

Josef Sudek-Le monde à ma fenêtre Josef Sudek-The World at My Window

Pierre Dessureault

Numéro 106, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85688ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dessureault, P. (2017). Josef Sudek-Le monde à ma fenêtre / Josef Sudek-The World at My Window. *Ciel variable*, (106), 56–63.

JOSEF SUDEK

Le monde à ma fenêtre

PIERRE DESSUREAULT

Au début des années 1920, au moment où Josef Sudek s'établit comme photographe, Prague est devenue l'un des points de convergence des mouvements d'avant-garde venus de France, d'Allemagne et de Russie qui, après le démantèlement de l'Empire austro-hongrois après la Grande Guerre, s'attachent à repenser l'art dans sa pratique aussi bien que dans son rapport à la vie. En photographie, le pictorialisme, la Nouvelle Objectivité et les recherches du Bauhaus inspireront les figures dominantes de la photographie tchèque de l'époque. À cet égard, la version de l'exposition présentée à Ottawa¹ comprend une section intitulée *Le cercle de Sudek* dans laquelle il nous est donné à voir des portraits dans la veine pictorialiste d'Adolf Schneeberger, des compositions et des photogrammes de Jaromir Funke et de Jaroslav Rössler, l'une des grandes figures de l'avant-garde tchèque. Bien que Sudek ait toujours gardé ses distances avec les Écoles, sa pratique, à ses débuts, emprunte certaines stratégies aux deux grands mouvements qui ont imprimé un caractère unique à la photographie de l'entre-deux-guerres.

Le travail d'inspiration pictorialiste que Sudek produit au cours des années 1920 s'intéresse à la surface des choses modulée par la lumière dans toutes ses déclinaisons. L'usage systématique du flou dans ses paysages comme dans ses vues de Prague, de l'île

À partir de 1940, l'essentiel du travail de Sudek prend principalement pour sujet son atelier de la rue Újezd et ses environs.

de Kolín et de l'Hospice des vétérans dissout les formes tantôt dans une atmosphère éthérée, tantôt dans la profondeur des noirs. Bien que ses images de la restauration de la cathédrale Saint-Guy (1924-1928) donnent aussi la vedette à la lumière, celle-ci est traitée de manière entièrement différente. Dans les vues d'ensemble comme dans les détails, elle se matérialise en de longues traînées, envahit l'espace, le découpe en plans, creuse les perspectives en établissant des lignes de fuite et le modèle pour décrire la monumentalité de l'architecture gothique avec toute la précision dont est capable le médium.

Par ailleurs, le travail commercial que réalise Sudek en atelier de 1927 à 1936 met en œuvre les principes de la Nouvelle Objectivité. Dans cette quête de nouveauté, Sudek pourrait prendre à son compte les propos de son contemporain Albert Renger-Patzsch: « Abandonnons donc l'art aux artistes et essayons de faire avec les instruments de la photographie des photographies qui puissent exister grâce à leurs qualités photographiques sans que nous n'empruntions quoi que ce soit à l'art². » Dans ces photographies publicitaires, Sudek adopte le plus souvent un point de vue flottant qui, dans des compositions audacieuses où domine la géométrie, isole les produits manufacturés pour en souligner les volumes et les textures, en mettre en valeur les formes pures et en montrer la beauté. À cet égard, l'éclairage le plus souvent

The World at My Window

In the early 1920s, when Josef Sudek was becoming established as a photographer, Prague had emerged as a point of convergence for avant-garde movements from France, Germany, and Russia. After the dismantlement of the Austro-Hungarian Empire following the Great War, members of these movements were interested in rethinking art – both how it was practised and its relationship with life. Pictorialism, New Objectivity, and research done by the Bauhaus inspired the dominant figures of Czech photography of the time. To illustrate this, the version of the exhibition presented in Ottawa¹ includes a section called “Sudek’s Circle,” featuring Adolf Schneeberger’s pictorialist portraits, as well as compositions and photograms by Jaromir Funke and by Jaroslav Rössler, one of the towering figures of the Czech avant-garde. Although Sudek always kept his distance from “schools,” in his early practice he borrowed certain strategies from two major movements that made a unique impression on interwar photography.

In the pictorialist-inspired work that Sudek produced in the 1920s, he was interested in the surface of things modulated by all types of light. He systematically used blurriness in his landscapes and his views of Prague, the island of Kolín, and the veterans’ hospice, dissolving forms into an ethereal atmosphere or into depths of darkness. Although his images of the restoration of the Saint-Guy cathedral (1924–28) also give light a starring role, the treatment is completely different. In both the general views and the detail pictures, the light is materialized in long streaks; it invades the space, cuts it up into planes, hollows out perspectives to establish vanishing lines, and gives a model for depicting the monumentality of Gothic architecture with all the precision of which the medium is capable.

