



PROJECT MUSE®

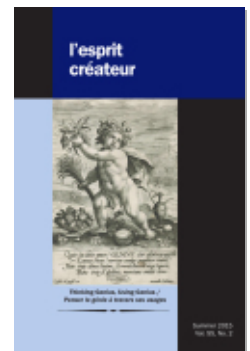
La photogénie, marque élective du génie?: Regards
croisés sur l'iconographie d'André Breton et Salvador
Dalí

Noémie Suisse

L'Esprit Créateur, Volume 55, Number 2, Summer 2015, pp. 117-130
(Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.2015.0028>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/585575>

La photogénie, marque élective du génie ?

Regards croisés sur l'iconographie d'André Breton et Salvador Dalí

Noémie Suisse

LA CONSTRUCTION DE LA FIGURE de l'individu génial met en jeu des supports et agents médiatiques dont le rôle est souvent minoré, d'autant plus lorsque le génie en question s'exerce dans le champ des arts et des lettres. Or en « régime médiatique¹ », la « visibilité » d'un artiste est à la fois la condition et la marque de la reconnaissance publique dont il bénéficie. C'est la composante visuelle de la construction médiatique de la figure du génie à laquelle nous voulons nous intéresser, à travers l'examen des images photographiques qui le représentent. L'invention du procédé photographique et l'inflation des portraits à l'extrême fin du XIX^e siècle ont une portée décisive dans l'histoire française des représentations visuelles et mentales du génie : la photographie prête enfin un corps à ceux dont le public louait jusqu'alors l'esprit sans connaître la chair. L'iconographie du génie se modifie radicalement : alors que les lecteurs devaient se contenter de rares dessins flatteurs, la photographie est désormais capable de restituer fidèlement la physionomie des modèles. Le visage du génie peut se rendre non seulement connu mais familier d'un large public, ses traits étant diffusés en masse et pour la masse. Dans l'entre-deux-guerres, l'avant-garde cinématographique commence à élaborer des théories autour de la notion de photogénie. On ne juge pas seulement les vedettes écraniques à l'aune de cette valeur esthétique si difficilement définissable, le génie de tout artiste est aussi évalué en fonction de l'apparence qu'il présente à l'image, sinon indexé sur sa photogénie.

Nous procéderons à une analyse croisée de l'iconographie photographique de Salvador Dalí et André Breton, en limitant notre corpus aux clichés réalisés et diffusés dans l'entre-deux-guerres. Les deux décennies qui voient se développer une « culture littéraire de masse² » et se multiplier les liens entre le champ littéraire et le champ médiatique nous sont apparues comme un terrain d'investigation de choix. L'avant-garde surréaliste à laquelle sont affiliés les deux artistes présente pour notre enquête l'avantage d'être un mouvement total : elle s'attache à embrasser la totalité de l'esprit et de la sensibilité humaine. Salvador Dalí et André Breton se sont illustrés dans des arts différents ; leur génie déborde le cadre d'une activité définie. Les deux hommes ont pour autre point commun de considérer l'art comme une pratique existentielle. L'étude de l'ico-

nographie du créateur qui offre une perspective privilégiée sur son « comportement extra-artistique³ », suivant la formule de Breton, est susceptible d'en attester. Les relations de Breton et Dalí à l'auctorialité, au champ médiatique et à la « tyrannie de visibilité⁴ » imposée par l'émergence d'une civilisation que l'on dit de l'image sont en revanche très différentes. Quand Breton s'élève contre une conception aristocratique et élitiste du génie créateur, « oscill[e] entre le refus de la médiatisation littéraire et l'exploitation habile de cette dernière » (Prigent 740), Dalí adopte une stratégie avouée et concertée d'« automythification⁵ » qui ne s'embarrasse guère des préventions partagées par le groupe surréaliste. Ces divergences ajoutent à l'intérêt de mener une étude comparative des images photographiques contemporaines des deux hommes.

Peut-on identifier des formes communes de représentation de ces deux artistes ? La qualité photogénique du modèle est-elle le gage du succès de l'opération par laquelle son visage s'imprimera dans la mémoire visuelle du spectateur—contemporain et posthume ? L'examen de la notion problématique de photogénie nous conduira à orienter ensuite notre analyse vers les usages des portraits photographiques : plus que le naturel photogénique des deux hommes, c'est le génie avec lequel ils construisent et manipulent leur image qui mérite examen. Dans un troisième temps, nous étudierons les relations entre les deux hommes sous le prisme d'une quête commune d'un « capital de visibilité » (Nathalie Heinich) qui met en concurrence deux candidats au monopole de la photogénie.

Quelques décennies avant que la photogénie ne devienne « électorale⁶ » (Roland Barthes), celle-ci semble devenir une marque élective de l'artiste ; le génie est entré—définitivement sans doute—en régime photogénique. C'est cette hypothèse que nous souhaiterions développer à partir de l'analyse des portraits de Salvador Dalí et André Breton, en opposant à l'imagerie d'Épinal du génie les représentations photographiques de deux de ses figures.

