

PONTS

Dans *Nadja*, les photographies ont, selon ce que déclare André Breton dans son « Avant dire », pour fonction « d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme* »¹. Ce qui revient à recourir à la photographie pour lui faire remplir la fonction à laquelle on la restreint habituellement, celle de représentation du réel. Mais à parcourir le livre et à observer ce que les photographies apportent au texte, on constate que ce n'est pas là leur seule utilité. Elles servent aussi parfois à faire comprendre des choses que l'auteur répugne à avouer directement. Ainsi de la dernière photographie sur laquelle on voit un panneau indicateur portant l'inscription « LES AUBES » et, en arrière-fond, le pont Saint-Bénézet d'Avignon. Comme on le sait, c'est un pont rompu, des crues du Rhône en ayant emporté définitivement la majeure partie au XVIIe siècle, qui ne mène nulle part, donc. Cette photographie résume le grand changement intervenu dans la vie de Breton : il y a maintenant relativement longtemps que Nadja et lui ont admis que leur aventure ne les mènerait nulle part et qu'il s'est résolu à rompre les ponts. Il songe désormais à refaire sa vie avec une autre femme (prêt à divorcer pour cela, ce dont il n'a jamais été question avec Nadja) qu'il aime passionnément et en compagnie de laquelle il est venu à Avignon. Le panneau, proche, est symbolique de l'espérance de ce nouveau commencement qu'il semble annoncer, le pont, distant, du souvenir qui s'éloigne des émotions éprouvées lors de ses déambulations en compagnie de Nadja.

Cette photographie n'est pas le substitut d'une description, attestant l'existence de ce que le texte mentionne et le faisant connaître avec plus d'efficacité détaillée que celui-ci eût pu le faire, comme c'était le cas pour celles de la façade de l'hôtel des Grands hommes ou du pigeonier du manoir d'Ango. Elle figure, écrit Breton,

le « prolongement » d'un « paysage mental »² ; cependant, comme les photographies-descriptions, elle tire sa raison d'être du contexte narratif. Sa relation au texte est en fait dialectique. Celui-ci suscite sa présence et justifie l'interprétation métaphorique que le lecteur est amené à en faire ; elle, en retour, contribue activement à la compréhension par le lecteur de la situation sentimentale du narrateur ; elle en est comme une confirmation symbolique.

Lorsque Nadja reconnaît dans certaines des œuvres d'art possédées par André Breton des figures emblématiques de leur aventure, baptisant « Chimène » un masque de Nouvelle-Bretagne, ce qui laisse supposer l'existence d'un Rodrigue, qui pourrait être le fétiche de l'île de Pâques qui « lui disait : “Je t'aime, je t'aime” », ou déchiffrant dans le tableau de Chirico, *L'Angoissant Voyage* ou *L'Énigme de la Fatalité*, où elle retrouve la main de feu qu'elle avait vue « flambe [r] sur l'eau » de la Seine sur les bords de laquelle elle se promenait avec André Breton, une représentation prémonitoire de l'avenir de cette aventure dont apparemment elle souhaite qu'elle prenne une dimension amoureuse³, les photographies de ces objets remplissent à la fois, comme celles de l'hôtel et du pigeonier, une fonction documentaire, donnant à voir les œuvres (que, comme toute œuvre d'art, on ne saurait décrire) et, comme celle du bord du Rhône, une fonction narrative, donnant à connaître les espérances et appréhensions de Nadja. Elles tirent leur sens de ce que le texte, c'est-à-dire André Breton, rapporte. Les sujets de toutes ces photographies, panneau et pont, fétiches et tableau, sont donc l'objet d'une imposition de sens qui se justifie d'un caractère particulier de ce qui a été photographié, visible (l'inscription sur le panneau, l'aspect hautain du masque, l'iconographie du tableau) ou connu (l'interruption du pont).

