



SOPHIE IRELAND

# SURREALISME ET PHOTOJOURNALISME

*La beauté convulsive, une réponse au désastre ?*

**ABSTRACT:** This study assesses the status of convulsive beauty defined by Breton in Cartier-Bresson's photojournalistic practice. By examining Cartier-Bresson's presentation of his own work as a photojournalist, his comments on his Surrealist heritage and the founding texts of Surrealism, the study explores how convulsive beauty that generates new impressions, leading to new representations and subversive questioning, fits with Cartier-Bresson's career and raise issues that align with the objectives of Magnum Photos' founding reporters, who were keen to question the state of the world, resist oppression, and commit to peace.

**KEYWORDS:** Poetry; Reporting; Automatism; Subversion.

Confronté aux affres de la Première Guerre, Breton (1999) demande secours aux poètes de son temps pour faire « entrer quelque lumière » dans la situation d'alors qu'il identifie à une « fosse aux murènes » (436). Mais il ne parvient pas à trouver dans la beauté poétique qui lui est contemporaine un « talisman » (439) contre l'horreur. Il se détourne dès lors de la littérature, et tout en recherchant de nouvelles possibilités de vivre, il découvre une beauté autre. Il s'attache à définir cette beauté et met ainsi au jour les particularités de la poétique surréaliste, où de nouveaux rapports entre art et réel sont envisagés. Il constate, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, que « tout en exprimant l'angoisse de son temps, le surréalisme a réussi à donner une figure nouvelle à la beauté » (725).

Lorsqu'en 1952, dans un climat où la communauté internationale se propose de construire un monde de paix, Cartier-Bresson formule les caractéristiques de sa démarche photographique à la demande de son ami Tériade, qui fut l'éditeur de la revue surréaliste *Minotaure*, ses déclarations révèlent l'influence de la beauté surréaliste sur sa pratique de photojournaliste. Entré en contact avec les surréalistes dès les années 1920, ce n'est qu'une cinquantaine d'années plus tard qu'il déclarera explicitement que « toute [sa] formation a été surréaliste » en avouant : « Je me sens toujours très proche du

mouvement surréaliste. »<sup>1</sup> L'attrait de Cartier-Bresson pour ce mouvement s'exprime dans son rapport au reportage, et les références qu'il y fait dévoilent le statut de la beauté convulsive dans son activité qui marque aujourd'hui encore le champ du photojournalisme. Nous étudierons ici la portée de cette beauté dans le parcours de Cartier-Bresson qui fait face au désastre du monde et photographie des réalités en prise directe avec les grands événements du XX<sup>e</sup> siècle. Nous évaluerons tout d'abord son rôle de passeur du surréalisme dans le domaine de la photographie de presse en nous appuyant sur les propos dans lesquels il présente sa manière de procéder. Puis nous examinerons comment la beauté convulsive définie par Breton est à même de donner au reportage sa valeur subversive, visant à accompagner le désir d'émancipation. Une telle réflexion conduira à réenvisager l'une des grandes caractéristiques des avant-gardes, où le déni d'activité artistique se nourrit de fascination pour la vie à « perdre haleine » (Breton 1988, 744).

## I. Le photojournalisme de Cartier-Bresson, un surréalisme *sous roche*?

Avant même de se consacrer à la photographie, Cartier-Bresson assiste quelque temps aux réunions surréalistes – comme il le rapporte dans un texte paru en postface du *Paysan de Paris* d'Aragon (Cartier-Bresson 1994, 157-158) – et noue de fortes amitiés avec des artistes du mouvement. Bien que ses déclarations sur le reportage comportent de fortes ressemblances avec celles de Breton sur la beauté surréaliste, il ne fut pas partie prenante du mouvement, et ne mentionna pas l'attrait qu'il exerçait sur lui durant sa collaboration à l'agence de presse photographique qu'il créa avec Capa et Seymour.

### *De l'apostrophe à l'aveu d'allégeance*

Dans les années 1920, Cartier-Bresson (2023), pour qui « peindre et changer le monde comptaient plus que tout » (117), pratique la peinture au sein de l'Académie de Lhote qui le surnomme « petit surréaliste. »<sup>2</sup> Cette appellation en annonce une autre, au sens, cette fois, non d'*apostrophe* mais d'*étiquette*. Capa, avec qui il se lie dans les années 1930 lorsque tous deux travaillent pour le grand quotidien *Ce Soir* et pour le magazine *Regards*, l'incitera à se défaire de cette « étiquette de photographe surréaliste » (Cartier-Bresson 2023, 105) en 1947, au moment où ensemble, accompagnés de Seymour, ils fondent l'agence Magnum Photos et où le Musée d'art moderne de New York consacre une rétrospective à Cartier-Bresson. Dans un entretien de 1974, Cartier-Bresson (2023)

<sup>1</sup> v. conférence donnée à l'International Center of Photography, New York, 1974 (Chéroux 2008, 43).