La théorisation de la notion de « photogénie » est contemporaine de la période qui nous intéresse. En 1920, le cinéaste Louis Delluc publie un essai intitulé *De la photogénie* dans lequel il la définit comme un « accord mystérieux de la photo et du génie⁷ ». Cette acception s'ajoute à celle que l'on pouvait trouver dans le *Dictionnaire Larousse* en 1874, « utilisation des effets chimiques de la lumière sur du papier sensible⁸ ». Le sens nouveau que l'avant-garde cinématographique attribue à cette notion est à la fois moins technique et moins précis. « On se casse la gueule à la vouloir définir⁹ », conclut Jean Epstein dont le nom marquera ensuite l'histoire de la théorie de la photogénie. La photogénie tiendrait à une qualité intrinsèque du sujet : le médium photographique se contente d'exalter des propriétés innées du

modèle. L'individu génial est par essence photogénique. Il l'est en puissance. L'objectif du photographe a la capacité de *révéler* cette essence naturelle. Il n'est pas étonnant que l'histoire française du génie ait eu des réticences à associer sinon à rapporter les vertus exceptionnelles du génie à des qualités plastiques. La critique a déjà quelques préventions à arrimer un corpus d'œuvres au « corpus humanum¹⁰ » d'un artiste. Comment ne serait-elle pas rétive à admettre que son apparence flatteuse puisse avoir quelque part dans le génie qu'on lui reconnaît ?

Dans la presse de l'entre-deux-guerres, le comédien de théâtre ou l'acteur de cinéma doté de traits réguliers, dont les proportions du corps correspondent aux canons contemporains, est facilement qualifié de « photogénique » : photogénie et beauté sont souvent tenues pour des équivalents. L'individu qui s'illustre dans le champ des lettres et des arts est-il aussi facilement loué pour sa photogénie ? L'« élite artiste¹¹ » qui se constitue rassemble des personnalités dont les talents s'exercent dans des domaines fort divers : l'association entre génie, photogénie et beauté physique que l'on pourrait croire réservée aux créatures de scène et d'écran a tendance à s'importer dans des champs artistiques connexes. En mars 1925, la revue *Œsophage* grave en page de couverture la règle suivante : « Tous nos collaborateurs devront être beaux afin que nous puissions publier leur portrait¹² ». Sont visés de manière ironique les discours prescriptifs qu'il n'est plus rare d'entendre hors des milieux du cinéma et de la mode. Dans un article des *Nouvelles littéraires* intitulé « Corps glorieux », Francis de Miomandre s'en prend aux portraits des écrivains pris dans leurs vieilles années : « si cela continue, bientôt la France ne connaîtra ses grands hommes que sous la forme du masque mortuaire¹³. » Le journaliste plaide pour que les photographes immortalisent leurs traits lorsque les modèles sont encore « jeunes, fringants et pleins de sex-appeal ». Il propose que soit « expressément défendu aux hommes célèbres de laisser circuler dans le public des photographies prises d'eux après leur trentième année » (Miomandre 3). Comme a raison de le rappeler Jean Lecarme, c'est une des caractéristiques de l'avant-garde surréaliste que d'avoir « prodigué [...] les images de la jeunesse, de la beauté, et de la séduction » : « la mémoire les fixera en jeunes gens beaux et bien faits, prophètes qui en imposent par leur crinière, leurs fronts et leurs regards. C'est, au sens grec, une académie : nul n'entre ici s'il n'est parfaitement beau¹⁴ ». En ce sens, l'iconographie de Breton comme celle de Dalí sont « académiques ». Que l'on se rapporte par exemple à cette photographie anonyme publiée dans le cahier iconographique central du *Dictionnaire abrégé du surréalisme* en 1938, sur laquelle Breton se montre aux côtés de René Crevel, Salvador Dalí et Paul Éluard¹⁵. La grâce juvénile des

uns n'a d'égale que l'élégance des autres. De telles images accréditent les témoignages admiratifs de ceux qui les ont fréquentés, parmi lesquels celui de Buñuel : « J'ajoute que les surréalistes étaient beaux. Beauté lumineuse et léonine d'André Breton, qui sautait aux regards. [...] Éluard, Crevel et Dalí lui-même [...] : groupe ardent et fier, inoubliable¹⁶. » L'entrée « Breton » du même dictionnaire est illustrée d'un autoportrait sous forme de photomontage (Breton, Éluard, 11) ; Breton n'enfreint pas la règle plaisamment édictée par le journaliste des *Nouvelles littéraires* et choisit une photographie de lui beaucoup plus jeune. Le cliché qui illustre la notice d'un dictionnaire associe de manière définitoire et définitive son patronyme à un visage de jeune premier. Le portrait de Salvador Dalí par Man Ray que le *Time* affiche à sa une, le 14 décembre 1936, est accompagné d'un éloge enlevé de l'apparence physique de l'artiste : « Le Surréalisme n'aurait jamais pu jouir de l'attention dont il bénéficie actuellement aux États-Unis, s'il n'y avait eu un beau Catalan de 32 ans à la voix douce et à la moustache taillée comme celle d'un acteur de cinéma : Salvador Dalí¹⁷. » Le succès d'audience du surréalisme outre-Atlantique semble tenir aux seules qualités du visage de celui qui l'incarne.