La photographie surréaliste est le plus souvent ainsi la photographie d'un objet rencontré dans l'ordinaire de la vie auquel un sens inattendu, étranger à la nature ou aux usages qu'on lui reconnaît habituellement, est prêté. Ainsi les tickets de métro

et d'autobus machinalement pliés puis jetés par leurs utilisateurs que Brassai transforme en *Sculptures involontaires*, le gros orteil photographié par Jacques-André Boiffard de sorte qu'il paraisse un organe monstrueux, les objets familiers dont Man Ray fait des ectoplasmes que l'on nommera ensuite *Rayogrammes*, les entrées d'immeubles qui, dans *Nadja*, prennent l'aspect de porches ténébreux menant à un monde mystérieux, ou le mannequin du Musée Grévin représentant une femme agrafant son bas devenu le parangon de la provocation érotique. Le sens nouveau naît le plus souvent d'une transformation de l'apparence, elle-même obtenue par l'exploitation habile d'une procédure photographique : la macrophotographie et un éclairage contrôlé dans le cas des *sculptures involontaires*, le choix de l'angle de prise de vue et la restriction de profondeur pour l'orteil, la procédure d'enregistrement par contact pour les rayogrammes, un tirage contrasté, transformant l'ombre en noirceur impénétrable pour les entrées d'immeubles, l'angle de prise de vue et le cadrage pour la reine de l'excitation du désir.

Pour le pont d'Avignon nul besoin de transfiguration photographique pour qu'il s'inscrive dans le répertoire des objets surréalistes. Il échappe à la terne catégorie réaliste des objets qui n'intéressent qu'autant qu'ils remplissent convenablement la fonction pour laquelle ils ont été conçus : un pont est fait pour passer en toute sécurité d'une rive à l'autre d'un fleuve ou d'une faille ; or celui-ci ne mène qu'en plein courant, ne prend son élan que pour le suspendre de façon inattendue, n'invite à l'emprunter que pour mettre en péril celui qui s'y risque. Il fait donc partie de ces objets qui fascinent André Breton parce qu'ils allient des caractères opposés : le masque métallique trouvé au marché aux puces, visiblement de protection sans que l'on puisse comprendre à quoi il servait, le gant de femme en bronze qui conserve l'apparence de la légèreté et de la souplesse, mais se révèle le contraire de ce qu'il paraît dès qu'on le prend en main, le mannequin inerte qui imite à merveille la vie,

et tous ces objets trouvés qu'il collectionnait, faits de matériaux ordinaires, mais de formes étranges dont on ne peut imaginer aucun usage sauf celui de « fonder une véritable physique de la poésie », comme il dit en 1936. Tous ces objets possèdent d'emblée le caractère ambivalent (d'un « scarabée d'or », admiré dans la collection Oberthur, André Breton écrit : « ce qui le rend si précieux, ce doit être son ambiguïté »⁴), si ce n'est, le plus souvent, contradictoire, que les photographes surréalistes confèrent par leur art à ceux qui retiennent leur attention⁵, certains de façon récurrente : le corps humain que déshumanisent à l'envi André Kertesz ou Jindrich Heisler, le mannequin, sujet fréquent de photographies d'Alvarez Bravo et d'Henri Cartier-Bresson, les laisses de la mer et de la rue que recueillent Brassai, Aaron Siskind ou Richard Avedon, etc. Comme tous ces objets, le pont d'Avignon est à première vue séduisant (l'invite à l'emprunter, et la promesse de mener ailleurs sont indissociables de la notion de pont), mais ce n'est qu'avec un temps de retard sans doute plus long que pour ceux-ci que, si on n'en est pas déjà informé, l'on découvre son caractère oxymorique, qu'il est sans aboutissement, et donc sans usage. Qui ne partage pas l'inclination des surréalistes pour l'incongru peut en éprouver une désillusion et ressentir le besoin de lui trouver un autre usage. C'est ainsi qu'une célèbre chanson affirme qu'on danse sur le pont, ce qui est faux, car on n'a jamais dansé sur celui-ci, mais sous lui, dans l'île de la Barthelasse, au temps où il la traversait, ce qu'il ne fait plus depuis des siècles. Mais la consolation reste d'autant plus efficace qu'imaginaire, car une activité imaginaire ne saurait, elle, être interrompue. Breton le sait bien qui, voulant exploiter le potentiel symbolique du pont brisé, fait de la légende gratifiante la cause même de sa réalité, décevante pour les uns, fascinante pour d'autres, imaginant que le « vieux pont a fini par céder sous [la] chanson enfantine »⁶.

Les ponts sans aboutissement, et sans commencement, non plus, que donnent à voir les photographies de Michel Rajkovic n'ont pas à lutter contre le legs de

l'histoire ou celui de la légende pour maintenir manifeste leur étrangeté, car ils ne doivent celle-ci qu'à leur élaboration photographique.



