
Le rayogramme au service de la révolution

Photographie surréaliste et occultisme

Michel Poivert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/719>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2005

Pagination : 74-87

ISBN : 2-911961-16-1

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Michel Poivert, « Le rayogramme au service de la révolution », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/719>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Le rayogramme au service de la révolution

Photographie surréaliste et occultisme

Michel Poivert

NOTE DE L'ÉDITEUR

Michel Poivert est maître de conférences à l'université Paris I/Panthéon-Sorbonne. Il a publié *La Photographie contemporaine* aux éditions Flammarion en 2002.

- 1 Les travaux menés sur le terrain d'une histoire culturelle de la photographie ont récemment fait une place importante à l'iconographie de l'occulte¹ et, depuis quelques années déjà, à l'iconographie scientifique. Les productions vernaculaires – qu'elles aient été celles de professionnels de la voyance, des amateurs mêlant récréations photographiques et expériences spirites d'un côté, ou bien celles de scientifiques passionnés par un usage probatoire de l'enregistrement photographique de l'autre – ont désormais acquis le statut d'un corpus original diffusé dès la fin du XIX^e siècle. S'il est bien difficile de mesurer, à côté des usages, l'existence d'un "public" pour ces images, et partant, d'apprécier leur réception (qui n'a peut-être d'égale que l'intérêt que nous leur portons aujourd'hui), on peut cependant s'interroger sur les effets d'une imagerie aussi singulière dans le domaine artistique. Traces lumineuses, effluves riches en lignes expressives, opalescences aux densités suggestives, l'iconographie des photographies fluidiques (les plus significatives d'un nouveau répertoire formel) comme des résultats d'observations effectuées à l'aide d'appareillages en tout genre (microphotographie, radiographie, etc.) semble parfois trouver un écho dans les expérimentations artistiques des avant-gardes, et notamment dans les productions abstraites des praticiens du photogramme dont Man Ray fut le grand représentant dans le cadre du surréalisme². Ce n'est pas seulement parce que les expériences artistiques de la photographie surréaliste entretiennent une analogie formelle avec ces images spirites ou scientifiques que l'on est amené à conclure à un effet de passage d'une

culture des usages à une culture spéculative d'avant-garde. C'est aussi qu'à ses débuts, le surréalisme entretient une relation particulière avec l'occultisme, comme il entretiendra, un peu plus tard, une relation singulière avec les sciences exactes : l'une puis l'autre forment pour la pensée surréaliste des modèles révolutionnaires. Nous nous intéresserons plus précisément ici au cas de la réception des photogrammes de Man Ray, qui suscitent aux premières heures du surréalisme, et de manière presque systématique, la référence au surnaturel. Ce jeu de correspondances entre occultisme et photographie surréaliste peut s'expliquer par une détermination d'ordre stratégique autant qu'esthétique : les animateurs du mouvement d'avant-garde ressentent le besoin de produire une image emblématique des notions abstraites, véritables métaphores visuelles, auxquelles ils confient alors le destin esthétique de leur programme. Et parmi celles-ci, l'automatisme s'affirme comme la plus déterminante d'un nouveau modèle d'inspiration qui trouve dans la culture occultiste un premier lieu d'inscription culturelle.