La définition de la photogénie à laquelle nous nous sommes référée jusqu'à présent tient le modèle dans une position passive : puisque sa qualité photogénique est innée, le modèle serait voué à poser devant l'objectif du photographe en attendant que ce dernier la *révèle*. Une autre approche de la notion rejette cette conception naturaliste pour mettre l'accent sur la participation active du modèle. Il existerait quelque chose comme un génie de la photogénie, défini comme une capacité du sujet à maîtriser et magnifier l'apparence qu'il offre à l'image. De même qu'on ne naît pas Dalí mais qu'on le devient, pour reprendre le titre fameux du récit autobiographique de 1973¹⁸, on peut *devenir* photogénique. La photogénie reste une marque élective, non plus au sens d'un don échu à la naissance, mais au sens d'une compétence, voire d'une technique acquise et cultivée par l'individu génial. Dans son *Introduction à la stratégie littéraire* (1912), manuel destiné aux aspirants écrivains, Fernand Divoire insiste sur l'importance d'avoir une « tête » mémorable :

Il est utile d'avoir le visage ou le crâne fait de telle façon qu'on ne puisse plus être oublié quand on a été aperçu une fois. Il serait exagéré de se faire tatouer une croix rouge sur le bout du nez, mais lorsque l'on n'a pas une tête naturelle, il n'y a plus qu'à se résoudre à s'en faire une. Lorsque l'on veut arriver à la grande célébrité, il faut être caricaturable¹⁹.

À défaut de naître pourvu d'une « tête » qui l'aurait immédiatement distingué de ses semblables, l'artiste pourra travailler son apparence de manière à la singulariser. Par leur « discours corporel et vestimentaire²⁰ », Breton comme Dalí

se rendent non seulement « caricaturables » mais surtout « photographiables » au sens où ils acquièrent la capacité d'attirer et de retenir le regard du spectateur. N'est-ce pas là une des définitions possibles de la photogénie ?

« On raconte partout que je porte des lunettes », écrit Breton en mai 1920 dans *Littérature*. « Si je vous avouais pourquoi, vous ne me croiriez jamais. C'est en souvenir d'un exemple de grammaire : les nez ont été faits pour porter des lunettes ; aussi j'ai des lunettes²¹. » Maurice Nadeau ne retient pas la justification plaisante fournie par l'écrivain ; il estime que le port des « lunettes vertes », « remplac[ées] de temps à autre par un monocle » chez Breton répond à un « désir d'étonner²² ». Sur les portraits photographiques de l'écrivain pris dans les années 1920, l'accessoire affirme toute sa valeur de signe distinctif, de trait pertinent, au sens linguistique du terme. La singularité du monocle par rapport aux lunettes, la différenciation qu'il opère entre un œil et l'autre, deviennent métonymique de l'opération de singularisation de l'écrivain. La moustache de Dalí est elle aussi susceptible de valoir comme « marque », au sens contemporain et commercial du terme. Elle est l'un des ingrédients du *personal branding* de l'écrivain, ajouté aux accessoires excentriques dont l'artiste aime à se parer. La dédicace d'un livre de Breton, *Au lavoir noir*, datée du mois de janvier 1936, rend hommage au savoir-faire dalinien dans ce domaine : « Viendra-t-il, l'élégant inconnu, l'empanaché vêtu de velours marron et cravate de fourrure blanche ? Le temps est orageux, c'est lui, c'est Salvador, les grandes ailes intactes, c'est le génie, c'est le courage, sans la moindre éraflure²³. » Le voisinage entre l'éloge de l'apparence physique de Dalí et celui de son génie est ici révélateur. La garde-robe de l'artiste contribue à sa réputation littéraire : c'est la théorie formulée au même moment par Bernard Shaw qui se plaint de ce que les portraits d'écrivain retiennent des modèles leur apparence vestimentaire plutôt que leur corps propre. Pour cette raison, l'écrivain refuse que Rodin sculpte autre chose que son buste : « nous n'avons presque jamais de portraits d'hommes ou de femmes ; nous avons les portraits de leurs robes ou de leurs vêtements. Personne ne sait à quoi ressemblaient Dickens ou la Reine Victoria, mais leurs garde-robes sont dans l'histoire²⁴. » Moustache ou monocle, autant d'accessoires nécessaires à l'artiste génial pour exalter la qualité esthétique de son visage et se différencier à l'image : Dalí et Breton maîtrisent les codes de l'apparence et cultivent leur qualité d'« homme-sandwich ». Ce qualificatif dont Philippe Soupault taxe Dalí qui fait sa propre publicité en vantant les mérites d'une marque de chocolat rappelle aussi la tenue arborée par Breton sur un de ses portraits photographiques les plus célèbres. À l'occasion du festival Dada du 27 mars 1920, l'écrivain porte une pancarte munie d'une cible avec cette inscription : « Pour

que vous aimiez quelque chose, il faut que vous l'ayez vu et entendu depuis longtemps, tas d'idiots. » Le corps de l'artiste est le support et l'instrument de la promotion de son œuvre.

Dans les analyses qui précèdent, la photogénie de l'artiste ne tient plus à une qualité intrinsèque du visage mais implique une performance d'acteur. Souvenons-nous que la notion de photogénie est associée à l'avènement du « cinéma-art » dans l'entre-deux-guerre : « Comment mieux définir l'indéfinissable photogénie qu'en disant : la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture : l'élément spécifique de cet art » (Epstein 32). Ce n'est pas un hasard si, en 1936, le *Time* compare la moustache que Dalí arbore fièrement sur le portrait de Man Ray qui fait sa une à celle d'un acteur de cinéma. L'aura dont l'acteur est paré, aux yeux de Dalí comme de Breton, tient à la qualité de son jeu mais aussi à l'icône qu'il incarne. « Buster Keaton—voici la Poésie Pure, Paul Valéry !—» s'exclame Dalí²⁵. L'art cinématographique souvent considéré comme celui qui « a inventé et révélé la star²⁶ » fait du support photographique un support privilégié de vedettarisation de l'acteur. L'acteur de cinéma est doublement médiatisé : par l'écran qui projette à l'infini son image et par l'image photographique qui fixe ses traits et sa pose dans la mémoire collective—que l'on pense aux images « mythologiques » produites par les studios Harcourt (Barthes 24–27). L'iconographie photographique de Breton et Dalí nous semble témoigner de la séduction que la figure de l'acteur et son imagerie exercent sur les deux hommes : les deux artistes qui se mettent sans cesse en scène à l'image semblent en quelque sorte vouloir déporter vers leur propre personne le « capital de visibilité » détenu par la vedette de cinéma, qui représente alors le modèle photogénique par excellence.

