
À propos de deux photographies « totalement » noires de Man Ray : *Ma dernière photographie* (1929) et *Photo noire* (1930)

About two “totally” black photographs by Man Ray: *My latest photograph* (1929) and *Black photo* (1930)

Vincent Bonnet

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2180>

DOI : 10.54563/demeter.2180

Electronic reference

Vincent Bonnet, « À propos de deux photographies « totalement » noires de Man Ray : *Ma dernière photographie* (1929) et *Photo noire* (1930) », *Déméter* [Online], 13 | Été | 2025, Online since 01 octobre 2025, connection on 10 octobre 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2180>

Copyright

CC-BY-NC

À propos de deux photographies « totalement » noires de Man Ray : *Ma dernière photographie* (1929) et *Photo noire* (1930)

About two “totally” black photographs by Man Ray: My latest photograph (1929) and Black photo (1930)

Vincent Bonnet

OUTLINE

Des pièces au statut ambigu
Une poïétique « fautographique »
Du texte de la photographie
Noir, noir et noire
Reproduction impossible ?

TEXT

« C'est ici le combat du jour et
de la nuit...

Je vois de la lumière
noire. »¹

« Mehr Licht ! Mehr
Licht ! »²

1 S'il y a toujours un sentiment arbitraire à faire commencer quelque chose à une date bien précise, la chose est d'autant plus fâcheuse quand l'événement en question est rendu public plus d'un demi-siècle après qu'il ait eu lieu. L'étude de ces deux pièces inaugurera et pointera peut-être la possibilité d'un début, aussi précaire soit-il, de ce qu'on appellera, provisoirement, une pratique à la fois monochrome et photographique, c'est-à-dire monochromophotographique.

2 En 1989, le cent cinquantième anniversaire de la photographie était célébré au Centre Pompidou avec une exposition intitulée *L'invention*

d'un art. L'exposition présentait notamment un petit « photogramme noir³ » de Man Ray⁴.

Figure 1



Man Ray, *Photo noire*, 1930, Rayogramme, Epreuve aux sels d'argent, 19,5 x 14 cm, Collection Nourhan Manoukian. © Droits réservés.

- 3 Le co-commissaire Alain Sayag évoquait cette pièce dans le texte d'introduction du catalogue en utilisant le qualificatif de « radicalisme absolu⁵ », notamment porteur d'une interrogation sur le médium sur lui-même. Pourtant, malgré cette exceptionnalité, l'œuvre absolument radicale de 1930 n'est pas reproduite dans le catalogue d'exposition de 1989. Elle est restée inconnue du public pendant près de soixante années et elle est encore aujourd'hui peu connue et très peu visible. Elle a la singularité d'être à la fois un monochrome et une photographie, un monochrome photographique, noir. Elle s'intitule *Photo noire* et elle porte ces mentions manus-

crites : « à Robert Desnos – plein des choses qui absorbent la lumière. Man Ray. 1930 ».

Figure 2



Man Ray, *Ma dernière photographie*, à Louis Aragon, 1929, Rayogramme, Épreuve aux sels d'argent, 20 x 13,7 cm, Fonds Aragon, Paris, Galerie Natalie Seroussi (<https://www.natalieseroussi.com/exhibitions/66/works/artworks-325-man-ray-ma-derniere-photographie-1929/>). © Droits réservés.

- 4 L'année précédente, en 1929, Man Ray offrait à Louis Aragon sa « dernière photographie ». Cette pièce⁶ quasi identique à *Photo noire* diffère principalement par ses mentions manuscrites au crayon : une dédicace et un titre « à Louis Aragon – ma dernière photographie » ainsi que la date et la signature de l'artiste « 1929 Man Ray ». Les formats des pièces sont quasi identiques, 20 x 13,7 cm pour *Ma dernière photographie*, 19,5 x 14 cm pour *Photo noire* ; le papier est mat, il y a un très léger moirage⁷ dans le noir ainsi qu'une légère pigmentation⁸ de points blancs. Plastiquement, ces pièces

relèvent d'un minimalisme de surface — une seule couleur superficiellement rectangulaire.

