

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

organisé par

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

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

Le vendredi 11 décembre 2009

JULIEN PETIT (Université Paris I) :

Le photomaton surréaliste : l'impossible photographie



La collection mystérieuse :

Le photomaton traverse l'histoire et l'historiographie du mouvement surréaliste en un secret paradoxal, à la fois connu de tous, par la postérité du photocollage de René Magritte et d'André Breton paru dans l'ultime numéro de *La Révolution surréaliste* (*Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*), mais aussi occulté en tant que pratique surréaliste de la photographie. Ce n'est qu'au printemps 2003, lors de la vente de l'atelier d'André Breton, que sera découverte une importante collection de ces vignettes, soigneusement conservée dans le silence et le secret du 42, rue Fontaine plus de soixante-dix années durant. Le photomaton était auparavant observé comme un document indicial, témoignage fulgurant d'un instant quotidien d'un des nombreux acteurs du mouvement, à l'image de ces portraits d'Aragon ou d'Eluard en séducteurs du Montparnasse¹. À quelques rares exceptions près, le photomaton surréaliste n'existait pour les innombrables exégètes du mouvement qu'autour de ces images originales et des célèbres portraits du groupe surréaliste parisien auréolant la femme peinte par Magritte.

La collection de Breton permet ainsi de jeter un regard neuf sur ces images, d'en assembler les vestiges épars, afin de la constituer en un corpus prompt à l'étude. Sur l'ensemble de ce dernier, une typologie duelle peut être dressée : d'une part les nombreux photomaton des surréalistes aux yeux fermés, d'autre part l'ensemble des autres vignettes, plus ludiques et nettement moins hiératiques. Cette différenciation se retrouve également sur un plan chronologique. Bien qu'il soit complexe de dater avec exactitude chacun de ces autoportraits, deux séances de groupes peuvent être distinguées. La première date du début du printemps 1928 puisqu'elle précède la dissolution du premier groupe — l'historique — de la rue du Château (Tanguy, Duhamel, les frères Prévert, épouses et concubines). Elle se caractérise par la turbulence des autoportraits que font subir les surréalistes à l'automate photographique. Elle marque également la découverte du dispositif par le mouvement, puisque c'est en 1928 que l'invention d'Anatole Marco Josepho traverse l'Atlantique et s'installe à Paris (notamment place Blanche entre le 42 rue Fontaine et le café Cyrano). La seconde séance se déroule plus sûrement à l'automne 1929, à l'arrivée des espagnols Salvador Dali et Luis Bunuel. Elle prépare le photocollage de Breton et Magritte et se caractérise donc par les autoportraits du groupe aux yeux clos. Je me concentrerai donc autour de trois points d'analyse du photomaton surréaliste : tout d'abord son hérité, puis ses subversions et enfin ses implications dans la théorie esthétique d'André Breton.

René Magritte, vers l'automatisme photographique.

Évoquer le photomaton surréaliste en appelle inévitablement à la figure de René Magritte, ainsi qu'à sa pratique de la photographie. Cette dernière, opposée à son principe pictural de subversion sémiologique des mots et des images, semble annoncer les prémices de l'engouement des surréalistes pour le photomaton ; prémices attestées par une concordance biographique avec l'apparition de l'automate photographique dans les rues de Paris. C'est en 1927 que René Magritte accompagné de sa femme Georgette rejoint le marchand d'art belge et surréaliste Camille Goemans dans la capitale française dans l'espoir de stimuler quelque peu sa carrière de peintre. Le couple s'installe alors au Perreux-sur-Marne, entamant un épisode de leur existence que les biographes s'accordent à qualifier de difficile, notamment par le fait de leur éloignement géographique aussi bien qu'affinitaire avec les sphères du

¹ Louis Aragon 30 portraits, *Collection portraits d'auteurs*, Paris, Édition Marval, 1997.
Robert D. Valette, *Eluard livre d'identité*, Vevey, Claude Tchou éditeur, 1967.

surréalisme parisien du Montparnasse et du bas Pigalle². Néanmoins, l'arrivée du peintre dans le cercle du surréalisme bretonnien marque du point de vue esthétique, l'intrusion d'une conception nouvelle de l'image, présente différemment dans sa pratique de l'image picturale et photographique.

