



Varia 2

- Anne Reverseau

Breton, Man Ray et l'imaginaire photographique de la magie

Jérôme Thélot a montré que « Le Rêve d'un curieux », l'avant-dernier poème des *Fleurs du Mal* dédié à Nadar, relatait une séance de pose pour un portrait photographique¹. Ce poème, affirme-t-il, peut être lu comme une rencontre entre la « Poésie » et la « Photographie » et comme la mise à mort symbolique du poète. Nous voudrions poursuivre cette analyse du dialogue entre poésie et photographie en analysant de la même façon un poème qu'André Breton dédicace à Man Ray en 1923. « Tout paradis n'est pas perdu », initialement publié dans *Littérature*², peut être lu comme la description, métaphorique et symbolique, du développement d'une image photographique.

Le paradigme photographique qui se met en place dès les débuts du surréalisme, tel que l'a analysé Rosalind Krauss par exemple, se présente comme avant-gardiste. Mais la rupture avec le passé est loin d'être évidente au regard de nombreux documents surréalistes qui touchent à la photographie, souvent évoquée ou utilisée de façon anachronique, et qui sont largement tributaires du modèle symboliste. Le paradigme photographique surréaliste est en général étudié à partir

¹ J. Thélot, « "Le Rêve d'un curieux" », *Études photographiques*, n°6, mai 1999, pp. 5-19 et *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003, pp. 40-52.

² A. Breton, « Tout paradis n'est pas perdu », *Littérature*, n°11-12, 15 octobre 1923, pp. 39-40, repris dans *Clair de terre, Œuvres complètes*, t. I, éd. M. Bonnet, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 174.

d'images ou de textes critiques, mais rarement de poèmes. Nous souhaitons ici nous pencher sur un poème précis car c'est dans les plis sinueux du texte, dans sa dimension la plus énigmatique, que se révèle l'imaginaire photographique de la magie.

Le terme d'« imaginaire photographique », employé par Jean Arrouye entre autres³, désigne l'imaginaire du *medium* à l'œuvre dans les textes, c'est-à-dire la façon dont une technique d'enregistrement et de diffusion, en l'occurrence ici l'enregistrement visuel par coupe dans le temps et dans l'espace et la reproduction de cette image – l'ensemble du dispositif photographique – joue dans les textes. Il ne s'agit donc pas d'étudier un soi-disant « style photographique », mais plutôt la façon dont le poète envisage la photographie ainsi que son imaginaire littéraire, marqué par la photographie. Au début du XXe siècle, on peut distinguer trois types d'imaginaires dans les textes : un imaginaire technique, un imaginaire documentaire et un imaginaire magique⁴. Dans « Tout paradis n'est pas perdu », souvent analysé dans une perspective mythique, les réseaux d'images nocturnes, liquides et capillaires créent une temporalité particulière et convoquent un imaginaire photographique plus proche du modèle symboliste, de l'ordre de la révélation, que du modèle moderniste, davantage axé sur la dimension documentaire et technique de la photographie. Cet imaginaire magique est issu du XIXe siècle, en particulier de la vogue des expériences photographiques autour des apparitions, des spectres et du procédé physico-chimique, alors perçu comme magique.

En l'envisageant comme une énigme, nous proposons de lire ce poème comme une métaphore du processus de révélation photographique, et plus particulièrement du rayographe, avant de replacer le texte de Breton dans

³ J. Arrouye, « Le Miel noir des songes », *Visages d'Éluard*, catalogue d'exposition, éd. Parkstone, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, 1995, p. 101, et le numéro consacré à « L'Imaginaire photographique », *Romantisme, revue du XIXe siècle*, n°105, 1999, notamment l'article de Ph. Ortel « Les Doubles imaginaires de la photographie », pp. 5-15. Voir aussi la généalogie du terme « imaginaire » que propose Ch. Chelebourg dans *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁴ Ces différents imaginaires sont étudiés en détail dans ma thèse de doctorat, « Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930 : changer le regard du poète ? » (dir. M. Murat, Paris IV-Sorbonne), en cours.

l’imaginaire photographique du surréalisme, largement tributaire du modèle symboliste.

Le rayographe : une hypothèse de lecture

« Tout paradis n’est pas perdu »

À *Man Ray*

Les coqs de roche passent dans le cristal
Ils défendent la rosée à coups de crête
Alors la devise charmante de l’éclair
Descend sur la bannière des ruines
Le sable n’est plus qu’une horloge phosphorescente
Qui dit minuit
Par les bras d’une femme oubliée
Point de refuge tournant dans la campagne
Dressée aux approches et aux reculs célestes
C’est ici
Les tempes bleues et dures de la villa baignent dans la nuit qui décalque mes
[images
Chevelures chevelures
Le mal prend des forces tout près
Seulement voudra-t-il de nous

(22 juillet 1923)

Nous voudrions lire ce poème comme l’évocation sibylline d’un procédé photographique : le rayographe. Nous préférons appeler « rayographe » ce procédé, qui est parfois nommé « photogramme », « rayogramme » ou « rayographie », pour traduire « *rayograph* », terme forgé par Man Ray⁵. Il s’agit d’une image obtenue sans objectif ni négatif, par simple contact d’un ou plusieurs objets posés sur un papier sensible exposé à la lumière. Cette technique, déjà utilisée au XIXe siècle, aurait été réinventée par Christian Schad puis par Moholy-Nagy et Man Ray, qui l’a largement popularisée. Cette hypothèse de lecture se base sur un faisceau de raisons historiques, théoriques, thématiques et stylistiques.

⁵ Nous suivons donc P. Edwards qui recommande de traduire le terme de Man Ray et de bannir les autres appellations, « Réogrammes », *Ludions*, n°6, été 2000, pp. 41-43.