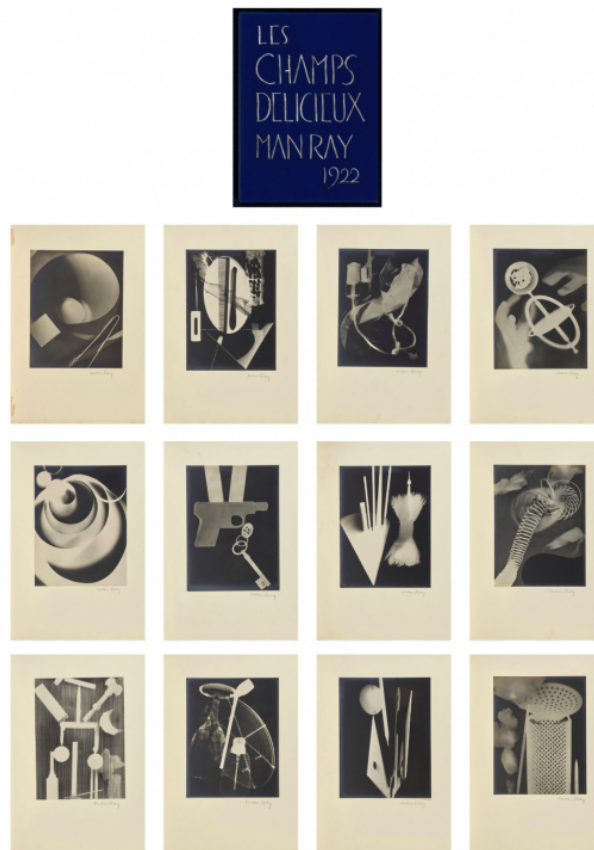
Des pièces au statut ambigu

- 5 Si ces deux pièces sont explicitement datées et signées par Man Ray, elles n'apparaissent cependant dans aucun catalogue de ses travaux artistiques, photographiques, ni dans ses textes biographiques ou autobiographiques, ni dans aucun texte de l'époque, ni dans les collections muséales. Œuvres secrètes, cachées, voire discrètes, elles sont pourtant dédiées et adressées « à Louis Aragon » et « à Robert Desnos ». A priori uniques, elles sont des présents personnalisés rejoignant la catégorie des œuvres privées — au sens de *privées de public*. Elles n'ont pas été retrouvées dans les archives ou dans les collections de Man Ray, mais dans les fonds Aragon et Desnos⁹. Denys Riout pense que Man Ray aurait donné d'autres « tirages totalement noirs¹⁰ » à d'autres amis. Tout cela reste mystérieux, d'autant que Man Ray s'est beaucoup exprimé, notamment par écrit sur sa pratique artistique, sa vie, son parcours, sur comment il aurait « inventé » le rayogramme, la solarisation, mais rien de rien sur le monochrome photographique. Peut-être, sans le savoir, l'a-t-il inventé, comme Monsieur Jourdain la prose ?
- 6 Man Ray n'ayant jamais parlé ou écrit sur les pièces en question, quel statut faut-il leur donner dans sa production ? Faut-il les qualifier d'œuvres ou plutôt de *sous-œuvres* ou d'œuvres mineures ? Ou faut-il considérer ces cadeaux privés comme des blagues un peu potaches ? En tout cas, ces pièces manifestent une forme d'humour¹¹, qui se concrétise d'abord par les titres et certaines mentions des pièces au regard de la proposition plastique.
- 7 Le statut de ces pièces¹² est aussi à interroger au regard de leurs dimensions modestes¹³ : ce petit format correspond aux dimensions d'un tirage de lecture, voire à celui d'une page d'une édition. Mais peut-être s'agit-il encore d'autre chose ? Ces photographies sur papier sont d'abord à offrir, à donner de la *main à la main*¹⁴, une par une, personnalisées — aussi il faut qu'elles soient facilement manipulables et transportables.

Une poïétique « fautographique »

- 8 *Photo noire* et *Ma dernière photographie* sont vraisemblablement des photographies réalisées sans appareil, comme tous les rayogrammes¹⁵ de Man Ray. En tout cas, rien ne vient signaler l'usage d'un appareil photographique¹⁶ — c'est-à-dire une *camera obscura* équipée d'un objectif. Une simple surface sensible et une source de lumière sont suffisantes pour produire ce type de photographie. Mais contrairement à tous les rayogrammes réalisés par Man Ray, ces deux pièces se distinguent par une différence notable. Il n'y a pas d'objets : rien n'a été posé à la surface, rien ne fait obstacle entre la lumière et la surface sensible. Par exemple, chaque rayogramme de la série des *Champs délicieux* de 1922 convoque la présence de différents objets qui vont produire la ou les figures. Si cette série a fait de Man Ray l'un des inventeurs du photogramme moderne¹⁷ avec Christian Schad, El Lissitzky et László Moholy-Nagy, il faut néanmoins rappeler que cette « invention » du rayogramme s'est faite par accident ou par hasard¹⁸, comme d'autres procédés que Man Ray a ensuite utilisés pour faire des œuvres¹⁹. Accueillir l'imprévu a pu être une des méthodes de création de Man Ray.

Figure 3



Man Ray, *Les champs délicieux*, 1922, Album de douze photographies collées sur papier blanc, avec une préface de Tristan Tzara au titre de « Man Ray. La photographie à l'envers », 35 x 26,8 cm (format de page), Paris, Société générale d'imprimerie et d'édition. © Droits réservés.

- 9 Ici, l'acte de création avéré, la poïétique de ces deux pièces pourrait s'énoncer ainsi : une lumière non focalisée aurait insolé toute la surface du papier sensible de manière uniforme et assez longtemps pour qu'au développement, Man Ray obtienne une photographie totalement noire motivant la formulation des titres : *Photo noire* peut se lire comme un intitulé informatif et littéral, et *Ma dernière photographie* marque vraisemblablement un point limite dans sa pratique photographique. Dans ces deux pièces, quelque chose de spécifiquement²⁰ photographique semble atteint, une auto-réflexivité du médium lui-même : ici, la lumière est à la fois la condition de la photographie, mais elle est aussi l'objet de la photographie.

Ces deux photographies semblent être une pleine figuration de la lumière. Mais y aurait-il quand même un objet ou un obstacle invisible, « inframince », entre la lumière et la surface sensible — cet *objet gazeux* appelé l'air dont on percevrait la figure ? De quoi la couleur est-elle la figuration ? Est-elle en mesure de faire figure ?