À partir de 1928, Magritte commence à développer une photographie trop souvent interprétée sous les hospices de la farce et de facétie. Bien que la teneur comique de ces images soit indéniable, les images produites par Magritte ne relèvent pas uniquement du simple humour photographique ou d'une acceptation récréative et fantaisiste de la prise de vue³. Bien au contraire, à considérer rétrospectivement la pratique du photomaton avec les photographies de Magritte, force est de constater que sa conception de l'image photographique s'affirma comme propédeutique, tant de l'expérience surréaliste du photomaton, que de la réévaluation future de l'image photosensible au sein du mouvement. Afin de ne pas perturber la chronologie, je ne me concentrerai que sur l'analyse de deux images de Magritte, prises entre 1928 et 1929 : *L'exécution capitale* et *La descente de la Courtille*⁴. La première représente des fidèles du couple Magritte feignant une mise à mort réciproque sous les feux de fusils-mitrailleurs imaginaires. La seconde montre Camille Goemans, René et Georgette Magritte lancés à l'assaut d'une maison de maître du Perreux-sur-Marne.

Ces deux images, véritables pierres d'achoppement de toute la pratique photographique ultérieure de Magritte, sont remarquables par la présence inconstante de l'artiste à la fois dans le rôle d'opérateur ou de modèle. Dans *L'exécution capitale*, Magritte est opérateur, dans *La descente de la Courtille* il est celui fixant de vis-à-vis l'œil du photographe. On remarque un certain souci d'immédiateté dans la réalisation des mises en scène, puisque la question de l'opérateur et par extension celle de l'auteur de la photographie semble lui importer bien peu. Seule semble compter pour lui la réalisation fulgurante de l'image entraperçue dans l'arbitraire de l'espace, de l'instant et des présences, à la manière d'une poésie de l'opportunité. Par ailleurs, l'utilisation faite par Magritte de l'Agfa Box, appareil photographique dépourvu de retardateur, définit à elle seule la distribution des rôles d'opérateur et de modèle à la faveur de la promiscuité d'une présence et du dispositif d'enregistrement photosensible. Plus prosaïquement, le plus proche de l'appareil se meut aussitôt en opérateur. Toute l'essence de sa photographie, Magritte semble ainsi la puiser dans les incidences de la quotidienneté et de ses contingences mêmes ; et par réciprocité, vers la destruction de la feuille de verre séparant l'opérateur du sujet. C'est en ce sens qu'il est possible d'interpréter toute l'importance que Magritte va accorder dès 1928 au photomaton. L'automate photographique dut s'avérer proprement heuristique pour le peintre : enfin un dispositif photographique paraissait rompre ce qui opposait irrémédiablement l'acteur de l'opérateur, le jeu de la technique, puisque l'individu pénétrant dans l'automate était rendu parfaitement maître de l'enregistrement de sa facétie. Le photomaton permet ainsi pour Magritte de confondre les deux temporalités irréconciliables de sa photographie — celle de l'opérateur et celle du sujet — en une seule et même indivisible : celle de l'instantanéité fulgurante de l'autoportrait en délire ; comme le montrera d'ailleurs le tout premier photomaton de Magritte, et à mon sens tout premier photomaton surréaliste ; celui du peintre bouche bée devant son propre reflet : *La coquetterie*.

Même s'il est vrai que le photomaton répond aux exigences de la photographie de Magritte, il ne la contraint pas moins à s'exprimer dans l'espace restreint de sa cabine, ne la

² Jan Ceuleers, Patrick Roegiers, Louis Scutenaire, David Sylvester notamment.

³ Herbert Molderings, « L'évidence du possible », *L'évidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, UE, Textuel, 2009, p.152.