<sup>2</sup> Cartier-Bresson, dans ses entretiens, revient à plusieurs reprises sur cet épisode (Cartier-Bresson, Montier 2009, 216).

rapporte en effet que Capa l'avait immédiatement mis en garde en exprimant la dichotomie généralement opérée entre surréalisme et photojournalisme : « Attention aux étiquettes ! C'est sécurisant. Mais on va t'en coller une dont tu ne te remettras pas ! Celle de petit photographe surréaliste. Tu vas être perdu, tu vas devenir précieux et maniére. Prends plutôt l'étiquette de photojournaliste, et garde le reste dans ton petit cœur » (105). Cartier-Bresson ajoute : « Je n'ai donc jamais parlé du surréalisme, cela ne regarde que moi. Et ce que je veux, ce que je recherche, c'est mon affaire. Sinon je n'aurais jamais de reportage » (106).

En 1995, comme pour assurer, malgré les paradoxes apparents, sa double fidélité au reportage et au surréalisme, il publie une série de photographies de Breton datant de 1961, accompagnée d'un texte intitulé *André Breton, Roi Soleil*. Dans l'une des images prises au café où se réunissent les surréalistes, un journal se trouve dans la partie centrale : Alain Joubert présente la une de France-Soir qui annonce le « plan breton » lancé par Michel Debray. Le photographe est présent sur l'image ; il se tient à la lisière du groupe, et son reflet – seulement – y est inclus. Une telle composition rappelle l'importance de la photographie de groupe dans le surréalisme qui répond, dès ses débuts, au désir d'affirmer la place de l'action collective et de subvertir les caractéristiques d'un type d'images codifié. Ce tirage est en quelque sorte une variation sur la photographie surréaliste de groupe, et à cet égard, Cartier-Bresson y interroge les signes d'appartenance au mouvement surréaliste, longtemps après avoir lui-même reçu l'appellation « surréaliste » de Lhote et la mise en garde de Capa contre les étiquettes. En outre, bien que publiée en plaquette aux éditions Fata Morgana, cette photographie a été prise à l'occasion d'une commande du magazine *Queen* (Assouline 1999, 270). Cartier-Bresson unit ainsi – par la présence de la une sur l'image, par son reflet sur la photographie de groupe, comme par le mode de publication – activité surréaliste et pratique journalistique.

Si le reflet de Cartier-Bresson sur une photographie commandée par un magazine représentant le groupe surréaliste ne peut être tenu pour une signature surréaliste, il s'avère être davantage que le signe d'un héritage surréaliste. Il apparaît en effet comme la revendication de l'attachement, tout au long de sa vie, du photojournaliste au surréalisme. Dès lors, Cartier-Bresson fait fi des critiques soucieux de repérer les marques de cet attachement dans les photos de ses débuts, les opposant à celles prises après la fondation de Magnum (Cartier-Bresson 2023, 301), et parfois aussi à celles de la période où, partisan du communisme, il signait Cartier. Il apparaît ainsi que son photojournalisme se constitue au miroir du surréalisme, incitant à réévaluer les oppositions entre art et reportage qui accompagnent les débuts de la modernité poétique. Cartier-Bresson (2023) reviendra sur ces antagonismes en prônant, face aux « événements qu'on qualifie “d'actualités” », une photographie qui est « la poésie de la réalité de la vie » (48-49), comme en écho à Mallarmé qui, dans « Un spectacle

ininterrompu » distinguait ainsi le regard du poète des observations du reporter : « Je veux, en vue de moi seul, écrire comme frappa mon regard de poète, telle Anecdote, avant que la divulgurent des reporters pour la foule dressée à assigner à chaque chose son caractère commun » (Mallarmé 2003, 90). Cette opposition par-delà laquelle le « Grand fait divers » de Mallarmé se fait « poésie de journalisme » donne à la modernité littéraire l'une de ses grandes lignes de démarcation (Boucharenc 1984, 10). C'est cette même ligne de démarcation qui se retrouve dans les réactions que suscite, dans le domaine de la photographie, le lien de Cartier-Bresson au surréalisme.

Ces réactions manifestent un questionnement qui ressurgit dans le débat sur la portée de la photographie dont s'emparent les membres de l'agence Magnum, de ses débuts à nos jours, et transparaît dans les catégories « photo d'art » et « photo de reportage » ; elles permettent d'interroger l'enjeu du recours au surréalisme dans la confrontation au réel et d'étudier comment le surréalisme libère l'art de toute tour d'ivoire.

