

Politique de l'éclair

André Breton et la photographie

Michel Poivert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/207>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2000

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Michel Poivert, « Politique de l'éclair », *Études photographiques* [En ligne], 7 | Mai 2000, mis en ligne le , consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/207>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Politique de l'éclair

André Breton et la photographie

Michel Poivert

- 1 L'étude des rapports qu'André Breton entretenait avec la photographie s'attache habituellement à décrire à travers *Nadja* et *L'Amour fou* l'expérimentation d'une nouvelle forme de récit poétique¹. Surréalisme et photographie ont par ailleurs été questionnés dans la perspective d'une définition de l'essence même de l'esthétique surréaliste, comme s'y était employée Rosalind Krauss dans un article resté célèbre². On s'est en revanche peu interrogé sur l'usage stratégique que fit Breton de la photographie, notamment lorsqu'il se préoccupa de défendre sa théorie de l'automatisme. C'est pourtant la photographie qui lui permet, dans les années 1930, de revaloriser l'idée d'automatisme, quand l'heure de l'engagement politique commande le rejet de l'individualisme et «la stupide aventure littéraire³». À ce moment, Breton doit faire face à une profonde contradiction: mettre en accord l'idée d'un modèle intérieur avec celle d'une nécessaire action sur la réalité extérieure. La photographie sera l'un des agents d'une telle réconciliation, en mettant en image l'idée, restée éminemment abstraite, d'automatisme psychique.
- 2 Pour y parvenir, il aura été nécessaire de recourir à un modèle théorique lui-même capable d'articuler les contradictions en accord avec l'idéologie révolutionnaire: la dialectique pouvait seule remplir un tel office. Il restait à produire une iconographie susceptible d'accorder l'idéalisme des débuts et le matérialisme des années 1930. Ce sera celle de la science, et plus précisément de l'épistémologie, que représente alors si bien Gaston Bachelard. Présente dans l'imaginaire surréaliste sous une forme métaphorique tout au long des années 1920, la science [p. 71] est désormais appelée à remplir un rôle plus précis: celui d'une légitimation des théories surréalistes face à la critique. Dès lors, les métaphores cesseront d'être strictement poétiques pour acquérir une force opératoire dans la stratégie du mouvement⁴.
- 3 Photographie et science s'accordent alors dans une combinaison métaphorique pour représenter l'écriture automatique, en deux images⁵. La première, publiée dans "La beauté sera convulsive⁶" (1934), s'intitule: "L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique" (fig. 2). La seconde, un photomontage représentant Breton en

savant, sous-titré "L'écriture automatique" (fig. 9), est reprise dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*⁷ (1938), accompagnée d'un "Jugement de l'auteur sur lui-même" en forme de poème automatique (fig. 8). Ces deux photographies, dont les titres soulignent l'évidente correspondance, vont remplir une fonction précise chez Breton: assurer la survie de l'automatisme psychique à l'heure de la politisation du surréalisme.