- 10 Plus prosaïquement la question se pose de savoir si ces deux pièces ne sont pas simplement des photographies ratées, tirages ou rayogrammes loupés que l'artiste aurait quand même conservés et « transformés » en objets de réflexion et au final en cadeau personnalisé, en pièce adressée. Dans le champ photographique, professionnel ou amateur, ce type de rendu sera qualifié pour une prise de vue de totalement sous-exposé²¹ ou pour un tirage d'une densité²² beaucoup trop importante. Dans tous les cas, techniquement cette photographie sera jugée comme complètement ratée puisque l'on n'y voit rien — à part une couleur. Ainsi *Photo noire* et *Ma dernière photographie* pourraient être assimilées à un total ratage, à une grossière erreur où la photographie n'est pas en mesure de faire image, aucune figure n'apparaissant.
- 11 La pièce est un simple champ uniforme, une surface rectangulaire noire. Au laboratoire²³ argentique noir et blanc, ce genre de rendu peut arriver. Habituellement, il se retrouve dans la poubelle, parfois déchiré — signe explicite non-intentionnel du ratage. Mais comment l'obtient-on précisément ? Dans le procédé négatif-positif noir et blanc classique de cette époque, le noir surfacé découle d'une insolation extrême du papier au moment du tirage ou d'un manque extrême de lumière enregistrée à la prise de vue.
- 12 Ce réglage ou ce dérèglement technique permet d'affirmer que potentiellement cette photographie contiendrait toutes les images possibles : n'importe quelle « photographie » au sens de prise de vue ou de tirage, soumise à ce réglage technique (sous-exposition extrême à la prise ou surexposition excessive au tirage) produira exactement la même chose que ce qui apparaît sur une *Photo noire* ou *Ma dernière photographie* : un monochrome noir. Avec un réglage technique inversé, on aurait pu obtenir des photographies totalement blanches.
- 13 Ces deux pièces permettent peut-être de bien saisir comment Man Ray considérerait sa pratique de la photographie : « Je vous ai dit et

répété que je ne suis pas photographe, mais “fautographe”²⁴ ». Être *fautographe* équivaldrait à faire œuvre photographique — sans intention²⁵ préalable — à partir d’erreurs, d’accidents, de fautes ou encore sans aucun effort : « J’ai toujours fait les choses sans effort. [...] Le moindre effort possible, pour le plus grand résultat possible, c’est ma règle²⁶ ».

Du texte de la photographie

Et la vérité est qu’il faut commencer par là où l’on est :

du sein des mots²⁷.

- 14 Si ces deux pièces de Man Ray sont plastiquement assez « réduites », il faut souligner qu’elles fonctionnent avec leur part langagière : leur légende composée d’un titre, d’une adresse-dédicace, d’une date et d’une signature. Le titre *Photo noire* est articulé avec l’adresse « à Robert Desnos — plein des choses qui absorbent la lumière ». La dédicace « à Louis Aragon » est liée par un trait d’union à son titre : *Ma dernière photographie*. Pour la pièce de 1930, *Photo noire*, le titre est quasi tautologique. Si la pièce est sans aucun doute noire, Man Ray le « martèle » par l’usage de l’adjectif et surtout certifie par l’usage du substantif qu’il s’agit bien d’une photographie (tout comme la pièce de 1929, *Ma dernière photographie*). Techniquement et plastiquement, il n’est pas évident en effet que ces deux pièces soient des photographies. Visuellement, rien ne l’atteste. Tout simplement et d’abord parce qu’un monochrome n’est pas l’attendu d’une pratique photographique.
- 15 La mention « à Robert Desnos — plein des choses qui absorbent la lumière » renvoie aussi indiciellement à la pièce en tant que photographie. Le noir est cette « couleur » qui absorbe totalement la lumière et ne la réfléchit pas : une couleur photographiquement sourde. Mais la qualité de toute surface photosensible est d’absorber la lumière. *Photo noire* serait donc potentiellement remplie de toutes ces choses, indéfinies, qui absorbent la lumière, à la fois donc pleines de lumière, mais aussi pleines de tous ces objets sombres qu’elles pourraient potentiellement figurer sans distinction.

- 16 La légende indique donc que cette photographie serait malgré tout une image, à imaginer. Elle serait comme une « œuvre ouverte » dont le moteur de lecture et de vision serait l'imagination. L'autre pièce, intitulée *Ma dernière photographie*, est une formulation amphibologique : elle marque sur un mode humoristique et disjonctif, que cette photographie est à la fois sa plus récente et/ou son ultime photographie.
- 17 Ces deux pièces noires rejouent une certaine forme de tautologie que l'on pourrait reformuler en un « ce que nous lisons, est ce que nous voyons²⁸ ». Pourtant, cette évidence semble paradoxale. Car le titre est aussi la légende de l'image, au sens d'une mise en récit possible de celle-ci et d'une ouverture vers quelque chose d'insoupçonné, d'invisible. Le texte ouvre la proposition monochrome et il présente un début de sens possible, une mise en circuit, faisant retour sur la photographie elle-même, en tant que forme plastique : une sorte d'autoréflexivité. Puis une mise en lecture de la proposition artistique s'engage dans une voie polysémique que ne donnerait pas seulement à voir la surface colorée en tant que telle. Le texte, le titre et/ou la légende est alors, de ce point de vue, spéculatif et réflexif, voire prospectif.
- 18 Dans les deux cas, le texte (entre titre et légende) est constitutif de la pièce. Il n'est ni un élément complémentaire ni supplémentaire, de type commentaire ou précision. Il est un modificateur visuel. Man Ray réalise deux pièces différentes à partir d'une photographie quasi similaire : *Photo noire* et *Ma dernière photographie*.
- 19 Cette puissance langagière est aussi en jeu dans une pièce d'Ugo Mulas où Man Ray est le protagoniste principal : la *Verifica 12*, intitulée *La didascalia, a Man Ray* [La légende, à Man Ray]²⁹.