Les mises en scène photographiques spectaculaires de Dalí sont connues. Marc Aufraïse en a décrit les formes et analysé les enjeux dans la thèse qu'il leur a consacrée en 2013²⁷. De simples séances de pose ludiques dans la cabine du photomaton lui fournissent une occasion de se donner en spectacle. La vignette montrant les yeux exorbités de Dalí fait partie des images les plus connues du peintre. Dalí s'introduit souvent dans la cabine en compagnie de Gala et multiplie les poses facétieuses devant la glace sans tain en compagnie de son amante. Les deux modèles « affichent leur complicité et déclinent des attitudes dignes d'un couple de film : baiser fougueux, pose de gangsters, éclats de rires [...]. Lors d'une autre série, la machine délivre l'image de l'artiste reproduisant le louchement de Ben Turpin, acteur burlesque américain. » (Aufraïse 210) La référence à la figure de l'acteur est décidément incontournable. La comparaison entre les portraits-photomaton de Dalí et ceux de

Breton est éclairante : alors que Dalí adopte des attitudes provocantes, la pose de Breton reste la plupart du temps sévère et l'on guette en vain la moindre grimace qui déformerait son visage le plus souvent placide et figé. Faut-il en tirer la conclusion que Breton ne se prête pas au jeu d'acteur auquel Dalí se livre pour sa part avec un plaisir non dissimulé ?

Comparons les portraits photographiques de Breton et Dalí réalisés dans un cadre ludique. Sur les portraits forains présents dans les collections privées de Breton ou Éluard, les visages de Dalí sont expressifs, parfois amusés ; ses poses sont souvent affectées. Celles de Breton restent amidonnées. Une photographie prise à Montmartre en 1923 distingue André Breton de ses camarades²⁸. Le corps raide de Breton contraste avec les attitudes des jeunes gens qui l'accompagnent, et avec la dynamique feinte par le décor : une voiture en marche, poursuivie par un homme à bicyclette (Max Ernst). Le visage de Breton qui émerge de la zone la plus sombre de la photographie reproduit le modèle des studios photographiques par sa position rigide et le regard fixement dirigé vers l'objectif du photographe. Sur la photographie des surréalistes au « Cabaret du ciel » (Man Ray, 1927), le maintien de Breton l'isole encore de ses pairs. Il semble n'y avoir pour l'écrivain aucun espace de jeu (au sens théâtral ou ludique), selon la définition qu'en donne Roger Caillois : un espace « libre, séparé, limité²⁹ ». L'écrivain est écrivain dans son appartement aussi bien qu'au Cabaret du Ciel³⁰. Sur une série de photographies prises à l'occasion d'un séjour à Portlligat, en mars 1932, Breton se distingue du groupe formé de Valentine Hugo, Gala et Dalí, par sa posture hiératique et son air mi-paternaliste, mi-imposant, d'autant plus frappant que les modèles évoluent dans un cadre de vacances et une atmosphère détendue³¹. Dalí comme Breton semblent se comporter tous deux *en tant qu'artistes*, dans le souci de leur posture, mais cette préoccupation se manifeste de manière différente chez les deux hommes. Le premier cultive une pratique ludique du portrait photographique, rarement dénuée d'ironie. Breton *joue*, lui aussi, mais au sens où son « corps en représentation » qui « fait partie [de son] corpus poétique³² » est soumis aux mêmes exigences et à la même rigueur que son écriture.

Analysant les portraits photographiques de Dalí, Marc Aufraïse propose de faire le départ entre les « clichés dont le régime peut être qualifié de «théorico-public» » et un régime qu'il nomme « identitaire-privé » (Aufraïse 54). Il retient notamment le critère de publication ou non desdits clichés. Est-il possible d'établir une séparation si étanche entre ces deux types de portraits ? La distinction proposée par Jean-Benoît Puech entre le portrait photographique d'écrivain posé qui renverrait au monde public et les instantanés qui viseraient à saisir la personne privée³³ ne nous paraît pas davantage opératoire. Chez

Breton comme chez Dalí, la publication n'est pas une destination possible du portrait d'écrivain, elle est l'horizon potentiel de toute image. Cet horizon est susceptible de déterminer la production du portrait, quand bien même interviendrait-elle dans un contexte ludique. Reprenons l'idée d'un artiste homme-sandwich : son corps est par définition en spectacle, le sujet ne peut se défaire de ce costume. Le déplacement des frontières entre la sphère privée et la sphère publique qui va dans le sens d'une publicité croissante de l'écrivain définirait le régime médiatique moderne dans lequel le génie se trouve engagé. En un sens, pour reprendre l'adjectif de Breton, il n'est plus de « comportement extra-artistique » pas plus qu'il n'est désormais de portrait dans lequel l'écrivain n'ait le statut d'artiste, d'homme public.