### *Le photojournalisme et la pratique de l'automatisme*

Cartier-Bresson, dans sa postface au *Paysan de Paris*, révèle que *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la révolution* ont nourri son enthousiasme pour une certaine conception de la vie. Il repousse à plusieurs reprises ce qu'il nomme l'esthétique surréaliste au profit de l'éthique<sup>3</sup> (Cartier-Bresson 2023, 128). Pour lui, la beauté surréaliste a trait, sans ambages, à une façon de vivre. Breton (1999) d'ailleurs, dans un texte de 1947 rappelle à ceux qui « s'inquiètent de savoir quel critérium permet de décider qu'une œuvre plastique est surréaliste ou non [...] que ce critérium n'est pas d'ordre esthétique » (754). Cartier-Bresson (2023) rapporte que la conception du surréalisme par Breton lui plaisait beaucoup, il relève alors « le rôle du jaillissement et de l'intuition et surtout, l'attitude de révolte, » ajoutant : « En art, mais aussi dans la vie » (165). Il mentionne aussi le dégoût qu'il éprouve pour le monde d'après-guerre, à l'instar des surréalistes (291) et assure de nouveau dans les années 1990 que « la société est atroce, » nommant alors certains de ses amis plasticiens à même de conjurer toute perte de confiance en la vie, avant d'indiquer la particularité de la photographie en contact avec la réalité quotidienne : « il y a la vie de tous les jours qui palpite » (France Culture 1991). Il restera attiré par le primat de la vie que clame Breton. « Plutôt la vie » de *Clair de Terre*, devient pour lui « D'abord la vie » (Cartier-Bresson 2023, 168), comme en écho à cette confidence de Breton (1988) qui avoue trouver dans la beauté surgissant du réel le plus concret des raisons de tenir encore à la vie : « Plus je me suis trouvé parfois de raisons d'en finir avec elle, plus je me suis surpris à admirer cette lame quelconque de parquet : c'était vraiment comme de la soie, de la soie qui eut été belle comme l'eau » (402). La reconnaissance de la beauté, dès lors, lui vaut de se maintenir en vie. Plus

<sup>3</sup> Il confie d'ailleurs en 1991 : « J'ai toujours adhéré à l'éthique surréaliste » (2023, 239).

radicalement encore, il affirme que « les seuls tableaux qu'il aime [...] sont ceux qui tiennent devant la famine » (Breton 2008, 363), ce qui implique une pratique artistique fondée sur la décence et la dignité, loin du repli « précieux et maniére » que mentionne Capa lorsqu'il met en garde Cartier-Bresson contre les risques de l'étiquette « surréaliste ». Dès les premières manifestations du surréalisme, la beauté s'affranchit de buts à caractère ornemental. Breton montre aussi que l'automatisme est à l'origine d'images donnant figure nouvelle à la beauté : « l'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique, en a même constitué pour moi un exemple parfait. » Il se réfère ici à l'exemple parfait du sentiment de la chose révélée que suscite la beauté : « une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires. » Il précise aussi qu'elle a le caractère de la trouvaille, qui « a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité » (Breton 1992, 682). Soupault (1981), de même, confiera que par l'écriture automatique, il se sentit « merveilleusement délivré, » ayant « découvert une issue, une possibilité d'aller plus avant » (77). Au cours de recherches entreprises « en dehors de toute préoccupation esthétique » (Breton 1988, 328), les deux jeunes gens découvrent l'automatisme et retrouvent instantanément la possibilité de vivre. La beauté qui surgit de cette expérience est liée à ce qu'ils trouvent lorsqu'ils cherchent à répondre avec lucidité au désarroi de vivre et à l'horreur du monde ; elle définit durablement la beauté surréaliste.

Si Crevel est à l'initiative des premières expériences de sommeils hypnotiques au sein du surréalisme, il est aussi celui qui prononce une conférence intitulée « la photographie qui accuse » à l'occasion d'une exposition de l'AEAR qui compte plusieurs photos de Cartier-Bresson. Les photographies rassemblées sous le titre « La photographie comme arme de classe » sont vues comme des documents de la vie sociale, « ce qui était ce qu'on appelle maintenant le reportage » précisera plus tard Cartier-Bresson (Cartier-Bresson, Montier 2009, 310) qui se montre en effet sensible à ce double intérêt que porte le surréalisme au dépassement de l'expression contrôlée et à la production de document. Son rapport à la photographie témoigne d'une attitude qui s'apparente à celle que requiert l'automatisme, comme le fait remarquer Pieyre de Mandiargues. Il note que Cartier-Bresson, « n'a rien d'un esthète, » qu'il « n'est jamais en quête de la belle image » (1985, 31) et que « du Leica qui jamais ne le quittait, il se servait [lui semble-t-il] à la manière un peu dont les surréalistes cherchaient à se servir de l'écriture automatique, comme d'une fenêtre que l'on a décidé de tenir toujours ouverte aux apports de l'inconscient et de l'imprévu, dans l'attente de la beauté merveilleuse qui peut surgir à tout moment et qui, si l'on manque à la saisir, ne se présentera plus » (1975, 69). Et en effet, pour Cartier-Bresson (2023), « le Leica est un appareil enregistreur, ce n'est pas un appareil à faire de belles photos » (141). Il révèle aussi la leçon de son appareil :

« Mon Leica m'a dit que la vie est immédiate et fulgurante » (Cheroux 2008, 90). Dès 1952, dans *Images à la sauvette*, il exprimait ce déni de l'art en précisant à propos de la composition de l'image, qu'elle s'effectue à « la vitesse d'un réflexe et nous évite heureusement d'essayer de faire de "l'Art". » Le document photographique s'avère ainsi procéder d'une pratique de l'automatisme.