*

- 4 "L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique" est moins souvent citée ou reproduite que la célèbre triade "Explosante-fixe", "Érotique-voilée" et "Magique-circunstancielle" (fig. 4 à 6), qui forme l'illustration de la notion de «beauté convulsive». Elle est pourtant tout aussi mystérieuse. Pour comprendre en quoi cette forme renvoie à l'écriture automatique, il faut d'abord l'identifier en la comparant aux photographies d'étincelles électriques réalisées à la fin du XIXe siècle, comme celles de Ducretet (fig.3 [E. Ducretet, photographies d'étincelles électriques, 14 x 11 cm, 1885, coll. CNAM]). Cette métaphore est loin d'être nouvelle chez Breton. On la retrouve dès le *Manifeste* de 1924, lorsque l'auteur identifie l'image surréaliste. C'est dans «le rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes, qu'a jailli une lumière particulière, [p. 72] lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs⁸». Et, ajoute Breton, c'est l'atmosphère créée par «l'écriture mécanique» (comme un gaz raréfié permet d'obtenir de meilleures étincelles) qui permet la production «des plus belles images». En ce sens, l'image trouverait sa condition de possibilité dans l'expérience de l'écriture, susceptible d'intensifier les différences de potentiels [p. 73] nécessaires aux étincelles les plus fortes. En d'autres termes: pas de substance imageante, de «lumière d'image», sans une contradiction extrême. Breton aura dû attendre pas moins de dix années pour publier une photographie qui épouse sa définition de l'image surréaliste, image du surgissement sous la forme d'un tracé lumineux, d'une écriture par la lumière. Cette métaphore mise en image procède donc d'une substitution du référent de l'étincelle électrique par celui de l'opération toute théorique du surgissement de la pensée. Ce qui demeure toutefois, c'est l'écorce du référent, la résonance que conserve l'iconographie scientifique, et qui intéresse Breton: cet amalgame de l'objectivité de l'enregistrement scientifique et de l'émerveillement que suscite le phénomène physique. Autrement dit, il s'agit de parer du prestige de la science une pure abstraction théorique.
- 5 La métaphore de l'éclair n'appartient cependant pas en propre à Breton. Elle illustre en particulier la conclusion de l'ouvrage phare de l'épistémologie du début du siècle, *La Valeur de la science* (1906) d'Henri Poincaré. Poincaré, dont Breton recommande les ouvrages à [p. 74] Jacques Doucet (avec ceux de Freud, Einstein ou Bergson) pour son projet de bibliothèque⁹. Poincaré auquel il recourt encore, à l'heure de définir dans *L'Amour fou*, la notion de «hasard objectif¹⁰».
- 6 «Tout ce qui n'est pas pensée est le pur néant; puisque nous ne pouvons penser que la pensée et que tous les mots dont nous disposons pour parler des choses ne peuvent exprimer que des pensées; dire qu'il y a autre chose que la pensée, c'est donc une affirmation qui ne peut avoir de sens. Et cependant étrange contradiction pour ceux qui croient au temps l'histoire géologique nous montre que la vie n'est qu'un court épisode entre deux extrémités de mort, et que, dans cet épisode même, la pensée consciente n'a duré et ne durera qu'un moment. La pensée n'est qu'un éclair au milieu d'une longue nuit. Mais c'est cet éclair qui est tout¹¹.»

