

Le recueil surréaliste *La Photographie n'est pas l'art* (1937) contient un avant-propos d'André Breton, suivi par douze photographies de Man Ray accompagnées de brèves légendes. Il existe entre ces éléments une relation souvent énigmatique. Dans cet article, nous étudions ce rapport texte-image en mettant cet ouvrage dans différents contextes : celui du *livre de dialogue*, celui du débat sur la photographie et celui de l'image surréaliste.

Le titre surprenant et provocateur d'une œuvre publiée en 1937 par le photographe américain Man Ray (1890-1976) est catégorique : *La Photographie n'est pas l'art*. Elle comprend, outre un avant-propos de l'écrivain André Breton (1896-1966), douze photographies imprimées sur des feuilles volantes. L'exemplaire que nous avons consulté pour cette étude se trouve dans la Collection Koopman de la Bibliothèque royale de La Haye. Il a été publié en 1937 par Guy Lévis Mano (G.L.M.), un poète, traducteur, typographe et éditeur français. Il s'agit d'une édition originale à tirage unique. L'ouvrage est imprimé sur du papier teinté et du papier couché jaune paille. La couverture est bleue, encadrée par du papier noir et dotée de lettres en noir [Fig. 1].

Les douze reproductions photographiques sont imprimées sur des feuilles individuelles ayant un format de 25 sur 16,5 centimètres. Elles sont accompagnées de brèves légendes. A première vue, il paraît que ces textes servent à clarifier la signification des images photographiques. Cependant, dans la plupart des cas, le rapport entre l'aspect visuel et textuel n'est pas facile à établir. En outre, la forme de cette œuvre suscite des questions : peut-

elle être classifiée comme un livre ? A quel genre littéraire ou artistique appartient-elle ?

Dans cet article, nous essayerons de répondre à ces questions en étudiant ce recueil de reproductions photographiques à la lumière de la notion du livre d'artiste, ou plutôt celle du *livre de dialogue*. Nous traiterons également la place de ce genre dans l'œuvre artistique de Man Ray. En outre, nous nous proposons de l'analyser dans le contexte du débat sur la photographie en tant que médium artistique, qui s'est tenu au vingtième siècle. Pour terminer, nous tenterons d'interpréter le dialogue entre les photos de Man Ray et les éléments textuels dans *La Photographie n'est pas l'art* à la lumière du mouvement surréaliste.

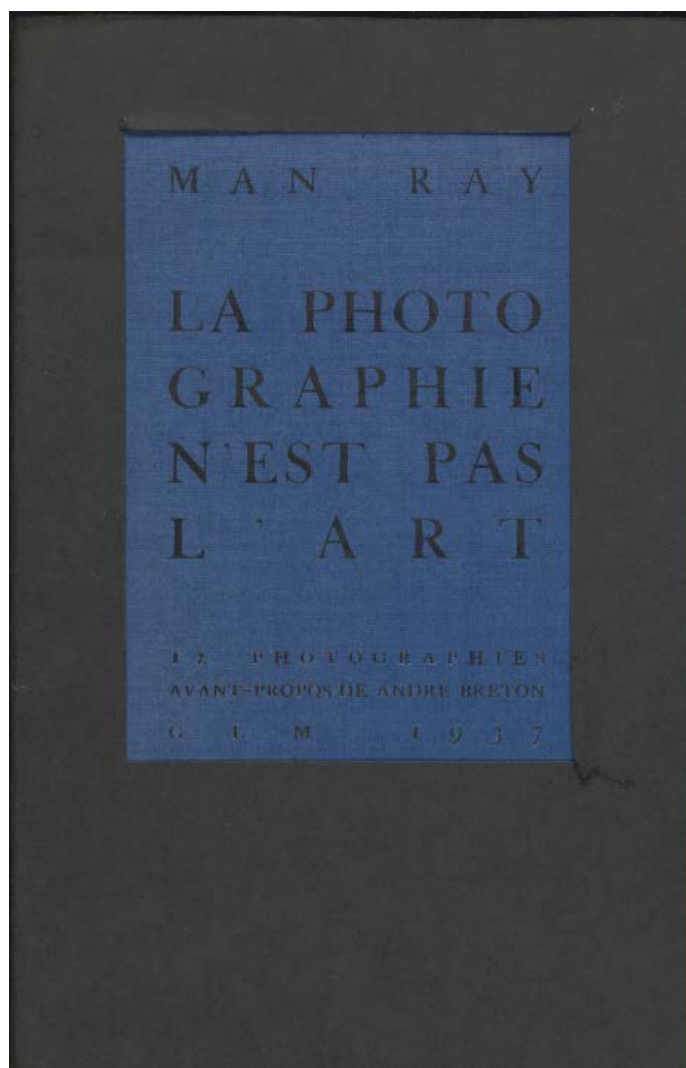


Fig. 1. Couverture de Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, G.L.M, 1937.
Exemplaire de la Collection Koopman, Bibliothèque royale de La Haye.

