

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

FREDERIC THOMAS

(Université Paris VIII) :

Expériences photographiques et pratique bouleversante.

Paul Nougé et la subversion des images

Je voudrais adopter ici un développement en spirale, en opérant un déplacement du regard de Paris vers Bruxelles et de l'esthétique vers le politique, pour me concentrer sur la série de 19 photos réalisées par Paul Nougé – le principal théoricien du surréalisme belge – au cœur de l'hiver 1929-1930, et rassemblées sous le titre *Subversion des images*.

Quelques mots rapides sur le surréalisme belge et le contexte de 1929 avant d'aller plus loin. Les surréalistes belges ont participé dès le début à pratiquement tous les moments et débats importants du mouvement surréaliste, même s'ils se sont montrés jaloux de leur autonomie et ont toujours pris soin de souligner la distance qui les séparait des Français ; une distance qui se cristallise autour de deux questions importantes : l'automatisme et la politique. Je reviendrai sur ces points. Quant aux années 1929-1930, elles sont charnières pour le surréalisme, puisqu'au printemps 1929 sort le numéro spécial de la revue belge, *Variétés*, sur le surréalisme en 1929, sorte de bilan qui annonce les ruptures, les polémiques et la reformulation du surréalisme telle qu'elle paraît quelques mois plus tard dans le *Second manifeste*. Du côté belge, au début de l'année, à l'occasion d'un concert du surréaliste André Souris et d'une exposition de tableaux de Magritte à Charleroi, Nougé fait une conférence, qui deviendra l'un des textes majeurs du surréalisme dans ce pays et sur lequel je vais m'appuyer. Bien sûr, ces tensions, reformulations, interrogations au sein du surréalisme préfigurent ou font écho à d'autres crises au niveau mondial : le krach boursier de 1929, la montée du fascisme et la consécration du stalinisme en URSS avec l'expulsion de Trotsky.

Subversion des images

On reconnaît sur les photos plusieurs surréalistes belges dont Magritte, sa femme et Marthe Beauvoisin, la compagne de Nougé. Toutes les photos ont été prises par ce dernier, qui apparaît insidieusement deux fois sur les photos : dans le portrait posé sur le cadre (*Le grenier*) et dans le front bombé si caractéristique que l'on voit dans le miroir (*Les profondeurs du sommeil*).

Si on survole les clichés, on voit qu'il s'agit de mises en scène, d'une sorte d'installation en quelque sorte. Mise en scène essentiellement de *l'absence*. Absence d'objets : c'est le stylo qui manque ici (*Les vendanges du sommeil*, Fig. 1)ⁱ, le centre de l'attention là (*La naissance de l'objet*, Fig. 2), le portemanteau plus loin (*Manteau suspendu dans le vide*) ou encore les verres avec lesquels on trinque (*Les buveurs*, Fig. 3). Mais l'absence peut être aussi plus métaphorique, seulement suggérée, comme dans le sommeil (*Les profondeurs du sommeil*, *Les vendanges du sommeil*), le fantôme (*Linges et cloche*) ou la mort (*La jongleuse*). Autre remarque qui peut être faite : le rôle important de l'écriture mis en avant sur quatre des 19 photographies (... *Les oiseaux vous poursuivent* (Fig. 4), *Table aimantée*, *tombeau du poète*, *Les vendanges du sommeil*, et *Mur murmure*). De manière générale, il se dégage un sentiment d'étrangeté et de menace, mis en évidence par l'action ou l'expression des personnes, par le cadrage ou par quelque chose de plus sourd, de plus sournois (voir, par exemple, ces trois photos : *Femme dans l'escalier*, *La vengeance*, *Table aimantée*, *tombeau du poète*). Dernière remarque enfin de ce survol essentiellement descriptif, la récurrence de certains objets – les ciseaux et l'éponge – qui se retrouvent dans plus d'un quart des photos (... *Les oiseaux vous poursuivent*, *Table aimantée*, *tombeau du poète*, *La vengeance*, *Cils coupés*, *Mur murmure*).

Alors, pour celles et ceux qui sont familiers des tableaux de Magritte, les correspondances avec sa peinture sont évidentes. Par exemple, le tableau *Les charmes du paysage* (1928) ou encore ce *Personnage méditant sur la*

Fig. 1 Les vendanges du sommeil



SUBVERSION DES IMAGES/ LES VENDANGES DU SOMMEIL.

Fig. 2 La naissance de l'objet



SUBVERSION DES IMAGES/ LA NAISSANCE DE L'OBJET.