C'est d'abord le paratexte immédiat qui suggère cette lecture. Le poème, comme de nombreux textes de *Clair de terre* dédiés aux membres du tout jeune groupe surréaliste (Aragon, Eluard, Desnos, etc.), comporte en effet la dédicace « À Man Ray ». Si celle-ci ne figure pas dans le manuscrit⁶, elle apparaît dès la publication dans *Littérature* en octobre 1923. La date de rédaction mentionnée, « 22 juillet 1923 », est importante car elle correspond à l'époque où Man Ray intègre le groupe surréaliste, entre décembre 1922, avec la publication des *Champs délicieux* à 40 exemplaires, et juin 1924, lorsque *Littérature* publie *Le Violon d'Ingres* en hors-texte du n°13. Comme le rappelle Gérard Genette, le dédicataire est d'une certaine façon responsable de l'œuvre : la dédicace à Man Ray est à la fois publique et privée et doit donc être prise au sérieux⁷.

En octobre 1922, Breton demande à Man Ray fraîchement arrivé à Paris de photographier les « sommeils », celui de Desnos en particulier. Puis il s'intéresse aux expériences photographiques que pratique Man Ray depuis fin 1921-début 1922. Ses rayographes suscitent en effet l'euphorie de leur auteur⁸ et l'enthousiasme de nombreux poètes. Cette fascination s'explique par le goût de l'expérimentation, par le rôle du hasard et de l'automatisme et, comme l'écrit Rosalind Krauss, « par la qualité cursive, graphique des images sur un fond abstrait et sans épaisseur, et par le statut psychologique que ces images, fantômes d'objets, semblent avoir acquis »⁹. Les rayographes, « précipités de l'inconscient », deviennent un symbole du surréalisme car l'enregistrement par contact ne crée pas d'images oniriques, mais bel et bien une autre réalité à partir de la réalité.

⁶ Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Doucet, à Paris [71-23-7].

⁷ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987. Chapitre « Les Dédicaces », pp. 110-133. « La dédicace d'œuvres relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire » (p. 126).

⁸ Man Ray, *Autoportrait*, trad. par A. Guérin, Arles, Actes Sud, « Babel », 1998, pp. 176-178.

⁹ R. Krauss, « Photographie et surréalisme », *Le Photographique, Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 110.

Le *portfolio* de 12 rayographes (fig.1 à 3) de Man Ray est intitulé *Champs délicieux*¹⁰ en écho aux *Champs magnétiques*, autre expérience, d’ordre poétique cette fois, menée par Breton et Soupault au printemps 1919. Le titre choisi par Man Ray a donc une « fonction connotative »¹¹ : il symbolise son adhésion au surréalisme. Comme il l’écrit lui-même dans son *Autoportrait*, Man Ray était en 1923 « un photographe établi »¹². Dans ce contexte, « Tout paradis n’est pas perdu » peut être lu comme un nouveau genre de poésie de circonstance, témoignant du rôle de Man Ray dans le premier surréalisme. D’ailleurs, le numéro n°11-12 de *Littérature*, consacré à la poésie, est dans son ensemble le signe du collectif : le groupe s’y trouve mis en scène par les nombreuses dédicaces et par les « portraits » poétiques de Benjamin Péret qui ont pour titres les noms des membres du surréalisme. « Tout paradis n’est pas perdu » dit également l’importance de la photographie dans le mouvement et annonce le développement du paradigme photographique dans le *Manifeste* de 1924 et dans *L’Amour fou*. Notons également que le recueil *Clair de terre* a un rapport ambigu à l’écriture automatique, utilisée de façon non systématique, à l’inverse des *Champs magnétiques* : « Tout paradis n’est pas perdu » est un texte partiellement automatique¹³.

À un niveau formel, remarquons d’abord que le poème est un récit au présent qui évolue vers une forme discursive. Au début du texte, on relève les marques d’un passage temporel (« alors », « n’est plus que ») et d’une succession d’actions (verbes de mouvement : « passent », « descend »). La fin du texte est plus descriptive avec les participes (« tournant », « dressée ») et les déictiques

¹⁰ Man Ray, *Champs délicieux*, 1922. On trouvera l’intégralité des images de *Champs délicieux* dans la collection en ligne du Centre Pompidou : <http://collection.centrepompidou.fr/>. Voir d’autres photogrammes et rayographes dans Michel Poivert, Marc Dachy, Christine Coste, *et al.*, *La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*, catalogue de l’exposition au Centre Pompidou, Paris, 23 septembre 2009-11 janvier 2010, 2009, pp. 328-335.

¹¹ G. Genette distingue, pour les titres, la « valeur connotative » de la « fonction connotative » qui est intentionnelle, *Seuils*, *Op. Cit.*, p. 88.

¹² Man Ray, *Autoportrait*, *Op. Cit.*, p. 304.

¹³ Au sujet de l’écriture automatique surréaliste et de ses problèmes de lecture, je me permets de renvoyer à mon article « Microlectures des textes automatiques surréalistes : complexité, simplicité et complications », *LHT* (Fabula), n°3, *Complications de texte : les microlectures* (sept. 2007), <http://www.fabula.org/lht/3/Reverseau.html>.

(« c'est ici », « tout près ») et plus discursive, avec le dernier vers que l'on peut lire comme une interrogation : « Seulement voudra-t-il de nous ». Comme la plupart des textes de Breton de cette période, « Tout paradis n'est pas perdu » est un poème énigmatique, à la limite de l'intelligible, non par une déconstruction de la syntaxe, mais par les fluctuations des référents, l'absence de connecteurs et le caractère mystérieux des métaphores.

Pourtant, la structure du poème s'apparente à une révélation et peuvent se lire en filigrane les étapes du processus photographique, de l'exposition au « fixage ». Le procédé de la révélation en chambre noire comporte deux étapes : l'exposition puis la révélation du papier sensible. La lumière est au centre de la première étape tandis que l'élément liquide est au cœur de la seconde. La fin du poème est explicite : l'étape de la révélation par la plongée dans une solution liquide s'y lit facilement. Le vers 11, « Les tempes bleues et dures de la villa baignent dans la nuit qui décalque mes images », peut se comprendre comme la révélation d'une image dans un bain chimique. « La nuit qui décalque mes images » symboliserait alors l'obscurité de la chambre noire. Le vers est long et contraste avec le vers court précédent, ce qui lui donne un élan et une place symbolique dans le poème. « Décalquer » évoque la photographie en général, mais pourrait désigner ici plus spécifiquement le procédé du rayographe, car le verbe implique un contact direct.