Figure 4



Figure 5

12. La légende

À Man Ray

Man Ray désigne un élément d'architecture qui imite un cadre accroché au mur. À l'origine, la photographie ne disait absolument rien ou, au contraire, en disait trop. Je l'avais prise juste au moment où Man Ray, désignant cet espace vide encadré, disait pour plaisanter : « Ça, c'est mon dernier tableau. » L'image ne révélait rien de tel parce qu'elle n'avait pas été suscitée par une situation visuelle — Man Ray faisant tel geste ou adoptant telle attitude —, mais par sa plaisanterie : en somme, j'avais photographié une phrase. Mais cela ne pouvait être rendu visible qu'en introduisant cette phrase dans la photographie, autrement dit en plaçant la légende à l'intérieur de l'image. D'ailleurs, d'une certaine façon, Man Ray le confirme lui-même : il ne désigne pas un tableau, mais il prononce une phrase qui est son tableau ; la phrase est autant l'œuvre de Man Ray que ma photographie.

. Photo crédits : Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn. ©
Droits réservés.

- 20 Elle fonctionne sur un lien étroit et nécessaire entre une photographie et sa légende³⁰. Ce lien peut être qualifié de génératif. C'est à travers une relation littérale entre le texte et l'image que l'œuvre se génère, se concrétise mentalement, plastiquement et langagièrement :

En somme, j'avais photographié une phrase. Mais cela ne pouvait être rendu visible qu'en introduisant cette phrase dans la photographie [...] d'une certaine façon, Man Ray le confirme lui-même : il ne désigne pas un tableau, mais il prononce une phrase qui est son tableau³¹.

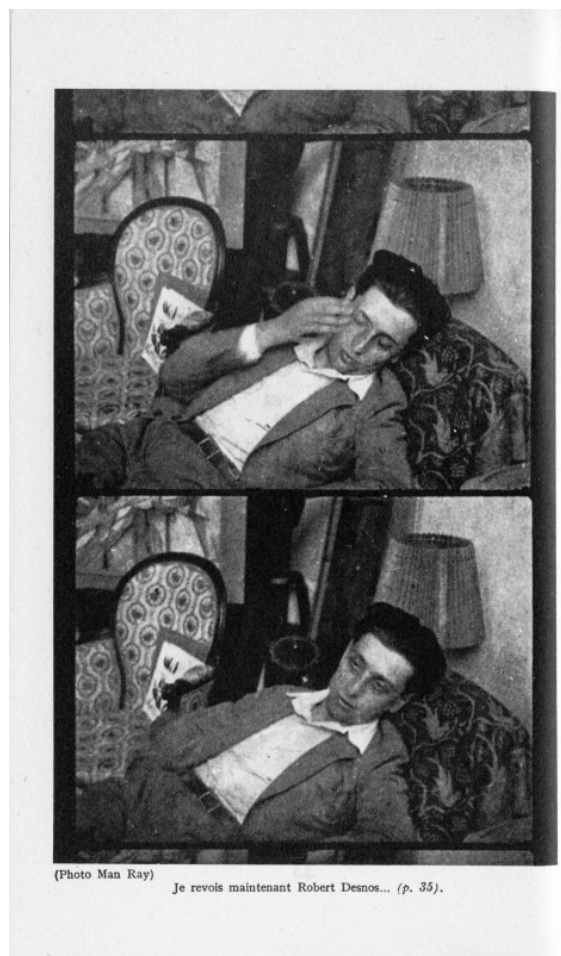
- 21 Les derniers mots de cette citation sont fondamentaux pour aborder les deux monochromes photographiques noirs de Man Ray : « Il prononce une phrase qui est son tableau ». Cet énoncé pourrait se traduire ainsi pour *Photo noire* et *Ma dernière photographie* : il écrit des mots (en bas du rectangle noir) qui vont faire l'œuvre — spécifiant le médium et produisant le sens.
- 22 La pièce d'Ugo Mulas se relie à celles de Man Ray par sa relation à la monochromie. Sur la prise de vue, Man Ray pointe une surface uniformément blanche, qui est en quelque sorte un monochrome³² — même s'il va être transformé en simple support (ou fond). Elle apparaît comme une page vierge sur laquelle Ugo Mulas va inscrire, écrire les paroles de Man Ray : « ça, c'est mon dernier tableau ».