Fig. 3 Les buveurs

folie (1928) ; deux tableaux contemporains de *La subversion des images*. Mais en réalité, les affinités sont d'ordre plus général comme en témoigne l'insistance de la place du miroir, la combinaison avec les mots et surtout les objets anodins – ciseaux et éponges – qui traversent les photos de l'un ou les tableaux de l'autre (Magritte, *Les objets familiers*, 1928, Fig. 5). Objets qui s'inscrivent dans la théorie des « objets bouleversants » développée par Nougé.

Objets bouleversants

Cette théorisation prend corps dans la Conférence de Charleroi en février 1929, puis est reprise plus tard, principalement dans *Les images défendues*, qui constituent des notes et réflexions de Nougé autour de la peinture de Magritte dont elles cherchent à dégager les enjeux stratégiques.

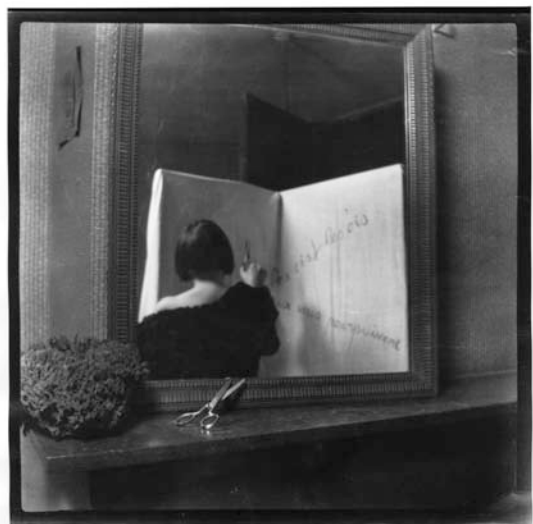
Il faut entendre « objets bouleversants » de manière polysémique. Tout d'abord, l'objet doit être compris au sens large, puisqu'il peut aussi bien s'agir de choses que de musique, de langage ou de sentiment. La qualification d'objet renvoie à la matérialité, au refus d'une démarche par trop idéaliste, qui ne se confronterait qu'aux idées, à des « objets purement intellectuels ». Elle ressort également du langage scientifique cher à Nougé – il était biochimiste de formation – attaché aux dimensions d'expériences et d'expérimentation, de manipulation et d'équation. Enfin, il est question d'« objectivation » afin de donner à l'expérience une formule objective, valable pour tous – les surréalistes rejetant toute forme de solution, de salut individuels.

Attachons-nous maintenant au deuxième terme qui donne sens à l'ensemble : bouleversant. Le bouleversement est synonyme de révolution totale, de subversion généralisée et revêt donc aussi un caractère indéniablement politique. Notons que ce bouleversement est recherché, voulu, puisqu'il s'agit de construire, d'inventer des objets bouleversants. Et Nougé d'opposer cette attitude à celle de l'automatisme, « formule d'un nouveau quietisme » qui s'en remet – et je le cite : « aux jeux du hasard et de la destinée »



SUBVERSION DES IMAGES/ LES BUVEURS.

Fig. 4 ... Les oiseaux vous poursuivent



SUBVERSION DES IMAGES/ ...LES OISEAUX VOUS POURSUIVENT.

Fig. 5 Les objets familiers, 1928



et où nous demeurerions « immobiles, penchés sur nous-même comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles »ⁱⁱ. Nougé, quant à lui, tient pour essentiel un pouvoir d'action et, s'il ne sous-estime pas l'importance du hasard, de l'inconscient, il se refuse à leur sacrifier l'urgence et la nécessité d'agir. Il s'agit beaucoup moins de faire éclore que d'inventer ce merveilleux, en intervenant directement sur les objets, les images. Ainsi, ces deux photographies (*Les vendanges du sommeil*, Fig. 1 et *La naissance de l'objet*, Fig. 2) sont révélatrices du processus d'intervention qu'elles tentent de mettre en œuvre. Elles sont comme des devinettes, des invitations faites au spectateur à chercher, à imaginer le mot qui vient, l'objet qui va naître. Plus que cela même, elles mettent l'accent sur la recherche plutôt que sur la trouvaille, elles supposent une action et tendent à faire de la participation du spectateur une des conditions de l'émerveillement, de la réussite de l'épreuve.

Le bouleversement dont il est ici question touche à la fois à la vision et aux rapports qu'entretiennent les objets. Nougé a esquissé une théorisation de la vision. « Voir est un acte » selon lui et il ne suffit pas d'être ou de créer un objet pour qu'on le voie, car en réalité « nous ne voyons que ce que nous avons intérêt à voir »ⁱⁱⁱ. Dès lors, il convient d'exposer l'objet, en excitant le désir, le besoin de le voir. D'où diverses manipulations comme l'agrandissement, la suppression, le détournement, la substitution, *etc.* Par exemple, la photo intitulée *La naissance de l'objet*. Ce sont l'attention, la curiosité et le désir intense des personnes qui vont faire apparaître l'objet, le faire naître. Démarche qui se dédouble ou se reproduit pour celui qui regarde la photo et qui, à son tour, se demande ce qui va naître, c'est-à-dire ce qu'il désirerait qu'il naisse. Paradoxalement, l'absence de l'objet, en le rendant d'autant plus désirable, le rend plus prégnant, visible.