- 7 La métaphore de l'éclair, pour imaginer la pensée consciente, répond ici au postulat épistémologique le plus critique: le réel est non seulement le produit de la connaissance mais sa forme est régie par les modalités mêmes de la connaissance (le langage). Certes, Breton déplacera légèrement la proposition. Car c'est la pensée inconsciente qu'il souhaite assimiler à un éclair rendu visible, en deçà des mots, comme un métalangage automatique peut-être ce qu'il entendait par la «pureté» de l'automatisme psychique dans sa définition de 1924¹². Néanmoins, la toute-puissance de la pensée dans le savoir, l'illumination qu'elle produit dans l'obscurité de l'existence, mais aussi et surtout la prééminence du langage sur cette pensée (Poincaré écrit encore: «Tout ce que [p. 75] crée le savant dans un fait, c'est le langage dans lequel il l'énonce») ne pouvaient que séduire Breton dans une période de doute, où l'étudiant en médecine et l'infirmier de la guerre de 1914 hésitait encore, au fil des rencontres, à devenir le grand médecin que Babinsky lui prédisait qu'il serait un jour à la condition d'«abjurer l'art¹³».
- 8 Le photomontage intitulé "L'écriture automatique" (fig. 9), que l'on retrouve dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (fig. 8)¹⁴, quatre ans après l'étincelle de "La beauté sera convulsive", se présente quant à lui sur le mode d'une parodie scientifique¹⁵. La composition reprend les principes de l'iconographie républicaine des grands hommes, Breton y apparaît à la manière de Pasteur, un instant distrait de sa tâche d'observation au microscope rappelant ainsi que dès le premier *Manifeste*, il se reconnaissait dans la figure du médecin, tenaillé par la «fièvre sacrée» de l'expérience¹⁶. Dans cette image on décèle sans peine le montage, sur un corps étranger, d'une photographie du visage de Breton prise [p. 76] lorsqu'il était étudiant. Un tel dispositif rappelle les photographies amusantes réalisées dans les baraques foraines avec ses amis en 1923, et dont on trouve encore des exemples jusque dans les années 1930 (fig. 10 et 11). Sous le microscope de Breton, on discerne un dispositif lumineux, une sorte d'ampoule électrique, et une cavalcade de petites silhouettes noires représentant des quadrupèdes¹⁷. Il est probable que l'on ait ici affaire à une de ces "images doubles" décrites par la méthode paranoïaque critique de Dali, comme celle de «l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme¹⁸» que Breton aimait à citer. Sous ce rapport, nous aurions ici un redoublement [p. 77] entre le phénomène observé par Breton sous son microscope et la femme en cage qui attend son tour, jouant sur le registre humoristique la femme cobaye des expériences menées par Breton, non sans rappeler un passage de *Poisson soluble* où le professeur T. tentait la dépersonnalisation d'une jeune femme¹⁹. Cette parodie scientifique associée à l'idée de l'écriture automatique n'est pas sans rapport avec ce que Breton appelle «l'humour objectif».
- 9 Jusqu'alors, les figures de l'automatisme psychique l'éclair et la photographie étaient tout entières contenues dans les métaphores littéraires. Désormais, muées en métaphores visuelles grâce à l'image photographique, elles vont opérer dans la stratégie surréaliste tout entière engagée dans une concrétisation de la pensée abstraite. Mais au-delà de ce rôle, dont on a compris qu'il répondait aux attentes d'un contexte plus "matérialiste", comment ces deux images, jouant sur le répertoire du hasard et de l'humour, se comprennent-elles comme indissociables?
- *
- 10 Pour tenter de répondre à cette question, il faut reconstituer un parcours théorique; parce que ces photographies renvoient aux origines de la pensée de Breton, les textes qui vont être interrogés comportent une dimension rétrospective à partir de laquelle sont relancés (et même refondés) certains [p. 78] principes du mouvement. Cette

relance se fera grâce à l'introduction d'une nouvelle théorie, celle de l'objectivation, qui entend établir le rapport du surréalisme à l'objet. La part centrale de cette question de l'objectivation dans les textes théoriques des années 1933-1938 désigne en retour la fragilité que connaîtra le concept d'automatisme au milieu des années 1930. Car après avoir conféré à «l'automatisme psychique pur» le statut de définition même du surréalisme dans le *Manifeste* de 1924, Breton en ressent cruellement les limites dix ans plus tard, et cherche une issue à cette définition que l'on a pu qualifier justement de «fiction théorique²⁰». L'hypothèse sera la suivante: ce qu'il faut bien appeler une crise de l'automatisme trouve sa résolution entre 1934 et 1938, précisément grâce à la mise en image photographique du concept central du surréalisme.