Noir, noir et noire

- 23 Dans ces deux pièces monochromophotographiques, la couleur noire est à la fois paradoxale et dialectique. D'un côté, elle renvoie à l'obscurité, à l'indiscernable invisible, à l'impossibilité de voir justement ou de se figurer quoi que ce soit : la qualité de la non-image. D'un autre côté, elle serait le lieu conditionnel de tous les possibles. Par la non-imposition d'une ou plusieurs figures, par cette impossibilité de faire image, la photographie laisse ouverte et active notre « faculté d'imaginer³³ », une imagination se pratiquant les « yeux fermés³⁴ ».

- 24 Le noir serait alors la condition de l'image mentale, mais aussi le rendu physiologique d'une vision les paupières fermées, sans recevoir de lumière directe sur celles-ci³⁵. Man Ray a réalisé quelques photographies de Robert Desnos, les paupières closes ou en train de dormir qui se lient analogiquement à *Photo noire* et à *Ma dernière photographie*. Notamment une série de photographies³⁶ publiées³⁷ dans *Nadja* d'André Breton résonne.

Figure 6



André Breton, *Nadja* [détail], 1964 (d'après l'édition de 1928 entièrement revue par l'auteur), Impression offset en une couleur (noire), 18 x 11 cm (format de la page), Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 34. Photo : Man Ray. © Droits réservés.

- 25 Ces sortes de portraits d'un Robert Desnos, voyant, les « yeux fermés et ouverts », continuant à voir ce qu'on ne voit pas, peuvent aussi renvoyer à une planche d'illustration du dernier numéro de *La Révolution Surréaliste*³⁸. Ce photomontage est composé d'une reproduction en noir et blanc d'un tableau de René Magritte, qui associe la

figuration en pied d'une femme nue portant la main sur son cœur avec une mention peinte et écrite « je ne vois pas la [] cachée dans la forêt », entourée de seize photomaton de membres du mouvement surréaliste posant les « yeux fermés ». La couleur noire serait sans aucun doute — les yeux *fermés* donc — une sorte de couleur non perçue, de non-couleur ou de couleur aveugle.

Figure 7



René Magritte (tableau central) et Photomatons (16 portraits les yeux fermés des surréalistes), *La révolution surréaliste* (page 73 dans l'article « L'Enquête sur l'amour », 15 décembre 1929, N° 12, Cinquième année, Photomontage, 29 x 20 cm (format de la page), 3 000 exemplaires ordinaires, Paris, Bibliothèque Nationale de France (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1528305h/f75.item.r=La%20r%C3%A9volution%20surr%C3%A9aliste>)). ©

Droits réservés.

- 26 Photographiquement, le noir des deux monochromes serait aussi, matériellement, la lumière même — la condition photographique du voir. Le noir marque la condition négative de la photographie de cette

époque (le procédé positif/négatif en noir et blanc). Il est la figuration négative de la lumière.

- 27 En 1929-1930, le noir pouvait aussi avoir une connotation époquale. Le moment de fabrication de ces monochromes est concomitant de la crise boursière (le « Jeudi noir » du krach boursier à Wall Street), d'un climat politique de plus en plus tendu, du second manifeste du surréalisme d'André Breton³⁹ (et les dissensions/exclusions qui l'accompagnent, notamment celles de Robert Desnos et de Louis Aragon), mais aussi d'un possible arrêt de la pratique photographique chez Man Ray pour tenter de faire carrière dans le cinéma en tant que « Directeur de mauvais movies⁴⁰ ». Songeait-il à réaliser des films noirs ?

Reproduction impossible ?

- 28 La reproduction photographique de ce type de pièces, monochromes, est problématique. Pour le dire autrement, un *Musée imaginaire*⁴¹ du monochrome photographique pourrait être *a priori* ennuyeux à visiter, c'est-à-dire à regarder et à feuilleter. S'ajoutant à la perte des dimensions de l'œuvre, la reproduction photographique n'est pas en mesure de restituer fidèlement la couleur, la matière et la physicalité du papier (granularité, brillance, matité) qui sont des données fondamentales pour un monochrome.
- 29 On pourrait énoncer que reproduire photographiquement un monochrome, à proprement parler, n'a pas de sens d'un point de vue plastique : ceci expliquerait peut-être que la pièce de Man Ray, malgré son « radicalisme absolu », n'ait pas été reproduite⁴² dans le catalogue de l'exposition de 1989, *L'invention d'un art*.
- 30 À quoi bon imprimer et figurer un bloc totalement surfacé en noir ? Un tel geste aurait malgré tout prolongé cette pratique radicale et absolue, dans la lignée par exemple de la proposition critique et humoristique d'un Alphonse Allais⁴³.
- 31 Si la pièce n'a pas été reproduite dans le catalogue, Man Ray en a assuré préalablement sa perpétuation, par la probable multiplication des exemplaires, puisqu'au moins deux versions ont été redécouvertes. À ce jour, elles nous permettent d'affirmer qu'il serait peut-

être le premier à avoir réalisé de « véritables » monochromes photographiques : d'authentiques monochromophotographies⁴⁴.

- 32 Près de quatorze ans plus tard, Alexandre Rodtchenko en 1944, puis Yves Klein en 1960, Bernar Venet⁴⁵ une année après, Giovanni Anselmo en 1970, Douglas Huebler en 1972, Ugo Mulas la même année, James Welling quatorze ans plus tard en 1986, et encore Jean-Luc Moulène (1988), Hiroshi Sugimoto (1993), Liz Deschenes⁴⁶ (2001), Suzanne Lafont (2015), vont produire ce type de photographie et ainsi « reproduire » et renouveler ce nouveau genre⁴⁷ qu'est peut-être le monochrome photographique.