« Le stratège dédaignera les moyens accessoires comme le talent, le génie, le travail et la chance. La Stratégie supplée à tout cela comme, pour la résolution d'un problème, les mathématiques et la divination. » (Divoire 133) Le propos est extrait de *l'Introduction à la stratégie littéraire* (1912) déjà citée. Les stratégies médiatiques déployées par l'artiste pour faire reconnaître son talent—ou pallier son absence—font de l'image photographique un instrument privilégié. Il n'y a de sens à qualifier le sujet de photogénique que si le modèle est vu par un tiers : « si la photogénie révèle quelque chose de la face, ce n'est pas son unité organique, perçue comme une émanation de l'individualité, mais sa disposition à se laisser traverser par des regards désirants³⁴ ». Nous avons jusqu'à présent orienté notre réflexion vers les formes et pratiques du portrait ; considérons à présent ses usages. Il s'agit à ce stade de décrire et analyser les contextes d'inscription et d'exposition de l'image, donc de penser le portrait dans son espace social. Nous nous concentrerons sur les deux espaces de diffusion majeurs que sont le livre et la presse. Dans quelle mesure ces espaces sont-ils propices à la mise en valeur de la qualité photogénique de Breton et Dalí ? La performance d'acteur que livrent les deux hommes devant l'objectif se double-t-elle d'une mise en scène particulière de l'image à l'étape de sa publication ?

À une époque où la légitimité d'un artiste se construit de plus en plus par la participation à des revues, cet espace de diffusion mérite une attention particulière. Le numéro 10 de la revue belge *Variétés* publie le 15 février 1930 les portraits des deux réalisateurs du *Chien andalou*, « Salvador Dalí » (*sic*) et Luis Buñuel. Le portrait en buste de Dalí, assis de trois-quarts, dans un pull marin très sobre, se conforme aux codes du cliché de studio. Marc Aufraise s'étonne de ce que le peintre ait choisi « ce portrait de jeune premier, à la forme si classique, pour offrir son visage aux lecteurs belges » (Aufraise 211). L'image dissonne en effet avec les mises en scène plus loufoques auxquelles Dalí a habitué son public. Le fait que le peintre vienne tout juste d'intégrer le

groupe surréaliste (son visage est apparu deux mois plus tôt dans la série de photomaton publiés dans *La révolution surréaliste*³⁵) justifie sans doute cet académisme. En 1934, la revue belge *Documents 34* fait paraître un numéro spécial intitulé « Intervention Surréaliste ». Y est publié un poème de Gui Rosey écrit en hommage à André Breton, décrit comme un être « invisible et tendre³⁶ ». Une photographie de Breton prête pourtant une apparence physique au poète : il s'agit de la photographie de Man Ray montrant Breton allongé devant le tableau *L'énigme d'une journée* peint par Chirico. Pour Alessandro Nigri, c'est Breton lui-même qui est à l'initiative du choix de ce portrait³⁷. L'écrivain dont le poète fait l'éloge est transporté sur le plan de l'art aussi bien par le lyrisme du verbe que par le dispositif iconique qui repose sur un effet de mise en abyme. Texte et image concourent à transformer le corps de l'artiste en œuvre d'art, ou plutôt à exalter, sinon seulement désigner, les qualités poétiques, artistiques, dont il est doté par nature. La pose de Breton est aussi audacieuse que celle de Dalí était convenue. En choisissant des portraits qui font figure d'exception dans l'iconographie respective des deux artistes, nous avons voulu mettre en évidence leur effort commun d'adaptation au public. Alors que Breton entend prendre ses distances avec l'imagerie austère du « pape du surréalisme » si éloignée de l'iconographie loufoque et provocante diffusée au même moment par les membres du Grand Jeu à Bruxelles, Dalí s'attache à renforcer son crédit auprès du public francophone, en se conformant à un modèle de l'artiste génial plus orthodoxe.

Le livre est un autre support privilégié de reproduction du portrait photographique de l'artiste, du moins depuis que les avancées technologiques ont permis son intégration dans le corps même du texte. Au moment où paraît *Nadja*, l'illustration photographique d'ouvrages littéraires est une pratique neuve, faute d'être inédite. En 1928, Breton fait encore figure de pionnier. Magali Nachtergaele a montré ce que *Nadja* doit, sur le plan formel, aux cinéromans, ces fascicules illustrés qui rencontrent un succès massif au début des années vingt et dont le public de l'époque identifie facilement les codes³⁸. Leur iconographie est organisée autour de l'imagerie d'un héros charismatique. Le portrait de Breton inséré dans les dernières pages du texte eût pu être celui d'un héros contemporain de ciné-roman. Comme le rappelle Barthes dans un article de 1953 intitulé « Visages et figures » qui analyse le canon esthétique de l'acteur dans les années 1920³⁹, l'acteur Rudolph Valentino fait figure de modèle de beauté et de photogénie jusqu'au début des années 1930. Le « pur visage » de l'acteur correspond à un idéal « minéral » auquel doit également l'esthétique du visage de l'écrivain sur le portrait réalisé par Henri Manuel. C'est un « visage détaché », écrit Barthes. « Détaché », précise-t-il,