- 11 Les premiers symptômes d'une crise du concept d'automatisme apparaissent dès le *Second Manifeste du surréalisme* (1930). Comme si l'adhésion «totale et sans réserve» aux principes du matérialisme historique trouvait sa contrepartie dans les regrets émis par Breton à l'égard de l'écriture automatique. Les récits de rêves ressemblent trop à des «morceaux de bravoure», où les «poncifs» et le «pittoresque» ont mené à la «confusion²¹». Il ne s'agit pourtant pas d'abandonner l'automatisme car, comme il l'écrit à propos des *Champs magnétiques*: «Peut-être ne fera-t-on jamais plus concrètement, plus dramatiquement saisir le passage du sujet à l'objet, qui est à l'origine de toute préoccupation artistique moderne²².» Trois ans plus tard, dans "Le message automatique", Breton critique les dérives médiumniques et dresse à nouveau un constat d'échec: «L'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue²³.» Pas plus en 1933 qu'en 1930 il n'est question de douter de cette méthode visant à remettre en honneur la question de l'inspiration, mais plutôt de la [p. 79] redéfinir face aux critiques, aux incertitudes et aux pastiches, d'effectuer un complet «retour aux principes».
- 12 La seule mention que fait alors Breton d'une image surgie automatiquement de l'esprit prend l'allure d'un véritable diagnostic cérébral: «Il me paraît certain que des images visuelles ou tactiles (primitives, comme la représentation de la blancheur ou de l'élasticité sans intervention préalable, ni concomitante ou même subséquente de mots qui les expriment ou en dérivent) se donnent libre cours dans la région, de superficie inévaluable, qui s'étend entre la conscience et l'inconscience²⁴.» Cette description («blancheur» et «élasticité») semble anticiper sur l'étincelle électrique publiée l'année suivante. Mais surtout, elle précise ce qu'il faut reconnaître dans cette blancheur étoilée: la manifestation en dehors du langage, de l'automatisme même, réduit à une image. C'est ensuite, dans "La beauté sera convulsive", texte à nouveau introspectif et où les réminiscences appellent la figure de Paul Valéry (lequel avait déjà eu recours à la métaphore électrique pour qualifier la poésie du jeune homme²⁵), qu'apparaît la volonté de trouver un ressort dialectique à la question de la beauté. Il n'y aura de beauté convulsive «qu'au prix de l'affirmation du rapport qui lie [p. 80] l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos», au moment de «l'expiration exacte [du] mouvement même²⁶». L'éclair fait donc la synthèse entre l'exigence d'une image que Breton identifie comme celle qui se produit entre la conscience et l'inconscient (décrite dans "Le message automatique"), de ce qu'il entend par beauté convulsive cet "instantanéité" que seule la photographie pouvait produire et qui lui permet de réintroduire l'automatisme cette fois-ci en image, tout en réitérant la métaphore de l'étincelle élaborée depuis 1924 dans le premier *Manifeste*. "L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique" fournit l'exemple parfait du «sentiment poignant de la chose révélée [...], la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution

qui [...] ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires²⁷». C'est donc d'une solution qu'il s'agit, solution de la beauté convulsive et solution fournie par la métaphore enfin objectivée par cette photographie. Non pas seulement mise en image, mais transformée en objet. Ce qui voudrait dire, dans l'esprit de Breton, que la photographie présente le caractère même de l'objet.

- 13 On en trouve confirmation l'année suivante, dans la conférence prononcée le 29 mars 1935 à Prague²⁸. Au détour d'une phrase, on y découvre que, pour Breton, la photographie est un objet, ou plus exactement qu'elle entre dans la catégorie des objets: «Ce n'est que lorsque nous nous serons parfaitement entendus sur la manière dont le surréalisme se représente l'objet en général, cette table, la photographie que ce monsieur a dans la poche, un arbre à l'instant précis où il est foudroyé, une aurore boréale²⁹...» La remarque est d'importance. Outre l'association, là encore, de la photographie et de l'éclair, la réification de l'image photographique la place au cœur de ce qui va devenir la crise de l'objet. Précisément parce qu'elle condense cette faculté de faire de l'image un objet, de contenir en elle le secret du passage de l'abstrait au concret.
- 14 Ancienne métaphore de l'automatisme dans la pensée de Breton, et désormais instrument adapté à l'objectivation, la photographie s'impose pour produire les conditions du retour de l'automatisme sur la scène théorique du surréalisme. Alors que la notion d'objectivation semble désormais gouverner seule le rapport entre le modèle intérieur et la réalité extérieure, Breton va se servir des deux notions de hasard et d'humour objectifs. Associant cette dernière à une figure quelque peu dépassée (née dans l'esprit d'Apollinaire), insistant au contraire sur l'actualité du hasard comme ressort poétique, il fait de ces deux modèles [p. 81] les équivalents symboliques de l'automatisme et de l'objectivation³⁰. L'humour objectif «se brise, jusqu'à nouvel ordre, contre les murailles abruptes du hasard objectif³¹», comme l'automatisme semble venir échouer sur la question de l'objet.
- 15 La tâche de résoudre cette contradiction entre humour et hasard objectifs qui revient à réconcilier automatisme et objectivation, à refondre le premier dans le moule neuf du second, Breton la confie à «l'image et, entre tous les types d'images, la métaphore³²». La technique du collage en fait partie, elle qui, selon Ernst, inclut «dans une certaine mesure la photographie» dans le champ d'application des procédés surréalistes³³. Ernst, mis à contribution dans la réflexion de Breton, permet de réintroduire l'inévitable métaphore: le collage a permis «de fixer sur le papier ou sur la toile la photographie stupéfiante de la pensée». La photographie devra donc répondre, comme les autres formes d'expression, au «problème artistique [qui] consiste à amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective³⁴», entendons de plus en plus concrète, de plus en plus visible.
- *
- 16 Mais quel rôle joue alors l'iconographie même de la métaphore scientifique? Hasard et humour auraient pu prendre de toutes autres formes, même si, il est vrai, photographie et science étaient établies depuis les origines du mouvement dans le lexique surréaliste. Pour le comprendre, il faut observer à quel point la pensée scientifique marque de son empreinte la théorie de l'objectivation, comment elle lui fournit le modèle dialectique dont Breton avait besoin.
- 17 Publié dans *Cahiers d'art*, "Crise de l'objet³⁵" est accompagné des photographies de Man Ray représentant des objets mathématiques de l'Institut Poincaré³⁶ (fig. 15). Dans ce