La phase de révélation évoquée à la fin du poème nous engage à lire le début du texte comme la phase d'exposition. Les vers 3 à 5 correspondent au moment où l'image laisse sa trace sur le papier sensible : l'« éclair » figure le rayon lumineux de la lampe et sa fulgurance évoque la brièveté du temps d'exposition. Le verbe « descend » (vers 4) désigne alors le mouvement vertical de la lumière vers le papier. Dans le poème, cette lumière descend « sur la bannière des ruines » et sur « le sable » qui est « une horloge phosphorescente » : la forme de l'horloge dessine le halo de lumière qui s'échappe de l'agrandisseur lors de l'exposition.

Parallèlement à cette métaphore filée d'une révélation photographique, on repère dans le poème de Breton une thématique de la magie, voire de

l'alchimie, qui va dans le même sens. La fin du texte est particulièrement énigmatique : « Le mal prend des forces tout près » pourrait signifier qu'il y a quelque chose de maléfique à « décalquer » des images. L'exiguïté de la chambre noire et l'obscurité dans laquelle elle est plongée font de la pratique du développement photographique une alchimie moderne. En effet, le cristal de roche, qui sert de matrice au premier vers, est depuis longtemps considéré comme magique et les « fantômes », que l'on fait revivre en fixant à jamais leur image, sont l'équivalent de l'ambition alchimique de la « panacée ». Mais le dernier vers, « Seulement voudra-t-il de nous », vient insinuer le doute dans le poème. « Tout paradis n'est pas perdu » évoque une rencontre mystérieuse : contact entre des objets et une surface sous l'action de la lumière (le rayographe), mais aussi séance médiumnique, plongée dans une nuit, dans une horloge ou dans une boule de cristal. N'oublions pas que c'est dans « Le message automatique » (1933), article que Man Ray illustre avec une « Boule de cristal des voyantes » (fig. 4), que Breton rapproche le plus l'écriture poétique du procédé photographique¹⁴.

Une atmosphère mystérieuse et occulte se met en place au début du poème, de façon sémantique : la « devise » et la « bannière » appartiennent à l'héraldique, le syntagme « coqs de roche » évoque un animal fabuleux, proche de l'univers du conte, et le « cristal », comme le « sable » du vers 5, sont des matériaux fortement connotés. Le vers « dressée aux approches et aux reculs célestes », qui se rapporte à la fois à la « femme » et à la « campagne », projette l'image de l'horloge dans une dimension cosmique. On remarque d'ailleurs que les vers 5 à 9 sont construits sur un élargissement progressif et circulaire : de l'horloge, aux bras d'une femme, puis du « refuge tournant dans la campagne » à la voûte céleste. La récurrence du motif du cercle renforce l'aspect ésotérique du poème.

La compréhension de ce texte est rendue difficile par ses motifs et son imaginaire mystérieux, mais aussi, au niveau stylistique, par l'amenuisement des

¹⁴ A. Breton, « Le message automatique », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, pp. 55-65. On y lit par exemple : « Tout est écrit sur la page blanche, et ce sont de bien inutiles manières que font les écrivains pour quelque chose comme une révélation et un développement *photographiques* », p. 56.

liens logiques et la multiplication d'images énigmatiques et de métaphores qui ne paraissent pas motivées, ou plutôt par la confusion systématique entre signifié et signifiant¹⁵ : le « cristal », la « rosée », les « chevelures » ont-ils encore ici le statut de métaphores ? Une des façons de lire la poésie automatique et plus largement surréaliste, consiste à repérer des réseaux d'images, ici principalement nocturnes, liquides et capillaires. « Tout paradis n'est pas perdu » apparaît alors comme une vision quelque peu narrativisée d'une révélation dont l'enjeu serait la transparence et la transformation des propriétés de la matière : « Les coqs de roche passent dans le cristal » et « Le sable n'est plus qu'une horloge phosphorescente ». Marc Eigeldinger a montré, dans une analyse du mythe du paradis perdu, que l'enjeu de ce poème était la quête de la transparence, notion développée ensuite dans *Arcane 17* et *L'Amour Fou*. Cette quête va de pair avec le désir surréaliste de remonter aux sources du langage et de retrouver ses secrets perdus : l'automatisme verbal cherche à « ressaisir le *Verbe* dans son *Commencement*, dans son émergence première et son mouvement inaugural »¹⁶. La quête de la transparence est une quête des origines qui appartient à la dimension ésotérique du poème. Le motif de l'alchimie est essentiel dans la théorie de l'automatisme et le premier texte estampillé « automatique », *Les Champs magnétiques*, est le fruit de la rencontre entre l'inconscient – ou l'imaginaire – de Breton et Soupault, comme une rencontre entre deux matériaux dans la théorie alchimiste. On retrouve l'idée de transparence dans l'acte photographique, en particulier dans le rayographe qui joue sur l'immédiateté d'une empreinte lumineuse obtenue selon le degré de transparence des objets que la lumière traverse.