- 2 Rappelons que le concept clé qui émerge dès 1919 dans le cadre du surréalisme naissant est celui d'automatisme psychique pur, auquel André Breton donnera le statut de définition même du surréalisme dans son manifeste de 1924³. Centré sur la question de l'écriture et du récit – mais aussi, bien sûr, du dessin –, l'automatisme ne donnera toutefois pas lieu à une théorie de la représentation, et la notion même d'automatisme psychique reste incertaine⁴. Il est toutefois intéressant d'observer que la photographie, grâce à l'instantanéité de l'enregistrement, est la pratique la plus imprégnée de cette notion d'automatisme au début du siècle. C'est donc auréolée d'automatisme que la photographie croise le chemin du surréalisme au début des années 1920. Elle va alors rapidement combler le "déficit" d'image dont souffre une notion fort abstraite. Et même si l'instantané photographique est une question photographiquement réglée depuis la fin du XIX^e siècle, le caractère révolutionnaire de sa production n'est pas éteint : l'automatisme de l'instantané photographique est encore paré du prestige d'une invention scientifique et populaire, mais aussi du mystère des manifestations de l'âme⁵.
- 3 L'instantanéité, appliquée à la physique du mouvement (chronophotographie), a permis de révéler des scènes invisibles à l'œil nu parce que trop rapides pour l'enregistrement rétinien. La vulgarisation de l'imagerie scientifique rencontre la culture occultiste qui voit dans l'enregistrement photographique de l'invisible la validation scientifique des phénomènes paranormaux⁶. Réciproquement, les scientifiques (tels Charles Richet, Albert de Rochas...) s'intéressent aux phénomènes spirites au point de créer à la Sorbonne, en 1922, une commission chargée de constater la présence des ectoplasmes⁷ ! Le phénomène peut sembler anecdotique, mais il faut rappeler que l'occultisme, et la magie en particulier, sont intégrés au champ scientifique et intellectuel depuis le début du siècle par le biais de l'ethnologie naissante⁸. L'automaticité de la photographie, combinée à cette révélation de l'invisible, forme donc une figure rhétorique parfaite pour décrire le processus de création dont rêvent les surréalistes, et que l'écriture automatique met en place à la fin des années 1910. Ceci explique l'usage métaphorique de la photographie dans le discours théorique des surréalistes. Elle incarne alors l'opération d'enregistrement et de projection de la pensée. Les photogrammes de Man Ray présentent en outre une photographie sans intermédiaire technique : une pure opération de l'esprit.

- 4 La tentative de construction conceptuelle de l'automatisme psychique par André Breton s'inscrit dans une voie bien particulière : le choix de la culture médiumnique comme modèle révolutionnaire. On peut dès lors observer, à travers la réception des œuvres de Man Ray, comment la photographie contribue à établir la notion d'automatisme comme processus de création, et comment elle accompagne, tout au long des années 1920, le médiumnisme comme combat contre « le règne de la logique⁹ ». Observer donc, comment, sous le flot des métaphores, gît effectivement une croyance en la nature mystérieuse des représentations.
- 5 On sait la fascination qu'exercent les médiums et les voyantes sur André Breton¹⁰, voyantes auxquelles il adresse une véritable lettre d'admiration en 1925 dans *La Révolution surréaliste*¹¹. Mais c'est dès le premier *Manifeste du surréalisme* qu'il regrette l'écart auquel est tenue, dans notre société, la culture de l'irrationnel : « Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère¹² », écrit-il avant de livrer « les secrets de l'art magique surréaliste¹³ ». Et c'est dans le *Second Manifeste*, quand il demande « l'occultation profonde, véritable du surréalisme », qu'il développe son intérêt pour l'occultisme¹⁴. Breton évoque alors des expériences de « transmission de pensée » et souligne leur caractère récréatif qui n'en diminue pas la portée. Il raccorde ENSUITE CES RÉFLEXIONS à l'hommage qu'il rendit avec Aragon aux « femmes hystériques » en publiant les photographies de la Salpêtrière¹⁵, et révèle ainsi la seconde source majeure du principe automatique : la psychiatrie de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mieux étudié, l'ascendant des théories médicales sur le surréalisme de Breton ne sera pas développé ici¹⁶, mais il faut noter toutefois que psychiatrie et médiumnisme se trouvent combinés, non seulement dans l'établissement du principe de l'automatisme psychique mais aussi, plus largement, dans le principe révolutionnaire du surréalisme : folie et occultisme sont deux facteurs culturels qui s'opposent à la raison positiviste contre laquelle Breton est en guerre. Mais c'est sans conteste le modèle médiumnique, qui « donne à l'automatisme, en tant qu'impulsion inconsciente, ses lettres de noblesse dans l'ordre du merveilleux¹⁷ ». Cet automatisme, nourri à la source de la culture occultiste, hérite ainsi des expériences menées par les médiums, au rang desquelles figure la photographie. Il n'est alors pas du tout étonnant de voir apparaître la photographie dans le discours théorique des surréalistes dès le début des années 1920 : c'est elle qui peut permettre, aux côtés d'autres machines d'enregistrement prisées dans les milieux occultistes (radiographie, galvanomètres, etc.) de penser l'automatisme comme enregistrement de l'impulsion inconsciente. Tout est donc en place aux débuts des expériences surréalistes pour que la photographie devienne la métaphore structurelle de l'automatisme.
- 6 C'est en 1921 que Breton rédige la célèbre phrase : « L'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée¹⁸. » Il est tout à fait intéressant de remarquer qu'une telle expression apparaît sous la plume de Lewis Carroll dans son essai intitulé "Photography extraordinary", précisément à propos d'une pratique qui sera très à la mode dans la photographie transcendante au tournant du siècle, et qui consistait à enregistrer la pensée d'une personne sur du papier sensibilisé¹⁹. Cette analogie entre écriture automatique et photographie n'est donc pas une simple métaphore, elle va en outre habiter l'esprit de Breton de longues années et sera reprise en 1933 dans son article majeur sur la pensée médiumnique, "Le message automatique²⁰". L'enjeu théorique de l'analogie photographie-écriture