Le livre de dialogue

Pour répondre aux questions posées auparavant en ce qui concerne le genre et la forme de cette œuvre, nous avons recours à l'étude d'Yves Peyré, intitulée *Peinture et poésie* (2001). Peyré préfère aux notions de livre illustré, livre d'artiste ou livre de peintre celle du « livre de dialogue ». Le point commun entre ce dernier et le livre de peintre, c'est qu'ils résultent de « la rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun, accepté et investi par l'un et l'autre : le livre » (Peyré, 6). Les deux disciplines artistiques, l'une textuelle, l'autre plastique, sont ainsi mutuellement reconnues dans le médium du livre. Ce type de rencontres joue un rôle important dans le mouvement surréaliste auquel appartient Man Ray. Pour les surréalistes, les collaborations artistiques et l'échange d'idées sont des aspects fondamentaux de leur pratique artistique. C'est pourquoi ils ont une préférence marquée pour la création de livres illustrés. Selon Renée Riese Hubert, le livre surréaliste idéal

should unite the texts and images of two artists who were closely associated with the movement and, preferably, should have been acknowledged by André Breton, its tough-minded leader, at the time of its creation. The two artists should have worked in close collaboration, consciously manufacturing an artifact by merging their creative efforts. (Hubert, 16)

Pour illustrer une telle collaboration idéale, *Facile* (1935) de Paul Éluard et Man Ray est souvent mentionné. C'est un livre où le texte des poèmes et les photos qui montrent un corps féminin vu de différentes perspectives, forment un tout indissociable. En fait, c'est comme si les mots et les images s'embrassent, il y a un perpétuel échange entre les deux. C'est pourquoi le livre dans sa totalité peut être vu comme un véritable livre de dialogue, car « deux parallèles [...] se sont rejoints » (Peyré, 34).

Pourtant, la différence entre les deux notions de livre de dialogue et de livre de peintre se base surtout sur le fait que le premier s'appuie sur une égalité dans l'expression, tandis que le deuxième « privilégie la part plastique au point d'oublier jusqu'à la raison d'être de tout livre : le texte » (44). En ce qui concerne le livre de dialogue, il n'y a donc pas de hiérarchie entre le textuel et le visuel. Peyré dit : « Si, dans un *livre de dialogue*, le texte est pre-

mier, l'illustration, qui, sauf exception, vient en deuxième temps, n'est pas seconde. L'ordre de succession dans le temps ne recoupe en rien une hiérarchie au niveau de l'être ou de l'art » (33). Malgré le fait que ces deux pratiques artistiques sont considérées comme égales, c'est leur divergence initiale qui nourrit « la fascination réciproque qui va s'exercer » (12).

Dans une certaine mesure, ces notions s'appliquent également à *La Photographie n'est pas l'art*. S'il n'y a pas un rapport direct entre la préface de Breton et l'art de Man Ray, et entre les photographies et leurs légendes, la juxtaposition de ces éléments visuels et textuels instaure un dialogue et invite le lecteur-spectateur à forger une interprétation. Ainsi, les images donnent sens aux textes, et vice versa. Malgré les grandes dimensions des photos par rapport à celles des légendes, les images ne sont pas forcément supérieures aux légendes, comme nous espérons le montrer.

Le débat sur la photographie

Le point de départ de notre réflexion est le titre du recueil : *La Photographie n'est pas l'art*. C'est un titre programmatique qui, dans la meilleure tradition surréaliste, veut surprendre et dérouter le lecteur. Par sa prise de position catégorique, il s'inscrit dans la lignée des manifestes provocateurs de l'avant-garde du début du vingtième siècle. La photographie n'est pas l'art ; pas de discussion possible. Mais si la photographie n'est pas une forme d'art, qu'est-elle alors ? Et cet ouvrage ne semble-t-il pas justement vouloir prouver la thèse opposée ? En fait, Man Ray est de nos jours considéré comme l'un des fondateurs de la photographie en tant que discipline artistique, surtout grâce à ses rayogrammes dont nous parlerons plus tard.

En donnant ce titre à son ouvrage, Man Ray semble faire référence à l'artiste et écrivain mexicain Marius De Zayas. Son article « Photography », publié en 1913 dans le numéro 41 de la revue *Camera Work*, ouvre sur une thèse catégorique : « Photography is not Art. It is not even an art » (cité dans Trachtenberg, 125). De Zayas fait une distinction entre l'Art et la photographie. Alors que l'Art provoque des émotions, la photographie n'est que la vérification plastique d'un fait. La photographie reproduit d'une façon réaliste et objective les formes qui existent dans la nature, tandis que l'art les transforme, grâce au travail de l'imagination humaine. De Zayas affirme :

« Nature inspires in us the idea. Art, through the imagination, represents that idea in order to produce emotions. The Human Intellect has completed the circle of Art » (125-126).