Le premier est vu de dessous (illustration 1). Son tablier sombre surgit du milieu du bord supérieur de la photographie et plonge, en un triangle aigu qui se découpe sur un fond gris clair, vers son bord inférieur qu'il atteindrait en son milieu également s'il ne se perdait dans la brume à son approche. Cette disposition fait qu'au premier regard la composition géométrique et contrastée (axe médian noir et surfaces latérales symétriques, de mêmes forme, surface et ton de gris) absorbe le regard et que ce n'est qu'avec un bref temps d'incertitude que l'on reconnaît le sujet réaliste de la photographie. Comme pour la photographie de *Nadja* du panneau sur lequel se lit LES AUBES, qui en fait portait l'inscription SOUS LES AUBES, nom d'un restaurant installé sur l'île de la Barthelasse, cette méprise momentanée résulte du choix d'un angle de prise de vue et d'un cadrage qui restreignent ou perturbent la perception de la réalité au point d'en empêcher l'exacte reconnaissance. Le photographique l'emporte alors sur le photographié et la photographie cesse d'être un moyen de reproduire ce qui est, ou, selon la formulation de Roland Barthes, le « ça a été »,⁷ pour établir sa capacité de

composer des images illusoires, des « leurres », ainsi que dit Breton à propos de la photographie du mannequin du musée Grévin⁸.

Mais même une fois la nature du photographié perçue, le pont identifié, la photographie reste énigmatique. On ne sait où mène ce pont, qui se perd dans l'indiscernable pas plus que d'où il vient, puisque le bord de la photographie qui sépare le reconnaissable de l'inconnaissable le coupe net. À vrai dire l'inconnaissable est moins troublant que l'indiscernable, car rien n'interdit d'imaginer ce que, en haut de la photographie, le cadrage a exclu de notre vision tandis que, en bas, le pont disparaît sous notre regard, se perd visiblement dans l'invisible, si l'on ose dire, de sorte que cette perte, parce que manifeste, devient irréparable, une réalité avérée insurmontable imaginativement. Avec ce résultat paradoxal que le non visible, hors cadre, incertain, peut être rattaché au réel, en vertu du postulat que la photographie enregistre l'existant, tandis que le visible, ce que montre en fait ce cliché, indubitable, interdit une telle suppléance, sauf sur le mode de la rêverie, qui, observe André Breton « ne profite de rien aussi bien que de nos moments d'inattention »⁹ ou de nos empêchements d'observer. De sorte que ce pont qui ne remplit pas les fonctions qui le rendraient réellement digne de ce nom ne peut être considéré comme tel qu'idéellement, par exemple au sens où André Breton dit que « si [...], les primitifs et les enfants ne connaissent pas ces affres qui sont les nôtres [quand nous essayons de retrouver durant la vie éveillée ce que nous ont révélé nos rêves, ou que nous cherchons à comprendre ce que montre vraiment cette photographie], c'est qu'un pont n'a pas cessé pour eux d'unir les deux rives » du songe et de la réalité, « ce pont qui unit le monde extérieur au monde intérieur »¹⁰.

Une autre photographie montre une passerelle de fer sous un ciel bas et gris d'où tombe par une large déchirure une lumière blafarde (illustration 2).

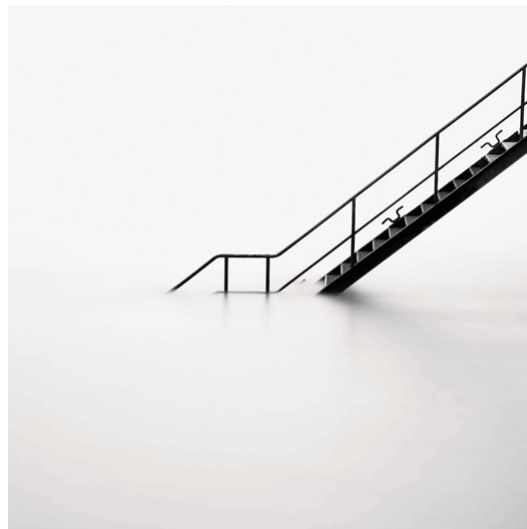


Cette fois-ci les deux extrémités de la passerelle surélevée sont visibles, ainsi que la volée de marches qui, à chaque extrémité, permet de rejoindre la chaussée ou le chemin à partir duquel elle s'exhausse. Chaussée ou chemin, on ne le saura pas, car le brouillard s'est accumulé sur le sol sur une grande hauteur (sur la gauche, la rambarde de la passerelle y disparaît progressivement) et les deux escaliers sont engloutis dans son épaisse substance laiteuse, qui ne paraît si épaisse que parce que la prise de vue lente, de trois minutes, a transformé une brume légère et mobile en opaque matière stagnante. Le résultat est qu'il est impossible de savoir pourquoi cette passerelle s'élève ainsi, ce qu'elle permet de franchir, la raison de son existence et la fonction qu'elle remplit. En conséquence sa présence paraît aussi peu motivée que ne l'était celle du pont.