Mais Nougé cherche également à interroger, à agir sur la place de l'objet. Revenons par exemple sur la photo *Les buveurs* (Fig. 3). L'action est parfaitement intelligible malgré l'absence de verre et renvoie aux habitudes, aux

rituels de tous les jours qui sont les nôtres. L'absence de l'objet n'hypothèque pas la compréhension car il s'inscrit dans un cadre culturel qui lui donne sens. L'expérience porte donc à la fois sur le visible et l'invisible, sur les habitudes mentales et les codes sociaux, mais aussi et plus radicalement sur les rapports que les objets entretiennent avec l'univers et avec nous. Car le but pour Nougé est de bouleverser dans un même mouvement la vision, les relations humaines matérialisées dans et par les objets, et ce qu'il appelle dans la Conférence de Charleroi, « la notion d'esprit humain » de l'époque et sa principale tare, l'attitude contemplative, définitivement ruinées selon lui par la Première guerre mondiale et la révolution russe.

Quelques temps plus tard, discutant des tableaux de Magritte, Nougé revient plus en détails sur la dynamique de ce bouleversement : « Que l'homme aille où il n'a jamais été, éprouve ce qu'il n'a jamais éprouvé, pense ce qu'il n'a jamais pensé, soit ce qu'il n'a jamais été. Il faut l'y aider, il nous faut provoquer ce transport et cette crise, créons des objets bouleversants »^{iv}.

Mais d'où vient la vertu subversive de l'objet, par quels mécanismes assurer sa charge explosive ? À cette double question, le surréalisme belge répond par une équation, qui est la suivante : « L'importance humaine d'un objet est en raison directe de sa banalité »^v. Plus un objet est banal, plus sa puissance potentielle est forte. D'où la volonté de n'user de préférence que d'éléments usuels, d'objets courants, de lieux communs, mais détournés de leurs usages et contextes, isolés et inscrits dans une sorte de familiarité de l'abord afin de « gauchir » la représentation jusqu'à la faire éclater. L'enjeu est de donner à voir, de rendre sensible, de faire exister ce qui à force d'être banal était invisible, n'existait plus. Se dessine ici une des caractéristiques de cette théorie : la dialectique entre le banal et le mystère, le quotidien et le merveilleux ; une dialectique dont le cœur et le moteur sont la révolte.

Le dépaysement

Le commun dénominateur à ces diverses opérations est le *dépaysement*, « l'efficacité poétique du dépaysement » selon Nougé. Je voudrais poursuivre en confrontant la théorie de Nougé aux réflexions de l'intellectuel allemand Walter Benjamin et à l'une ou l'autre photo du surréaliste belge Marcel Lefrancq, membre, dans les années 1938-1939, du groupe Rupture, puis du Groupe surréaliste en Hainaut, qui participent de la constellation surréaliste belge. Cette double confrontation a pour objectif de donner une portée à la fois plus générale et plus précise à mon propos. De plus, l'intérêt de recourir à Benjamin tient à sa double réflexion sur la photographie et sur le surréalisme au tournant des années 20, et au fait qu'il est, selon moi, l'un des contemporains de Nougé, Breton, qui, sans jamais les avoir rencontrés, a le mieux compris toute l'originalité du surréalisme. Alors, bien sûr, je sais que Benjamin s'est montré par la suite déçu par la photographie surréaliste. Je n'ai pas le temps ici de cerner les contours de cette déception, ce qu'elle doit à la question de l'aura et aussi à la propre évolution de Benjamin, et je préfère laisser cette question de côté pour m'attacher aux correspondances qui existent entre sa propre démarche et celle de Nougé.

Benjamin a parlé, à propos de la photographie surréaliste et des photos d'Atget, d'un « regard déterminé », un « regard politiquement éduqué » opposé au « regard détaché »^{vi}. Pour Benjamin, ce regard se caractérise par une sorte de libération de l'objet, une dissipation de l'atmosphère, de l'aura qui les entoure, et par une connexion entre la misère sociale, la misère ornementale de l'architecture et des intérieurs et le basculement dans le nihilisme révolutionnaire. Surtout, ce regard nouveau participe justement du *dépaysement* : il renonce « à toute intimité au profit de l'éclaircissement des détails », préparant « le mouvement salutaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre »^{vii}, il dépouille les lieux et objets de « leur banale évidence »^{viii}. Par exemple la photo de Marcel Lefrancq d'un moustique sur un mur pris en gros plan, acquiert une dimension inquiétante, et est

justement intitulée *L'ennemi*.