Si De Zayas refuse d'attribuer à la photographie un statut artistique, Man Ray, dans la conclusion de son article « Photography Is Not Art », publié en 1943 dans la revue *View*, dit qu'elle est au moins « AN art ». Pour pouvoir appartenir au domaine de l'art, la photographie a, selon lui, besoin de « vieillir ». Pour rendre toutes les nuances du point de vue de Ray, il est nécessaire de citer sa conclusion intégralement :

To conclude, nothing is sadder than an old photograph, nothing so full of that nostalgia so prized by many of our best painters, and nothing so capable of inspiring us with that desire for a true Art, as we understand it in painting. When photography will have lost that sourness, and when it will age like Art or alcohol, only then will it become Art and not remain simply AN art as it is today. (cité dans Petruck, 245)

Ainsi, Ray affirme que la photographie est un médium nouveau qui n'a pas encore eu assez de temps pour mûrir et pour devenir une discipline d'art établie, comme la peinture.

Le philosophe allemand Walter Benjamin a consacré un essai célèbre à la reproductibilité de l'art et, avec cela, à la déperdition de *l'aura*. Dans ce texte intitulé « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), Benjamin affirme que les moyens modernes pour reproduire les œuvres d'art d'une manière mécanique ont bouleversé la conception de l'art dans le monde occidental. Dans le processus de la reproduction technique, une œuvre d'art traditionnelle, telle qu'un tableau ou une sculpture, perd son aura. La signification de cette notion est assez complexe et comprend différents éléments. L'un de ces aspects est le *hic et nunc* (« ici et maintenant ») de l'œuvre, c'est-à-dire « son existence unique au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 41). Les racines de l'aura se trouvent dans l'authenticité de l'œuvre d'art. Par contre, une photo est très facile à reproduire et n'est donc pas un objet unique : « La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son

existence en série [...] » (42). Un autre élément de l'aura est l'histoire particulière de l'œuvre d'art en tant qu'objet matériel. C'est une dimension qui se perd au moment de la multiplication que permet la reproductibilité technique. L'aura d'une œuvre d'art se caractérise encore par un aspect contemplatif : « Que l'on compare la toile sur laquelle se déroule le film à la toile du tableau ; l'image sur la première se transforme, mais non l'image sur la seconde. Cette dernière invite le spectateur à la contemplation. Devant elle, il peut s'abandonner à ses associations » (62). En comparant la peinture au cinéma, Benjamin souligne le fait que l'art auratique permet une libre contemplation.

Malgré le fait que Benjamin dit que les œuvres d'art risquent de perdre leur aura à cause de la reproductibilité technique, il n'a pas une attitude particulièrement négative vis-à-vis de la photographie. Le cinéma et la photographie permettent et facilitent une nouvelle perspective sur la réalité. Elles engendrent des expériences qui n'étaient pas imaginables auparavant. Ainsi, Benjamin affirme que c'est la caméra « qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel » (60). Pour expliquer le rapport étroit qui existe entre les deux formes de l'inconscient, il dit :

[...] les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle. Nombre des altérations et stéréotypes, des transformations et des catastrophes que le monde visible peut subir dans le film l'affectent réellement dans les psychoses, les hallucinations et les rêves. Les déformations de la caméra sont autant de procédés grâce auxquels la perception collective s'approprie les modes de perception du psychopathe et du rêveur. (60)

En fait, ces mots s'appliquent également à la photographie, dont les moyens techniques sont assez proches de ceux du cinéma. Un film muet n'est-il pas au fond une succession d'images photographiques ? Supposons alors qu'une photographie peut exposer les mêmes choses qu'un film et donc également représenter la perception du psychopathe ou du rêveur.

L'image surréaliste

Les remarques de Benjamin sur l'inconscient nous mènent au courant surréaliste et à sa conception de l'image. Pour définir la notion de surréalisme, nous référons au *Manifeste du surréalisme* (1924), où André Breton la définit de la manière suivante :

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. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (Breton, 21)

Cette définition indique qu'il s'agit dans le courant surréaliste d'expériences psychiques pures, à savoir celles qui ne sont pas contrôlées par la raison. Le poète français Pierre Reverdy relie dans son article « L'Image » (1918) cette idée d'une pureté de la psyché à la notion d'image, lorsqu'il écrit:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. (Reverdy, 3)

L'association des idées ne doit donc pas reposer sur la similarité entre deux éléments. Par contre, elle doit s'appuyer sur « des rapports 'lointains', qui ne peuvent être saisis que par l'esprit » (Gortler, 98). En outre, il est clair que Reverdy, comme De Zayas et Benjamin, tient beaucoup aux émotions et aux concepts de pureté et d'authenticité. Il dit à ce propos : « Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque. L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison » (Reverdy, 4).