coïncide avec l'effort produit par Breton pour articuler deux expériences fondamentales des débuts du surréalisme : l'écriture automatique, dès 1919 avec *Les Champs magnétiques*, et les séances de sommeils hypnotiques de 1922. Entre les deux, Breton se lance dans les récits de rêves (1921), mais ces récits, comme l'écriture automatique – « cette dictée magique » –, ne satisfont pas sa recherche d'une création déjouant totalement la raison²¹. Seules les séances de sommeils libèrent d'une manière expérimentale l'esprit des poètes : ce sera la "troisième voie", l'issue des recherches sur l'automatisme psychique. Et c'est précisément cette troisième voie qui emprunte à la culture médiumnique ses principes et ses rituels. L'initiation "spirite" reçue par Crevel grâce à « une dame D. », qui avait décelé en lui des qualités "médiumniques", va donc occuper le cercle de Breton²². On comprend ainsi que la métaphore photographie-écriture automatique intervient au moment où Breton travaille à élaborer le principe automatique dans le cadre d'expérimentations médiumniques.

- 7 Un article de Max Morise témoigne de cette articulation entre culture occultiste et photographie surréaliste²³. Louant à son tour les médiums²⁴, Morise réclame une plastique surréaliste équivalente à l'écriture automatique. Il évoque alors la figure de Man Ray, présenté tel un "alchimiste", qui, lors de la réalisation des rayogrammes, « d'objets de première nécessité fait, à l'aide du papier sensible, des objets de dernier luxe²⁵ ». Transformateur des objets familiers en or, Man Ray est aussi quelqu'un qui pense sa production photographique sur le modèle de l'écriture, « [...] j'essaie de rendre ma photographie automatique, affirme-t-il, de me servir de mon appareil comme d'une machine à écrire²⁶. » On voit donc bien que la métaphore analogique photographie-écriture s'élabore lors de la construction du concept d'automatisme et au sein même d'un discours empreint d'occultisme. Et, par ailleurs, que la métaphore fonctionne dans les deux sens : poètes et photographes usent d'une analogie probable entre photographie et écriture. Le meilleur témoignage de cet ajustement des imaginaires photographique et poétique sous le sceau de l'automatisme est le titre que Man Ray choisit pour son premier recueil de photogrammes, et qui fait explicitement référence aux *Champs magnétiques* : *Champs délicieux* (1922).
- 8 Pour Aragon, reprenant la notion de « photographie de la pensée », les photogrammes de Man Ray ne relèvent plus d'une pratique photographique. Il s'agit, selon lui, d'une « opération philosophique²⁷ ». Pure mécanique de la pensée, la création des rayogrammes relève également du « miracle » pour Georges Ribemont-Dessaignes. Dans un article publié en 1925²⁸, l'auteur file une métaphore physique, parlant de champs de gravitation (qui là encore rappellent l'imaginaire scientifique des *Champs magnétiques*), et de désintégration de la matière par la lumière, qui caractérisent le travail photographique de Man Ray. Mais c'est moins en savant qu'en « mage » qu'il voit Man Ray : « C'est vous, clients du miracle, qui pouvez vous satisfaire, car Man Ray fait mieux que Lourdes ou le fakir hindou²⁹. » Le singulier mélange de références scientifiques et « mystiques », Man Ray l'encouragera lui-même, dans son texte de 1933 intitulé "L'âge de la lumière³⁰". Ce rapport qui s'établit entre le caractère magique et scientifique des photogrammes se retrouve parfaitement dans la réception critique des *Champs délicieux*. Cocteau adresse ainsi une "Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain³¹", qui tourne à la confidence médicale, et lie le plaisir ressenti face aux images au danger maléfique des radiographies qu'il subit alors : « Je viens d'être malade. Or on me soignait aux rayons X. Les rayons X c'est le diable. » Science et