⁴ Louis Scutenaire, *La fidélité des images. René Magritte. Le cinématographe et la photographie*, Bruxelles, Editions Lebeer-Hossmann, ?.

cantonnant ainsi qu'à l'exercice du portrait. En ce sens, le photomaton ne peut répondre à lui seul de l'antagonisme que soulève ici, la pratique photographique de l'artiste. Néanmoins, il apparaît vraisemblablement aux yeux du surréaliste belge, comme une invention capitale de la modernité prompte à être détournée. Spécifiquement, pour Magritte, le photomaton impliquait une autonomie de la photographie, au sens large, c'est-à-dire de sa pratique même jusqu'à sa réification. Le photomaton apparaît ici en un sens comme la photographie absolue, si ce n'est même comme le photographe absolu. En effet, cette volonté de briser la réflexion (reflet) séparant l'opérateur du modèle, appelle à la conception d'un œil omniscient, du moins extérieur à la situation destinée à être photographiée. Plus prosaïquement, la conception photographique de Magritte appelle à l'extériorité parfaite de la photographie : non plus l'image réifiée arrachée par les miracles de la technique au réel et lui étant ainsi rendu extérieure, mais le dispositif photographique même, extérieur à tout le processus subjectif de construction photosensible de l'image. À la présence latente de l'image photographique, Magritte en appelle carrément à la présence latente de l'appareil photographique. Et de ce désir absolu de « désobjectivisation » de la photographie, apparaissent déjà les jalons d'un automatisme visuel et photographique, que Magritte formulera, notamment par sa participation au photocollage du douzième numéro de *La révolution surréaliste*.

Bertillonnage public et cadavre exquis lumineux

La collection des photomatons d'André Breton révèle l'omniprésence d'un certain nombre d'acteurs du surréalisme, dont l'importance a bien souvent été minorée dans l'historiographie du mouvement, notamment dans l'influence qu'ils exerceront sur le groupe parisien durant sa crise la plus profonde, entre 1927 et 1929. Ces acteurs, que l'on pourrait abusivement regrouper autour de l'appellation de la Rue du Château, marqueront indéfiniment l'histoire culturelle française, l'histoire du mouvement surréaliste, et même plus particulièrement la vie privée d'André Breton. Par « groupe de la rue du Château », je ne me réfère pas ici à la conception orthodoxe qui n'entend dans cette appellation que les locataires à proprement parler de la petite maison de cette rue du XIV^{ème} arrondissement de Paris ; au contraire j'évoquerai par ce terme l'ensemble des individualités qui se reconnurent et s'agrégèrent à l'esprit libertaire des résidents de la maisonnette, en marge de la gravité des débats du 42 rue Fontaine. S'y retrouvaient donc Yves Tanguy et son épouse, Jacques et Simone Prévert, Pierre Prévert, Marcel et Gazelle Duhamel, Jean et Marie-Berthe Aurenche, , Suzanne Muzard , Irène Hamoir, et de futurs frondeurs comme Raymond Queneau ou Max Morise, Jacques-André Boiffard... Aussi faut-il rappeler ici que Breton et son cercle — Éluard et Aragon en tête, sans oublier l'inévitable Max Ernst — profiteront eux aussi pleinement, du souffle apporté par les Prévert, Tanguy et Duhamel : ils seront assidûment présents aux séances de photomaton, et participent à chacun des jeux imaginés par le groupe⁵. En un certain sens, l'époque de la rue du Château représente l'acmé du surréalisme de 1924, à la veille du bouleversement de 1929 et de la marche forcée du mouvement vers les sentiers de la révolution marxiste. Il y a donc avec la rue du Château un certain retour du surréalisme à ses premières amours dadaïstes⁶. Une propension au jeu et au détournement, notamment de la valeur d'usage de la machine et de la Modernité, se retrouve donc naturellement dans les activités de la rue du Château, et plus particulièrement dans l'exercice du photomaton.

⁵ « Breton disait de la rue du Château qu'il n'avait jamais vu pareille atmosphère de liberté.(...) C'était une drôle de tribu. Et comme André Breton était très curieux des gens et des choses, il venait. » Jacques Prévert, *Hebdromadaires*, Paris, Gallimard, 1982, p.167.

⁶ «Nos préoccupations, nos idées et notre mode de vie sont une contestation permanente des mêmes valeurs et des mêmes tabous que das vomit» Marcel Duhamel, *Raconte pas ta vie !*, Paris, Mercure de France, 1972, p.168.