Dans son article sur le surréalisme, Benjamin évoque les « objets asservis et asservissants » et la tentative « de venir à bout de ce monde d'objets »^{ix}. Certains objets contribuent à l'occultation d'une réalité autrement plus complexe et dynamique. Plus dangereuse aussi. C'est le caractère prétendument neutre des objets qui est ici remis en cause à travers la mise en lumière de leur processus de fabrication, de leur inscription dans un réseau de rapports matériels et idéels, de leur signification sociale et fantasmagorique, pour parler comme Benjamin. Ces objets fonctionnent comme le support de nos habitudes, la cristallisation du conformisme moral en participant de l'ordre établi, de sa sécurité, que Nougé comme Benjamin entend faire éclater.

Nulle part ailleurs, Nougé n'a été plus précis sur ce point que dans une réflexion à propos d'un tableau de Magritte de 1935 qui a pour titre *Le modèle rouge* (Fig. 6). Le titre agit comme un avertissement. Ce n'est pas un commentaire. « Modèle » comme s'il s'agissait d'un archétype, d'un exemple ou d'une formule à suivre. Et le « rouge » ne correspond pas aux couleurs du tableau puisqu'il est absent – rien de rouge ici – mais renvoie plutôt à la couleur symbolique, à la charge révolutionnaire du modèle. Et voici maintenant ce qu'en dit Nougé dans un texte publié le 1^{er} mai 1936 et qui a pour titre *René Magritte ou la révélation objective* :

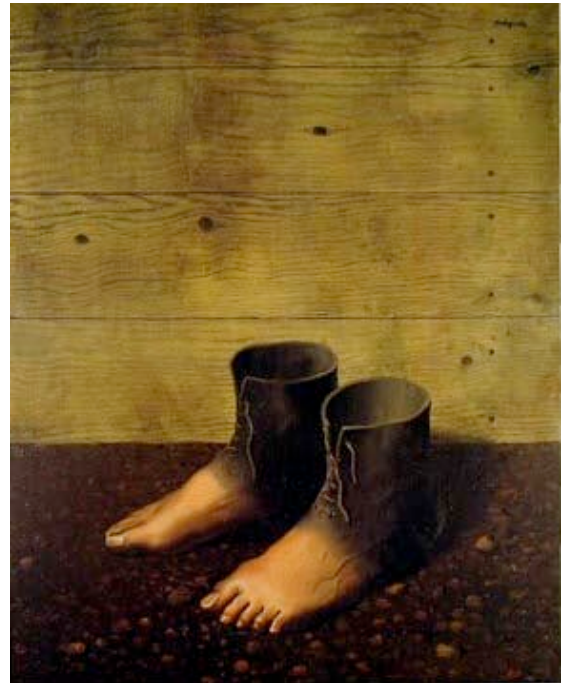
« Que les relations que nous entretenons avec nos semblables et avec nous-mêmes se trouvent profondément viciées par les conditions sociales qui nous sont actuellement imposées, – cette réflexion touche à l'évidence.

Toutefois, il ne semble pas que l'on ait remarqué jusqu'ici que cette perversion atteignait nos rapports avec les objets familiers, ces objets que nous croyons nos serviteurs fidèles et qui sournoisement, dangereusement nous dominent.

Le modèle rouge lance un cri d'alarme »^x.

Dans son fameux texte du *Capital*, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », Marx avait déjà parlé du rapport entre les hommes qui prend « la forme fantasmagorique d'un rapport entre choses » tandis que les rapports entre choses semblaient revêtir un caractère

Fig. 6 Le modèle rouge

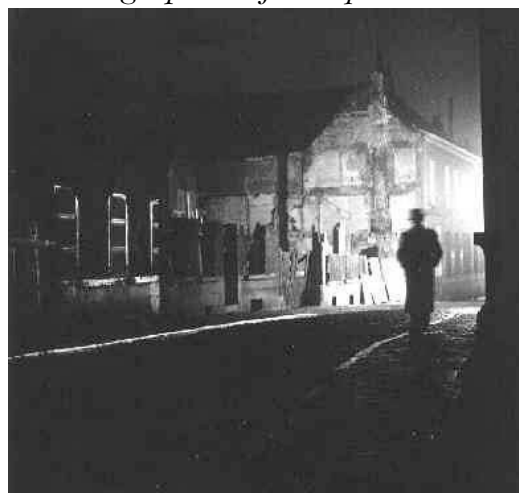


personnel, si bien que les relations sociales ont la forme « d'un mouvement de choses que [les gens] ne contrôlent pas, mais dont ils subissent au contraire le contrôle ». Ce fétichisme est dénoncé à partir de leurs propres lieux et formules par Nougé et Benjamin, en ciblant tout particulièrement les objets familiers, « asservis et asservissants », qui plongent loin dans l'intimité de nos intérieurs, dans les plis des gestes répétés au jour le jour, les racines de l'ordre établi.