In Sudek’s commercial work, produced in studio from 1927 to 1936, he implemented the principles of New Objectivity. In his search for innovation, he may have taken to heart the words of his contemporary, Albert Renger-Patzsch: “Let us therefore leave art to artists and endeavor to create, with the means peculiar to photography and without borrowing from art, photographs which will last because of their photographic qualities.”² In these advertising photographs, Sudek usually adopts a floating point of view in his bold geometric compositions that isolate the manufactured products to underline volumes and textures, highlight pure forms, and reveal

Ouvriers dans la cathédrale Saint-Guy, Prague. Des rais de lumière illuminent l'espace / Workers Inside St. Vitus Cathedral, Prague. Shafts of Light Illuminate the Space, 1924-1928, épreuve argentique / silver print, 25 x 23 cm
TOUTES LES ŒUVRES / ALL WORKS: Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada, Ottawa
photo: MBAC / NGC don anonyme / anonymous donor, 2010
© Succession / Estate Josef Sudek







*Souvenir par poste aérienne pour le D^r Brumlík /
Airmail Memories for Dr. Brumlík*
1971, épreuve argentique / silver print
24 × 19 cm



La dernière rose / Last Rose
1956, épreuve argentique / silver print
28 × 23 cm

uniforme circonscrit un espace englobant dans lequel coexistent des objets souvent dissemblables dont les relations déjouent la perception habituelle.

En refusant d'imiter la réalité et en posant sa pratique aux confluences du pictorialisme et du modernisme, Sudek tire ses sujets de la littéralité de l'enregistrement pour les transposer dans le monde des images du visible structurées par les caractéristiques fondamentales du médium (les valeurs tonales, le flou et la précision, le cadrage et l'angle de prise de vue, le choix des matériaux et des techniques photographiques) qui deviennent partie intégrante au même titre que leur sujet de l'esthétique de l'image.

À partir de 1940, l'essentiel du travail de Sudek prend principalement pour sujet son atelier de la rue Újezd et ses environs. Son ami, et un temps son assistant, l'artiste Václav Sivko décrit en ces termes cet atelier de 61 mètres carrés que Sudek habita de 1927 à 1959 et où il travailla jusqu'à sa mort en 1976: «[...] dans l'arrière-cour d'un vieil immeuble d'habitation où poussent des marronniers et parmi eux un pommier rabougri, se trouve une bicoque de bois dont Sudek a fait son atelier. Il vit là entouré des choses qu'il aime: des boîtes de précieux négatifs s'empilent le long des murs dans un chaos pittoresque et seulement Sudek sait où regarder pour trouver quelque chose; les tiroirs profonds d'un petit comptoir débordent de quantité d'objets d'art et de tout un bric-à-brac; des rouleaux de toile de fond et une grosse chambre de prise de vue; des étagères bourrées de disques, des murs couverts d'images, de statuette et de bas-reliefs; le sol est encombré de gros fragments de statues [...]»³. C'est dans cet environnement clos, où tout devient affaire de regard, que Sudek produit les grands cycles de sa pleine maturité artistique que sont *La fenêtre de mon atelier* (1940-1954), *Le jardin de mon atelier* (1944-1970), les *natures mortes* (1949-1954) et *Labyrinthes* (1963-1975). La production de chacun de ces ensembles se déploie sur plusieurs

Nature morte / Still Life
v. / c. 1967, épreuve argentique / silver print
29 × 23 cm

their beauty. The lighting, usually uniform, describes an inclusive space in which objects, often dissimilar, coexist in relationships that subvert the usual perception.

Sudek refused to imitate reality. By situating his practice at the crossroads of pictorialism and modernism, he transposed subjects from the literality of recording into the world of images of the visible. It is a world structured by the fundamental characteristics of the medium: tonal values, blur and precision, framing and angle, choice of materials, and photographic techniques become as integral a part of the image as the subject.