La dimension temporelle du poème va aussi dans le sens d'une lecture photographique, mais on est alors loin de la transparence et de l'immédiateté du rayographe. Ce qu'on appelle en photographie le « dispositif à deux temps » – le temps court de la prise de vue et le temps long de la révélation – rejoint en effet

¹⁵ M. Riffaterre, « La Métaphore filée dans la poésie surréaliste » et « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

¹⁶ M. Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 252.

bien des aspects de l'écriture automatique telle qu'elle est pensée par le surréalisme. L'écriture mêle les deux temporalités : la rapidité du flux est pensée sur le mode de l'étincelle ou de l'éclair, mais l'écriture elle-même est un processus de révélation des latences de l'inconscient, un développement d'images déjà présentes. « Tout paradis n'est pas perdu » mêle à sa façon une durée et une instantanéité ou un temps fixe (l'horloge « qui dit minuit »). Le contraste entre la durée et l'instant est aussi redoublé dans ce poème par celui entre le fragile et le solide. La dureté de certains éléments (la roche, le cristal, les ruines) s'oppose à la fragilité, à la finesse et au caractère insaisissable de la rosée, du sable ou encore des « chevelures ».

Clara Orban, dans une analyse stylistique précise de « Tout paradis n'est pas perdu », met l'accent sur la lumière et en particulier la réfraction : « *refraction and fragmentation of light, of visual images through ideation, is a central metaphor in Breton's poems* » (la réfraction et la fragmentation de la lumière, des images et des concepts, est une métaphore centrale dans les poèmes de Breton)¹⁷. Elle relève dans cette perspective les nombreuses métaphores du temps dans le poème : le coq, l'horloge, le sable, la rosée, le cristal (de la montre) sont des éléments utilisés dans la mesure de l'écoulement du temps. Cette saturation temporelle a un sens poétique fort car les images sont présentées comme un produit du temps alors que le poème les rend éternelles : « *Breton explicitly states that his images are products of time* » (Breton déclare explicitement que ses images sont le produit du temps)¹⁸. Cette dialectique temporelle existe aussi dans la photographie, qui brasse deux imaginaires distincts : l'instantané et la durée (le temps d'exposition et le temps de révélation, la latence). De ces deux paradigmes photographiques, Breton retient le second, ce qui est rare dans la conception commune de la photographie, mais plus fréquent dans les imaginaires photographiques des poètes. Clara Orban ne mentionne pas la possibilité d'une lecture photographique du poème, mais il nous semble que son analyse de la

¹⁷ C. Orban, *The Culture of fragments. Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997. Le chapitre sur *Clair de terre* s'intitule précisément « *Refracted words and images or the iconography of the prism* », p. 105.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

métaphore temporelle peut la nourrir. Comme dans le *Grand Verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp, que Breton comme Man Ray qui l’a photographié (fig. 5) connaissent bien¹⁹, les éléments interagissent par juxtaposition et par transparence.

Cette lecture photographique n’a qu’un statut d’hypothèse, mais elle permet de montrer la force de l’imaginaire magique et occulte de la photo dans le surréalisme. Elle est aussi une façon de lire le poème comme une métaphore filée, comme nous y engage Riffaterre. Les imaginaires de ce texte sont riches, mais convergent vers la conception d’une image qui est présentée ou perçue comme magique, comme l’est à cette époque le rayographe. Ainsi que d’autres poèmes de *Clair de terre*, « Tout paradis n’est pas perdu » présente une poésie très visuelle, que Clara Orban appelle « iconicité littéraire » et qu’elle interprète comme une façon de penser le rapport entre le texte et l’image :

Clair de terre presents, more so than do his other collections, various kinds of literary iconicity, perhaps because it was written in the period of theoretical definition of the movement, during which Breton explicitly discussed word and image production in his manifestos.

(*Clair de terre* présente, plus que ses autres recueils, différents genres d’iconicité littéraire, peut-être parce qu’il date du moment de la définition théorique du mouvement, quand Breton a abordé clairement la question du rapport texte-image dans ses manifestes)²⁰.

La magie dans l’imaginaire photographique surréaliste

Nous voudrions maintenant montrer que cette lecture photographique de « Tout paradis n’est pas perdu » peut s’appuyer sur un corpus surréaliste poétique et critique qui joue avec les mêmes motifs. « Tout paradis n’est pas perdu » n’est pas un cas isolé dans le premier surréalisme. L’imaginaire photographique, certes discret, est bien présent dans les poèmes qu’écrivent Breton, Éluard, Aragon, Soupault ou encore Tzara à la fin des années 1910 et au début des années 1920.

¹⁹ La « Vue prise en aéroplane », photo de Man Ray représentant le *Grand Verre*, est publiée dans le n°5 de *Littérature* (octobre 1922). Plus tard, Breton publiera « Phare de la mariée », une analyse du *Grand Verre*, dans le n° 6 de *Minotaure* (hiver 1935, pp. 45-49).

²⁰ C. Orban, *Op. Cit.*, p. 98.

On retrouve en effet les motifs que nous avons décelés chez Breton dans des textes où l'imaginaire photographique est plus explicite.

Dans la poésie surréaliste, l'éclair apparaît souvent dans ce contexte, qu'il soit symbole du moment de l'exposition ou de celui de la prise de vue. Il exprime la soudaineté et l'essence lumineuse du procédé photographique, parfois sous la forme de l'étincelle, comme chez Éluard, par exemple dans le poème « L'Ami »²¹ qui évoque une séance de portrait photographique de groupe :

Au temps des étincelles
On débouchait la lumière

Le motif des cheveux est également fréquent, que l'on pense à la puissance imaginaire des cheveux blonds dans le célèbre passage du *Paysan de Paris* d'Aragon²² ou aux quêtes amoureuses que symbolisent les chevelures dans les « historiettes » de *Poisson soluble* de Breton. Les cheveux prennent la forme de l'étincelle ou, doués d'une charge érotique et symbolique forte, servent de point de passage vers l'invisible. Dans un autre poème de *Clair de terre*, « Il n'y a pas à sortir de là »²³, les cheveux ont une dimension cosmique :

Les cheveux des femmes ont l'odeur de la feuille d'acanthé
Ô vitres superposées de la pensée
Dans la terre de verre s'agitent les squelettes de la pensée

Le motif liquide, symbole de la révélation, et l'imaginaire chimique des bains sont aussi très forts dans les *Champs magnétiques*. Dans « Saisons » par exemple, des « parcelles d'or » jaillissent des « fontaines bleues »²⁴. Lié à un imaginaire de la technique proprement surréaliste, l'élément liquide atteint une dimension céleste dans « La Glace sans tain » ou dans « Éclipses », poème qui mériterait d'être comparé précisément avec « Tout paradis n'est pas perdu ». Le poème est-il le récit d'une hallucination ou la description d'une image hallucinante ? On y retrouve les matières phosphorescentes, les liquides de

²¹ P. Éluard, « L'Ami », *Les Nécessités de la vie, Œuvres complètes*, I, éd. L. Scheler, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1968, p. 96.