« comme chez le teinturier » (Barthes 26). L'expression pourrait qualifier le visage de Breton sur le portrait reproduit dans *Nadja*. La chevelure impeccablement gominée de l'écrivain sacrifie à une mode de l'époque justement imitée de l'acteur italien. La clientèle du studio auquel Breton s'est adressé est d'ailleurs issue en grande partie de la société du spectacle. Sous la photographie présentée dans *Nadja*, cette légende : « J'en vie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre, qui, en étant venu à bout, trouve le moyen de s'intéresser au sort de cette chose ou au sort qu'après tout cette chose lui fait⁴⁰ ». D'un côté, le destin du « livre », de l'autre, celui de l'écrivain, désormais lié à celui de « cette chose » qu'il a pris « le temps de préparer ». Le couple traditionnel formé par le littéraire et son œuvre est perturbé par la présence de l'image associée à l'extrait cité par le truchement d'une légende. « Cette chose » qu'est le portrait détermine pour partie le sort de l'écrivain. Ou plutôt l'écrivain peut-il déterminer son propre sort en tirant parti de ses qualités photogéniques, en utilisant en stratège son portrait photographique pour attirer et retenir l'œil du lecteur-spectateur ?

Le talent de Dalí dans ce domaine est incontestable. En 1928, *Nadja* est publié sous l'élégante couverture blanche ornée du sigle « NRF » ; en 1935, l'essai de Dalí intitulé *La conquête de l'irrationnel* donne une place plus importante encore à l'image de l'artiste : un portrait photographique de Dalí orne la couverture du livre édité simultanément aux Éditions surréalistes en France et à New York par Julien Levy⁴¹. C'est un cliché très contrasté, qui met en valeur la blancheur du buste nu du modèle et la finesse des traits de son visage, photographié avec un léger effet de contre-plongée. Sur ces images, le modèle fait figure de mannequin ; sa plastique avantageuse semble avoir suffi à justifier la prise de vue. Les mains du peintre restent dans le hors-champ, le cadrage serré ne donne à voir que le visage du sujet, comme si sa fonction de peintre était occultée au profit de ses seules qualités physiques. L'image exalte le corps de l'artiste, élevé au rang d'œuvre d'art. La présence du visage de l'artiste en couverture d'un livre non autobiographique manifeste un des enjeux sous-jacents de sa publication : affirmer et légitimer son identité d'artiste. La position de Dalí à l'égard du mouvement dans lequel il s'inscrit est ambivalente : l'auteur fait preuve du respect d'usage vis-à-vis du groupe et de son chef tout en marquant ses distances par rapport aux positions théoriques du collectif, de Breton en particulier. L'image présente en couverture du texte montre que Dalí travaille à l'édification d'une « mythologie individuelle » (Nachtergaele 15–17). Le visage de lui-même qu'il présente au public français le conforte dans une image que ce dernier connaît déjà, celle d'un jeune homme moustachu à la beauté ténébreuse. Le peintre entend importer cette même image auprès du public américain.

Magali Nachtergaele explique que l'impératif de visibilité auquel l'écrivain se soumet à partir du début du XX^e siècle est adossé à une nouvelle exigence—« se raconter » : « pour exister, il faut être capable de se raconter, et non plus seulement d'avoir été là » (Nachtergaele 440). La première autobiographie que Dalí publie à New York en 1942, *The Secret Life of Salvador Dalí*, montre que l'artiste est conscient du rôle conjoint du récit et de l'image dans l'accès à la célébrité. Dans son récit autobiographique de 1928, Breton insérait son portrait en jouant de l'effet de métalepse entre le « je » du narrateur et la personne de l'auteur dont le visage était reproduit. En 1942, Dalí met en scène son parcours en montrant qu'il s'est créé un personnage médiatique : les portraits photographiques jouent à nouveau de l'ambiguïté du statut du modèle. Le premier cliché, signé Philippe Halsman, représente l'artiste en position fœtale, sur le point de briser la coquille qui le retient. Chacun des portraits de l'artiste semble sceller l'union entre le projet artistique et le parcours biographique du peintre : la véritable naissance du sujet se fait sur la scène médiatique, lorsqu'il est exposé à la vue du grand public.

Le « capital de visibilité » a été présenté comme l'objet d'une quête menée parallèlement par Breton et Dalí. Les liens entre visibilité et enjeux de pouvoir sont si étroits que la quête de visibilité implique généralement la recherche de son monopole. La concurrence entre les deux hommes à l'intérieur du groupe surréaliste est connue. Les images traduisent les luttes de pouvoir plus ou moins clandestines entre l'un et l'autre ; il est d'autant plus intéressant d'observer leurs portraits photographiques lorsque l'on sait que le pouvoir se fait et se conserve aussi par la production et la diffusion de ces images : comme le résume Jean-Luc Nancy, « le portrait d'un souverain ou d'un maître figure, évoque et exerce son autorité (ou quelque chose d'elle)⁴² ».

Breton est fasciné autant que rebuté par le succès commercial et social que l'artiste catalan connaît à Paris puis outre-Atlantique qui se manifeste conjointement par une importante visibilité médiatique et par une influence grandissante sur le groupe. L'écrivain fustige « les calculs d'un imposteur avide de réclame », explique le succès que Dalí—rebaptisé Avida Dollars—suscite dans la presse par un « goût de plaire poussé au paroxysme⁴³ » jugé condamnable. Alors que Breton fait preuve d'un enthousiasme mêlé de réticence vis-à-vis du nouvel impératif de visibilité auquel l'écrivain est invité à se soumettre pour exister sur la place publique, Dalí commence à théoriser la nécessité pour l'artiste de « faire des concessions pour atteindre des facilités de diffusion et propagande⁴⁴ ». Selon Mark Polizzotti, Breton « n'aurait pas apprécié de voir Dalí faire la couverture du *Time*, avec un portrait mélancolique dû à Man Ray qui donnait au peintre l'aura d'une vedette de cinéma⁴⁵ ».