Ce regard remet en cause la place des objets, démontant et remontant les éléments sur la base d'un ordre différent, qui prend ses distances tant par rapport à la valeur d'échange que par rapport à la valeur d'usage. Ce processus du montage passe pour Benjamin et Nougé par un regard éveillé, dépaysant. Il existe un texte important de Benjamin à cet égard. Il s'agit de « Société » dans *Enfance berlinoise*^{vi}. L'auteur y parle du cérémonial alors qu'il était enfant pour mettre la table lorsque des gens venaient manger à la maison. Il parle des couverts, du plastron de son père, des chaises, des assiettes, *etc.* comme des ornements, des talismans, des gaines ou des étuis, des armes ou des armures, entourés d'un certain pouvoir magique. Revenant sur ce passé, il comprend que ce qui était demandé à tous ces objets, c'était de maintenir la famille dans ses illusions. Le sortilège dont – plus ou moins inconsciemment – on dotait les objets, résidait dans leur pouvoir d'assurer le sentiment de sécurité bourgeoise, cette fausse paix du dimanche qui tient éloignés les conflits et les surprises, la misère et la mort. Et Benjamin de prendre l'image du coquillage que l'on porte à son oreille pour entendre la mer. Mais ce n'était pas la mer que l'enfant devait entendre en prêtant l'oreille à ces objets, mais les cris d'agonie et de révolte d'un monde en faillite et qui serait bientôt détruit par le nazisme.

Le regard dépaysé découvre donc sous la réalité faussement pacifiée et sécurisante, l'inquiétante étrangeté d'un monde chaotique, conflictuel, dont le crime, la révolte ou l'amour dévoilent la vraie teneur. Ainsi, Benjamin dira à propos des photos de Paris parues dans *Nadja* ou celles

Fig. 7 *Sans titre* 26/10/1938,
© Photographie Lefrancq Mons



d'Atget, que c'est l'émeute qui donne son vrai visage à une ville. Et on retrouve ce même regard dans les photos de la ville de Mons la nuit de Marcel Lefrancq (*Rue verte, le soir, Dernière allumette, Sans titre* (26/10/1938), *Quartiers calmes, La porte triste, Sans titre* (26/10/1938, Fig. 7ⁱⁱⁱ)). Des rues désertes, vidées, éclairées comme un décor étrange et inquiétant.

Parfois, il y a quelqu'un dont la présence et la solitude soulignent un peu plus l'isolement des rues et de la nuit. Quelqu'un en position de guetteur ou d'attente, de disponibilité, « à tout le possible ». D'où les affinités entre le criminel, le conspirateur et l'amoureux, posant un regard déterminé, investissant les lieux et les objets d'une épaisseur nouvelle, corrigeant et détournant la banalité et les fausses évidences, fouillant l'espace à la recherche d'indices et de signes, de passages et de rencontres. D'où également, cette proximité avec le regard ethnologique, interrogeant les choses et leurs significations, leur utilisation rationnelle et leur usage symbolique, fétichiste, leur être et leur fantôme : fantômes d'Afrique comme de Paris ou de Mons.

Pratique de la guérilla

Nougé et Benjamin usèrent de la même image pour qualifier le surréalisme de « machine infernale ». Nombre d'essayistes ont fait l'analogie entre la démarche de Nougé et la pratique de la guérilla. Il s'agit là d'une spécificité belge par rapport à Paris, qui découle d'un positionnement différent par rapport au monde de la culture et au parcours politique. De manière générale, du côté belge, la défiance était plus grande, la vigilance plus tendue envers l'institution littéraire et artistique et sa capacité de « récupération ». Cette différence peut se lire dans *Cils coupés* (Fig. 8). Elle fait bien sûr référence à la fameuse scène de l'œil coupé dans le film de Bunuel et Dali, *Le chien andalou*, sorti peu de temps auparavant. L'attaque violente, directe prend un tour ici plus subtil, plus métaphorique. Les Belges font plutôt confiance à une lutte irrégulière, opérant par déplacements insidieux et coups de force. Si cette tactique a leur préférence, c'est

Fig. 8 Cils coupés



SUBVERSION DES IMAGES / CILS COUPÉS.

qu'elle est selon eux plus efficace, que la surprise résultant « d'une légère différence entre ce que nous avons prévu et ce qui arrive »^{xiii} assure un maximum d'effet bouleversant.