Il y a fort à penser que le photomaton, au moment de son introduction dans l'espace social des grandes puissances économiques de l'époque, ait été positivement accepté par les populations. Il permettait en effet à chacun d'être photographié et de se photographier en dehors des studios et laboratoires photographiques, à l'époque détenteurs souverains des techniques photosensibles⁷. Cette véritable « aubaine de la modernité » favorisait par ailleurs l'omission de la généalogie du photomaton, dans le sens où cette invention, aussi novatrice fut-elle, renvoyait inexorablement aux âges les plus sombres de l'image photographique, à savoir la photographie signalétique. Cette dernière, véritablement théorisée par le français Alphonse Bertillon, ambitionnait originellement par l'utilisation du double portrait face-profil et la systématisation des conditions de prise de vue — même focale, même hauteur de l'appareil et distance le séparant du sujet, même luminosité, même temps de pose — de confondre les criminels récidivistes. Elle formait pour ainsi dire, hormis une typologie de l'individu criminel, une typologie du portrait d'identification, que les euphémismes innocents de notre langue finirent par nommer photographie d'identité. Le photomaton apparaît donc comme la perpétuation logique, moderne et populaire du portrait policier, dans le sens où il imposa, jusqu'à nos jours encore, une forme inaltérable de la représentation de l'individu, garante de son identité propre et de sa possible identification. Dans une acception critique de la Modernité, le fait de se soumettre au principe identificatoire du photomaton constitue donc un acte de soumission volontaire, de cooptation tacite à une autorité abstraite.

Les surréalistes n'étaient pas sans connaître l'existence et les incidences de la photographie signalétique. L'utilisation récurrente du synopsis en est l'un des meilleurs exemples — notamment celui où le surréalisme naissant auréole le bertillonnage de Germaine Berton — et le photocollage de Magritte en devient dès lors la preuve absolue. Il y avait impossibilité à ce que le photomaton soit perçu par le surréalisme autrement qu'une créature de la Modernité exhortant aux détournements les plus outrageants et subversifs. Tout semble bon pour anéantir dans le confinement moderne de la cabine sa propre identification ; et ce, devant la présence désespérée de l'hôtesse chargée d'expliquer le bon fonctionnement de la machine. Tout d'abord le fait de pénétrer à plusieurs dans l'espace exigu de la cabine entrave la valeur d'usage du photomaton en ruinant toute la prédisposition du dispositif à l'autoportrait. Que cela soit les triples autoportraits des Aurenche et de Max Ernst, ou encore les amours sulfureuses de Suzanne Muzard et des époux Prévert, l'autoportrait automatique de groupe est une facétie élémentaire pour les hérétiques du photomaton. Une variante, manifestement initiée par Suzanne Muzard, consiste à se faire photographier en compagnie de son chien, ce qui permettra ce magnifique autoportrait l'amante de Breton où Melmoth semble se confondre avec son col de fourrure, à la faveur de l'obturateur de l'automate. La grimace est par ailleurs fort prisée, notamment par les frères Prévert, J.A. Boiffard, et Suzanne Muzard. Mais elle s'élève cependant au rang d'art, par la maîtrise inégalée qu'en fait Yves Tanguy. Ce dernier plaide littéralement dans ses photomatons la folie furieuse, tel un accès de démence engendré à la vue de son propre reflet. Comme en cage, il semble faire évoluer ses grimaces moins dans le but de subvertir son identité ou la valeur d'usage de l'automate, que dans la suggestion pure de l'anéantissement de son esprit. Asile de sa folie passagère, le photomaton semble représenter pour Tanguy, l'image authentifiant cette perte de la raison. En ce sens, le peintre use du dispositif photomaton à l'instar de l'usage que Charcot faisait de la photographie : comme un enregistrement, une mémoire du délire.

La dernière des subversions notables attentées à la valeur identificatoire de l'automate photographique se distingue par son calme apparent, tout en confirmant ce rappel au dadaïsme

⁷ « Photomaton, c'est l'appareil automatique qui vous rend, contre un jeton de cinq francs, une bande de huit attitudes fixées photographiquement. photomaton, m'a-t-on vu, m'as-tu vu, me suis-je assez vu. Déjà des amateurs collectionnent leurs "expressions" par centaines. »
Variétés, n°8, Bruxelles, décembre 1928, p.458.