En 1976, il établit au demeurant le lien entre sa démarche et l'automatisme par l'entremise d'une citation de Breton placée en exergue de l'un de ses livres : « Positivement, il est bien vrai qu'il n'attend personne » (Cartier-Bresson 1976). Comme Breton (1999) le précise, il évoque là, le héros d'une pièce née des expériences d'écriture automatique faites avec Soupault en 1920 et poursuit : « il n'a pris aucun rendez-vous, mais du fait même qu'il adopte cette posture ultra-réceptive, c'est qu'il compte bien par là aider le hasard, comment dire, se mettre en état de grâce avec le hasard, de manière à ce que se passe quelque chose, à ce que survienne quelqu'un » (514). Cartier-Bresson (1994), comme en écho à cette attitude de réceptivité, manifeste son souci « d'autoriser l'imagination à se développer selon la nature ; de s'oublier soi-même, et d'abandonner la pensée »<sup>4</sup> (157) tout en autorisant l'inconscient et la sensibilité à fonctionner ensemble.<sup>5</sup> Breton (1988) confie dans le *Manifeste du Surréalisme*, les principes de la « composition surréaliste » : « si telle ou telle phrase de moi me cause sur le moment une légère déception, je me fie à la phrase suivante pour racheter ses torts, je me garde de la recommencer ou de la parfaire. Seule la moindre perte d'élan pourrait m'être fatale [...]. C'est à une miraculeuse compensation d'intervenir – et elle intervient » (341). De même, pour Cartier-Bresson (2023), la photographie est « faite avec intuition, » sans qu'on puisse « corriger » : « S'il le faut c'est avec la photo suivante » (106).

Sa démarche de reporter met en œuvre une pratique qu'il emprunte au surréalisme, et dont il élargit la portée. L'automatisme n'est plus seulement une « photographie de la pensée » tel que le définissait Breton en ouverture d'une exposition de Max Ernst en 1923, il s'apparente à l'attitude que Cartier-Bresson, par son rapport à la soudaineté, met en œuvre. À la question « Avez-vous été surréaliste ? », il répond : « plutôt surréaliant » (Cartier-Bresson 2023, 268) – comme pour laisser entendre que pour lui la photographie est une *réalisation* de l'automatisme. De plus, il ne s'en tient pas à l'exploration du « fonctionnement réel de la pensée » (Breton 1988, 328), mais, à cette définition que Breton donne du surréalisme, il ajoute l'exploration du fonctionnement du réel par-delà toute approche sommaire. En regard de la déclaration de Breton annonçant que « l'on risque fort de sortir du surréalisme si l'automatisme cesse de cheminer au moins *sous roche*, » il s'avère que dans le photojournalisme de Cartier-Bresson sourd une démarche caractéristique de l'automatisme, et que partant, le

<sup>4</sup> Le texte a paru en anglais ; nous traduisons.

<sup>5</sup> v. aussi à ce sujet l'entretien de 1973 (Cartier-Bresson 2023, 113).

surréalisme y chemine *sous roche*. Les débuts du photojournalisme et du surréalisme accompagnent une même conscience du désastre du monde et un même désir d'y faire front. Pour Cartier-Bresson et pour Breton, l'automatisme sera révélateur d'une beauté porteuse de caractéristiques semblables. Quelles sont les caractéristiques de cette beauté que mettent au jour Cartier-Bresson et Breton en cherchant à réédifier les possibilités de vivre ?

## II. La beauté convulsive, un journalisme sous roche ?

Dans *Images à la sauvette* se retrouvent les traits saillants du surréalisme tel qu'il est présenté dans *Le Manifeste* de 1924. Capa, toutefois, considère que ce livre est une « bible pour les photographes. »<sup>6</sup> Ainsi photographies de reportage et images surréalistes entretiennent nombre d'affinités, si bien que la beauté convulsive, à même de susciter la surprise, d'engendrer des impressions inédites sources de représentations nouvelles et de questionnements subversifs, s'accorde avec l'exercice du photojournalisme.

### *Dépayser les sensations : photographie de reportage et image surréaliste*

Cartier-Bresson se réfère au reportage et à la poésie en employant des termes semblables qui reprennent ceux de la définition de l'image surréaliste. Il déclare :

Parfois une photo unique dont la forme ait assez de rigueur et de richesse, et dont le contenu ait assez de résonance, peut se suffire à elle-même ; mais cela est rarement donné ; les éléments du sujet qui font jaillir l'étincelle sont souvent épars ; on n'a pas le droit de les rassembler de force, les mettre en scène serait une tricherie ; d'où l'utilité du reportage ; la page réunira ces éléments complémentaires répartis sur plusieurs photos. (Cartier-Bresson 2014)