croyance mystique se mêlent à nouveau dans la réception des photogrammes de Man Ray.

- 9 On sait à quel point les premières images radiographiques ont fasciné la conscience populaire³², et incarnent encore aujourd'hui le paradigme de l'imagerie scientifique. L'histoire de la photographie a souvent noté l'analogie formelle entre photogramme et imagerie Röntgen, prenant ainsi appui sur la démonstration iconographique proposée par Lázló Moholy Nagy en 1927 dans *Malerei, Fotografie, Film*, où se succèdent photographies astronomiques, photographies d'éclairs, radiographies de mains et d'animaux pour aboutir à ses propres photogrammes³³. Mais on peut aussi préciser le rapport étroit entre photogramme et radiographie avec les résultats obtenus par le docteur Villard dans ses expériences menées à Paris en 1899, et qui avaient notamment pour but d'obtenir des radiographies positives³⁴. L'usage d'objets tels que pinces et roues dentées pour la démonstration montre une image finale qui s'apparente beaucoup à celles des *Champs délicieux*. Mais au-delà de la parenté formelle, on sait aussi la fortune que connut la radiographie dans la pratique photographique des médiums, et tout ce que cette empreinte de l'invisible dévoile de mystères. La révélation du sens caché, et de l'intériorité des êtres par le biais de l'empreinte, n'a cessé de fasciner les surréalistes, comme en témoignent "Les révélations psychiques de la main" dans *Minotaure*, présentant des empreintes de mains d'artistes du groupe ainsi que d'autres personnalités³⁵. Ou bien encore dans la pratique de la décalcomanie, telle que la développe Oscar Dominguez sur le principe du test de Rorschach, élaboré en 1921, et dont Breton donne la recette toujours dans *Minotaure*³⁶. On comprend ainsi l'importance que les surréalistes accordent aux photogrammes : leur nature éminemment concrète d'empreinte s'accorde à une révélation de l'intériorité.
- 10 Presque dix ans après les *Champs délicieux*, la réalisation du recueil de photogrammes intitulé *Électricité* est l'occasion de développer encore cet imaginaire commun à la science et à la croyance³⁷. Dans le texte signé Pierre Bost qui accompagne les images, l'allégorie de la magie combine photographie et électricité. « "Presser le bouton" est devenu le geste magique des contes modernes et futurs », affirme l'auteur, assimilant l'électricité à une déesse à laquelle la photographie viendrait rendre hommage. L'électricité conserve sa puissance de phénomène naturel que physiciens et mathématiciens, ces "prêtres-ingénieurs", tentent d'expliquer. Man Ray est quant à lui assimilé au « sorcier [qui] a réussi, avec l'appareil le plus fidèle au concret que les hommes aient inventé, à donner des images non pas ressemblantes mais vraies de ce qui est au monde de plus abstrait [...] Approcher fantômes... [...] Man Ray a saisi l'invisible³⁸ ». Invisible et abstraite, l'électricité se trouve dans le photogramme représentée par la force concrète des empreintes. Comme chez Aragon, il ne s'agit plus ici de photographie dans l'esprit de Bost, « c'est l'objet, saisi directement, qui devient ici objectif », mais cette objectivation ne se départit pas du mystère, c'est bien « une image de l'invisible » que l'on demande à Man Ray, et, insiste Bost : « J'appelais Man Ray un sorcier ? Je ne m'en dédis pas. » René Zuber, quelques années plus tard dans *Arts et Métiers graphiques*, se souvient des premiers photogrammes de Man Ray, en soulignant encore l'étrangeté des images : « On se souvient de cette première apparition de spectres, d'ombres blanches, de compositions mystérieuses³⁹... »
- 11 Au début des années 1930, la réception des photogrammes de Man Ray conserve donc cette propension à voir des apparitions, des abstractions et à comparer l'artiste tantôt à un savant tantôt à un mage. La seule mention que fait alors Breton d'une image surgie

