

Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*

Jean-Pierre Criqui



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1883>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

ISBN : 2-911961-20-x

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Jean-Pierre Criqui, « Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique* », *Études photographiques* [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 21 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1883>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Michel Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*

Jean-Pierre Criqui

RÉFÉRENCE

Cherbourg, Le Point du jour, 2006, 19 €.

- 1 Avec ce livre bref et dense qui rassemble cinq essais publiés au fil des douze dernières années (dont trois dans *Études photographiques*), auxquels s'ajoute le texte inédit d'une conférence sur "Walter Benjamin et le repère surréaliste", Michel Poivert dresse le bilan de l'un des plus importants chapitres de l'histoire de la culture visuelle moderne. Reconfigurant certains éléments centraux de son champ d'investigation, il ouvre en même temps de nouvelles perspectives à l'étude du surréalisme. Celui-ci, on le sait, n'avait pas pour seule ambition de transformer l'art : c'est la vie elle-même qu'il aspirait à bouleverser de fond en comble. Fol espoir résumé alors sous le mot de « révolution », présent ici dès le titre. Ce serait en effet ne rien comprendre aux plus marquantes des propositions surréalistes, et à leur force de déflagration supérieure, que de ne pas voir qu'elles procéderaient toujours d'un désir de nature politique autant qu'esthétique. L'auteur y insiste d'emblée dans la préface qu'il donne à son recueil, intitulée "L'au-delà de l'usage", où la photographie, par son ancrage à embranchements multiples au sein de la culture et, en un mot, parce qu'elle « n'était pas de l'art » (p. 8), apparaît comme le médium le mieux adapté à incarner cette double dimension. Déplaçant sur le terrain de l'art, à la suite de Dada, des images dont les raisons et les fins lui étaient parfaitement étrangères, les surréalistes firent de la photographie l'instrument d'une conversion du regard qui, dans toute sa portée, constitue sans doute leur legs le plus « révolutionnaire ».

- 2 « Ce regard d'anthropologue que le surréalisme jette sur les images et, à travers elles, sur notre civilisation, forme la clé des usages qu'il leur réserve », écrit ainsi Poivert (p. 12). Usages, et "mésusages", qui s'exercèrent au premier chef sur un matériau déjà là : la remise en circulation de photographies existantes – qui vaut comme une véritable relecture – compte parmi les opérations cardinales du surréalisme, et c'est l'un des traits distinctifs de cet ouvrage, qui en détaille diverses occurrences, que d'y revenir à nouveaux frais. On mentionne souvent la surdétermination du sens de la vue propre aux œuvres surréalistes, cette sorte d'érection de l'œil campée sur le mode fétichiste par nombre d'images et de textes – avec pour corollaire obligé d'une telle hystérisation du monde visuel (et Poivert rappelle à point nommé que Breton et Aragon, en 1928, formulèrent le projet de célébrer « le cinquantenaire de l'hystérie ») la crainte de la cécité, de l'aveuglement, autrement dit de la castration, que manifeste entre autres, de façon fort éloquente, la sculpture de Giacometti baptisée *La Pointe à l'œil*. Mais on saisit à la lecture de ces pages combien la suspension du regard entraine également dans une stratégie de régénération de celui-ci. De même que Goethe, à propos du *Laocoon*, avait pu conseiller de baisser d'abord les paupières, puis de les relever soudainement pour voir le marbre s'animer, les surréalistes, renversant le procédé de l'appareil photo (ouvrir, puis obturer), fermèrent maintes fois les yeux afin de mieux les rouvrir sur des apparences métamorphosées. Poivert analyse à cet égard le photomontage publié en décembre 1929 dans le n° 12 de *La Révolution surréaliste*, qui montre les principaux protagonistes du mouvement les yeux clos tout autour d'un nu féminin peint par Magritte ("Je ne vois pas la [...] cachée dans la forêt"), ainsi que cet autre dû à Dali, "Le phénomène de l'extase" (*Minotaure*, n° 3-4, 1933), qui s'organise en spirale autour du visage d'une femme au regard dérobé (mais à la bouche entrouverte). Dans les deux cas, l'interruption est la condition d'une visualité neuve, revivifiée.
- 3 Après les travaux de Rosalind Krauss et de Georges Didi-Huberman, qui mirent l'accent sur le rôle éminent, mais jusque-là peu commenté, de Georges Bataille dans la pensée de l'image au temps du surréalisme, Poivert entreprend un indispensable réexamen de l'apport propre à Breton et démontre comment une conscience critique de la photographie alla de pair chez celui-ci avec la valorisation de l'automatisme. Rapprochant écriture automatique et rayogramme, il souligne à quel point l'un et l'autre, à l'instar du recours aux photographies trouvées, participaient d'un rêve du geste artistique en tant que pure virtualité, la projection et l'enregistrement (du verbe ou de l'objet) se confondant en une seule et même action dépourvue d'intermédiaire technique. Le tout, de surcroît, et de manière quelque peu extravagante, au confluent de l'occultisme et de la politique : « La tentative de construction conceptuelle de l'automatisme psychique par André Breton s'inscrit dans une voie bien particulière : le choix de la culture médiumnique comme modèle révolutionnaire. On peut dès lors observer, à travers la réception des œuvres de Man Ray, comment la photographie contribue à établir la notion d'automatisme comme processus de création, et comment elle accompagne, tout au long des années 1920, le médiumnisme comme combat contre "le règne de la logique" » (p. 54). En 1928, dans *Nadja* (où la photo occupe une place déterminante), Breton, afin de qualifier « une femme adorable » entrevue sur la scène d'un théâtre, évoquait « ce rien de "déclassé" que nous aimons tant ». C'est sans doute quelque chose de semblable qui le retenait aussi dans l'image photographique. Le chapitre IV de Poivert, "Politique de l'éclair. André Breton et la photographie", très

riche et très argumenté, permet de prendre pleinement la mesure de ce sujet aussi passionnant que complexe.

- 4 S'il fallait récapituler d'un terme ce qui fonde la photographie aux yeux du surréalisme, c'est peut-être le titre du livre écrit conjointement par Breton et Éluard en 1930 qui fournirait la moins mauvaise approximation. *L'Immaculée Conception*, l'un des grands textes de la littérature moderne, ne comporte aucune illustration mais tout s'y accorde au régime de vision prôné par les usages surréalistes de l'image photographique : l'automatisme, le sens de la rencontre, du détournement et du montage, le goût du rire sacrilège et de l'inquiétante étrangeté, l'alliance du merveilleux et du quotidien. Quant au dogme religieux de l'immaculée conception, il date de l'ère de la photographie. Le pape Pie IX le proclama en 1854, soit quinze ans après le brevet de Daguerre, et quatorze avant que le pape suivant, Léon XIII, ne chante dans un poème en latin, *Ars photographica*, les louanges de cette « claire image produite par les rayons du soleil » (*expressa solis spiculo nitens imago* – le souvenir de l'œuvre modeste de Léon ne survit guère que grâce aux *Dubliners* de Joyce, où l'un des personnages y fait une allusion désintéressée). Qui ne verrait là une manigance du hasard objectif, à laquelle il serait inutile de se soustraire ? Quoi qu'il en soit, il y a encore beaucoup à apprendre et à méditer de l'expérience que les surréalistes firent de la photographie. *L'Image au service de la révolution* en apporte brillamment la preuve.