La situation idéale serait d'arriver à faire naître l'illumination, à provoquer ce bouleversement de l'introduction « d'une seule virgule (...), le jeu d'un seul trait d'encre noir »^{xiv}. C'est le pendant de l'équation entre l'objet banal et ses effets bouleversants : la force d'une surprise, sa vertu subversive est étroitement liée à l'économie des moyens utilisés. Nougé et ses complices se méfient de l'inflation verbale, du recours incantatoire aux mots magiques de « révolution », « désir ». Là aussi, la stratégie de Nougé est étonnement proche de celle de Benjamin pour qui la misère devient objet de consommation, les scandales artistiques épuisent leur « signification politique »^{xv} et l'instant de décision s'annule dans une forme de contemplation confortable. Dès lors, l'objectif ne peut plus être d'alimenter l'institution littéraire en déclarations fracassantes aussi vite assimilées et débitées en objets de mode, mais de changer la fonction de la littérature, d'organiser la refonte de la forme artistique et le dépassement du cadre littéraire. « L'efficacité littéraire, pour être notable, écrit Benjamin – et cette phrase aurait pu être écrite par Nougé – ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture »^{xvi}. Mode d'échange auquel renvoie également de manière métaphorique ... *Les oiseaux vous poursuivent, Fig. 4*, qui lie les oiseaux et les ciseaux, la découpe et le vol, l'écriture et le montage. Ainsi, l'usage détourné par les surréalistes belges de formes non littéraires comme la publicité, un livre de grammaire et la photographie correspond à cette volonté de faire éclater le cadre artistique en usant de médium dont la distance à l'art assure une plus grande efficacité. Cette liberté par rapport aux moyens utilisés, le refus de se laisser circonscrire par un médium ou un métier – celui de peintre ou d'écrivain – se double d'une volonté expérimentale dont les objets bouleversants constituent l'un des points culminants.

Dans la Conférence de Charleroi, Nougé évoque l'anecdote de la discussion entre le peintre Degas et le poète

Mallarmé. Celui-ci aurait dit au premier – qui se plaignait de ne pouvoir finir son poème malgré toutes les idées qu’il avait – « Mais un poème ne se fait pas avec des idées – un poème se fait avec des mots »^{xvii}. Et il fera à nouveau référence à cette boutade quelques années plus tard dans *Les images défendues*. Or, en 1936, on retrouve cette même anecdote dans la correspondance entre Adorno et Benjamin^{xviii}. Au-delà de la boutade, qu’est-ce qui fait l’intérêt commun de cette anecdote, qu’elle puisse servir de référence à Benjamin et à Nougé ? Pour ce dernier, elle confirme sa conception des sons, mots et images comme des « matériaux élémentaires ». On revient par-là même au souci expérimental et matérialiste de Nougé. Mais dans la phrase très terre à terre de Mallarmé, il y a aussi le refus de l’idéalisme et un rappel pressant à un usage de la poésie plus lucide et critique. Le désenchantement par lequel, via Mallarmé, on nous invite à passer n’est pas définitif, mais au contraire le passage obligé pour arriver à l’illumination, au merveilleux. La dernière chance de la poésie dans un monde sans poésie. Une manière également d’exiger une rigueur nouvelle, un contrôle sur les conditions et moyens de la poésie, pour ne pas se laisser dominer, assujettir par ces mêmes moyens, possédés par ses résultats (on retrouve ici la critique de l’écriture automatique et la réflexion autour du *Modèle rouge*). Et ce contrôle se fait également en fonction des intentions propres au surréalisme. Nougé n’aura de cesse d’insister sur la différence essentielle qui existe par exemple entre certaines œuvres de fous et les œuvres surréalistes ; ces dernières se distinguent par une autoréflexion et d’autres intentions, d’autres finalités.

Ainsi, Nougé s’interroge sur la musique, sur sa finalité. Et ce qu’il dit pour la musique vaut pour l’écriture et l’art :

« La musique, livrée à elle-même, ne tarde pas à mal tourner. Jeu gratuit, elle lasse les joueurs, elle ne sert plus rien, – elle ne sert plus à rien. Il faut donc, à tout prix, lui découvrir ou lui inventer une fin extérieure à elle-même, qui la domine, l’oriente et la justifie »^{xix}.