²² L. Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris, Gallimard, « Folio », 1978, pp. 50-53.

²³ A. Breton, *Clair de terre, Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 170.

²⁴ A. Breton, *Champs magnétiques, Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 58.

révélation, ainsi que la thématique du paradis perdu. Le paradigme photographique est ici remplacé par le modèle cinématographique, pris dans sa dimension sacrée :

Le promontoire de nos péchés originels est baigné des acides légèrement colorés de nos scrupules vaniteux ; la chimie organique a fait de si grands progrès. Dans cette vallée métallique, les fumées, pour un sabbat cinématographique, se sont donné rendez-vous²⁵.

Chez d’autres poètes surréalistes ou proches du mouvement, nous rencontrons dans ces années-là les motifs et les réseaux d’images de « Tout paradis n’est pas perdu ». « Mieux »²⁶, le troisième poème du recueil *Photographies animées* de Philippe Soupault, est par exemple étrangement proche de celui de Breton :

La procession s’avance majestueusement.
Voici les chants
et la pluie rapide.
Les photographes disparaissent. A quoi bon.
Une locomotive ridiculise les oriflammes et les oripeaux.
Et maintenant après la pluie voici les fleurs de vieilles femmes
Merci, Seigneur.

On retrouve dans ce court poème les déictiques et la progression temporelle de « Tout paradis n’est pas perdu ». Les « oriflammes et les oripeaux » rappellent la « devise » et la « bannière » et l’héraldique ouvre ici aussi une brèche religieuse parodique : « Merci, Seigneur » fait en effet écho aux deux vers « Le mal prend des forces tout près / Seulement voudra-t-il de nous ». Au centre du poème, « les photographes » ne sont évoqués qu’au moment où ils disparaissent, pour cause d’inutilité (« À quoi bon »), mais aussi parce qu’avec la pluie, la nature reprend l’avantage sur les codes et les rituels de la procession. Soupault insiste sur la présence, même passée, des photographes, comme des « oriflammes » et des « oripeaux », ridiculisés. Dans un poème contemporain de Cocteau,

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁶ Ph. Soupault, « Mieux », publié dans le numéro 32 de *SIC* en octobre 1918, et repris dans *Poèmes retrouvés (1918-1981)*, Paris, Lachenal et Ritter, 1982, p. 53.

« Photographie »²⁷, on trouve le même imaginaire de l'élément liquide et des ruines que chez Breton :

La pelisse est en brousse verte
Quelle chute d'eau négligente
C'est mieux que la découverte
Des ruines d'Agrigente

La dimension « merveilleuse » de la photographie est un *leitmotiv* des poèmes qui l'évoquent. Le photographe accomplit des « miracles », comme dans le poème d'Éluard intitulé « Rendez-vous. N'importe où »²⁸ :

Il y a tant de belles choses que je sacrifie, par exemple :
l'intelligence merveilleuse des femmes aux yeux cernés,
l'*espoir du miracle* des photographes, le froid quand vient l'été

Un autre poème plus tardif d'Éluard, intitulé « Man Ray »²⁹, joue également sur l'imaginaire ésotérique et magique de la photographie, mais le poète y évoque probablement les photographies de femmes et en particulier de mode qui figurent dans *104 photographies, portfolio* paru en 1934. On retrouve néanmoins l'imaginaire liquide et chimique du procédé photographique dans des vers comme « dans les espaces de marées d'un corps qui se dévêt » ou « les dunes négligées / où les fontaines tiennent dans leurs griffes des mains nues ». Éluard insiste sur la dimension magique de la chambre noire, lieu minéral de la métamorphose alchimique : « dans la chambre noire où tous les cailloux du froid sont à vif » puis « dans la chambre noire où le blé même / naît de la gourmandise ». Chez Breton, l'imaginaire photographique revient dans de nombreux poèmes sous la forme d'une rêverie érotique, comme dans « Rendez-vous »³⁰ (*Clair de terre*) où les faisceaux lumineux servent de révélateurs :

D'étonnants faisceaux, formés au bord des routes avec les bobines d'azur et le télégraphe, répondent de ta sécurité. Là, dans la lumière profane, les seins

²⁷ J. Cocteau, « Photographie », *Poésies 1917-1920, Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Décaudin, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 219.

²⁸ P. Éluard, « Rendez-vous. N'importe où », *Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 80.

²⁹ P. Éluard, « Man Ray », *La Rose publique* (1934), *Œuvres complètes, Op. Cit.*, pp. 450-451.

³⁰ A. Breton, « Rendez-vous », *Clair de terre, Œuvres complètes, Op. Cit.*, p. 162.

éclatant sous un globe de rosée et t’abandonnant à la glissière infinie, à travers les bambous froids tu verras passer le Prince Vandale.

« Tout paradis n’est pas perdu » fait donc partie d’un vaste ensemble de poèmes touchant de près ou de loin à l’imaginaire photographique. Ce motif apparaît de façon plus explicite dans bien des poèmes surréalistes et donne naissance à un imaginaire de la magie qui est développé dans les textes critiques contemporains.