Il confiera plus tard qu'il estime que « la poésie est l'essence de toute chose, » précisant : « la poésie contient deux éléments qui entrent tout d'un coup en conflit, c'est une étincelle entre deux éléments. Mais elle se donne très rarement et on ne peut aller à sa recherche [...]. Cela ne vient que si [...] vous vivez totalement en vous immergeant dans la réalité » (Cartier-Bresson 2023, 113). Tandis que Breton, dans *Le Manifeste du Surréalisme* affirme : « Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle "deux réalités distantes". Le rapprochement se fait ou ne se fait pas voilà tout. » Il poursuit :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel

---

<sup>6</sup> Lettre de Capa à L. Silon, 6 octobre 1953, FHC (Cartier-Bresson 2014)

entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes [...] l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture mécanique [...] se prête particulièrement à la production des plus belles images. (Breton 1988, 337-338)

Breton, qui face à la Grande Guerre cherchait « quelque lumière, » se fait ici le témoin d'une nouvelle clarté : « [l'esprit] va, porté par ces images qui le ravissent... C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs* : le jour, auprès d'elle est la nuit. » Il observe que « l'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. » Puis il cite des exemples de ces images, commençant par Lautréamont. Or dans *L'Amour fou*, considérant qu'il a désormais associé la beauté surréaliste à la beauté convulsive, il souligne que « Les "beau comme" de Lautréamont [en] constituent le manifeste même » (Breton 1992, 679). C'est à la réalité de ces images que semble se référer Cartier-Bresson (2023) lorsqu'il affirme, faisant d'ailleurs allusion à Lautréamont<sup>7</sup>, que « la vie ressemble à une table d'opération, tout est groupé, on y trouve cette composition, toujours plus riche que le produit de l'imagination » (119). Pour Cartier-Bresson, dès lors, le réel a la teneur des images surréalistes. Il dévoilera cet héritage du surréalisme : « c'est au surréalisme que je dois allégeance, car il m'a appris à laisser l'objectif photographique fouiller dans les gravats de l'inconscient et du hasard » (Cartier-Bresson 1995). Il rapprochera l'attitude des surréalistes face au hasard à celle des reporters : « Ce qu'a écrit Breton [...] sur le hasard objectif me paraît s'appliquer exactement à ce que des gens appellent le photojournalisme, le reportage. » Il continue en soulignant que la photographie de reportage « est une espèce de chose intuitive qui colle à la réalité et qui sort de très profond en soi-même » (Cartier-Bresson 2023, 125). Aussi les photographies de reporters pourraient-elles apparaître comme des photographies de rêves. Et en effet, à la question de savoir s'il photographie ses rêves, Cartier-Bresson répond « Bien sûr ! » lors d'une rencontre avec des photographes à Moscou alors qu'il a déjà documenté les funérailles de Gandhi, la décolonisation en Inde, la guerre du Cachemire, l'arrivée du communisme au pouvoir en Chine et le quotidien à Moscou en 1954. Il relate cet échange en précisant : « c'était important, à mon avis, de s'élever contre le dogmatisme et d'évoquer l'intuition : ce dont on rêve, ce qui sort de soi quand on ne s'en rend pas compte. Pour moi c'est l'une des grandes choses qu'apporte la photographie » (Cartier-Bresson 2023, 105). Cartier-Bresson soutient une pratique du reportage dont les racines pourraient être perçues dans les propos de Mallarmé (2003), s'étonnant « qu'une association entre les rêveurs, y séjournant, n'existe pas, dans toute grande ville, pour subvenir à un journal qui remarque les événements sous le jour propre

<sup>7</sup> « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » in LAUTRÉAMONT, *Chants de Maldoror* [1869], cité avec une illustration de Man Ray dans *Minotaure*, n°3-4, décembre 1933.

au rêve » (91). Les propos du photographe sur le rêve et le reportage semblent en outre répondre à Breton qui, dans *Le Manifeste du Surréalisme* déclarait croire « à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire. »

Cartier-Bresson traite donc les données de la veille comme on perçoit les éléments d'un rêve au réveil. La photographie n'est que la fixation d'une situation fugace, elle en retient des bribes, rapproche diverses composantes et expose une réalité qui ne saurait être univoque. C'est à une réflexion sur l'usage du document qu'invite la question posée à Cartier-Bresson lors de son passage à Moscou. Ce dernier déclare qu'il n'a « aucun message à délivrer, rien à prouver : voir et sentir, et c'est l'œil surpris qui décide, » exprimant ainsi sa « propension à l'inexpliqué. »<sup>8</sup> Il revendique un rapport à l'image propre à interroger le réel et à s'affranchir des sens assignés ; l'appareil photo « pos[e] ses points d'interrogation. »<sup>9</sup> Par cette démarche, il incite à étendre à la photographie de reportage l'analyse de Petr Král qui, à propos des photographies surréalistes, considère que « l'effort du spectateur pour [les] déchiffrer serait même leur principal "message" : la réalité comme objet d'inquiétude et d'interrogation permanente, plutôt que comme support d'une signification précise » (Jaguer 1982, 218). La photographie, telle qu'envisagée par Cartier-Bresson, de même, est le lieu d'une remise en cause de notre rapport au monde. Elle se fait l'agent d'une révolte, et transpose « l'acte surréaliste le plus simple de tirer dans la foule » (Breton 1988, 782-783) en tir photographique – en une proposition visuelle nous sauvant des carcans de l'ordinaire. Dans ce processus, la question de la forme est pour Cartier-Bresson essentielle ; il mentionne à cet égard « la reconnaissance d'un ordre plastique salvateur, contre la désagrégation par le banal, le chaos et l'oubli » (Cartier-Bresson, Montier 2009, 276).