texte, Breton fait référence à la notion de «surrationalisme», terme qui n'apparaît pourtant que quelque temps après, dans l'article que Bachelard confie à Caillois pour la revue *Inquisitions*³⁷, et qui semble déjà remporter un vif succès³⁸. Breton ne cache pas la plus-value stratégique qu'il tire de cet emprunt, qui «prête un surcroît d'actualité et de vigueur au mot "surréalisme"». Mais le modèle de "Crise de l'objet" est en réalité un texte antérieur de Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique* (1934), ouvrage qui tente d'établir les ressorts d'une psychologie de l'esprit scientifique³⁹. Temps fort du recours au modèle [p. 82] savant par le surréalisme, "Crise de l'objet" ne propose pas seulement l'emploi de métaphores scientifiques mais aussi la captation et le recyclage de concepts épistémologiques. Ainsi, à l'instar de Bachelard qui débute son ouvrage par une histoire comparée de la philosophie et des sciences, Breton commence par une histoire comparée de la science et de la poésie comme de l'art. Cette mise en perspective historique et dialectique permet à Breton de conclure à une «identité de structure» entre art et science, identité trop vite démontrée pour ne pas être purement tactique. Breton reprend ainsi l'exemple de la géométrie non euclidienne, sa découverte dans les années 1830 (parallèlement au romantisme) et son intégration, dans les années 1870 à une pensée élargie de l'espace (à l'époque de Ducasse et de Rimbaud, ceux-ci ayant mis en déroute les habitudes rationnelles au profit du merveilleux). Pensée élargie qui accomode géométrie euclidienne et non euclidienne. Ou l'exemple parfait d'une «contradiction surmontée», comme le note Breton (après Bachelard), dont le surréaliste va tirer un bénéfice théorique: ce principe de non-contradiction, susceptible de surmonter les antagonismes de certains systèmes en élargissant à plusieurs modèles d'interprétation son rapport à la réalité (ce que Bachelard appelle un «rationalisme ouvert», et dont l'expérimentation forme la clef de voûte). Tout cela alimente généreusement la pensée d'un Breton alors préoccupé de surmonter ses contradictions. La non-contradiction, ce petit arrangement avec la logique, s'offre ainsi avec le prestige de l'épistémologie, à une pensée avide de formules dialectiques.