Les premiers rayographes de Man Ray ont reçu un accueil enthousiaste de la part des surréalistes. Il est alors difficile de séparer strictement les textes critiques de la poésie car les textes consacrés à Man Ray, riches en analogies et métaphores, sont souvent lyriques. Le premier texte critique portant sur les rayographes est celui de Tristan Tzara qui rédige la préface de *Champs délicieux* en 1922. Dans « La Photographie à l’envers »³¹, Tzara s’exerce au jeu de la comparaison entre peinture et photographie. Celle-ci est présentée comme une évolution inéluctable, à la fois en rupture et dans la continuité de la peinture moderne. Sa pensée est, comme celle de Breton, téléologique :

Quand tout ce qu’on nomme art fut bien couvert de rhumatismes, le photographe alluma les milliers de bougies de sa lampe, et le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. Il avait inventé la force d’un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels. La déformation mécanique, précise, unique et correcte est fixée, lisse et filtrée comme une chevelure à travers un peigne de lumière.

Est-ce une spirale d’eau ou la lueur tragique d’un revolver, un œuf, un arc étincelant ou une écluse de la raison, une oreille subtile avec un sifflet minéral ou une turbine de formules algébriques ? Comme la glace rejette l’image sans effort, et l’écho la voix, sans nous demander pourquoi, la beauté de la matière n’appartient à personne car elle est désormais un produit physico-chimique.

On ne peut que noter la proximité de ce texte avec le poème de Breton : on y retrouve le motif de l’éclair (« la force d’un éclair... ») qui engendre celui des cheveux, métaphore moderniste et surréaliste du magnétisme électrique (« filtrée comme une chevelure à travers un peigne de lumière »). Tzara insiste ensuite sur

³¹ T. Tzara, « La Photographie à l’envers », *Les Feuilles libres*, n°30, déc. 1922-janv. 1923, pp. 425-426, repris en préface à Man Ray, *Champs délicieux*, 1922, puis dans T. Tzara, *Œuvres complètes*, I (1912-1924), éd. H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, pp. 415-417.

la transformation des objets dans ce procédé photographique : la magie de Man Ray est capable de transformer la réalité quotidienne en une autre réalité, merveilleuse.

C'est ce pouvoir de métamorphose qui constitue le cœur du texte que René Crevel consacre à Man Ray en 1925. Dans « Le Miroir aux objets »³², il fait l'éloge de Man Ray, présenté comme l'auteur d'une chasse miraculeuse et comme un sorcier. La photo est qualifiée de « miroir aux objets dont un Man Ray, par exemple, a obtenu des miracles ». Il ajoute :

De son miroir aux objets, ce chasseur du mystère a su se servir. (...) Man Ray, s'il a du sorcier, ne pose point au mage, et parce qu'il ne prétend point se borner aux seules attitudes troublantes, nous donne pour nous apaiser une fougère, un joli visage.

La même année, Georges Ribemont-Dessaignes écrit un article qui va dans le même sens. « Man Ray »³³, texte métaphorique et imagé, présente le photographe comme un dompteur simple et fier qui a « décloué le volet d'un étonnant univers » :

Il a disposé des objets qui se trouvaient à portée de sa main ou de sa pensée. Le papier photographique a fait le reste, aussi simplement que Man Ray.

Avec malice, Ribemont-Dessaignes va jusqu'à parler de miracle, « car Man Ray fait mieux que Lourdes ou le fakir hindou ». On retrouve dans ce texte le motif du « verre de cristal » et celui de la cristallisation par arrêt du temps. Comme dans la photographie de cristaux de Brassai (fig. 6) qui sert à illustrer l'article de Breton « La beauté sera convulsive » (1934), l'imaginaire minéral sert ici l'imaginaire photographique :

On s'aplatit ou se dilate, en même temps que les années habituelles coulent en une seconde ou qu'une seconde se cristallise en quasi-éternité.

³² R. Crevel, « Le Miroir aux objets », *L'Art vivant*, n°14, 15 août 1925. Le texte est disponible en ligne : <http://melusine.univ-paris3.fr/EspritRaisonCrevel/Miroir.htm>

³³ G. Ribemont-Dessaignes, « Man Ray », *Les Feuilles libres*, n°40, mai-juin 1925, pp. 267-269. Repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, pp. 434-436.

De même, la « Lettre ouverte à Monsieur Man Ray »³⁴ que publie Cocteau en 1922 est très élogieuse. Man Ray y apparaît comme un héros qui a « délivré le peintre » en utilisant la lumière de façon directe. Cocteau insiste sur la spécificité des rayographes et du contact direct avec les objets et leur reproduction :

vos planches sont les objets eux-mêmes, non photographiés par une lentille, mais directement interposés par votre main de poète entre la lumière et le papier sensible.

On retrouve aussi dans ce texte le motif de l’éclipse, qui est évoqué par Tzara et qui, on l’a vu dans *Les Champs magnétiques*, est central dans les premiers poèmes de Breton, jusqu’au titre même du recueil *Clair de terre* qui inverse l’image du clair de lune en une sorte d’éclipse terrestre³⁵. Ces textes critiques, lyriques, métaphoriques et enthousiastes, ne sont-ils que des extrapolations poétiques à partir des rayographes ? Il semblerait que non puisque toute la réception des rayographes est marquée par la dimension magique du procédé. Sans doute Man Ray lui-même a-t-il ainsi orchestré l’accueil de ses images.

Cette conception magique de la photographie correspond en effet aux termes qu’utilise Man Ray pour évoquer ses expériences, parfois *a posteriori*. Dans son autobiographie, intitulée *Autoportrait*, Man Ray insiste sur la découverte du procédé sans appareil. Il raconte avoir découvert le rayographe de manière accidentelle, en ayant posé un entonnoir en verre, du papier gradué et un thermomètre dans le bac de révélateur, où se trouve une feuille de papier sensible exposée par erreur. Il allume alors la lumière :

Sous mes yeux, une image prenait forme. Ce n’était pas tout à fait une simple silhouette des objets : ceux-ci étaient déformés et réfractés par les verres qui avaient été plus ou moins en contact avec le papier, et la partie directement exposée à la lumière ressortait, comme en relief, sur le fond noir³⁶.