La forme n'est pas envisagée comme un enjolivement ; elle est, semblablement à ce qu'énonce Breton (1992), empruntant à la pensée de Hegel, la figuration d'une force (681). C'est aussi dans la forme que transparaît pour Cartier-Bresson (2014) le sens de ce qui advient : « une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. » Il ajoute : « En photographie, cette organisation visuelle ne peut être que le fait d'un sentiment spontané des rythmes plastiques. » Cette conception de la composition fait écho aux développements de Breton (1999) sur la beauté convulsive telle qu'exposée dans les premières pages de *L'Amour fou*, ainsi qu'à son insistance à reconnaître dans l'automatisme, le « seul mode d'expression graphique qui satisfasse pleinement l'œil en réalisant l'unité rythmique » (754). Aussi l'aspect formel d'une composition répond-il à la structure inhérente de ce qui survient et se déploie ; il n'est pas le fruit d'un calcul visant

<sup>8</sup> Comme le formulait Guillermo de Torre en 1934 dans un article de *Luz*.

<sup>9</sup> v. entretien avec Patrick Ferla.

à l'harmonie. Cartier-Bresson qui relie sa pratique de photojournaliste à sa conception du surréalisme dans sa postface au *Paysan de Paris* précise le rôle de la sensibilité qui conjuguée à l'attention portée à l'inconscient, permet à une « une géométrie inspirée des sujets [de] s'affirmer en une beauté de la forme. » On retrouve dans sa formulation l'intérêt pour la réceptivité qui préside à l'automatisme, mais aussi l'importance du « sentiment de vie organique » (Breton 1999, 754) – qui pour Breton (1992) peut, à elle seule, donner à une œuvre plastique son caractère surréaliste, et le refus de « fonder la beauté formelle sur un travail de perfectionnement volontaire auquel il appartiendrait à l'homme de se livrer » (681). Julien Levy affirme d'ailleurs que les prises de vue de Cartier-Bresson « étaient la manifestation de ce qu'André Breton appelait la “beauté convulsive” » (Chéroux 2013, 203).<sup>10</sup>

#### *Trouver de ses nouvelles : déni de littérature et recours à la presse*

Dans *Nadja*, l'insertion d'un grand nombre de photographies participe du déni de préoccupations artistiques de Breton (1988), qui voulait que ce livre soit « un document pris sur le vif » (646). La référence à la presse qui fait de l'« avant-dire » une « dépêche retardée » témoigne aussi du souci de situer le livre en marge des visées littéraires. À la fin de *Nadja*, Breton (1988) se réfère de nouveau à la presse en confiant « qu'un journal du matin suffira toujours à [lui] donner de [s]es nouvelles » avant d'annoncer : « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » (753). Ce livre, qui s'achève sur une telle proclamation figurant immédiatement après la retranscription d'une coupure de presse, s'ouvrirait, à la suite de la dépêche retardée, sur des considérations vertigineuses introduites par la question « Qui suis-je ? » En regard de la double injonction figurant au fronton du temple de Delphes dédié à la divinité de l'art et de la beauté – « connais-toi toi-même » et « rien de trop » – l'interrogation de Breton se présente comme une brèche ouvrant sur de profondes inquiétudes, et la déclaration finale annonçant la disharmonie et la démesure récuse l'exigence du « rien de trop ». Ainsi, les formules aux seuils du récit surréaliste, alliant le souci de la connaissance de soi à la caractérisation de la beauté, reprennent, en les subvertissant, les préceptes gravés dans la pierre du temple antique – tout en se référant aux écrits imprimés dans l'urgence sur la « feuille hâtive du journal » (Mallarmé 2003, 222). Dans les premières lignes de *L'Amour fou*, lorsque Breton (1988) aborde la « beauté nouvelle » en citant « la beauté “envisagée exclusivement à des fins passionnelles” » présente dans *Nadja*, il rappelle : « j'insiste sur le fait qu'il est impossible de s'y tromper : c'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vint tout à coup me donner de mes nouvelles » (678-679). La coupure de presse qui précède l'annonce de la beauté surréaliste, faisant état d'une aviatrice en détresse, s'avère en mesure de le renseigner sur lui-même. La beauté est ici indissociable de ce qui

<sup>10</sup> v. Levy 1975.

indique au sujet éperdu sa situation pour le remettre en contact direct avec le réel. De même, Cartier-Bresson (2023) fait valoir la portée autobiographique du reportage en affirmant, à plusieurs reprises dans ses entretiens, que photographier le monde, c'est tenir son journal.