- 18 Les formules ne vont pas manquer dans le texte de Bachelard sur la question de l'objectivité, et Breton sait, là encore, en faire son profit. Pour Bachelard, «c'est vraiment la pensée scientifique qui permet d'étudier le plus clairement le problème psychologique de l'objectivation⁴⁰». L'objectivation est, selon lui, la méthode qui permet de comprendre l'objectivité non comme «une donnée primitive», mais comme un schème discursif reposant sur «les caractères sociaux de la preuve». L'objectivation, c'est la construction de l'objectivité. Comme le résumait déjà Poincaré, l'objet de la pensée scientifique ne lui préexiste pas, mais «se recrée à perte de vue au-delà»; cet objet se confond avec la pensée elle-même et en devient la forme, «puisque nous ne pouvons penser que la pensée». L'objet, pour Bachelard comme pour Breton, c'est donc la pensée elle-même. Une pensée «éprise de son seul mouvement», c'est donc bien la «volonté d'objectivation» qui caractérise la pensée, sa constante [p. 84] projection dans l'objet qui la constitue. Ainsi, les objets mathématiques photographiés par Man Ray, Breton y insiste, ne trouvent pas leur intérêt dans une quelconque plastique, mais dans le témoignage qu'ils portent d'une pensée qui est allée de l'abstrait au concret. "Crise de l'objet" doit donc être entendu comme crise de la pensée elle-même, crise qui ne trouve sa résolution que dans le schéma inductif proposé par Bachelard à partir de la science contemporaine et déjà largement présent dans l'intuition de Breton. Ce que ce dernier retrouve alors, formulé chez Bachelard, c'est le principe d'une pensée dialectique dont il avait mis le matériau en place avec le hasard et l'humour objectifs, «cette pensée, écrit Bachelard, qui cherche des occasions dialectiques [...] de sortir

d'elle-même [...], la pensée en voie d'objectivation». Et de conclure: «Une telle pensée est créatrice⁴¹.» Textes providentiels (dont nous ne faisons ici qu'indiquer les correspondances majeures), l'introduction du *Nouvel Esprit scientifique* de Bachelard, comme la conclusion de *La Valeur de la science* de Poincaré, font de l'épistémologie contemporaine un modèle de liberté pour Breton.

- 19 L'année suivante, en 1937, l'article "Limites non-frontières du surréalisme⁴²" réutilise les notions développées dans "Crise de l'objet", réaffirme la conception d'un rationalisme ouvert, et reprend encore la métaphore de l'étincelle désormais provoquée par le rapprochement de l'humour et du hasard: «Humour objectif, hasard objectif: tels sont à proprement parler, les deux pôles entre lesquels le surréalisme croit pouvoir faire jaillir ses plus longues étincelles⁴³.» L'automatisme est dès lors remis au centre du débat, présenté comme seul capable de résoudre les antinomies. Ce retour en force de l'automatisme se mesure par le succès de nouvelles pratiques plastiques, telles que la décalcomanie d'Oscar Dominguez, à laquelle Breton lui-même ne craint pas de s'adonner (fig. 16)⁴⁴. La crise se referme ainsi par une réaffirmation des «principes». [p. 85]
- 20 L'objectivation, qui remet en scène le principe du passage du sujet à l'objet, forme une manière de détour théorique au regard de l'histoire du concept d'automatisme. Plus précisément, le recours à la métaphore scientifique, et principalement celle de l'éclair, censé produire une image de la représentation intérieure à un instant T, vient au secours d'un irréprésentable car, comme l'énonce Bachelard, «l'énergie reste sans figure». La seule description que Breton donne de l'image mentale, cette «blancheur» et cette «élasticité», forme une substance que l'image de l'éclair donne parfaitement à voir. C'est encore à Bachelard que Breton emprunte une belle formule pour l'associer à l'écriture automatique: le passage de la substance au substantif par le «substantif substantialisé⁴⁵». "L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique", et "L'écriture automatique" forment ainsi deux images pôles qui se rejoignent tout comme se rejoignent, dans le principes de non-contradiction, l'humour et le hasard objectifs, comme le mot (substantif) et la matière (substance) s'échangent en passant de l'abstrait au concret: une manière de reconstruire ce lieu où les images se produisent, cette «nuit des éclairs» évoquée dans le *Manifeste*⁴⁶.
- *
- 21 Au-delà de ce qui peut apparaître comme la simple fortune d'une métaphore scientifique, ces deux photographies montrent à quel point l'image se voit confier, dans l'esprit de Breton, une valeur stratégique. Parce qu'il importe, au milieu des années 1930, de débarrasser l'automatisme de sa dimension strictement abstraite (à laquelle la réduisait le langage), il devient nécessaire d'en produire précisément une représentation non langagière. Cette concrétisation de l'automatisme par l'image nécessite alors une proposition poétique: décrire la formation automatique de toute image dans le cerveau. Cette neurologie d'inspiration poétique sera donc particulièrement bien servie par la photographie, et l'on peut, en accordant les intitulés des deux images, dire que la première est toute entière contenue dans la seconde: ce que Breton observe sous la lentille de son microscope, c'est cet éclair blanchâtre, l'image telle qu'elle se produit dans "L'écriture automatique".
- 22 Au jeu de la mise en image, c'est toute une pensée théorique qui travaille. Résoudre la contradiction d'une esthétique de l'intériorité à l'heure de l'adoption du matérialisme historique a requis un échafaudage savant, [p. 86] dont le plus sûr appui tenait à