Ce portrait publié sur le « magazine que lit toute l'Amérique » semble cristalliser une grande partie du ressentiment et de la jalousie cultivés par Breton à l'égard de Dalí. S'il irrite tant Breton, c'est que le journal annonce l'exposition *Fantastic Art. Dada. Surrealism* au Musée d'Art Moderne de New York. Dalí est donc en voie de s'approprier l'étiquette « surréaliste », d'« incarn[er] » visuellement « l'esprit surréaliste⁴⁶ ». L'hommage entérine la visibilité acquise par l'artiste catalan, dont le magazine *Vogue* témoignait un peu plus tôt à travers un article intitulé « Surrealism, or the Purple Cow⁴⁷ », accompagné d'un portrait de Dalí par Cecil Beaton. Il révèle surtout l'ambition commune à Breton et Dalí : conquérir le monopole de la visibilité du groupe surréaliste.

L'iconographie photographique de l'Exposition surréaliste à Londres en 1936 est révélatrice de la concurrence qui se joue entre Breton et Dalí. Le public britannique retient moins la conférence inaugurale de Breton que la prestation de Dalí, qui se présente sur scène en tenue de scaphandrier. Ce clou de l'événement est immortalisé par l'appareil de Chancery⁴⁸ : avant de se donner en spectacle, Dalí pose aux côtés de Rupert Brinton Lee et sa femme Diana. À ses pieds, Éluard, Nusch et E. L. T. Mesens. L'absence de Breton sur cette photographie posée est d'autant plus notable que le cliché rassemble les acteurs principaux de l'Exposition. Le masque de plongeur dissimule entièrement le visage de Dalí ; invisible, il est plus que jamais au centre des regards. Les images de l'événement retenues dans le *Bulletin international du surréalisme* ont beau mettre en valeur la participation active de Breton et signifier le rayonnement de sa pensée hors du territoire français, c'est la photographie de Chancery qui sera associée dans la mémoire collective à l'événement londonien. Co-rédacteur et co-iconographe du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Breton évitera soigneusement de publier un portrait de Dalí qui le mettrait en valeur. La notice consacrée au peintre est accompagnée d'une petite vignette sur laquelle on aperçoit à peine son profil alors que l'entrée « Breton » du même dictionnaire est illustrée d'un portrait flatteur du poète. Marc Aufraïse indique que l'écrivain prend soin de s'ajouter à la photographie de Chancery qu'il insère dans le même *Dictionnaire* : « face à l'occupation des images par Dalí, ce trucage rétablit symboliquement sa place » (Aufraïse 284).

« Être ou ne pas être (Shakespeare). Voir ou ne pas voir (Dalí). Voilà la question, ou plus précisément le problème⁴⁹. » La mise en visibilité du génie à l'ère de la reproductibilité technique de son visage pose une équivalence nouvelle entre l'être et le voir, entre célébrité et exposition médiatique : « L'on n'est célèbre qu'autant qu'on est observé—et l'on n'est observé qu'autant qu'on s'expose au regard du public⁵⁰ ». En donnant quelques exemples des

formes et pratiques du portrait photographique chez Breton et Dalí, nous avons voulu montrer comment la représentation du génie était travaillée par la notion de photogénie. Ce dernier terme connaît en l'espace de quelques décennies un déplacement sémantique auquel nous avons rapporté et comparé la mutation qui touche au même moment le champ littéraire et artistique. Par la magie de l'opération daguerrienne, le génie pouvait être, littéralement, mis en lumière ; c'est désormais l'image qui peut lui conférer le statut de génie. De la fabrique de l'image, nous avons été ainsi conduits à considérer la fabrication du génie par l'image. Plutôt que d'analyser la photogénie comme une propriété du médium iconique, nous avons préféré mettre l'accent sur les qualités du sujet lui-même, qu'il soit tenu dans la posture passive de simple modèle ou qu'il tienne un rôle actif dans la mise en scène visuelle de sa personne, à l'étape de la conception de l'image ou de sa mise en circulation et diffusion auprès du public. En régime médiatique, plus que les qualités plastiques dont l'artiste est doté, c'est sa capacité à cultiver et afficher des traits de génialité rapidement et facilement identifiables par le spectateur qui est déterminante. La reconnaissance de son génie tient ainsi à la constitution d'un capital de photogénie, acquis au prix d'une lutte concurrentielle ; l'artiste le fait fructifier auprès du public, seul à pouvoir attester de son pouvoir d'élection.