Vincent Bonnet, « À propos de *Portrait de mon frère Francis dans le noir absolu* de Bernar Venet », dans *Bernar Venet Photographies*, Paris, Marval – RueVisconti, 2022

Vincent Bonnet, « De la condition monochromatique en photographie », *Radial*, Numéro spécial, mai 2023, p. 13-20. URL : <https://esadhar.fr/publications/radial-n5/>

Vincent Bonnet, « “Ce que vous ne voyez pas est l'objet de tout ce que vous voyez”, à propos de Green Screen Process de Liz Deschenes », *Turbulences*, n° 1, 2024. URL : <https://turbulences-revue.univ-amu.fr/category/revue>

BIBLIOGRAPHY

Alphonse Allais, *Album primo-avrilisque*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1897

Neil Baldwin, *Man Ray, Une vie d'artiste*, Paris, Plon, 1990, trad. par Édith Ochs.

Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Bordas, Classiques Garnier, 1990.

Vincent Bonnet, *La photographie contre le monochrome*, thèse de doctorat en Arts Plastiques et Sciences de l'Art,

Marseille, AMU, Centre Norbert Elias et LESA, 2021.

Jean-Michel Bouhours, Patrick de Haas (dir.), *Man Ray, directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Pompidou, 1997.

Pierre Bourgeade, *Bonsoir, Man Ray*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1972.

André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, folio, (1928) 1964.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Collection Idées NRF, (1930) 1963.

Clément Chéroux, *Fautographies. Petite histoire de l'erreur photographique*, Liège, Éditions Yellow Now, 2003.

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

Emmanuelle de L'Écotais, *Man Ray : Rayographies*, Paris, Léo Scheer, 2002.

Nancy Foote, « The Anti-Photographers », *Artforum*, vol. 15, 1976.

Peter Geimer, *Images par accident. Une histoire des surgissements photographiques*, Dijon, Les presses du réel, (2010) 2018.

Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, 1977.

Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, (1947) 2008.

Man Ray, *Autoportrait*, Arles, Actes Sud, Collection Babel, 1998, trad. par Anne Guérin.

Herbert Molderlings, « L'évidence du possible. Surréalisme et photographie », dans *L'évidence du possible, Photographie moderne et surréalisme*, Paris, Textuel, 2009.

Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

Alain Sayag, « La photographie est l'Art », dans *L'invention d'un art*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, 12 oct. 1989 -1 janv. 1990), Paris, Centre Pompidou et Adam Biro, 1989.

Joel Snyder, « Photogramme », dans Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval, 2008.

NOTES

1 Selon la légende, les dernières paroles de Victor Hugo le 22 mai 1885.

2 Les derniers mots que Johann Wolfgang von Goethe aurait prononcés le 22 mars 1832.

3 La pièce est évoquée dans le texte d'Alain Sayag, « La photographie est l'Art », dans *L'invention d'un art*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, 12 oct. 1989 -1 janv. 1990), Paris, Centre Pompidou et Adam Biro, 1989, p. 12 ; dans le livre de Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, p. 25 et 257 ; dans le texte de Herbert Molderlings, « L'évidence du possible. Surréalisme et photographie », dans *L'évidence du possible, Photographie moderne et surréalisme*, Paris, Textuel, 2009, p. 160 ; ainsi que dans le livre de Clément Chéroux, *Fautographies. Petite histoire de l'erreur photographique*, Liège, Éditions Yellow Now, 2003, p. 172.

- 4 Emmanuel Radnitsky, dit Man Ray (1890–1976).
- 5 La phrase complète d'Alain Sayag est : « Des véritables objets “trouvés” que sont les photographies de Jacques-André Boiffard au radicalisme absolu du “photogramme noir” de Man Ray, tout le champ des expériences surréalistes est ainsi parcouru par la photographie dans une interrogation du médium sur lui-même. » Cf. Alain Sayag, « La photographie est l'Art », dans *L'invention d'un art*, op. cit., p. 12.
- 6 En 2019, cette pièce était visible dans le fonds de vente de la Galerie Nathalie Seroussi.
- 7 Serait-ce une sorte de « miroir d'argent » très localisé ? Ceci confirmerait le statut photographique de la pièce. Au sujet du miroir d'argent, voir le site de référence, consulté le 15/11/2019 : <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/documents-photographiques.html>
- 8 Vraisemblablement une altération temporelle.
- 9 Louis Aragon meurt en 1982 et Robert Desnos en 1945.
- 10 Il évoque le fait qu'il pourrait y avoir toute une série d'œuvres du même type dans une conférence de 2011, qu'il a donnée au Centre Pompidou dans le cadre d'une journée d'étude sur *Les Vérifications* d'Ugo Mulas. Consulté le 15/11/2018 : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crg9kXj/rkX9jn6> (vers 54 minutes).
- 11 Man Ray ne cessera de répéter tout au long de sa vie que « L'humour est le meilleur moyen de communication ». Cité par Neil Baldwin, *Man Ray, Une vie d'artiste*, traduction Edith Ochs, Paris, Plon, 1990, p. 70.
- 12 Les modes de présentation actuelle des œuvres surjouent l'ambiguïté de leur statut. *Photo noire* est présentée sur une feuille blanche encadrée d'une baguette sombre (collection Manoukian) et *Ma dernière photographie* est présentée dans un cadre à bord plastique, plaquée entre un plexiglas et un fond de papier un peu crème (Galerie Natalie Seroussi). Ces dispositifs de présentation n'ont pas été réalisés par Man Ray.
- 13 Ce sont des photographies d'environ 20 x 14 cm. Elles sont bien plus petites que la plupart de ses rayogrammes qui font entre 24 x 18 cm et 40 x 50 cm. Cf. l'ouvrage d'Emmanuelle de l'Écotais, *Man Ray : Rayographies*, Paris, Léo Scheer, 2002. Ces deux pièces pourraient être des chutes d'autres photogrammes.
- 14 Les dimensions des pièces renvoient à celles d'une main ouverte.