Les objets bouleversants, leur création, correspondent à la fois à la finalité extra-artistique de la stratégie surréaliste – le renversement d’un monde – et aux moyens d’un art

qu'ils veulent efficace, aux armes propres à la poésie ; une manière complexe et fragile, mais la mieux à même de lier art et politique, poésie et révolution sans réduire l'un à l'autre, ou l'un par l'autre.

Prenons la photographie de Lefrancq, *Éloge du carnage*. Une chaise entourée de barbelés sur laquelle il est impossible de s'asseoir. Le titre ironique renvoie évidemment à la fin toute récente de la Seconde guerre mondiale et ramène la société d'alors à un trône dérisoire dans le désert, une chaise arrachée à sa fonction usuelle, détournée, rendue inopérante du fait des barbelés. Cette photo montre selon moi l'impossibilité pour chacun de rester assis, l'impossibilité de la contemplation et de se tenir pour quitte. Ce trône n'est destiné à personne, et de toute façon, il convient moins de se demander comment s'y asseoir que de consacrer sa perversion – pour parler comme Nougé – et de le renverser. Les camps de détention, de concentration dont les barbelés sont l'un des symboles puissants envahissent nos intérieurs, encerclent nos mouvements, recouvrent les objets dont nous nous entourons jusqu'à les user, comme aujourd'hui les camps d'internement des sans-papiers se retrouvent – qu'on en ait conscience ou non – partout chez nous, aux quatre coins des rues, de nos chambres et de nos têtes. C'est à l'idée d'un retour à la normalité, d'une parenthèse fermée sur l'événement, d'un espace préservé des secousses du monde comme si nous pensions, vivions séparés de ce qui se passe, désespérément intacts et préservés des autres, des choses et du monde ; c'est à cette idée que s'attaque cette photo. Reste que sa puissance ici tient aux effets poétiques du dépaysement et du bouleversement.

Ce qui constitue le cœur des attaques de Nougé mais que l'on retrouve aussi bien dans cette dernière photo que dans les articles de Benjamin, c'est le rejet de la contemplation, la conception qu'il puisse y avoir une quelconque légitimité et efficacité du mode contemplatif, qui consacrerait une division entre l'art et la pensée, d'un côté, et l'action, le changement, de l'autre. Au contraire, Nougé affirme la nécessité de prendre parti. Certes, les modalités

Fig. 9 Femme effrayée par la ficelle



SUBVERSION DES IMAGES / FEMME EFFRAYÉE PAR UNE FICELLE.

concrètes de cette prise de parti, prise à parti, furent âprement discutées et varièrent selon les moments, les personnes et les situations, mais elle n'en marque pas moins l'une des caractéristiques essentielles du surréalisme.

Pour Nougé, le trait caractéristique de l'esprit, c'est bien l'action et ce n'est qu'au prix d'une falsification, d'une paresse et d'une lâcheté que nous nous représentons le monde, les objets qui nous entourent comme naturels. De la même manière que nous nous représentons notre pensée, notre vue, notre vie même comme séparée et impuissante. Il s'agit donc de faire prendre conscience de notre responsabilité et d'agir en conséquence. Non seulement prendre parti, mais aussi prendre à parti le lecteur, le spectateur, en le compromettant, en en faisant un complice. Or, cela n'est possible qu'en bousculant les habitudes, en faisant sortir l'esprit de ses gonds, en le contraignant à abandonner sa (fausse) sécurité, en dessinant une réalité nouvelle, prise dans le bouleversement des relations avec les choses et avec les autres, que Nougé a résumé dans un court texte au titre explicite *Réalité essentielle* : « Tout homme est à la fois notre complice et notre ennemi. Il s'agit de lui faire prendre un sentiment aussi vif qu'il se peut de sa complicité. Ou lui faire vivement sentir qu'il est notre ennemi. Mais il y a un écueil car il lui reste toujours de nous tenir pour négligeable. Aussi, l'important, l'urgent, et peut-être, le plus difficile, est d'attirer son attention, de la retenir, au point que de quelque manière il se sente engagé »^{xx}.

Alors et pour finir, à quoi fait référence cette fin extra-artistique, quelles intentions servent finalement les objets bouleversants ? La *Femme effrayée par une ficelle* (Fig. 9) exprime le mieux l'ambition du surréalisme belge. La disproportion entre la réaction de la personne – la terreur – et la banalité de l'objet – une ficelle – constitue comme un test. Dans les notes qui accompagnent cette photo, Nougé cherche à interroger les « rapports nouveaux que peut entretenir un être humain avec un objet inanimé »^{xxi}. Ainsi, le rapport nouveau qui s'instaure ici tend à remettre en question à la fois cet objet, cette personne et leurs relations, au croisement éthique d'une certaine conception de l'esprit

Fig. 10 Le lecteur



SUBVERSION DES IMAGES/ LE LECTEUR.

humain. Il convient de rapprocher cette photo d'une autre de la série : *Le lecteur* (Fig. 10). Et d'un tableau de Magritte de 1928 – *La lectrice soumise* – qui a servi d'affiche à l'exposition "La révolution surréaliste", du Centre Pompidou, à Paris, en 2002. Dans les trois cas, la relation est exagérée, exacerbée, le rapport à l'objet tendu à l'extrême.