que le surréalisme produit dans sa pratique du photomaton. Il s'agit des photomatons du groupe aux yeux clos. L'usage requiert de placer un bandeau noir sur le regard de tout individu photographié qui se refuse à être identifié ; le regard garantissant en ce sens l'identification ou l'anonymat de l'individu, c'est selon. La fermeture des paupières apparaît ainsi comme un nouveau geste de défiance lancé à l'encontre du dispositif photomaton. Aussi faut-il rappeler maintenant que cette série a lieu en 1929, soit plus d'un an après les premières expériences de photomatons surréalistes, et qu'André Breton tout comme René Magritte eurent longtemps pour aiguïser la cohérence et les incidences d'une pratique surréaliste du photomaton. Il y a donc dans ces autoportraits une concision, une économie de la turbulence et de la subversion qui n'ôte en rien à la puissance suggestive de ces images. En se refusant au regard, les surréalistes se dérobent au leur, puisqu'ils ne voient plus leur reflet que le miroir sans teint de la cabine leur renvoie. Par conséquent, non contents de subvertir leur condition de sujet, les surréalistes par ce geste balayent leur condition d'opérateur offerte par la magie de l'automate. Ils créent en ce sens l'autoportrait à l'aveuglé, fondant par la même l'icône très dadaïste du photographe frappé de cécité, de l'autoportrait en aveugle. A n'en pas douter, cet ultime numéro de *La révolution surréaliste* marque le point d'achèvement de toute l'inspiration dadaïste qui avait structuré le premier surréalisme, celui de 1924.

Si la rue du Château a bien laissé une trace impérissable dans le mouvement surréaliste, c'est grâce à l'invention par Jacques Prévert du cadavre exquis en 1925, dérivé du jeu proto-surréaliste des petits papiers. Le jeu surréaliste, en articulant parfaitement pratique commune de la poésie et pratique poétique du quotidien, en un point de dépassement fondant son esthétique, constitue une activité déterminante dans la construction propre du mouvement⁸. Ce point de dépassement, ce véritable but des jeux surréalistes pour ainsi dire, que cela soit pour les photographies de Luna Park, les portraits compensation ou bien évidemment le cadavre exquis, se traduit par une image, qu'elle soit littéraire ou visuelle, syntaxique ou iconique. Le photomaton, dans son acceptation ludique, se situe ainsi à la croisée des chemins entre automatisme langagier et visuel; il est en quelque sorte la synthèse inespérée du cadavre exquis et du portrait forain. Par ailleurs, d'un point de vue strictement formel, le photomaton, par l'aspect séquentiel des vues qui le composent, s'apparente au cadavre exquis, procédé lui-même séquentiel, basé sur la correspondance sémiologique. Outre cet aspect séquentiel, le photomaton surréaliste partage des liens bien plus étroits avec le cadavre exquis.

André Breton définit le cadavre exquis comme « *la très fréquente rencontre d'éléments ressortissants à la même sphère au cours de la production à plusieurs de la même phrase ou du même dessin. Cette rencontre est non seulement susceptible de faire jouer nerveusement les discordances parfois extrêmes, mais encore entretient l'idée d'une communication — seulement par vague — entre les participants* »⁹. Il paraît évident au premier abord qu'un antagonisme, en apparence insurmontable, oppose le cadavre exquis au photomaton justement autour de la question des participants. Il semble en effet peu plausible d'évoquer dans la pratique du photomaton cette « rencontre » décrite par Breton. Bien au contraire le photomaton semble affirmer la présence unique d'un seul modèle au sein d'une unité formelle finale indivisible. Aucune bande ne peut prouver la présence successive de quatre surréalistes différents dans chacune de ses vues en particulier. En y réfléchissant, la manœuvre paraît effectivement vaine, voire absolument impossible. Néanmoins certaines bandes de photomaton permettent d'interpréter différemment cette rencontre graphique dont parle Breton. Entre autres, Les bandes de Duhamel se battant dans la cabine, celles de Pierre Prévert avec son chien, mais surtout la rare séquence d'un André Breton hilare. Ces images, en attestant de l'intervention d'une personne extérieure à la cabine au moment de la prise de

⁸ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Jeu surréaliste et humour noir*, Paris, Lachenal et Ritter, 1993, p.327.