³⁴ J. Cocteau, « Lettre ouverte à Monsieur Man Ray », *Les Feuilles libres*, n°26, avril-mai 1922, pp. 134-135. Repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité, Op. Cit.*, pp. 107-109.

³⁵ Notons également que l’épigraphe du recueil *Clair de terre* est tiré de la notice « Le Ciel » de la *Nouvelle astronomie pour tous* et instaure le motif de la projection lumineuse : « notre globe projette sur la lune un intense clair de terre ».

³⁶ Man Ray, *Autoportrait, Op. Cit.*, p. 176.

Le lendemain, en observant ces objets, il les trouve « mystérieux et neufs ». Son euphorie rejoint celle de Tzara qui lui rend visite : il essaie alors le procédé avec tous les objets qui l'entourent en les posant cette fois directement sous l'agrandisseur.

Malgré la part de légende de ce récit, il faut remarquer l'importance de l'élément liquide dans le rayographe, qui n'en a pourtant pas besoin, et l'enthousiasme qu'il suscite. Dans son grand article de 1933, « L'Âge de la lumière »³⁷, Man Ray expose sa conception de la photographie et du processus physico-chimique de façon métaphorique. On remarque le rôle symbolique qu'il donne à la lumière et à l'expérience, alors qu'il n'évoque pas spécifiquement les rayographes :

C'est dans un esprit d'expérience et non pas d'expérimentation que sont présentées les images autobiographiques qui suivent. Saisies aux moments d'un détachement visuel pendant des périodes de contact émotionnel, ces images sont les résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants. Toute expérience plastique n'est que le résidu d'une expérience. La reconnaissance d'une image qui, magiquement, a survécu à une expérience, rappelant l'événement plus ou moins clairement, comme les cendres intactes d'un objet consumé par les flammes.

Dominique Baqué commente ce texte en insistant sur la loi du désir qui joue dans le surréalisme un rôle de lien :

L'article de Man Ray se fonde doublement sur une énergétique des pulsions et sur une éthique du désir, supposé fonder une possible communauté humaine. L'image est ici à la fois pensée comme index au sens peircéen du terme, et articulée au désir, dont elle émane, qu'elle désigne et qu'elle doit susciter chez l'autre³⁸.

On ne peut donc que suivre Dominique Baqué lorsqu'elle admire la « circulation exceptionnelle entre littérature, critique d'art et photographie, rendue possible, sans doute, par l'intégration de Man Ray aux mouvements dadaïste, puis surréaliste »³⁹.

³⁷ Man Ray, « L'Âge de la lumière », *Minotaure*, n°3-4, 1933, p. 1, repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité, op. cit.*, p. 430-431.

³⁸ D. Baqué, *Les Documents de la modernité, Op. Cit.*, pp. 427-428.

³⁹ *Ibid.*, p. 426.

Cette cohérence remarquable entre les textes poétiques et critiques surréalistes et les expériences photographiques de Man Ray s’explique bien sûr de façon théorique puisque les rayographes ont été interprétés par les surréalistes comme des précipités de l’inconscient, donc comme des équivalents visuels de la poésie surréaliste. Les deux démarches expérimentales, la photographie par contact direct et l’écriture automatique, se trouvent ainsi rapprochées.

Ce lien théorique a été analysé précisément par Rosalind Krauss⁴⁰ dans le cadre d’une comparaison entre le procédé du rayographe et le *Grand Verre* de Marcel Duchamp (fig. 7). La critique américaine rappelle d’abord que Breton s’insurge contre ceux qui voient les rayographes comme des images abstraites et qui les distinguent strictement des autres types de photos, comme le fait Ribemont-Dessaignes. Selon elle, la fascination des surréalistes pour le rayographe ne fait qu’exemplifier leur intérêt pour la photographie en général, qui touche au « Merveilleux », « qui est le grand concept talismanique du surréalisme même »⁴¹. Elle explique que, dans les rayographes, le contact direct intéressait les surréalistes, mais que cette spécificité n’est en réalité qu’une amplification du procédé photographique même :

La photographie est une empreinte, une décalcomanie du réel. C’est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table⁴².

Le surréalisme rencontre donc le paradigme photographique et l’utilise en poésie, de façon très concrète, par contacts interpersonnels, comme on l’a vu entre Breton et Man Ray, mais aussi de façon plus théorique pour développer ses propres concepts, comme le hasard, le merveilleux et l’automatisme. La première poésie surréaliste doit donc beaucoup aux expériences photographiques de Man

⁴⁰ R. Krauss, « Photographie et surréalisme », *Le Photographique, Op. Cit.*, pp. 100 et sq.

⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, p. 115.

Ray, comme le formule Pierre Taminiaux dans le chapitre qu'il consacre au rapport entre Breton et la photo dans *The Paradox of Photography*⁴³.

Pourtant, il nous paraît nécessaire de rappeler que l'imaginaire photographique de la magie que nous avons étudié est aussi une reprise de l'imaginaire de la photographie occulte, bien antérieur au surréalisme. La photographie occulte⁴⁴ – représentations d'ectoplasmes, de spectres, ou de visions de rêve (fig. 8) –, très en vogue dans les années 1880 et 1890, a développé une conception de la photographie comme image de l'invisible dont sont tributaires les surréalistes au début des années 1920. De la même façon que la poésie surréaliste est largement héritière du symbolisme, l'imaginaire photographique surréaliste est fortement marqué par ce paradigme déjà ancien du *medium*. La dimension miraculeuse et ésotérique que nous avons repérée dans les poèmes comme dans les textes critiques est issue d'un imaginaire photographique populaire qui court depuis le XIXe siècle : elle est donc tout sauf avant-gardiste.