La première photographie de *L'Amour fou* associée aux termes « explosante-fixe » expose la force irrépressible dont la beauté convulsive porte les traces. Symétriquement à cette photographie d'une danseuse de flamenco par Man Ray, l'image qui clôt le livre qui s'était ouvert sur une dépêche est l'une des photographies prises en reportage par Cartier-Bresson, envoyé par *Vu* à Séville pour couvrir les élections de 1933 – ce sera son premier reportage publié. Breton définit ainsi la beauté convulsive dans des textes se référant à des données journalistiques. Cette dernière photo compte vraisemblablement parmi celles présentées à New York en 1935<sup>11</sup> à la galerie Julien Levy, qui joua un rôle essentiel dans la diffusion du surréalisme aux États-Unis et dont les « objectifs principaux étaient de promouvoir la photographie comme une forme d'art en soi » (Levy 1977, 7).<sup>12</sup> Dans *L'Amour fou*, cette image a un statut tout autre ; elle n'est présentée ni comme une œuvre d'art, ni comme une image de reportage. Elle figure en regard de considérations que Breton développe « dans l'intervalle des journaux qui relataient plus ou moins hypocritement les épisodes de la guerre civile en Espagne. » Se sentant, via son enfant, « retenu par ce fil qui est celui du bonheur, tel qu'il transparaît dans la trame du malheur même, » il mentionne « tous les petits enfants des miliciens d'Espagne » à l'heure où les hommes « sans erreur possible et sans distinction de tendance voulaient coûte que coûte en finir avec le vieil "ordre" » et se rappelle ceux qu'il a vus courant dans les rues de Tenerife quelques mois plus tôt (Breton 1992, 784). Ces propos font écho au « monument à la victoire et au désastre » auquel il se rapporte lorsqu'il expose les différents aspects de la beauté convulsive, mais aussi à la formule de Cartier-Bresson qui notait à propos d'un paysage d'Afrique : « la pourriture et l'épanouissement y sont tellement unis, c'est bien beau. »<sup>13</sup>

Le texte ne mentionne pas la situation de 1933, mais celle de la guerre d'Espagne qui éclate quelques années plus tard. Aussi les données de lieux et de dates de la photographie n'étant pas mentionnées, la valeur factuelle est entaillée, comme pour élargir sa portée et souligner, par-delà les strictes circonstances, le contraste entre la vigueur d'un groupe d'enfants et l'effondrement d'une bâtie. Les différentes époques auxquelles renvoient le texte et l'image, dévoilent une temporalité caractérisée par le croisement des chronologies telle qu'exprimée au seuil de *Nadja* : « avant-dire (*dépêche retardée*). » Aussi la photographie et les lignes qui l'accompagnent dépassent-elles les références à l'actualité et, publiées en un livre, elles évoquent l'état « essentiel » du langage. Le

<sup>11</sup> v. SIRE, A., GIRARDIN, D., JEFFREY, I., et al. 2004.

<sup>12</sup> Cité et traduit dans SIRE, A., GIRARDIN, D., JEFFREY, I., et al. 2004.

<sup>13</sup> Lettre de Cartier-Bresson à sa mère (Galassi 2010, 27).

propos des faits divers et celui qui témoigne de l'état essentiel de la parole se distinguent, pour Mallarmé (2003), dans la matérialité du support de publication : « Le pliage est vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux » (224). Malgré les réticences à « préparer quelque chose comme un livre » que Breton (1988, 744) exprime dans *Nadja*, ses textes sont publiés en volumes, en sorte que l'image des enfants d'Espagne apparaît dans les plis du livre dont les pages sont à couper. Elle apparaît donc comme « sous le voile » auquel Mallarmé associe celui qui, « avec des plis significatifs, » dans le temple, indique l'intensité de ce qui reste caché. Cette intensité est celle d'une réalité qui s'apparente au mystère et à laquelle aucun discours convenu ne peut se référer. En outre, une zone de la photographie reste invisible, même une fois le livre coupé, puisque l'image a été tronquée, comme en réponse à la disparition de pans entiers de l'édifice. Le premier plan a disparu, il n'en reste pas moins le fond : les traces d'un instant portant un élan excédant la dévastation, celle du cliché comme celle de la situation dans laquelle se trouvent les enfants. Coupée, elle prend, de plus, valeur de *symbolon*, pour se faire signe de reconnaissance entre Cartier-Bresson et Breton, qui partagent un même déni de l'art, et un même désir de résister à tout amenuisement de l'homme.