⁹ André Breton, *Le cadavre Exquis, son exaltation*, Milan, Arthuro Schwartz, 1975, p.12.

vue, infirment par cela même cette idée d'unité subjective et formelle du photomaton. L'incidence manifeste de la présence de cet agent perturbateur sur la pose de l'individu à l'intérieur de l'automate photographique, implique son propre enregistrement aux moments mêmes où surviennent les prises de vues successives constituant la bande finale. Quand Duhamel se bat dans la cabine, la présence des bras de son agresseur est flagrante. Également, l'interaction des mains extérieures à la cabine harcelant Breton font partie de l'évolution et de l'essence de l'objet photographique dans son achèvement même. Ces photomatons renferment donc bien ici, pour paraphraser maladroitement Breton, la rencontre inconsciente d'au moins deux subjectivités, dans ce sens où elles ignorent respectivement l'incidence de l'une sur l'autre dans l'unique réalisation formelle finale. Ainsi, à l'image du cadavre exquis, le photomaton surréaliste permet, par flash plus que par vague, l'enregistrement de communications tacites entre les différents participants au sein d'une seule et même forme. Il permet donc la distinction d'une diversité subjective au sein d'une même unité formelle, afin de former ce que j'appellerais un cadavre exquis lumineux.

L'impossible photographie surréaliste : vers une stratégie de l'image du surréalisme.

André Breton s'évertuera toute sa vie durant à contorsionner le concept fondateur du surréalisme qu'est l'automatisme psychique. Matériau éminemment ductile, il se verra ainsi préciser au sein de nouvelles formules théoriques à l'instar du hasard objectif (1927) ou de l'objectivation (1935)¹⁰. Le cadavre exquis tout comme son équivalent lumineux, relève par exemple du hasard objectif, selon la définition que Breton en donnera dans *L'amour fou*, à savoir comme la survenance du présent en adéquation parfaite avec le désir intime¹¹. Par ailleurs, ce subtil mélange de technique, de subjectivité et de contingence qui préside à la maîtrise du médium photographique, fait du photomaton un support extrêmement sensible aux incidences du hasard. Ce dernier est en ce sens une donnée que doit systématiquement prendre en compte le photographe. Ainsi, par l'introduction de l'image photographique au cœur même de l'automate, le photomaton porte d'ores et déjà en lui toutes les possibilités de l'esthétique surréaliste : une trace automatique du hasard, mais aussi une trace au hasard de l'automatisme. Le photomaton semble ainsi renfermer la promesse d'une incarnation iconique de l'automatisme psychique, comme une préfiguration de la théorie de l'objectivation. La fulgurance du flash de la cabine photographique vient de plus affirmer cette idée de la rencontre impérieuse du désir avec le réel, à l'origine du hasard objectif. L'éclat du flash implique en effet le surgissement d'un double automatisme, l'un mécanique (hasard contingent), l'autre poétique (hasard objectif). C'est à sa lumière blanche que se brûlent les quatre images de la bande de papier photosensible. En l'absence de cet éclair, les photomatons ressortiraient noirs, non impressionnés comme le liseré les encadrant. C'est donc par la lumière du flash qu'est rendu possible l'enregistrement des contorsions automatiques des surréalistes et par extension, l'enregistrement des convulsions gesticulatoires de la poésie automatique. Tous les délires surréalistes enfermés dans le confinement du photomaton sont autant de signes de subversion de la cabine photographique, présidant tous à l'expression de l'automatisme psychique.

Même si le dispositif photomaton paraît extrêmement éloigné des feuilles de papier de l'écriture automatique, il permet néanmoins l'enregistrement de la même substance jaillissante de la poésie, en une forme certes différente puisqu'elle est ici performée et non médiée. Par ailleurs, de la même manière que la poésie automatique induisit dès sa découverte

¹⁰ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2007.

André Breton, « Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste », conférence prononcée à Prague le 29 mars 1935, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1992, p.475.

¹¹ André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 2007, p.31.

un conditionnement préalable des participants au cours des séances d'écriture, le photomaton astreint les surréalistes à un conditionnement préalable, au cours de la séance collective d'autoportrait, comme dans l'isolement de sa cabine ; confinement de l'individu qui n'est pas sans rappeler sa solitude devant la page blanche. Le photomaton surréaliste, que cela soit par les prédispositions du dispositif automatique aux incidences du hasard objectif ou par la libération expressive qu'offre l'isolement de l'individu dans la cabine, apparaît comme une expression objective de l'automatisme psychique, permettant ainsi à la photographie d'être ce nouvel écrin cristallisant dans son essence même le sel de la poésie surréaliste.