La théorie artistique de Reverdy se base sur une différence entre deux types de réalités. D'un côté il existe la réalité matérielle et concrète dont la caméra enregistre des images fixes et de l'autre il y a la réalité intérieure. Il existe entre ces deux réalités un champ de tension sur lequel les surréalistes jouent dans leurs œuvres. Mais de quelle façon le font-ils ? Afin de donner une réponse à cette question, nous référons aux idées de Roland Barthes sur l'image. Barthes affirme dans son article « Rhétorique de l'image » (1964) que

« toute image est polysémique » (Barthes, 44). Cette idée remonte à la théorie du linguiste suisse Ferdinand de Saussure. Un signe indépendant n'a pas de sens, mais il l'obtient par la combinaison du *signifiant* et du *signifié*. Le signifiant est la forme que prend le signe, tandis que le signifié est le concept mental auquel ce signe réfère. Il existe, tout comme dans le cas des deux différentes réalités, un champ de tension entre la forme et le concept. La signification d'un signe ayant une forme spécifique n'est pas toujours immédiatement claire, car le rapport entre signifié et signifiant est arbitraire.

Les surréalistes considèrent les images comme des signes isolés, ayant leur propre forme et renvoyant à une certaine idée. Alors ils jouent avec la relation entre la forme et le concept mental. De cette façon, ils peuvent manipuler l'image en exploitant son potentiel polysémique. Par conséquent, la signification de bien des images surréalistes n'est pas du tout évidente. L'artiste surréaliste crée en fait, grâce à la tension entre la réalité matérielle et la réalité psychique, une sorte de rêve, une illusion, dont le sens n'est pas facile à saisir. Le message transmis par une photo surréaliste reste alors mystérieux pour le spectateur. Selon le psychanalyste Jean Laplanche, l'énigme peut seulement être construite par quelqu'un qui ne la comprend pas lui-même (Laplanche, 254-255). Ainsi, l'énigme surréaliste naît de l'inconscient, de façon automatique.

Typologie de l'œuvre de Man Ray

Dans le cas de *La Photographie n'est pas l'art*, le mystère est renforcé par les légendes qui accompagnent les photos. Avant de les analyser, nous voulons d'abord catégoriser l'œuvre photographique de Man Ray en nous appuyant sur la typologie établie par David Bate, qui distingue trois types de photos. La première catégorie est celle des photos *mimétiques* :

By a mimetic photograph is meant the totally conventional, 'normal' use of photographs, as an 'illustrative' representation. In mimesis a photographic sign serves as a mimetic reproduction of the referent (the thing depicted or referred to), which is held to be 'reproduced' photographically. (Bate, 23)

Un bon exemple d'une telle photo dans l'œuvre de Man Ray est le [portrait de groupe](#) qui figure en frontispice du premier numéro (décembre 1924) de la

revue *La Révolution surréaliste*. David Bate dit de cette photo : « The group of surrealists (the referent) in this picture (the signifier) are shown as gathered together as in a conventional group portrait of 'the surrealists' (the signified meaning) and the picture (sign) mimics a believable scene (the referent) » (23-24).

La deuxième catégorie est celle des photos *prophotographiques*, qui sont de type mimétique dans le sens où elles reproduisent la réalité de manière fidèle, mais alors l'objet représenté a un caractère surréaliste. Bate donne l'exemple de *L'Énigme d'Isadore Ducasse*, une photo de Man Ray qui figure dans la préface du premier numéro de *La Révolution surréaliste*. Bate en dit : « Even without any caption or available explanation, the photograph is nevertheless an entirely 'believable' sign ; we can see and recognize what it shows. The picture depicts something wrapped up, or rather, a thing which we believe to be something 'wrapped up' » (27). Ce qui est énigmatique dans cette image est l'objet (le signifié) et non pas la photo elle-même en tant que signifiant.

Ensuite, Bate définit la catégorie des photos *énigmatiques*, celles qu'on a l'habitude d'appeler surréalistes. Dans le cas du célèbre *Violon d'Ingres* (1924) de Man Ray, le lien entre le signifiant et le signifié est rompu et même subverti par l'introduction d'une contradiction (28-29). Une telle photo n'est plus mimétique, parce que « [...] the photograph confuses the usual status and conventions of a photographic image with respect to reality » (29). Ces ruptures peuvent être produites de différentes manières, à savoir par la caméra, par des techniques de laboratoire (dans la chambre noire), par l'ajout de textes ou par des techniques de collage ou de montage, comme dans le cas du *Violon d'Ingres*. En ce qui concerne les photos énigmatiques, c'est non seulement le signifié qui est surréel, mais aussi le signifiant. Comme le signifiant lui-même est énigmatique, le sens devient difficile à saisir.