automatiquement de l'esprit prend alors l'allure d'un 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'inconscience⁴⁰. » L'hypothèse d'une production d'images localisée dans le cerveau, sous la forme d'une pure abstraction, tente d'expliquer le mécanisme même de l'automatisme psychique pur. Et c'est l'année suivante, en 1934 dans "La beauté sera convulsive", que Breton livre à nouveau une analogie entre photographie et écriture, mais cette fois-ci sous la forme d'un cliché : L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique⁴¹. Se proposant comme une forme blanche étoilée sur fond noir, elle use des mêmes principes plastiques que le photogramme, mais l'image n'est pas sans rappeler l'iconographie issue des théories de Baraduc sur le fluidisme⁴² et d'Albert de Rochas sur le rôle de l'électricité dans l'activité du cerveau. L'abstraction de la blancheur et de l'élasticité traduit donc ces images produites par le cerveau sous forme d'"étincelles" électriques dont Breton avait décrit le processus dans le premier *Manifeste* à propos des images littéraires nées de la libre association : « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit de deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensible. 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 conducteurs⁴³... » L'explication avancée par Breton dans la production d'images automatiques doit plus à la neurologie qu'aux pratiques occultistes. Cette orientation scientifique du discours surréaliste est au cœur des propos tenus dans "Le message automatique".

- 12 La contribution de Man Ray à l'illustration de l'article de Breton se résume à des photographies de boules de cristal de voyantes, disposées latéralement par rapport au titre et à l'aplomb d'une autre illustration de première page : un lavis de Victor Hugo, datant de ses expériences médiumniques à Jersey. Malgré l'hommage que Breton semble rendre à l'expérience occultiste d'Hugo, il critique alors les dérives mystiques⁴⁴. En effet, dans le même article, Breton précise l'expérience médiumnique et son importance dans la construction d'un art automatique, mais surtout en définit les limites pour proposer une nouvelle voie, celle de la psychologie expérimentale et de la psychanalyse. Dans cette démonstration, la photographie apparaît toujours de manière métaphorique en rapport avec l'écriture automatique. La photographie semble pleine encore d'une connotation mystique, mais quand Breton parle désormais de « révélation », il joue sur l'ambiguïté du terme et pense à l'opération chimique autant qu'au phénomène mystique. Breton évoque alors le « retour aux principes », il faut désormais, écrit-il, « travailler systématiquement et sans délire à ce que la distinction entre subjectif et objectif perde de sa valeur⁴⁵ », mettant ainsi en avant ce qui est le fondement même des pratiques automatiques : le passage du sujet à l'objet. Cette opération d'objectivation qui reposait sur le modèle médiumnique semble désormais ressortir d'une démarche scientifique. Man Ray, l'année suivante, réalise la série des objets mathématiques⁴⁶. Ces images servent en 1936 à l'illustration d'un article qui marque définitivement l'engagement de Breton sur la voie du modèle scientifique : "Crise de l'objet⁴⁷". L'irrationnel n'est plus l'unique arme contre la raison, c'est désormais le rationalisme ouvert, c'est-à-dire celui des sciences contemporaines dégagées du modèle positiviste, qui s'offre comme modèle révolutionnaire⁴⁸. La formidable « fiction théorique » que fut l'automatisme psychique pur aura toutefois

trouvé dans la photographie, au-delà même d'une structure métaphorique, la réalité d'images capables de concentrer l'ambivalence d'une culture médiumnique et scientifique.