Ce phénomène de décalage temporel peut plus largement être observé dans les pratiques surréalistes touchant à l'image et à la représentation. On pense à la nostalgie de Breton dans ses développements sur les petits théâtres parisiens dans *Nadja* ou d'Aragon à propos des passages dans *Le Paysan de Paris*, ainsi qu'à la fascination de ces poètes pour les dispositifs optiques anachroniques comme le panorama, la lanterne magique ou le diorama. On pense aussi à Éluard et à sa collection de cartes postales 1900 ou à l'iconographie des revues surréalistes qui appartient massivement au XIXe siècle. Cet anachronisme a été analysé par l'historien de la photographie Michel Poivert dans « Les Fantômes du surréalisme. À propos de quelques photographies du XIXe siècle égarées dans les revues d'avant-garde »⁴⁵. Pour lui, il ne s'agit pas de nostalgie mais d'une

⁴³ P. Taminiaux, « Reasonable Madness », *The Paradox of Photography*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2009, pp. 59 et sq.

⁴⁴ Voir la synthèse que propose P. Edwards sur la photographie occulte : « Les Spectres », *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 57 et sq. Voir aussi le catalogue d'exposition, *The Perfect medium. Photography and the occult*, New York, 27 sept.-31 déc. 2005, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2005.

⁴⁵ M. Poivert, *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour, 2006, pp. 15 et sq.

« poétique de la valeur de l'inactuel » qui correspond à un « refus de neutraliser l'ambiguïté de l'image photographique en lui attribuant un quelconque statut », donc en la gardant ouverte. Cet anachronisme est assumé également par Man Ray qui illustre son article « L'Âge de la lumière » par quatre petits portraits de femmes (fig. 9) placés face à quatre photographies du studio de Paul Nadar (des mignardises représentant des cocotes, telles qu'on les fantasmait à la fin du XIXe siècle – fig. 10). Cet anachronisme est interprété par Michel Poivert dans un sens critique⁴⁶, mais on peut aussi le comprendre comme l'affirmation d'une continuité. Tout se passe comme si Man Ray voulait insister sur cette filiation et sur l'absurdité de la valeur « artistique » alors conférée à ses portraits.

« Tout paradis n'est pas perdu » joue donc à la fois sur un imaginaire photographique contemporain – la découverte et la réception des rayographes de Man Ray – et sur un imaginaire magique du XIXe siècle, décalé et anachronique. La chose n'est pas rare : souvent, en poésie, les imaginaires médiatiques sont l'objet d'un décalage temporel car ils jouent sur des phénomènes de génération et de reprise. Même les avant-gardes, dans le domaine artistique – ici photographique –, comme dans le domaine poétique, doivent composer avec un héritage. Le poème de Breton nous montre donc le poids de l'imaginaire photographique symboliste de la magie, mais aussi sa fécondité dans le surréalisme.

« Tout paradis n'est pas perdu » peut ainsi se lire comme la figuration du procédé du rayographe, comme d'autres poèmes de *Clair de terre* font référence aux artistes surréalistes auxquels ils sont dédiés : « Silhouette de paille » évoque par exemple l'œuvre de Max Ernst et « Mille et mille fois » celle de

⁴⁶ *Ibid.*, « L'intention est moins celle qui consistait chez Breton à établir une généalogie de l'automatisme comme pratique poétique, ou bien chez Dalí à détourner des images pour obtenir des contradictions poétiques, mais bien à inventer un ressort critique dans lequel l'anachronisme assure à la production surréaliste un effet de contraste entièrement mis au service de la novation sur le mode ludique et critique » (p. 23).

Francis Picabia⁴⁷. Parmi eux, Man Ray fait pourtant figure d'exception par le nombre de commentaires qu'il a suscités chez les surréalistes. L'œuvre du photographe est rarement analysée dans sa dimension technique ou même esthétique au sens strict, mais elle est une porte ouverte aux évocations, aux allusions, en un mot, à la poésie.

Breton développe-t-il dans ce poème des métaphores qui décrivent un processus photographique concret ou est-ce la métaphore photographique qui est utilisée comme un outil poétique ? Il faut maintenant admettre que la photographie est ici opératoire de manière symbolique, intégrée à un réseau d'images alchimiques, magiques ou simplement mystérieuses. Breton emprunte à la photo son imaginaire liquide et lumineux pour mieux le faire sien. Comme dans les critiques synthétiques d'Aragon, il s'agit pour Breton d'intégrer un discours sur l'art en poésie. Cette démarche atteint son comble dans « Convulsionnaires », le poème-préface que Breton rédige en 1937 pour *La Photographie n'est pas l'art* de Man Ray⁴⁸. Ce texte, écrit Dominique Baqué, « prend la forme provocatrice d'un poème. Man Ray y ouvre l'espace illimité des possibles⁴⁹ ».

« Tout paradis n'est pas perdu » met finalement en scène un nouveau dialogue entre la magie de la photographie et celle de la poésie. L'équivalence entre la rencontre hétéroclite d'objets dans le rayographe et le choc des associations dans l'écriture automatique a été affirmée très tôt par les surréalistes. Le *medium* photographique n'est donc pas un simple support technique pour les poètes, il est aussi le support d'un imaginaire qui rejoint la dimension magique du terme « médium » : ce double sens est la trace de la magie qui survit dans la photographie, pour les surréalistes, mais aussi, pour une grande part, encore aujourd'hui, pour nous.

⁴⁷ A. Breton, « Silhouette de paille », *Clair de terre, Op. Cit.*, p. 179 : « un son palpable dessert la plage / Noire de la colère des seiches / Et rouge du côté du panonceau » et « Mille et mille fois », *Ibid.*, pp. 182-183 : « Je prends part à l'amour qui est une mécanique de cuivre et d'argent dans la haie / Je suis un des rouages les plus délicats de l'amour terrestre ».

⁴⁸ A. Breton, « Convulsionnaires », dans Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, GLM, 1937, non paginé, repris dans D. Baqué, *Les Documents de la modernité, Op. Cit.*, pp. 436-437.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 430.