Le rapport image-texte dans *La Photographie n'est pas l'art*

En fait, la plupart des photos dans *La Photographie n'est pas l'art* semblent, en première instance, simplement représenter un aspect de la nature et donc avoir une intention mimétique. Pourtant, il n'est pas facile de comprendre quel message Man Ray a voulu transmettre au lecteur-spectateur. Comme

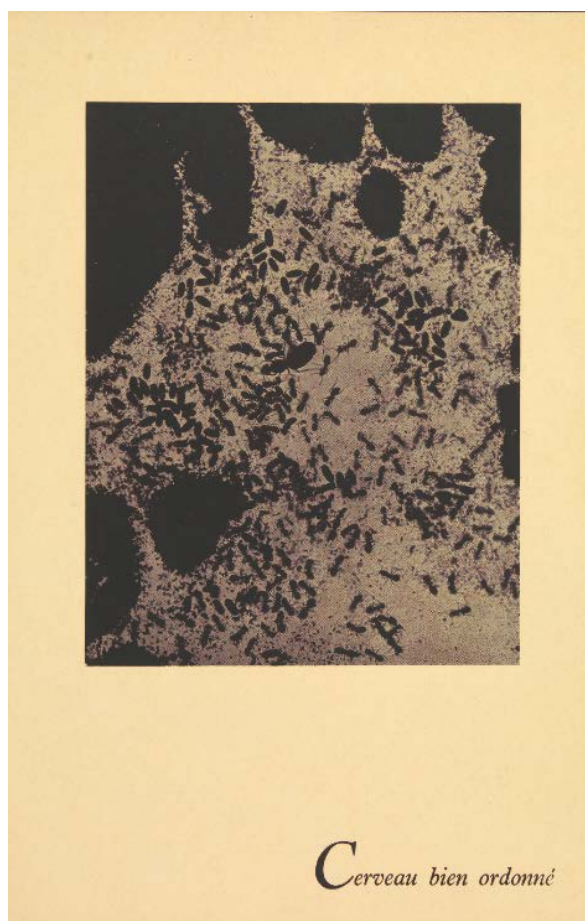


Fig. 2. Man Ray, « Cerveau bien ordonné », dans *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, G.L.M, 1937.

nous l'avons vu auparavant, les légendes introduisent souvent un aspect mystérieux. Ainsi, nous trouvons dans le recueil une photo représentant une colonie de fourmis [Fig. 2]. C'est une image tout à fait réaliste, empruntée à la nature. Cependant, en combinaison avec la légende « Cerveau bien ordonné », l'image acquiert tout à coup un nouveau sens. Il semble que Ray ait voulu suggérer que la coopération apparemment chaotique entre les fourmis s'apparente à l'activité complexe du cerveau humain.

Certaines photos de Man Ray qui figurent dans *La Photographie n'est pas l'art* semblent être nées d'un désir de mimésis, puisqu'elles donnent une représentation fidèle de la réalité matérielle. C'est le cas d'une photo montrant un hippocampe ; elle n'a rien d'énigmatique en soi et la légende « Histoire naturelle » est plus ou moins adéquate, car elle réfère à l'action de faire l'inventaire de la flore et de la faune qui existent dans le monde réel. La forme (signifiant) et le concept mental (signifié) sont donc liés de manière logique.

Une autre photo sur laquelle figure un phénomène naturel, mais dont le sens est sujet à discussion à cause de la légende, est celle de deux grenouilles dont l'une grimpe sur l'autre. Le texte qui l'accompagne, « Quand la nature fait des machines », influence les associations du spectateur. Les grenouilles pourraient représenter un moyen de transport. De l'autre côté, elles ont l'air de s'accoupler. Si l'on met cette donnée en rapport avec la machine, on peut supposer que cette œuvre joue sur l'idée de la reproduction. Précédemment, nous avons vu que cette notion est inhérente à l'image de la photographie. Suivant l'approche de De Zayas, cette photo est difficile à interpréter, parce que d'un côté elle représente un phénomène naturel, de sorte que la photo prise individuellement ne puisse pas être vue comme une œuvre artistique. Par contre, comme la description avive la capacité créatrice et l'imagination du spectateur, la combinaison du texte et de l'image peut être interprétée comme un procédé artistique.

La photo accompagnée par la description « Plein-air artistique » semble également référer à l'art. Ainsi, cette image semble être en contradiction avec la photo précédente. C'est un portrait de femme qui a été réalisé dehors. Le terme « plein-air » renvoie bien évidemment à la peinture impressionniste. En ajoutant le mot « artistique », Man Ray place ce portrait photographique dans une tradition reconnue et prestigieuse. En outre, il emploie un motif important dans la peinture, le portrait de femme. Ainsi, il s'inscrit dans la lignée des grands peintres du passé, comme par exemple Jean Auguste Dominique Ingres dont *La Baigneuse de Valpinçon* (1808) et *Le Bain turc* (1863) inspirent *Le Violon d'Ingres*. Dans cette fameuse photo, le corps de la femme est représenté comme un violon, évoquant les notions de jeu et de divertissement. De cette manière, la femme elle-même devient un objet de divertissement et la photo acquiert une signification sexuelle.