NOTES

1. Sur photographie et occultisme, voir *Im Reich der Phantome - Fotografie des Unsichtbaren*, Cantz, 1997, cat. exp., Mönchengladbach, Krems, Winterthur, dir. Andreas FISCHER, Viet LOERS et Clément CHÉROUX ; le présent article a été publié dans cette édition sous une forme quelque peu différente. On renverra pour une étude plus récente au catalogue de l'exposition "Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte", cat. exp., Paris, New York, Gallimard, 2004, dir. C. CHÉROUX et A. FISCHER. Parmi les nombreuses études sur photographie et science, on nous permettra de renvoyer au catalogue de l'exposition *L'Utopie photographique. Regard sur les collections de la Société française de photographie*, Paris, Le Point du Jour, 2004.
2. Pour la question générale des relations entre créations photographiques et avant-garde, on renverra à la thèse de C. CHÉROUX, *Une généalogie des formes récréatives en photographie (1890-1940)*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004.
3. André BRETON, "Manifeste du surréalisme (1924)", in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. Folio-Essais, 1996, p. 36.
4. Françoise WILL-LEVAILLANT parle même de « fiction théorique », cf. "L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme – contribution à l'étude des sources de l'automatisme dans l'esthétique du XX^e siècle", *Revue de l'art*, n° 50, 1980, p. 24-39 ; et du même auteur, "Signes de l'automatisme graphique : psychopathologie ou surréalisme", "Expression et signes" *Psychologie médicale*, 1981, 13, 9, p. 1421-1427.
5. Cf. André GUNTHER, *La Révolution de la photographie instantanée*, Bibliothèque nationale de France/Société française de photographie, 1996.
6. Cf. *La Photographie transcendante*, Paris, Librairie nationale, s. d.
7. Henry DECHARBOGNE, "Spiritisme", *Larousse mensuel*, n° 226, déc. 1925, p. 988-989.
8. Marcel MAUSS, "Esquisse d'une théorie générale de la magie" (1902), in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Puf, 1950, p. 283-310.
9. A. BRETON, *op. cit.*, p. 19.
10. Cf. J. PIERRE, *André Breton et la peinture, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1987, "Surréalisme et occultisme", p. 276-284.
11. A. BRETON, "Lettre aux voyantes", *La Révolution surréaliste*, oct. 1925 : « Les moins difficiles d'entre vous seraient en droit de faire valoir sur nous leur supériorité, nous la tiendrons pour la seule indéniable. »
12. *Id.*, "Manifeste du surréalisme", *op. cit.*, p. 20.
13. *Ibid.*, p. 41.
14. *Id.*, "Second manifeste du surréalisme", in *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 128-129 : « Il y aurait tout intérêt à ce que nous poussions une reconnaissance sérieuse du côté de ces sciences à divers égards complètement décriées que sont l'astrologie, entre toutes les anciennes, la métapsychique (spécialement en ce qui concerne l'étude de la cryptesthésie) parmi les modernes. »