In 1940, Sudek began to concentrate on his studio on Újezd Street and the surrounding area for his subject matter. Artist Václav Sivko, his friend and onetime assistant, described the sixty-one-square-metre studio in which Sudek lived from 1927 to 1959 and worked until he died in 1976: "In the backyard of an old tenement house . . . where horse chestnuts grow and among them a dwarfed, twisted apple tree, stands a small wooden shack which Josef Sudek has made his studio. He lives there, surrounded by things he loves: the boxes with precious negatives are stacked against the walls in a picturesque chaos and only Sudek himself knows where to look for what, the deep drawers of a small counter hiding countless art objects and bric-a-brac, black and grey photographer's backdrops, a large studio camera, cupboards crammed with gramophone records, walls covered with pictures, paintings, statuette, reliefs, fragments of large statues on the floor . . ." ³ In this sheltered environment in which the gaze reigned supreme, Sudek produced the great cycles of his artistic maturity: *The Window of My Studio* (1940-54), *The Garden of My Studio* (1944-70), series of still lifes (1949-54), and *Labyrinths* (1963-75). Each series was created over many years, in the end forming sequences of variations on a single theme expressed in multiple ways and taking full advantage of the capacities of the medium.

In *The Window of My Studio*, two gazes are superimposed. The first is Sudek's, as he chooses and frames a portion of the real. The second is that of the camera, which transposes and condenses this

années pour constituer en bout de parcours une suite de variations, sur un même thème, décliné de multiples façons, en mettant chaque fois en jeu les capacités de la technique.

Dans *La fenêtre de mon atelier*, deux regards se superposent. Le premier est celui de Sudek qui choisit et cadre une portion du réel. Le deuxième est celui du dispositif photographique qui transpose et condense ce fragment dans une autre réalité qui est celle de l'image. Ce double regard unifié dans l'instant de la prise de vue intériorise le visible et constitue la vision subjective de l'artiste dans laquelle se retrouve sa maîtrise d'un vocabulaire plastique par lequel la forme et les matériaux viennent concrétiser celle-ci. Ainsi, la paroi vitrée se fait tantôt transparente et ouvre sur la perspective du jardin, tantôt surface opaque ou translucide sur laquelle se dessinent les motifs de pluie, de neige ou de condensation. Par ce jeu du cadrage, des ombres et des clairs, de la netteté et du flou, celle-ci gomme la frontière entre l'intérieur et l'extérieur et les fait coexister dans une infinité de variations qui, chaque fois, ouvrent des perspectives aussi inédites qu'inattendues sur le thème que Sudek s'est imposé.

Le jardin entourant l'atelier se profile souvent à travers les éléments inscrits sur la surface de la vitre de la fenêtre et sert de toile de fond sur laquelle le regard s'arrête ou encore tend un voile où l'on distingue quelques silhouettes comme celles de la clôture, du petit pommier ou du mur de l'édifice voisin, autant de motifs devenus familiers au fil de la série d'images. Par contre, les vues prises de l'extérieur mettent en rapport les formes naturelles et les volumes du bâti dans des compositions qui contrastent avec la rigueur des formes humaines et la fluidité des éléments naturels que le passage des saisons et les variations de lumière viennent matérialiser.

La série des natures mortes que réalise Sudek dans le microcosme de son atelier ne constitue pas pour autant un inventaire de son environnement qui nous éclairerait sur la personnalité de leur auteur. Bien qu'elles détaillent son espace de vie et de travail en faisant cohabiter verre à demi rempli, œuf, quignon de pain, saucisson, restes de repas, ces images ne font que cueillir quelques traces fugitives d'une présence humaine. Sans plus. Et c'est tant mieux. Les anecdotes biographiques que l'on pourrait extrapoler de ces indices épars n'éclaireraient aucunement les véritables fondements de l'œuvre. La portée de ces compositions simples est beaucoup plus grande : elles transforment les rapports entre quelques objets choisis en mettant l'accent sur leur forme et les effets de lumière sur eux et ainsi jouent de toutes les nuances du médium pour installer le bric-à-brac de l'atelier dans le monde de l'imaginaire et du lyrisme.

Si les natures mortes de Sudek constituent souvent des épures, la série *Labyrinthes*⁴, dont un certain nombre d'images furent réalisées dans son deuxième atelier-appartement de la rue Úvoz, s'attache pour sa part à des rencontres fortuites d'objets qui semblent réunis par le hasard de la prise de vue. Ces natures mortes d'un genre unique sont autant d'échafaudages complexes de formes dans lesquels la précision de la prise de vue frontale superpose les plans, tantôt en les confondant et en jouant des transparences, tantôt en les découpant pour accentuer la profondeur de l'image et, ce faisant, installer l'illusion d'une troisième dimension. Dans ces vues chaotiques où coexistent pêle-mêle une masse d'objets dont les modulation de la lumière font ressortir la patine, les détails fourmillent et ce qui, de prime abord, apparaît comme un réseau de formes enchevêtrées par le jeu des prismes

fragment into another reality, that of the image. This double gaze, unified in the instant when the picture is taken, interiorizes the visible and forms the artist's subjective vision, revealing his mastery of a visual vocabulary through which shapes and materials bring that vision to reality. For instance, the glass wall is sometimes transparent and opening onto the perspective of the garden, and sometimes an opaque or translucent surface on which appear traces of rain, snow, or condensation. Through this play on framing, shadows and light, on clearness and blurriness, the border between interior and exterior is erased. Inside and outside coexist in infinite variations that open unusual and unexpected perspectives on Sudek's chosen subject.

