantasme ou de la projection du désir ».

La deuxième partie du livre poursuit dans cette veine en évoquant d'autres débats, cette fois sur la nature photographique du film et les échanges esthétiques en vigueur à l'époque entre les deux médiums. Là aussi, Lotar fait office de fil conducteur, parfois évanescent, plutôt que de figure centrale. Mac Orlan, Kracauer, Joris Ivens et Atget sont tour à tour évoqués pour expliquer des jeux d'influence, des échos stylistiques et des partis pris dans les esthétiques des deux médiums. À partir de films de Cavalcanti, Damarice Amao retrace la « réminiscence cinéophile » à l'œuvre dans les images de Lotar, mais aussi de Germaine Krull, faisant ainsi du cinéma une source d'inspiration inconsciente des photographes de l'époque.

Ce n'est donc que dans la troisième et ultime partie de l'ouvrage que le cadre se resserre sur Éli Lotar. L'auteur y décrit d'abord sa formation cinématographique dans la France des années 1920, qui voit les films d'Hollywood inonder les écrans français. Travaillant empiriquement, au fil des collaborations et après un passage au studio Ivens, Lotar choisit la voie du documentaire et s'implique dans l'industrie cinématographique comme chef opérateur – une posture qui ne constitue en rien le reniement d'un engagement artistique, explique Damarice Amao, le chef opérateur étant alors en passe d'être considéré juridiquement comme un auteur à part entière. Mais l'opérateur finit par perdre du prestige, face au scénariste et au dialoguiste, et Lotar a rarement l'occasion de passer seul à la réalisation.

La fin du livre est donc consacrée à *Aubervilliers*, film réalisé par Éli Lotar en 1945 et présenté comme son chef-d'œuvre. Damarice Amao décrit la genèse du film, l'enjeu politique de la collaboration du ministère de l'Air et de Ciné-France (l'organe de production cinématographique du PCF) et les importants moyens qu'obtient Lotar en vue du tournage, pour l'époque. *Aubervilliers*, film de photographe, se découvre ainsi comme un projet politique volontairement et injustement oublié, qui appelait à la transformation de la ville ouvrière d'Aubervilliers.

C'est sans doute là l'une des forces du livre : participant de la sortie actuelle d'un anticommunisme primaire hérité de la guerre froide, il s'autorise à réfléchir aux influences du plan Marshall, à ses contreparties, à la censure des auteurs « incompatibles » et à la « rupture avec la société traditionnelle » qu'autorise la « colonisation » culturelle américaine dans la France de l'après-seconde-guerre-mondiale (à laquelle, par dépit, Lotar participe finalement lui-même en intégrant les caravanes de propagande du plan Marshall).

On regrette tout de même, malgré la multiplication des références à Siegfried Kracauer et à un corpus d'auteurs proposant une lecture matérialiste de l'histoire de l'art, que le texte n'utilise pas plus ce type d'approches pour éviter certaines errances : la question des influences de Lotar par exemple, traitée sous le seul angle des œuvres vues par lui (ou non) et de sa présence éventuelle sur des tournages, aboutit souvent à des impasses. Le propos aurait sans doute gagné à se

doubler d'une analyse de la manière dont les conditions matérielles de production que certains auteurs partagent (sans toutefois se connaître) peuvent faire émerger des formes et propositions esthétiques similaires, malgré l'absence d'influences directes.

*Éli Lotar et le mouvement des images* a cependant le mérite de retisser les liens du cinéma et de la photographie avec un passé oublié, mais « capital ». Cernant, par le biais de l'histoire de l'art, un champ d'investigation encore peu défloré, l'ouvrage de Damarice Amao paraît appeler, au-delà du cas d'Éli Lotar, à une sérieuse enquête sur les effets esthétiques et sociaux, après 1946, du plan Marshall et des accords Blum-Byrnes (qui liquident une partie de la dette française envers les États-Unis après la Seconde Guerre mondiale).