En général, la femme en tant que personnification du désir est un thème dominant chez les surréalistes, qui font son éloge en accentuant sa pureté, sa sensibilité et sa sexualité. Bien des images de Man Ray soulignent cette idée de la femme comme étant supérieure à l'homme. Nous avons déjà mentionné le fait que la muse féminine joue un rôle central dans *Facile* de Paul Éluard et Man Ray. En outre, cette idée se manifeste dans la préface de Breton pour *La Photographie n'est pas l'art*, où il écrit : « Femme : Séduire le monde entier

comme le premier soleil ! A défaut seulement de ne pas vieillir ». La femme est donc un symbole et un être unique. Cette idée est confirmée par le fait que Breton, dans cette même préface, met le mot « hommes » au pluriel. Il y énumère un certain nombre de désirs surréalistes, dont celui de se transformer en femme : « Je voudrais pouvoir changer de sexe comme de chemise. »

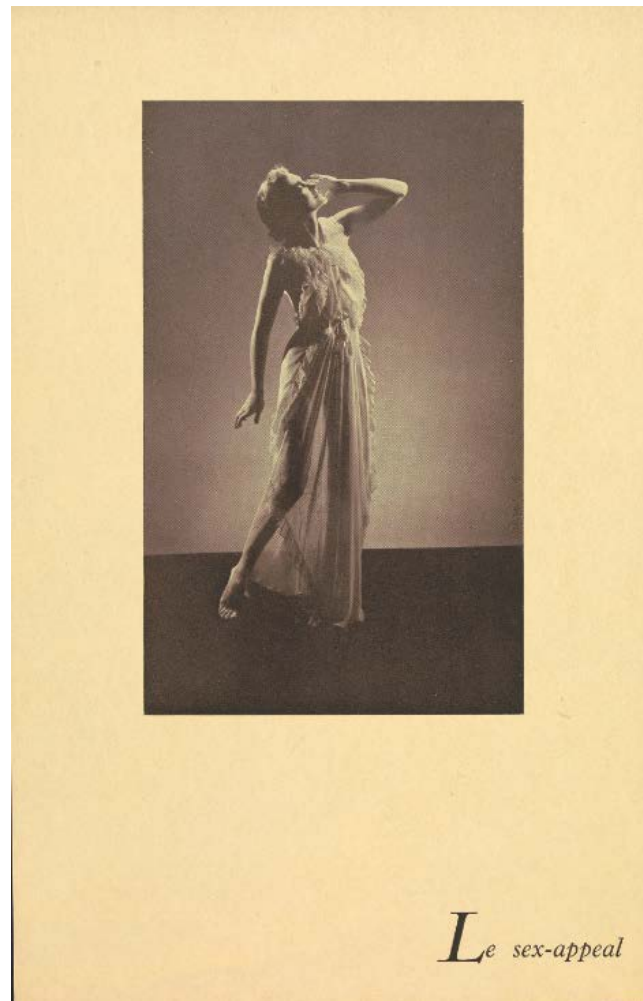


Fig. 3. Man Ray, « Le sex-appeal », dans *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, G.L.M, 1937.

La photo avec la légende « Le sex-appeal » qui se trouve dans le même recueil semble également vouloir accentuer la sexualité de la femme [Fig. 3]. La pose du modèle féminin est théâtrale, comme celle des statues de l'Antiquité classique et de la Renaissance. En outre, Man Ray a joué avec la lumière, de sorte que la femme ressemble encore davantage à une déesse. Les draperies de sa tenue renforcent cette impression. La transparence de sa robe et la lumière qui vient du fond accentuent sa silhouette féminine.