The garden surrounding the studio often appears through the elements inscribed on the surface of the window glass and is used either as a backdrop against which the gaze stops or as a veil through which a few silhouettes can be distinguished – the fence, the small apple tree, and the wall of the neighbouring building, for

Sudek eschewed the city's picturesque local colour and engineering feats in favour of a depiction inspired by his love of the city, magnified by his visual work on the photographic material.

instance, all of which have become familiar through the series of images. On the other hand, pictures taken outside juxtapose natural forms and built volumes in compositions that meticulously contrast human forms and the fluidity of natural elements materialized by the passage of seasons and variations of light.

The series of still lifes that Sudek produced in the microcosm of his studio never constituted an inventory of his environment that would give clues to his personality. Although they detailed his living and working space – bringing together a half-full glass, an egg, a chunk of bread, sausage, leftovers of a meal – these images offer only a few fleeting traces of a human presence. No more. And that's fine. The biographical anecdotes that one might extrapolate from these sparse clues shed no light on the true foundations of his body of work. The simple compositions are far more significant: they transform the relationships among a few chosen objects by emphasizing their shape and the effects of light on them, thus playing on all the nuances of the medium to bring the studio's bric-a-brac into the world of imagination and lyricism.

Although Sudek's still lifes were often stripped down, the images in the *Labyrinthes* series,⁴ some of which were produced in his second apartment-studio on Úvoz Street, portrayed fortuitous encounters of objects that seem to have been brought together in front of his lens by chance. These unique "still lifes" were actually complex constructions of shapes in which the precision of the frontal angle superimposed planes, sometimes blending them and playing on transparencies, sometimes demarcating them to accentuate the depth of the image and create the illusion of a third dimension. In these chaotic views, in which a mass of objects coexist haphazardly and light modulations bring out their patina, the details swarm; what, at first, seems to be a network of shapes entangled in the

La fenêtre de mon atelier / Window of my Studio
v. / c. 1940–1954, épreuve argentique / silver print
17 × 12 cm





Milena Vildová
1942, épreuve argentique / silver print
23 × 17 cm



Portrait de mon ami Funke / Portrait of my friend Funke
1924, épreuve argentique / silver print
29 × 23 cm

Prague la nuit / Prague at Night
v. / c. 1950-1959, épreuve argentique / silver print
12 × 17 cm



et des surfaces réfléchissantes se révèle une composition qui trouve son équilibre peu à peu au fil du regard qui vient donner un sens au visible transcrit dans cet espace unifié.

Toute sa vie, Sudek s'est fait le chantre de Prague. Dans la foulée de sa série sur la restauration de la cathédrale Saint-Guy et du Château, il s'est attaché à photographier sous tous les angles possibles, sous toutes les lumières y compris la nuit, la beauté de Prague et de ses jardins. Cette beauté réside dans une floraison architecturale représentée par les merveilles admirablement conservées de la Prague baroque et les multiples réalisations de l'Art nouveau. Sudek fuit le pittoresque qui s'attacherait à la couleur locale et au génie du lieu au profit d'une description inspirée par son amour de la ville magnifiée par le travail plastique sur la matière photographique : les gris détaillés dans une infinité de nuances découpent l'espace pictural et se conjuguent pour donner corps à une vision tout en équilibre et en classicisme. Ses vues nocturnes se démarquent particulièrement par les effets de clair-obscur et les plans en cascades par lesquels les formes architecturales s'imbriquent dans des compositions aux accents cubistes afin de mettre en valeur la beauté et le mystère de sa ville où les époques et une nature omniprésente se chevauchent. À cet égard, ses séries sur les jardins Kinsky et du Séminaire, situés à quelques encablures de son atelier de Malá Strana, font ressortir toute la beauté de cette nature domestiquée. Dans celles-ci, Sudek déploie tout son savoir-faire pour saisir dans des images touffues toute une série de variations qui tiennent autant des conditions atmosphériques que de la saisie photographique qui s'exprime ici dans une diversité de procédés qui, chaque fois, façonnent l'image : les épreuves argentiques déclinent toute la gamme des noirs et des blancs alors que les procédés au charbon adoucissent le rendu de l'image et estompent les rapports de contrastes.