15. A. BRETON, Louis ARAGON, "Centenaire de l'hystérie", *La Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928, p. 20-22.
16. À ce sujet, voir les travaux de F. WILL Levaillant, note n° 2.
17. F. WILL LEVAILLANT, art. cit., *La Revue de l'art*, p. 36.
18. A. BRETON, préface au catalogue *Max Ernst*, Librairie Sans Pareil, 1921, repris dans *Les Pas perdus*, Paris, NRF, 1924.
19. Cf. P. EDWARDS, *Littérature et photographie, la tradition de l'imaginaire (1839-1939)*, thèse de doctorat, Université de Paris XII, 1996, exemplaire dactylographié, p. 376, note 14.
20. A. BRETON, "Le message automatique", *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 56 : « Tout est écrit que la page blanche, et ce sont de bien inutiles manières que font les écrivains pour quelques choses comme une révélation et un développement photographiques. »
21. *Id.*, "ENTRÉE DES MÉDIUMS", *Littérature*, 1^{ER} nov. 1922, p. 1-16.
22. Cf. M. BONNET, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, 1988, p. 262-269.
23. M. MORISE, "Les yeux enchantés", *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, p. 26-27.
24. *Ibid.* : « Admirons les fous, les médiums qui trouvent moyen de fixer leurs plus fugitives visions, comme tend à le faire, à un titre un peu différent, l'homme adonné au surréalisme. »
25. *Ibid.*
26. Lettre à Katherine Dreier, 20 février 1921, cit. in J. H. MARTIN, *Man Ray*, Ph. Sers-Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 7.
27. L. ARAGON, *La Peinture au défi*, Paris, 1930, p. 25.
28. G. RIBEMONT-DESSAIGNES, "Man Ray", *Les Feuilles libres*, n° 40, mai-juin 1925, p. 267-269.
29. *Ibid.*
30. Man RAY, "L'âge de la lumière", *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 1 : « De même que le savant qui, comme un simple prestidigitateur, manipule les nombreux phénomènes de la nature [...], le créateur, s'occupant de valeurs humaines, laisse filtrer les forces inconscientes... »
31. Jean COCTEAU, "Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain", *Les Feuilles libres*, n° 26, avril-mai 1922, p. 134-135.
32. E.-N. SANTINI rappelle la fortune populaire de l'imagerie Röntgen : « [...] dans cette découverte, ce ne sont pas tout d'abord les applications chirurgicales, les bienfaits humanitaires qui sont apparus, c'est, au contraire, le côté curieux, drôle, fantasmagorique, extraordinaire, de l'invention... », *La Photographie à travers les corps opaques par les rayons électriques, cathodiques et de Röntgen, avec une étude sur les images photofulgurales*, Paris, Ch. Mendel, s. d., p. 1-2.
33. Lázló MOHOLY-NAGY, *Malerei Potografie Film*, Bauhausücher série 1, 8, Munich, Albert Langen, 1925, éd. augmentée 1927, planches 63 à 69.
34. P. VILLARD, *Le Rôle des diverses radiations en photographie*, Paris, Gauthier-Villars, Paris, 1899.
35. L. WOLFF, "Les révélations psychiques de la main", *Minotaure*, n° 6, 1935, p. 38-44.
36. Coll., "D'une décalcomanie sans objets préconçus", *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 24.
37. Man RAY, *Électricité, dix rayogrammes de Man Ray et un texte de Pierre Bost*, Compagnie générale d'électricité, Paris, 1931.
38. *Ibid.*
39. R. ZUBER, "Photogrammes", *Arts et Métiers graphiques*, n° 46, 1934-1935, p. 34-36.
40. A. BRETON, "Le message automatique", art. cit., (je souligne).
41. *Id.*, "La beauté sera convulsive", *Minotaure*, n° 5, 1934, p. 9-15.
42. Cf. notamment H. BARRADUC, *L'Âme humaine, ses mouvements, ses lumières*, Paris, 1896.
43. A. BRETON, "Manifeste du surréalisme", op. cit., p. 49.
44. *Id.*, "Le message automatique", art. cit., p. 61 : « Mais c'est incontestablement surtout dans l'écriture automatique que cette lamentable plaisanterie a suivi son cours dégradant, forte

d'ailleurs de l'appui que lui a prêté la famille Hugo par l'histoire des "tables tournantes de Guernesey". »

45. *Id.*, "Le message automatique", art. cit., p. 65.

46. Cf. Isabelle FORTUNÉ, "Man Ray et les objets mathématiques", *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, p. 100-117.

47. A. BRETON, "Crise de l'objet", *Cahiers d'art*, n° 1-2, 1936, p. 21-26.

48. Cf. Michel POIVERT, "Politique de l'éclair, André Breton et la photographie", *Études photographiques*, n° 7, avril 2000, p. 70-89.

AUTEUR

MICHEL POIVERT

Université Paris I