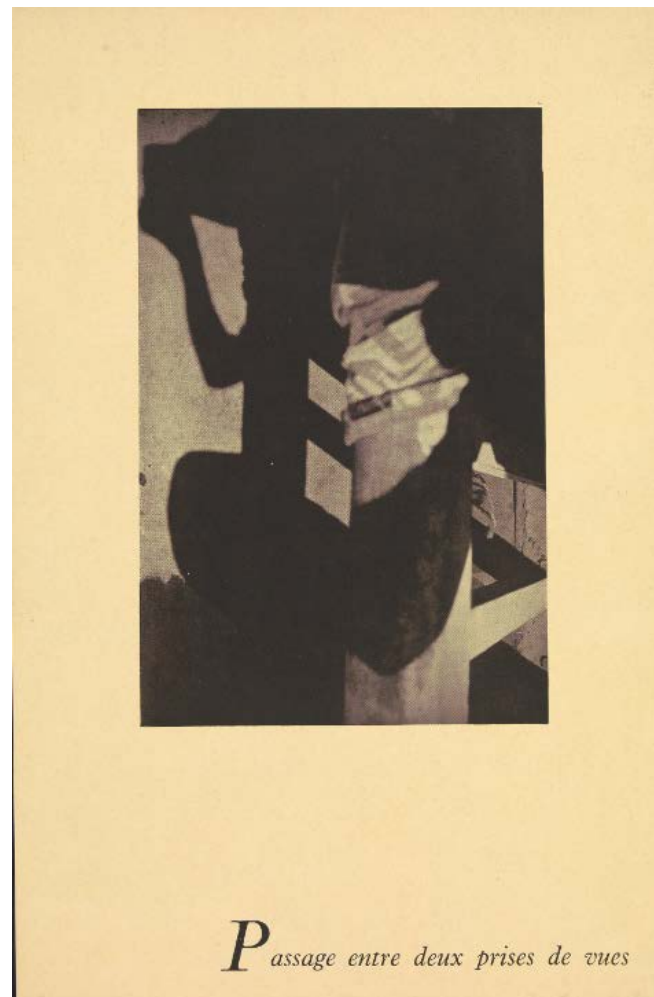


Fig. 4. Man Ray, « Passage entre deux prises de vues », dans *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, G.L.M, 1937.

Man Ray est connu pour l'utilisation de la lumière dans son œuvre photographique. En 1933, dans le numéro 3/4 de la revue *Minotaure*, il a même consacré un article à ce phénomène naturel : « L'Âge de la lumière ». La lumière revient également dans la photo avec la description « Passage entre deux prises de vues » [Fig. 4]. C'est une photo énigmatique, puisque non seulement le concept représenté (le signifié) est mystérieux, mais la forme l'est aussi. Il semble que Ray ait manipulé la lumière avant de prendre cette photo.

La lumière a encore contribué d'une autre manière au caractère artistique de l'œuvre de Man Ray, car elle est à la base d'un nouveau procédé technique appelé rayogramme. Il s'agit d'images que « l'on fait apparaître en posant un objet sur du papier photo, puis en l'éclairant » (Van Capelleveen, 94). Pour réaliser de telles images, on n'a pas besoin d'une caméra. Man Ray a déjà fait un tel rayogramme pour illustrer le poème *L'ange Heurtebise* (1925) de

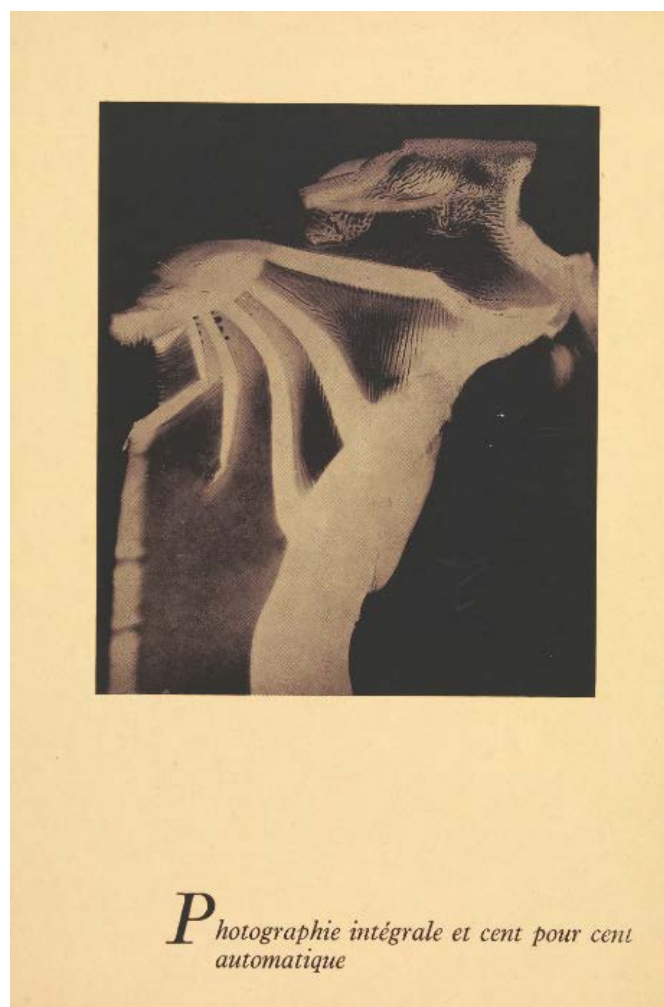


Fig. 5. Man Ray, « Photographie intégrale et cent pour cent automatique », dans *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, G.L.M, 1937.

Jean Cocteau. En outre, dans *La Photographie n'est pas l'art* se trouve un rayogramme accompagné des mots suivants : « Photographie intégrale et cent pour cent automatique » [Fig. 5]. Il semble s'agir d'une empreinte d'un petit animal. La légende ne nous fournit pas d'informations sur le sens de cette œuvre, mais réfère par contre à la technique utilisée et au fait qu'elle a été produite de manière automatique dans le sens où c'est l'exposition à la lumière qui a réalisé cette image et non la main du photographe. Cette mise en question du rôle du photographe rejoint les expériences typiquement surréalistes avec l'écriture automatique, l'inconscient et le hasard.