15 Appelé communément un photogramme, mais que Man Ray a nommé rayogramme ou rayographie.

16 Il faut signaler que Man Ray contretypait avec un appareil photographique la plupart de ses photogrammes pour pouvoir les reproduire et ainsi les diffuser. Cf. Joel Snyder, « Photogramme », dans *Le vocabulaire technique de la photographie*, Anne Cartier-Bresson (dir.), Paris, Marval, 2008, p. 388.

17 Dès l'invention-découverte de la photographie, des expériences sont menées sans appareil. Par exemple, William Henry Fox Talbot réalise, dès 1834 des sortes de photogrammes avec ses *Photogenic drawings* [Dessins photogéniques] ou encore Anna Atkins qui en produit dès 1843 pour figurer des spécimens végétaux (en utilisant la technique du cyanotype).

18 Le caractère hasardeux ou accidentel de la « découverte » de Man Ray est assez contesté. Son récit affirme plus vraisemblablement une position artistique qu'une réalité factuelle, puisqu'enfant il pratiquait déjà le photogramme : « Je me souvins d'avoir posé, quand j'étais gosse, des fougères dans un petit châssis. En les exposant à la lumière du soleil, j'obtenais un négatif blanc de ces fougères. Mes rayographies partaient du même principe, mais il s'y ajoutait un effet tridimensionnel et toute la gamme des valeurs ». Cf. Man Ray, *Autoportrait*, traduction Anne Guérin, Arles, Actes Sud, Collection Babel, 1998, p. 176.

19 Notamment la solarisation. À son sujet, Man Ray disait que « ce procédé est né d'un accident survenu dans la chambre noire. [...] J'ai connu des "accidents" identiques [...] et j'ai appris maintenant à les provoquer exprès ». Cité par Neil Baldwin, *Man Ray, Une vie d'artiste*, op. cit., p. 154-155.

20 Cf. Rosalind Krauss, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, 1977, p. 68-81

21 Terme de prise de vue.

22 Terme de tirage.

23 Le cas est avéré lorsqu'on fait une prise en vue en laissant le bouchon sur l'objectif.

24 L'artiste cité par Neil Baldwin, *Man Ray, Une vie d'artiste*, op. cit., p. 222. Man Ray se revendique « fautographe ». Cf. Clément Chéroux, *Fautographie, Petite histoire de l'erreur photographique*, op. cit., p. 113. En 1976, Nancy Foote créera le terme d'« anti-photographe » (voir l'article « The Anti-Photographers », *Artforum*, vol. 15, n° 1, 1976) pour qualifier la pratique de certains artistes des années 1960 (comme Ed Ruscha, Douglas Huebler,

Robert Smithson et d'autres), ayant un usage non académique de la photographie. Le chapeau de son article est « For every photographer who clamors to make it as an artist, there is an artist running a grave risk of turning into a photographer... »

25 Je fais référence à la notion de non-intentionnalité de l'image. Cf. Peter Geimer, *Images par accident, Une histoire des surgissements photographiques*, Dijon, Les presses du réel, (2010) 2018.

26 Man Ray en entretien avec Pierre Bourgeade, *Bonsoir, Man Ray*, op. cit., p. 18.

27 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 11.

28 Cf. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992

29 La photographie a d'abord été publiée dans la revue *Flash Art* en décembre 1969, avec cinq photographies d'Ugo Mulas qui relataient l'exposition de Man Ray à la Galerie Marconi (Milan).

30 La légende de la pièce d'Ugo Mulas est double : elle a été introduite dans la photographie elle-même à partir d'une parole de Man Ray, « ça, c'est mon dernier tableau » et une autre légende est placée à côté de la pièce (avec le titre, sous-titre et un texte didactique, réflexif et poétique d'Ugo Mulas).

31 Ugo Mulas, *Verifica*, N° 12. Extrait du texte associé à la pièce.

32 Cette surface uniforme, dont on ne perçoit pas très bien la matérialité, est sans doute destinée à être recouverte par une image publicitaire.

