Le Désir de comprendre et la photographie

Eric Darragon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/847>

DOI : 10.4000/critiquedart.847

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Eric Darragon, « Le Désir de comprendre et la photographie », *Critique d'art* [En ligne], 29 | Printemps 2007, mis en ligne le 31 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/847> ; DOI : 10.4000/critiquedart.847

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Le Désir de comprendre et la photographie

Eric Darragon

RÉFÉRENCE

Poivert, Michel. *L'Image au service de la révolution : photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg : Le Point du jour, 2006

Vauday, Patrick. *La Décolonisation du tableau : art et politique au XIXe siècle, Delacroix, Gauguin, Monet*, Paris : Seuil, 2006, (La Couleur des idées)

L'Événement : les images comme acteurs de l'histoire, Paris : Hazan : Ed. du Jeu de Paume, 2007

- 1 La photographie participe de l'histoire du Surréalisme, elle en est profondément une part active. En choisissant un titre suggestif pour son recueil d'études, Michel Poivert, dans *L'Image au service de la révolution*, a voulu montrer que l'image photographique loin d'être un accompagnement de l'écriture et des publications fonctionnait comme un mode de pensée nécessaire à ce processus d'analyse que fut le Surréalisme au service de la révolution. Pour appréhender le phénomène, il fallait l'observer dans son développement au fil des publications. André Breton n'a pas, à proprement parler, théorisé cette question comme il a pu formuler avec abondance une idée de la poésie, de l'art, de la raison, de l'histoire esthétique. Il a, au contraire, intégré l'image photographique au fonctionnement de son imaginaire et converti le modèle photographique issu des origines réalistes à une épreuve de vérité d'une tout autre nature. On en découvre ici la logique dans une histoire ouverte. Cette caractéristique majeure complète l'horizon des références intellectuelles et s'intègre dans le dispositif dialectique comme elle participe à la question du rêve et de l'écriture automatique.
- 2 Le 1^{er} avril 1935, à Prague, A. Breton prononce une conférence au titre ronflant, bien dans le ton de l'époque, « Position politique de l'art d'aujourd'hui ». Pour dresser le réquisitoire attendu contre la société bourgeoise, que fait-il ? Il commente des

photographies, un portrait de Gustave Courbet devant les débris de la colonne Vendôme, des reproductions de ses tableaux afin d'opposer son inspiration à celle plus politique d'un Jacques-Louis David. Après un développement sur Arthur Rimbaud, il met en évidence le caractère spécifique de l'art ou de la poésie qui est de résister « au service exclusif d'une idée ». Pour être mieux compris, il évoque le suicide de Serge Alexandrovitch Essenine et celui de Vladimir Vladimirovitch Maïakovski, cite le discours d'André Malraux, parle du Surréalisme, de sa conception de la personnalité et brusquement cite un tableau d'Edouard Manet. Ce tableau est une nature morte. Il la connaît bien puisqu'elle appartient à Jacques Doucet. Au prix d'une petite approximation, il laisse entendre que *Le Lièvre* aurait été refusé par le jury du Salon, alors, dit-il, que le motif dans son exactitude n'a rien « à envier à la photographie ». Son raisonnement consiste à signifier le processus de reconnaissance d'œuvres incomprises qui vaudrait pour les œuvres surréalistes comme pour le lièvre d'E. Manet. Adolf Hitler, rappelle-il, persécute les marxistes et interdit l'art d'avant-garde. A bon entendeur, salut ! Mais ce que nous percevons aujourd'hui dans cette argumentation est peut-être moins l'avertissement politique que l'idée d'un modèle photographique utilisé comme critère d'un « devenir humain » qui imposerait, à la place de la nuit de la méconnaissance, « un jour dont nous savons qu'il finira par être total ». Ce jour absolu n'est pas le règne du visible photographique, c'est celui d'une œuvre équivalente à celle d'E. Manet. A. Breton évoque Benjamin Péret et Max Ernst mais dans un climat compatible avec « la vie ». Un mot magique, y compris pour la photographie. Ce détour laisse aussi entendre qu'il y a chez A. Breton un usage de la photographie qui lui permet de voir dans un portrait de G. Courbet l'image même de la contradiction révolutionnaire et d'en être captivé. Les différents points de vue du livre nous font entrer pleinement dans cette métaphore du « jour », depuis le phénomène de l'extase jusqu'à une forme d'objectivation qui viendrait surmonter une retombée dans l'expression artistique. A. Breton permet une série de passages en direction de Man Ray, Brassai, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Georges Bataille, Louis Aragon, Walter Benjamin et, sur un sujet aussi complexe, on peut souligner une cohérence qui n'est pas obtenue par un excès de simplification explicative. Les informations historiques permettent de suivre un usage de la photographie qui devient, sans perdre son caractère objectif, un objet abstrait. La révolution surréaliste qui, entre parenthèses, a bien eu lieu, lui doit largement son caractère politiquement non assimilable. Elle n'a peut-être pas changé la vie mais la photographie sûrement.

- 3 Avec l'exposition *L'Événement* on est, au contraire, du côté de l'assimilation. Il s'agit d'analyser une fabrique de l'événement à partir de l'émergence au XIX^e siècle du reportage photographique. Le propos consiste à montrer comment l'image devient acteur de l'histoire en proposant divers types d'événements : la guerre de Crimée, la conquête de l'air, les congés payés de 1936, la chute du mur de Berlin en 1989, le 11 septembre 2001. Les analyses historiques éclairent les paramètres qui déterminent une notion dont on pense qu'elle vient interrompre un ordre instauré et fonder quelque chose de nouveau. La dimension technique, esthétique et symbolique forme une contrainte qui semble, sinon provoquer l'événement, du moins le définir de manière stable. « Tout arrive » disait le peintre du lièvre, pour les médias tout n'arrive pas. Pour la chute du mur de Berlin, il fallait l'effet de *proscenium* éclairé de la Porte de Brandebourg. Et la logique terroriste du 11 septembre 2001 instrumente le type d'analyse socio-culturelle dont cette exposition témoigne. La photographie enregistre en boucle ce que l'on veut voir. Resterait à savoir ce que l'on peut faire de cela. L'image de Thomas Ruff (*JPEGNY02*, 2004) renvoie au débat évoqué en introduction par M. Poivert sur l'expérience que suppose l'événement fabriqué

pour une histoire pré-établie. Quand le processus d'analyse devient un livre d'images (*Kriegsfibel* de Bertold Brecht, un ABC de la guerre, mis en tension avec *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard), comprendre peut devenir un phénomène angoissant.

- 4 Patrick Vauday cherche, lui, à comprendre Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Claude Monet en fonction de ce qu'il appelle « la décolonisation du tableau ». Son point de vue présente l'avantage de permettre une sorte d'explication du rapport art et politique, mais sous l'autorité du mot politique, il ne fait que rendre compte du processus artistique. Décolonisation devient un mot faible quand on lit les *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc* d'E. Delacroix. Il appelle au moins une perspective historique, ne serait-ce que pour observer le voile épais constitué par le mélange art et culture. « Le désir de comprendre que je n'ai pas l'intention de nier, écrivait A. Breton, a ceci de commun avec les autres désirs que pour durer il demande à être incomplètement satisfait. » La photographie est parfaite à cet égard.