Néanmoins, l'occultation historique des photomatons, alliée à la conservation minutieuse que Breton en fera semble infirmer cette idée. Sinon pourquoi ne pas avoir publié, théorisé, ni même mentionné l'existence de cette pratique de la poésie ailleurs que dans le photocollage ? La réponse semble se situer dans les propriétés mêmes du dispositif de l'automate photographique, et plus particulièrement dans l'isolement infligé au modèle-opérateur. Cet isolement révèle en effet une absence, à savoir la disparition de la présence sociale de l'individu. Ce dernier se retrouve dans la cabine face à lui-même, au propre comme au figuré, si l'on se rappelle la présence du miroir sans teint censé aidé le modèle à ajuster sa pose. Réciproquement, cette isolation engendre une appropriation du petit espace de la cabine photomaton par l'individu lui-même ; appropriation typique des « non-lieux », c'est-à-dire de ces petits interstices de la vie moderne que sont les cabines en tout genre, où l'individu se retrouve pour seule présence l'image de son reflet. C'est justement le rôle du miroir dans la cabine photomaton qui semble ruiner toute prétention du dispositif à produire une image réifiée de l'automatisme psychique. Plus simplement, le miroir empêche tout surgissement de l'inconscient sur la conscience. Même si l'individu semble être livré dans le photomaton au même état d'abandon qu'en présence de la feuille blanche de l'écriture automatique, il ne peut complètement se concentrer sur la fulgurance pure de sa subjectivité, par l'interférence de son reflet. Celui-ci, précédant tout déclenchement du dispositif photomaton, mais précédant donc aussi tout enregistrement de l'automatisme psychique, il convient dès lors de considérer la présence du miroir comme l'élément anéantissant les possibilités du photomaton d'incarner cet automatisme psychique. Cette présence du reflet sur l'image témoigne que le dispositif photomaton tend plus à fournir l'image que l'individu exige de lui-même, que celle de son identité propre. La présence du miroir, ainsi que les propriétés du dispositif d'être à la fois modèle et opérateur, pousse irrémédiablement l'individu, surréaliste ou non d'ailleurs, à la subversion de son identité, dans l'idée d'une construction consciente mais surtout prééminente de soi, déchaîné ici en la présence du miroir. Par conséquent le photomaton surréaliste tend moins à l'expression fulgurante des convulsions psychiques et poétiques de l'individu, qu'à l'exaltation de son profond fantasme d'identification sociale. Il semble ainsi souligner l'impossibilité contre laquelle André Breton se heurtera invariablement, dans sa volonté de création d'une photographie proprement surréaliste, c'est-à-dire de production d'une image automatique psychique réifiée. Le photomaton annonce ainsi la faillite de l'automatisme psychique à se fondre dans l'essence même de la photographie, que cela soit dans l'acception technique ou matérielle du terme. Il anticipe en quelque sorte l'incapacité de la théorie esthétique surréaliste à s'objectiver en image, et les tentatives que fera André Breton à ce sujet des années plus tard, se doivent d'être considérées comme des métaphores de l'automatisme psychique et non comme ses réalisations objectives¹². Il y a en ce sens une faillite du surréalisme d'avoir pu produire un jour une photographie surréaliste ; constat qui initiera dès lors une réévaluation stratégique de l'image dans le mouvement, aboutissant à la création d'une photographie du surréalisme.

¹² Notamment *L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique* (1934) et *L'écriture automatique* (1938).

Pour évoquer cette stratégie, il convient de rappeler le contexte au sein duquel elle survient : celui du surréalisme au service de la révolution communiste. Ce basculement irrévocable pour l'histoire du mouvement, ne se fera pas sans heurt, puisqu'une longue querelle opposera la direction du PCF au surréalisme, notamment au regard des inclinations politiques et esthétiques trop libertaires et trop abstraites du mouvement. L'adhésion de Breton, Aragon, Eluard, Unik et Perret en 1927, marque donc le début d'une réévaluation nouvelle du surréalisme, qui entraînera démissions et exclusions, la rédaction d'un second manifeste ainsi que la création d'une nouvelle revue. Comme le souligne Breton dans le *Second manifeste*, « *C'est à nous de nous rapprocher, aussi lentement qu'il le faudra sans à-coups, de l'entendement ouvrier* ». C'est en ce point précis que me paraît s'amorcer une nouvelle conception de l'image photosensible, qui se fondera sur l'affirmation d'un principe esthétique de l'avant-garde en général et du surréalisme en particulier : la poétique du quotidien.