33 Charles Baudelaire au sujet de la reine des facultés, « Salon de 1859 », dans *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Éditions Bordas, Classiques Garnier, 1990, p. 320

34 En fait ce ne sont pas les yeux qui se ferment, mais les paupières.

35 Avec la lumière solaire directe, on perçoit surtout du rouge.

36 Ce sont vraisemblablement des photogrammes, au sens d'images extraites d'un film.

37 Cf. André Breton, *Nadja* [1928], Paris, Gallimard, folio, 1964, p. 35-36. Voici un extrait du texte en relation avec les photographies de Robert Desnos faites par Man Ray : « Je revois maintenant Robert Desnos à l'époque que ceux d'entre nous qui l'ont connue appellent l'époque des sommeils. Il "dort", mais il écrit, il parle. [...] Et Desnos continue à voir ce que je ne vois pas, ce que je ne vois qu'au fur et à mesure qu'il me le montre. [...] De tant de

rendez-vous que, les yeux fermés, Desnos m'a donnés pour plus tard avec lui, avec quelqu'un d'autre ou avec moi-même, il n'en est pas un que je me sente encore le courage de manquer, pas un seul, au lieu et à l'heure les plus invraisemblables, où je ne sois sûr de trouver qui il m'a dit ».

38 Cf. « L'enquête sur l'amour », *La révolution surréaliste*, N° 12, Paris, 15 décembre 1929, p. 73.

39 Décrivant le climat de l'époque, il écrit ainsi en 1946, dans son *Avertissement pour la réédition du second manifeste* que « C'est bien autour de 1930 que les esprits déliés s'avertissent du retour prochain, inéluctable de la catastrophe mondiale. ». Cf. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Collection Idées NRF, 1963, p. 67.

40 Titre que Man Ray s'attribua en bas d'une lettre envoyée le 8 juin 1921 à Tristan Tzara. Cf. Jean-Michel Bouhours, Patrick de Haas (dir.), *Man Ray, directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Pompidou, 1997.

41 Je relativise simplement la portée de cette notion développée par André Malraux dans *Le Musée Imaginaire*, notamment pour les œuvres qui nous occupent.

42 Au sens d'en faire une copie, mais aussi celui de la démultiplication des exemplaires.

43 Je fais référence à la pièce éditoriale d'Alphonse Allais, *Album primo-avrilesque*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1897. La première page de l'album reproduit un monochrome noir qui a pour titre « Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit (reproduction du célèbre tableau) ». Le tableau en question est celui de Paul Bilhaud, intitulé *Combat de nègres pendant la nuit* (1882, huile sur toile, 43,5 x 49 cm) et considéré comme le premier monochrome pictural de la période moderne. Pour plus de détails : Vincent Bonnet, « De la condition monochromatique en photographie », *Radial*, Numéro spécial, mai 2023, p. 13-20. URL : <https://esadhar.fr/publications/radial-n5/>

44 Cf. Vincent Bonnet, *La photographie contre le monochrome*, thèse en Arts Plastiques et Sciences de l'Art, Aix-Marseille Université, Centre Norbert Elias et LESA, Marseille, 1^{er} octobre 2021.

45 Cf. Vincent Bonnet, « À propos de *Portrait de mon frère Francis dans le noir absolu* de Bernar Venet », dans *Bernar Venet Photographies*, Paris, Marval – RueVisconti, 2022.

46 Cf. Vincent Bonnet, « “Ce que vous ne voyez pas est l’objet de tout ce que vous voyez”, à propos de *Green Screen Process* de Liz Deschenes », *Turbulences*, n° 1, 2024. URL : <https://turbulences-revue.univ-amu.fr/category/revue>

47 Cf. Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d’un genre*, op. cit.

ABSTRACTS

Français

Cette étude de deux pièces peu connues de Man Ray cherche à saisir pour quoi et comment elles seraient porteuses d’une « radicalité absolue ». Ces deux pièces noires de 1929 et 1930, presque identiques, ont la particularité d’être à la fois des monochromes et des photographies. Leur statut problématique d’œuvre sera interrogé en termes de conception, de réalisation-production et de diffusion. Conceptuellement, ces pièces sont autant à voir qu’à lire : le « texte » interne à la proposition plastique monochrome a une place décisive. Poïétiquement, leur réalisation pourrait s’apparenter à un véritable ratage technique, produisant de la sorte une photographie littéralement noire. En termes de diffusion, ces pièces personnellement adressées – à Louis Aragon, à Robert Desnos – sont au départ des œuvres privées, ce qui peut expliquer leur révélation publique très tardive (vers 1989). En tout cas, avec ces deux photographies, Man Ray invente peut-être sans le savoir un nouveau genre photographique : le monochrome photographique, ou la monochromophotographie.

English

This study of two little-known pieces by Man Ray seeks to apprehend why and how they would be the bearers of an “absolute” radicality. These two almost identical black works from 1929 and 1930 have the peculiarity of being both monochromes and photographs.

Their problematic status will be examined in terms of conception, realization-production and distribution. Conceptually, these pieces are to be seen as much as read: a “text” inherent to the monochrome plastic proposition plays a decisive role. From a poetic stand point, their realization could seem like a technical failure, thus producing a literally black photograph. In terms of distribution, these pieces personally addressed – to Louis Aragon, to Robert Desnos – are initially private works, which may explain their very late public revelation (around 1989). In any case, with these two photographs, Man Ray, perhaps unknowingly, invents a new photographic genre: the photographic monochrome or monochromophotography.

INDEX

Mots-clés

Man Ray, monochrome, noir, photogramme, photographie.

Keywords

Man Ray, monochrome, black, photogram, photography.

AUTHOR

Vincent Bonnet

Université de Lille