La formulation de la beauté surréaliste s'accompagne de références à la presse, à ses modalités de publication, aussi bien qu'aux documents qu'elle diffuse, tout en s'affranchissant de l'origine circonstancielle de ces documents. Le recours à la presse ne relève pas seulement d'un principe antilitéraire, il subvertit également les codes du journalisme. Aussi la portée de la photographie de reportage de Cartier-Bresson parue dans *L'Amour fou*, soustraite de son contexte, est-elle élargie. Elle devient de la sorte un témoignage attestant ce qui persiste de vigueur dans le désastre environnant. En miroir de la toute première photographie du livre intitulée « explosante-fixe, » cette dernière image expose la force irrépressible de la beauté convulsive. La beauté définie par Breton est indissociable de la surprise et suscite des impressions inédites sources de représentations nouvelles, échappant alors à toute velléité de contrôle. Elle est à même d'opérer la « crise de conscience » à laquelle appelle le surréalisme. Attiré par le surréalisme, Cartier-Bresson développe un rapport au reportage qui en est imprégné, comme l'atteste, outre plusieurs déclarations faites au fil de ses entretiens, le texte d'*Images à la sauvette* considéré comme l'ouvrage de référence des photojournalistes. Il rejette ainsi la dichotomie entre reporter et poète pour faire du photojournalisme l'outil d'une révolte permettant de continuer à espérer dans un monde qu'il dit condamné. Magnum Photos naît d'ailleurs sous le double sceau du reportage et de l'art : c'est en effet au restaurant du musée d'art moderne de New York que sera fondée l'agence par des reporters de renom désireux, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'interroger l'état du monde, de résister aux désastres et de s'engager pour la paix. Par son attachement à la beauté surréaliste et sa pratique du photoreportage, Cartier-Bresson

redéfinit le statut de l'art, si bien que, lorsque se prépare l'exposition des 70 ans de Magnum Photos, alors qu'est évoqué le projet de mettre en lumière l'opposition entre art et journalisme, l'un des membres, Larry Towell, répond en récusant l'opposition et en affirmant : « Le bon journalisme est du grand art et l'art de qualité est généralement journalistique » (Chéroux 2017, 384 ; 385).

## BIBLIOGRAPHIE

- ASSOULINE, P. 1999. *Cartier-Bresson : l'œil du siècle*, Paris : Plon.
- BOUCHARENC, M. 1984. « Nul n'échappe décidément, au journalisme. » *Revue du Surréalisme Mélusine* 25 : 9-11. Lausanne : Éditions L'Age d'homme.
- BRETON, A. 1988. *Œuvres complètes*, tome 1. Paris : Gallimard.
- . 1992. *Œuvres complètes*, tome 2. Paris : Gallimard.
- . 1999. *Œuvres complètes*, tome 3. Paris : Gallimard.
- . 2008. *Œuvres complètes*, tome 4. Paris : Gallimard.
- CARTIER-BRESSON, A., MONTIER, J. P. (dir.). 2009. *Revoir Henri Cartier-Bresson*. Paris : Éditions Textuel.
- CARTIER-BRESSON, H. 1976. *Henri Cartier-Bresson*. Paris : Delpire.
- . 1994. « Postface. » In L. Aragon. *Le Paysan de Paris. With lithographs and a photogravure by Henri Cartier-Bresson*. Trad. par S. Watson Taylor, 157-158. New York : The Limited Edition Club.
- . 1995. *André Breton, roi soleil*. Cognac : Fata Morgana.
- . 2014 [1952]. *Images à la Sauvette*. Göttingen : Steidl.
- . 2023. *Puis-je garder quelques secrets ?*. Paris : Atelier EXB.
- CHÉROUX, C. 2008. *Henri Cartier Bresson. Le tir photographique*. Paris : Gallimard.
- . 2013. *Henri Cartier-Bresson*. Centre Pompidou : Paris.
- . 2017. (dir.). *Magnum Manifeste*. Arles : Actes Sud.
- FERLA, P. 1998. « Entretien avec Cartier-Bresson. » Diffusé par Radio Suisse Romande le 11 décembre 1998, FHC8.
- FRANCE CULTURE. 1991. « Henri Cartier-Bresson : l'essence de l'art et de la vie. » <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-bon-plaisir-henri-cartier-bresson-1ere-diffusion-14-09-1991-8105315>> [consulté 30/5/2025]
- GALASSI, P. 2010. *Henri Cartier-Bresson : un siècle moderne*. New York : Museum of modern Art.
- KRÁL, P. 1982. « La photographie dans le surréalisme tchèque. » In E. Jaguer. *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, pp. 216-218. Paris : Flammarion.
- LEVY, J. 1975. *Henri Cartier-Bresson Drawings*. New York : Carlton Gallery.
- . 1977. *Memoir of an Art Gallery*. New York : Putnam.
- MALLARMÉ, S. 2003. *Œuvres complètes*, tome 2. Paris : Gallimard.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, A. 1975. *Le Désordre de la Mémoire*. Paris : Gallimard.
- . 1985. *Présentation de Henri Cartier-Bresson. Photoprotraits*. Paris : Gallimard.
- SIRE, A., GIRARDIN, D., JEFFREY, I., et al. 2004. *Documentary and anti-graphic photographs. Reconstitution de l'exposition de 1935 à la galerie Julien Levy*, New York. Göttingen : Steidl.
- SOUPAULT, P. 1981. *Mémoires de l'oubli. 1914-1923*. Paris : Lachenal & Ritter.
- TORRE, G. de. 1934. « El nuevo arte de la cámara o La fotografía animista. » *Luz*, 2 janvier : 8-9.