Le surréalisme, en le considérant dans l'intégralité de sa geste, n'est pas à proprement parler un mouvement littéraire, pictural, artistique ou culturel. Il ne peut être ainsi compris qu'au seuil de ses traces matérielles et objectives, c'est-à-dire uniquement au regard de ces œuvres d'art dans toute leur diversité même. Le surréalisme se mesure donc aussi en acte, dans ce lien ontologique que l'avant-garde partage avec le temps en général et le présent tout particulièrement. Il se constitue en ce sens avant tout comme un être ou une présence consciente de soi au monde. Henri Lefebvre, surréaliste éphémère des années 1920 mais néanmoins auteur de la théorie critique de la vie quotidienne — dont chacun connaît la fortune qu'elle rencontrera dans l'élaboration des thèses situationnistes —, évoque à ce propos le surréalisme dans ces termes : « *Le surréalisme a d'abord été une façon de vivre, de sortir du quotidien par la poésie, par l'action poétique. C'était un effort de délocalisation* »¹³. Cet effort de délocalisation de l'expérience poétique est ce que l'histoire a eut coutume de nommer la réalisation de l'art, euphémisme visant à qualifier le projet surréaliste de recreation absolue du monde, si bien formulé dans l'articulation des mots d'ordre marxien et rimbaldien : *transformer le monde, changer la vie*. Cette présence surréaliste au monde, cet être poétique du surréalisme induit donc une volonté d'esthétisation de l'expérience quotidienne, dont le photomaton est un parfait exemple. En effet, le médium photosensible, par ses moyens propres de produire d'une part une image scientifique du réel, c'est-à-dire mécanique et chimique, et d'autre part d'attester de la réalité sensible, apparaît comme la possibilité concrète de produire un document indiciel de cette poétisation du quotidien. La photographie s'affirme donc comme le support capable de figurer l'appréhension des occurrences poétiques du quotidien surréaliste ; ce qui allait changer conséquemment la typologie des images privilégiées par le mouvement. *Nadja* illustre particulièrement bien ce changement qualitatif de l'image. Des manipulations laboratoires abstraites de Man Ray, Breton passe donc à la célébration d'une photographie objective censée présenter, pour paraphraser Dawn Ades, le cadre du merveilleux, les circonstances du miracle¹⁴.

À l'heure où le surréalisme se met au service du parti communiste français, la photographie s'affirme donc comme l'unique médium capable, par la représentation éloquente de l'expérience poétique, d'agréger les masses du prolétariat au projet surréaliste. Cette volonté de sidération du regardeur marque l'entrée du surréalisme dans une stratégie de

¹³ Henri Lefebvre, entretien avec Rémi Hesse, *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, Paris, Métailié, 1988, p.52. Jacques Prévert s'exprime au même sujet de manière plus prosaïque :

« *Ce n'était pas non plus ce qu'il est convenu d'appeler un mouvement littéraire, puisqu'il y avait des peintres et des gens qui ne foutaient rien* ».

Jacques Prévert, *Hebdomadaires*, Paris, Gallimard, 1982, p.167.

¹⁴ Dawn Ades, « La photographie et le texte surréaliste », *Explosante-Fixe, photographie et surréalisme*, Paris, Centre Georges Pompidou, Hazan, 1985, p.161.

l'image photographique, qui, après avoir tentée d'incarner parfaitement l'automatisme psychique, sera employée à représenter l'omniprésence de l'expérience invisible de la poésie surréaliste. À tel point que parfois le projet surréaliste ne semble se développer que dans l'affirmation de l'image qu'il souhaite rendre de lui-même, à l'image du face à face de l'individu et du miroir au cœur du dispositif photomaton. Et à Artaud de conclure : « *On peut dire du Surréalisme ce qu'il n'est pas, mais pour dire ce qu'il est, il faut employer des approximations et des images, et le Surréalisme est un mouvement vêtu d'images* »¹⁵.

Julien Petit

¹⁵ Antonin Artaud, « Surréalisme et révolution », *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971, p.12.