l'appréhension des contradictions sur le mode dialectique. Le sauvetage de l'automatisme passait par l'arsenal théorique qu'offrait l'objectivation (cet automatisme matérialiste). Le passage de l'abstrait au concret pouvait ainsi être l'opération "politiquement correcte" produite par les images. Mais le tour de force que l'auteur de "L'introduction au discours sur le peu de réalité" fait alors accomplir à la photographie n'en reste pas moins considérable: représenter une abstraction.

Michel Poivert
Université Paris I

NOTES

Une première version de cet article a fait l'objet d'une conférence dans le cadre du colloque "la confusion des genres", organisé en mars 1999 par la Bibliothèque nationale de France, L'Ecole normale supérieure et l'université de Paris VIII. L'auteur tient à remercier Isabelle Fortuné et Julie Cahen.

La rédaction remercie Gilberte Brassai pour l'autorisation de publication de la fig.n° 5, et signale la rétrospective "Brassai", présentée du 19 avril au 26 juin 2000 au Centre Georges Pompidou.

1. Voir notamment, Jean Arrouye, "La photographie dans *Nadja*", *Mélusine*, n°4, 1981, p. 127-151.
2. Rosalind Krauss, "Photographic Conditions of Surrealism", *October*, n°19, hiver 1981 ("La photographie et le surréalisme", trad. de M.-A. Lescourret, *Critique*, n°426, novembre 1982, p. 895-914; "Photographie et surréalisme", trad. de M.Bloch, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 100-124).
3. "Au grand jour", in *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, présentés et commentés par José Pierre, t. I, Paris, Éric Losfeld, 1980, p. 67-68.
4. Isabelle Fortuné, *Le Surréalisme et la géométrie non euclidienne*, DEA en histoire de l'art, université Paris I, 1999.
5. Il faut en effet rappeler que la photographie a très tôt été liée à l'écriture automatique sous une forme métaphorique, comme en témoigne la célèbre formule prononcée par André Breton en 1921 : «L'écriture automatique apparue à la fin du xix^e siècle est une véritable photographie de la pensée», préface au catalogue *Max Ernst, Au Sans Pareil*, 1921. Comme, par ailleurs, la science a été sollicitée, sur le mode métaphorique et poétique, dans le titre de la première production de l'écriture automatique, *Les Champs magnétiques* d'A. Breton et de Philippe Soupault, *Au Sans Pareil*, 1920. En outre, un peu plus tard, une première photographie titrée "L'écriture automatique" est publiée en couverture du n° 9-10 (1^{er} oct. 1927) de *La Révolution surréaliste*. Elle représente une figure féminine "à la Louise Brooks", en écolière, installée la plume à la main à un pupitre, renvoyant ainsi directement à la question de l'écriture.
6. A. Breton, "La beauté sera convulsive", *Minotaure*, n° 5, 1934.
7. *Id.*, en collaboration avec Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1938.