Ces photos tentent de retourner la banalité des objets, notre indifférence et notre quiétude, en interrogeant notre manière de concevoir les choses, de vivre au milieu des objets, de nous y croire chez nous, en sécurité. Paradoxalement, ces photos témoignent d'une lucidité plus grande : nous vivons dans un monde fabriqué où notre sécurité est illusoire et nos rapports aliénés, où la contemplation est à la fois la cause et la conséquence de cette falsification.

En inventant de nouveaux rapports, l'enjeu est de faire recouvrer à la poésie une puissance à même de créer des sentiments, de susciter des réactions de force égale à l'amour et à la haine. Mais, plus largement, il s'agit aussi de faire réagir, de dénoncer le danger et le caractère monstrueux et idéologique d'un manque de réaction, d'une passivité où le rapport neutre aux objets ne se différencierait pas de nos relations aux autres, marquées par le souci de notre sécurité. Elle ne serait que le pendant de notre incapacité à vivre à hauteur de l'aventure, du merveilleux, de la sommation et du bouleversement de l'amour, de l'amitié, de la poésie et de la révolution ; bref, des seules choses qui valent encore la peine de vivre aujourd'hui. La poésie comme l'amour exige de prendre parti, de prendre leur parti contre ce monde où tout est contre la poésie, où tout est contre l'amour. La théorie des objets bouleversants fut l'une des manières privilégiées des surréalistes de prendre au sérieux cette menace et cette puissance potentielle, de prendre le parti de ce bouleversement qui devait se communiquer des objets aux institutions, de l'amour à la poésie, en redessinant toutes les relations humaines.

Frédéric Thomas

ⁱ Toutes les photos de la *Subversion des images* proviennent du Musée de la Photographie à Charleroi (www.museephoto.be) où elles sont accessibles au public. Je remercie Xavier Canonne, Directeur du Musée, de m'avoir autorisé à les reproduire ici.

² Paul Nougé, « La Conférence de Charleroi », in *Histoire de ne pas rire*, L'âge d'Homme, Lausanne, 1980, p. 207-208.

³ Paul Nougé, « Les images défendues », in *Histoire de ne pas rire*, p. 228.

⁴ Paul Nougé, « Les images défendues », in *Histoire de ne pas rire*, p. 239.

⁵ Paul Nougé, « Les images défendues », in *Histoire de ne pas rire*, p. 258.

⁶ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 312.

⁷ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 312.

⁸ Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres II*, p. 122.

⁹ Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », in *Œuvres II*, p. 120.

¹⁰ Paul Nougé, « René Magritte ou la révélation objective », in *Histoire de ne pas rire*, p. 296.

^{xi} Walter Benjamin, « Société » dans « Enfance berlinoise », in *Sens unique*, éd. 10/18, coll. Domaine étranger, Paris, 2000, p. 51-54.

^{xii} Les photographies sont accessibles sur le site www.lefrancq.be. Je remercie Michel Lefrancq de m'avoir autorisé à reproduire l'une de ces photographies ici.

¹⁰ Paul Nougé, « Fragments 15 », in *Le fait accompli 17* cité par Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*, éd. Labor, Bruxelles, 1995, p. 387.

¹¹ Paul Nougé, « Les images défendues », in *Histoire de ne pas rire*, p. 241.

¹² Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, éd. La Fabrique, Paris, 2003, p. 136.

¹³ Walter Benjamin, « Poste d'essence », in *Sens unique*, éd. 10/18, coll. Domaine étranger, Paris, 2000, p. 109.

¹⁴ Paul Nougé, « La Conférence de Charleroi », in *Histoire de ne pas rire*, p. 199.

¹⁵ Theodor W. Adorno (éd.), Walter Benjamin, *Correspondance*, Gallimard, Paris, 2006, Lettres du 18 mars 1936, p. 148 et du 04 juin 1936, p. 161.

¹⁶ Paul Nougé, « La Conférence de Charleroi », in *Histoire de ne pas rire*, p. 201.

¹⁷ Paul Nougé, « Réalité essentielle », cité par Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Gallimard, Paris, 1972, p. 381.

¹⁸ Paul Nougé, « Subversion des images », in *René Magritte et le surréalisme en Belgique*, Éd. des Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, 1982, p. 132.