La signification de cette image n'est donc pas évidente. C'est le cas de plusieurs autres photos qui se trouvent dans *La Photographie n'est pas l'art*, par exemple l'image avec la légende « Photo de mode 'collection d'hiver' ». Elle montre des bourgeons d'un arbre qui sont protégés du gel par des petits sacs

blancs. La légende clarifie le sens de l'image, tout en le transposant métaphoriquement dans un autre domaine, celui de la mode.

Il est clair que Man Ray cherche à activer l'imagination créatrice du lecteur-spectateur en suscitant différents types de tensions. Dans son avant-propos, André Breton réfère aussi aux capacités créatives de la psyché. Dans ce texte, intitulé « convulsionnaires », il exprime ses rêves et ses désirs qui sont, tout comme ceux des personnes souffrant d'une maladie psychique, impossibles à réaliser dans le monde réel : outre changer de sexe, il est question, entre autres, de se promener sur d'autres planètes ou de ressusciter des morts. Ces rêves naissent pour ainsi dire à travers l'imagination et ils ne peuvent donc exister que dans la réalité psychique. C'est également cette imagination dont nous avons besoin pour comprendre la plupart des photos de Man Ray. Face à cette évocation de la psyché, Breton met le pouvoir de séduction de la femme. Puis, il termine sa préface en utilisant les mots suivants : « Mais voici Man Ray. VOICI L'HOMME A TÊTE DE LANTERNE MAGIQUE ». Cette phrase est importante, comme l'indique aussi l'utilisation de caractères majuscules.

La notion de « lanterne magique » est intéressante dans le contexte de ce recueil de photographies surréalistes. Elle réfère à un objet historique qui est l'un des précurseurs du projecteur de film. Métaphoriquement parlant, elle indique que Man Ray projette ses propres rêves, ses imaginations et ses pensées dans son œuvre. Ainsi, sa caméra devient donc le projecteur de sa psyché et les projections sont ses photos. De plus, le mot « lanterne » implique une source lumineuse. C'est un élément naturel avec lequel Ray a beaucoup joué pour la création de son œuvre photographique. Les rayogrammes en sont les meilleurs exemples. Puis, nous pouvons relier la notion de magie à cet artiste et au courant surréaliste. Le mot implique en fait deux choses. Il peut d'abord référer au surréel, à une réalité onirique, et donc au surréalisme. La magie peut aussi renvoyer à l'esprit créatif de l'artiste ayant une imagination avec laquelle il peut enchanter la psyché du spectateur et activer son imagination.

Cette interprétation rejoint partiellement les approches théoriques de Walter Benjamin et Marius De Zayas. Selon Benjamin, l'art auratique stimule plus la libre contemplation sans associations. De Zayas affirme que l'art pur

active l'imagination et la capacité créatrice de l'homme. Comme nous l'avons montré, Man Ray le fait dans *La Photographie n'est pas l'art* : il stimule l'imagination du lecteur-spectateur, en créant une tension entre la forme (signifiant) et le concept représenté (signifié), et une tension entre la réalité concrète et le domaine psychique.

Dans cet ouvrage surréaliste il n'y a donc pas seulement un dialogue surprenant et énigmatique entre les photographies et leurs légendes, mais aussi entre les artistes André Breton et Man Ray. Bien que le titre de *La Photographie n'est pas l'art* semble être une prise de position catégorique, nous préférons la lire de manière ironique. Le but de Man Ray ne semble pas être d'affirmer une vérité absolue sur cette question. Ce qu'il veut, c'est créer du chaos psychique et aviver l'imagination du lecteur-spectateur. Dans ce livre de dialogue, le photographe apparaît comme une lanterne magique qui accentue l'énigme en l'éclairant.

Ouvrages cités

Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, 40-51.

David Bate, *Photography & Surrealism*, London/New York, I.B. Tauris, 2011.

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, 5:1, 1936, 40-68.

André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966.

Paul van Capelleveen, Sophie Ham et Jordy Joubij, *Voix et visions. La Collection Koopman et l'Art du Livre français*, La Haye, Koninklijke Bibliotheek, Bibliothèque nationale des Pays-Bas. Zwolle, Waanders, 2009.

Dorine Gorter, *Reverdy entre poésie et peinture*, dissertation Vrije Universiteit Amsterdam, 2016.

Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Peninah R. Petruck, *The Camera Viewed : writings on twentieth-century photography*, New York, E.P. Dutton, 1979.

Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-200*, Paris, Gallimard, 2001.

Alan Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980.

Man Ray, *La Photographie n'est pas l'art*, Paris, G.L.M, 1937 (Bibliothèque royale de La Haye : KW KOOPM L 506).

Pierre Reverdy, « L'Image », *Nord-Sud*, 2:13, mars 1918.