Tout l'œuvre de Sudek est une méditation sur la photographie et sa capacité infinie d'intérioriser le visible, de le transfigurer en vision subjective et de le traduire en image dans un vocabulaire où se conjuguent le monde affectif et le savoir-faire de l'artiste avec la technique dont il maîtrise parfaitement les matériaux et les propriétés. La photographie devient alors un véritable outil de connaissance intime et de célébration du monde plutôt qu'une machine à produire infiniment des images.

1 L'exposition *Josef Sudek. Le monde à ma fenêtre* a été produite par l'Institut canadien de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) en collaboration avec le Jeu de Paume pour la présentation à Paris et a fait l'objet de présentation à Paris au Jeu de Paume du 7 juin au 25 septembre 2016 et à Ottawa au MBAC du 28 octobre 2016 au 19 mars 2017. La conception de l'exposition est due à Ann Thomas, Vladimir Birgus et Ian Jeffrey. Un imposant catalogue a été produit par 5 Continents Éditions de Milan en collaboration avec le MBAC. Il faut signaler que la plus grande partie des œuvres faisant partie de l'exposition appartiennent aux collections du MBAC. 2 Albert Renger-Patzsch, *Buts* (1927), dans Olivier Lugon (dir.), *La photographie en Allemagne : anthologie de textes 1919-1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 139. 3 Václav Sivko dans son allocution pour marquer l'inauguration d'une exposition de Sudek en 1958 cité par Anna Farova dans *Josef Sudek - Poet of Prague*, New York, Aperture, 1990 p. 13. 4 Josef Sudek, *Labyrinths*, Prague, Torst, 2013.

Pierre Dessureault est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.

play of prisms and reflective surfaces is revealed as a composition that gradually finds its balance as the gaze gives meaning to the visible transcribed into this unified space.

All his life, Sudek saw himself as an advocate for Prague. In the wake of his series on the restoration of the Saint-Guy cathedral and the Castle, he decided to photograph, from every possible angle and under all light conditions – including night – the beauty of Prague and its gardens, a beauty based on Prague's heritage of admirably preserved marvels of Baroque architecture and its large stock of Art Nouveau buildings. Sudek eschewed the city's picturesque local colour and engineering feats in favour of a depiction inspired by his love of the city, magnified by his visual work on the photographic material: the detailed greys in an infinity of nuances sharply define the pictorial space and are combined to realize a vision that is balanced and classic. In his particularly remarkable nocturnal views, architectural forms overlap through chiaroscuro effects and cascading planes in semi-cubist compositions that highlight the beauty and mystery of his city, with its intertwining of epochs and omnipresent nature. His series on the Kinsky gardens and the Seminary, situated a few hundred metres from his studio in the Malá Strana district, bring out the splendour of this domesticated nature. He deploys his skill to capture in dense images a series of variations that have to do as much with atmospheric conditions as with the taking of the photograph itself, expressed here in a diversity of procedures that shape the image: silver prints include the entire range of blacks and whites, whereas the carbon prints soften the rendering of the image and temper the contrasts.

Sudek's body of work is a meditation on photography as a medium and its endless capacity to interiorize the visible, transfigure it into a subjective vision, and translate it into image with a vocabulary in which the artist's emotions and skills are combined with his mastery of the materials and properties of the medium. Photography thus becomes a veritable tool of intimate knowledge and celebration of the world rather than a machine for producing an infinite number of images. *Translated by Käthe Roth*

1 *The Intimate World of Josef Sudek* was produced by the Canadian Photography Institute of the National Gallery of Canada (NGC) in collaboration with Jeu de Paume for presentation in Paris (where the exhibition was titled *Josef Sudek: The World at My Window*) from June 7 to September 25, 2016, and at the NGC in Ottawa from October 28, 2016, to March 19, 2017. The exhibition was designed by Ann Thomas, Vladimir Birgus, and Ian Jeffrey. An imposing catalogue was produced by 5 Continents Éditions of Milan in collaboration with the NGC. It should also be noted that most of the works in the exhibition were from the NGC's collections. 2 Albert Renger-Patzsch, "Goals" [1927], quoted in Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, exh. cat. (London: Arts Council of Great Britain, 1978), 86. 3 Václav Sivko, in his speech at the inauguration of an exhibition by Sudek in 1958, quoted in Anna Farova, *Josef Sudek: Poet of Prague* (New York: Aperture, 1990), 13. 4 Josef Sudek, *Labyrinths* (Prague: Torst, 2013).

Pierre Dessureault is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.