De plus elle semble flotter sur cette matière à laquelle, en définitive, on ne saurait donner de nom, être en équilibre instable sur ses deux assises qui paraissent les flotteurs mal proportionnés d'une nef précaire, menacée à tout instant de chavirer ou de sombrer, en somme une de ces « étranges créatures qui peupl [ent] le sommeil », qu'évoque André Breton, dont on est heureux de constater qu'au réveil elles « s'enfoncent précipitamment dans l'oubli ». Mais celle-ci est de celles « qui s'attardent » ; c'est que « le passage coupant de la nuit au jour » ne s'est pas encore

accompli, comme on le voit à ce ciel où les ténèbres s'attardent, ne s'éclaircissant et ne s'effilochant que très lentement, et à cette indistinction prolongée de l'étendue où la clarté survenue ne parvient pas à prendre forme en objets familiers. Le spectateur de la photographie ne bénéficie pas, comme André Breton, de la compagnie de Titania pour « entendre parler de tout ce qui est caché » et Garo n'est pas encore réveillé pour lui rapporter la chronique du quotidien. Il reste donc contraint de laisser son esprit se « comport [er] de manière hagarde »¹¹ devant un spectacle qui paraît l'image figée d'un cauchemar.

Une dernière image ressortit de ce discours photographique de peu de réalité, qui, si elle n'est celle d'un pont ni d'une passerelle, toutefois est encore celle d'un lieu de passage : un escalier métallique dont on ignore à nouveau d'où il part et où il mène (illustration 3).



Sa disposition est singulière et efficace pour transformer sa perception et son interprétation. Singulière, car l'escalier métallique, vu de profil, émerge d'un brouillard de même nature que celui qui environnait la passerelle quasiment à la moitié de la hauteur de la photographie et à peu près au milieu de sa largeur, pour s'élever ensuite vers la droite et disparaître, coupé par le cadrage. Efficace, car cette position élevée, qui fait qu'aussi bien l'escalier semble émerger de nuées, et sa

disparition en cours d'ascension, qui permet d'imaginer une poursuite illimitée de son élévation, contribuent à en faire un objet mystérieux qui évoque plus une variante moderne de l'échelle de Jacob qu'un instrument industriel.

Le double traitement, circonstanciel, qui fait que pont, passerelle et escalier sont insituables localement et temporellement et donc sans usage imaginable, et photographique, qui les démesure ou les transfigure, fait que, dans les photographies de Michel Rajkovic, ils participent pleinement de ce qui, au dire même d'André Breton, est le caractère principal du surréalisme, « opération de grande envergure portant sur le langage [...] dont les éléments [sont] soustrai [ts] à leur usage [...] strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir »¹² poétique. C'est ce qui, *mutatis mutandis*, leur advient, en effet, grâce à la façon dont les traite le photographe et à la transformation symbolique qui en résulte. Ils satisfont ainsi à l'exigence exprimée par Paul Valéry, que ne désavouerait pas André Breton, qu'« une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu ce que nous croyons voir »¹³.

¹ André Breton, *Nadja*, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 645.

² *Ibid.*, p. 749.

³ *Ibid.*, p. 727 et 697.

⁴ André Breton, *Alouette du parloir*, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 14.

⁵ La photographie du mannequin du Musée Grévin cumule la fascination éprouvée par André Breton pour les objets oxymoriques et la transformation de sa signification (impudeur involontaire changée en « provocation » érotique) obtenue par les modalités de la prise de vue.

⁶ *Nadja*, *op. cit.*, p. 749.

⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, *Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

⁸ *Nadja*, *op. cit.*, p. 746.

⁹ André Breton, *Alouette du parloir*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 6, 7, 8, 8, 10, 7.

¹² André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, *Œuvres complètes*, tome IV, *op. cit.*, p. 19.

¹³ Paul Valéry, cité in Thierry Fabre, Préface à Houda Ghorbel /Wadi Mhiri, *Ward & cartouches*, *exposition d'art contemporain*, Galerie Espace Sadika /Sa'al éditions, La Marsa, 2016.