Université Paris VII

Notes

1. Nathalie Heinich, *De la visibilité* (Paris : Gallimard, 2012).
2. Michel Prigent, dir., *Histoire de la France littéraire* (Paris : PUF, 2006), 734.
3. André Breton, « Réponse à une note de Claude Lévi-Strauss », *Alentours I, Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1999), 1:118.
4. Nicole Aubert, Claudine Haroche, dir., *Les tyrannies de la visibilité : Être visible pour exister ?* (Paris : Éres, 2011).
5. Fabienne Chaullet, « Entre postures et impostures : Dalí ou la construction d'un mythe », *Sociétés et Représentations*, 33 (2012): 157–67.
6. Roland Barthes, « Photogénie électorale », *Mythologies* (Paris : Seuil, 1957), 150–52.
7. Louis Delluc, *Photogénie* (Paris : Éditions de Brunoff, 1920).
8. *Nouvelles littéraires*, 2 juin 1928, 2.
9. Jean Epstein, *Bonjour cinéma* (Paris : Éditions de la Sirène, 1921), 38.
10. Paul Dirx, « Éditorial », *Sociologie de l'art*, 19 (2012): 9.
11. Nathalie Heinich, *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique* (Paris : Gallimard, 2005).
12. *Œsophage*, 1, mars 1925, couverture. J'emprunte cette référence à David Martens et Anne Reverseau, « Iconographies de l'écrivain au XX^e siècle », *Image and Narrative*, 4 (2012): 155.
13. Francis de Miomandre, *Nouvelles littéraires*, 18 janvier 1936, 2.
14. Jean Lecarme, « Moi qui n'ai jamais pu me faire à mon visage », *Les cahiers de médiologie*, 15 (2002): 51.
15. André Breton, Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris : José Corti, 1938), 55.
16. Luis Buñuel, *Mon dernier soupir* (Paris : Ramsay, 1970), 129–30.

17. « Surrealism would never have attracted its present attention in the U.S. were it not for a handsome 32 year old Catalan with a soft voice and a clipped cinema actor's mustache, Salvador Dalí ». « Marvelous and Fantastic », *Time*, 14 décembre 1936, 60.
18. Salvador Dalí, André Parinaud, *Comment on devient Dalí* (Paris : Laffont, 1973), 299.
19. Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire* (Paris : Mille et une Nuits, 2005), 49.
20. Marin Dacos, « Regards sur l'élégance au village », *Études photographiques*, 16 (2005) : 199.
21. André Breton, « Deux manifestes Dada », *Littérature*, 13 (1920) : 23.
22. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris : Seuil, 1970), 56.
23. La dédicace figure sur l'exemplaire conservé aux archives de la Fondation Gala-Salvador Dalí (n° 4103).
24. *Nouvelles littéraires*, 17 janvier 1925, 1.
25. Salvador Dalí, « Sant Sebastia », *L'Amic de les Arts*, 31 juillet 1927, 52. Dans le même article, Dalí mentionne les acteurs Buster Keaton, Tom Mix et le Français Adolphe Menjou.
26. Edgar Morin, *Les stars* (Paris : Seuil, 1972), 13.
27. Marc Aufraise, « Salvador Dalí et la photographie : Portraits du surréalisme (1927–1942) », PhD diss., Université Paris I, 2013.
28. Image reproduite dans *André Breton, la beauté convulsive* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1991), 115.
29. Roger Caillou, *Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige* (Paris : Folio, 1992), 263–64.
30. La géographie est ici symbolique : l'appartement d'André Breton surplombe le Cabaret du Ciel.
31. Les photographies conservées dans les archives Carlton Lake d'Austin (Texas) ont été reproduites et analysées par Marc Aufraise dans sa thèse.
32. Alain Buisine, *Paul Verlaine, histoire d'un corps* (Paris : Tallanfier, 1995), 15.
33. Jean-Benoît Puech, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, 63 (1985) : 281–85.
34. Louise Merzeau, « De la photogénie », *Cahiers de médiologie*, 15 (2002) : 201.
35. *La révolution surréaliste*, 1, 1^{er} déc. 1924, 17.
36. Gui Rosey, « Intervention surréaliste », *Documents* 34, (1934), 73–74.
37. Alessandro Nigro, « Surrealist (Self) Portraits : André Breton's "Le verre d'eau dans la tem-pête" and "La nourrice des étoiles" », *Interfaces*, 12 (2010) : 25–48.
38. Magali Nachtergaele, « Esthétique des mythologies individuelles : Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle », PhD diss., Université Paris VII, 2008.
39. C'est la première version de l'article intitulé « L'acteur d'Harcourt » qu'il publiera dans *Mythologies*.
40. André Breton, *Nadja* (Paris : Gallimard, 1972), 173.
41. Salvador Dalí, *La conquête de l'irrationnel* (Paris : Éditions Surréalistes, 1935) ; trad., angl., *Conquest of the Irrational* (New York : Julien Levy, 1935).
42. Jean-Luc Nancy, *L'autre portrait* (Paris : Galilée, 2013), 17. Voir aussi Louis Marin, *Le portrait du roi* (Paris : Minuit, 1986), 11.
43. André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », *Le surréalisme et la peinture* (Paris : Gallimard, 1965), 144.
44. Extraits d'une lettre de Dalí à Éluard, reproduite dans *Salvador Dalí : Rétrospective, 1920-1980* (Paris : Centre Georges Pompidou, 1979), 300.
45. Marc Polizzotti, *André Breton* (Paris : Gallimard, 1999), 500.
46. André Breton, *Entretiens, Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1999), 3:530.
47. Mehemed Fehmy Agha, « Surrealism, or the Purple Cow », *Vogue*, 1^{er} novembre 1936, 6.
48. Chancery, *Exposition internationale du surréalisme à Londres* (Paul Eluard, Nusch Eluard, Diana Lee, Salvador Dalí, E.L.T. Mesens et Rupert Lee), 1936, Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis.
49. Salvador Dalí, « Total Camouflage for a Total War », *Esquire*, 18:2 (1942), 64.
50. Loïc Chotard, « Les grands hommes du jour », *Romantisme*, 100 (1998) : 107.