8. A. Breton, "Manifeste du surréalisme" [1924], *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985, p. 49.
9. Louis Aragon et A. Breton, [Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet], *OEuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. I, p. 631-636.
10. A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, rééd. 1964, p. 25.
11. Henri Poincaré, *La Valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1913, p. 276.
12. Rappelons la célèbre définition : «Surréalisme, n/ m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée», A. Breton, *Manifeste...*, *op. cit.*, note 8, p. 36.
13. *Id.*, lettre à Théodore Fraenkel, s. d. [v. le 20 septembre 1916], in Fabienne Hulak (dir.), *Folie et Psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, Nice, Z'Éditions, 1992, p. 121.
14. Donnons ici la transcription du poème inscrit sous l'image : «Jugement de l'auteur sur lui-même:/Héraclite mourant, Pierre de Lune/Sade, le cyclone à tête de grain/de millet, le tamanoir: son plus/grand désir eût été d'appartenir à la famille des indésirables/André Breton», *op. cit.*, note 7.
15. Rappelons que ce photomontage a été analysé par R. Krauss, qui voit dans la présence du microscope le redoublement de l'appareil photographique lui-même, et dans cette "mise en abyme" interprétée selon le modèle linguistique, la figuration de l'écriture elle-même; *loc. cit.*, note 2.
16. A. Breton, "Premier manifeste du surréalisme", *op. cit.*, p. 59.
17. Après enquête, il s'avère que malgré la similitude formelle, ces silhouettes ne sont pas empruntées aux planches chronophotographiques de Muybridge.
18. A. Breton, "Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste", conférence prononcée le 29 mars 1935 à Prague, *Position politique du surréalisme*, Paris, Éditions Bélibaste, 1970, p. 132.
19. *Id.*, *Poisson soluble*, *OEuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1987, p. 364-366.
20. Françoise Will-Levaillant, "L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme", *Revue de l'art*, n° 50, 1980, p. 24-39.
21. A. Breton, "Second manifeste du surréalisme" [1930], *op. cit.*, p. 107.
22. *Id.*, *OEuvres complètes*, p. 1128-1129, *cit. in André Breton, la beauté convulsive*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 94.
23. *Id.*, "Le message automatique", *Minotaure*, n° 3, 1933, p. 55-65, p. 57.
24. *Ibid.*, p. 63.
25. À cette époque, en effet, Paul Valéry, commentant le recueil de Breton, *Mont de piété* (juillet 1919), emploie une métaphore électrique. Valéry se dit ainsi «très à l'aise entre le pôle Mallarmé et le pôle Rimbaud de votre univers. Le fait des comparaisons. Il se voit l'homme qui ferme la chaîne des électricités, et tend le doigt tout chargé vers l'autre corps, avec attente des étincelles», cité par Marguerite Bonnet in A. Breton, *OEuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1093.
26. *Id.*, "La beauté sera convulsive", *loc. cit.*, p. 12.
27. *Ibid.*, p. 13.
28. *Id.*, "Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste", *loc. cit.*
29. *Ibid.*, p. 106.
30. *Ibid.*, p. 122.
31. *Ibid.*, p. 123.
32. *Ibid.*, p. 129-130.
33. *Ibid.*, p. 133.

34. *Ibid.*, p. 137.
35. *Id.*, "Crise de l'objet", *Cahiers d'art*, n° 1-2, 1936, p. 21-26.
36. Cf. Isabelle Fortuné, "Man Ray, les objets mathématiques", *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 100-117.
37. Gaston Bachelard, "Le surrationalisme", *Inquisitions*, n° 1, juin 1936, repris dans *L'Engagement rationaliste*, Paris, PUF, 1972, p. 7-8.
38. On le trouve encore dans l'ouvrage de Julien Lévy, *Surrealism*, New York, The Black Sun Press, 1936.
39. G. Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Paris, PUF, 1934 (5e édition, 1995).
40. *Ibid.*, p.18.
41. *Ibid.*, p. 181.
42. A. Breton, "Limites non-frontières du surréalisme" [1937], *La Clé des champs*, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1979, p. 14-28.
43. *Ibid.*, p. 20.
44. Benjamin Péret, "D'une décalcomanie sans objet préconçu", *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 18-24.
45. G. Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 17. Cf. A. Breton, "Crise de l'objet", *loc. cit.*, p. 26.
46. A. Breton, *Manifeste*, p. 50.