



**HAL**  
open science

# PORTRAITS DE GROUPES D'AVANT-GARDE

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. PORTRAITS DE GROUPES D'AVANT-GARDE. L'écrivain vu par la photographie, 2016. hal-03369512

**HAL Id: hal-03369512**

**<https://hal.science/hal-03369512>**

Submitted on 7 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## PORTRAITS DE GROUPES D'AVANT-GARDE

Danièle Méaux

### Des entités plurielles

Le « portrait de groupe » diffère de la simple addition de « portraits individuels » ; pour le dire autrement, il se présente comme un genre à part entière, bien différent de celui du « portrait ». Il emblématise l'appartenance de chacun des modèles à une entité affichée comme telle. Devant un portrait collectif, le regard du spectateur passe alternativement de l'observation de chaque individu à la prise en compte du groupe dans son ensemble ; l'attention se déplace d'un modèle à l'autre, auscultant différences et similitudes ; les relations qui paraissent s'instaurer entre les sujets assemblés – au sein de la représentation photographique – retiennent particulièrement l'attention.

Dans les années soixante-dix, le photographe Neal Slavin s'est fait une spécialité du portrait de groupe<sup>1</sup> ; il a ainsi mis en image des cercles de nageuses, de religieuses, de pompiers ou d'haltérophiles... Si les vues – par le retour d'une semblable organisation « en groupe » conjuguée à la diversité des communautés concernées (des congrégations les plus austères aux ensembles les plus festifs) – font sourire, Neal Slavin poursuit néanmoins une réflexion tout à fait sérieuse sur la manière dont l'individualité se définit moins de manière autonome que par le biais de l'affiliation à une collectivité déterminée. Les épreuves signent la cohésion de chaque cercle représenté – les visages exprimant le plaisir éprouvé à s'assimiler à une catégorie, à s'inclure dans une communauté susceptible de participer à la construction de l'individu.

Le photographe allemand Thomas Struth a quant à lui réalisé, à la fin des années quatre-vingt, une série de portraits de familles posant devant son objectif : au sein des images de grand format, ce sont les éléments susceptibles d'apparaître comme les symptômes des rapports institués entre les personnes représentées qui captent l'attention<sup>2</sup> ; la figuration du groupe induit une focalisation sur la dimension relationnelle que le

---

<sup>1</sup> Neal Slavin, *When two or more are gathered together*, Farrar, Straus and Giroux, 1976.

<sup>2</sup> Michael Fried, *Pourquoi la photographie aujourd'hui force l'art ?*, Paris, Hazan, 2013, p. 191 à 206.

spectateur s'essaie à reconstituer à partir d'indices plus ou moins fiables : distribution des sujets dans l'espace, expressions, apparences physiques, etc.

Les portraits de groupes qui retiendront ici l'attention rassemblent des artistes d'avant-garde ; les clichés, qu'ils soient destinés à un usage privé ou à une publication en revues, révèlent le désir d'apparaître sous la forme d'une communauté de créateurs, rendus solidaires par la représentation. Ils peuvent témoigner d'une manière convergente de concevoir la pratique de création et prennent dès lors peu ou prou valeur de manifeste.

Les cercles d'avant-garde ayant manifesté une forte volonté de rencontre entre les arts, de subversion des hiérarchies entre les médiums comme des frontières entre les disciplines, il n'est pas surprenant que peintres, photographes, écrivains ou graphistes... cohabitent dans les portraits collectifs réalisés – à l'instar de ce qui se passe dans la vie réelle. Des échanges se tissent entre les artistes, tout comme des porosités et des rencontres s'instaurent entre les pratiques : les photographies reflètent, somme toute, une « intermédialité » vécue et revendiquée.

Par ailleurs, au sein des portraits pris en considération, les sujets figurés ont visiblement collaboré à la fabrication de l'image, en adoptant une attitude concertée. Il ne sera pas ici question d'images prises sur le vif où l'on pourrait reconnaître certains écrivains ou artistes saisis à leur insu, alors qu'ils se trouvent impliqués dans une occupation quelconque. Selon les catégories définies par Michael Fried, au sein des portraits de groupes concernés, les modèles se présentent aux antipodes de l'« absorbement » et posent avec une relative « théâtralité<sup>3</sup> ». Les artistes ont activement participé à la fabrication de l'image qui les représente aujourd'hui ; ils ont pour partie été les artisans de leur portrait et leurs attitudes manifestent une conscience de se trouver devant l'appareil – et, à un second niveau pourrait-on dire également, une conscience que leur attitude révèle cette conscience d'être devant l'appareil. Autrement dit, l'expression du modèle témoigne d'une acceptation de l'ensemble du processus photographique, depuis la présence de l'opérateur dans l'instant de la prise jusqu'à la perspective d'une confrontation ultérieure de l'apparence – alors offerte au photographe – à des spectateurs à venir ; ceci dote indubitablement ces représentations d'une forme de poids existentiel.

---

<sup>3</sup> Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, « NRF Essais, 1990.

## Des communautés d'artistes

À plusieurs reprises, l'écrivain français contemporain Pierre Michon a traduit la façon dont la prise de vue opère une sorte de métamorphose de l'individu réel qui pose devant l'appareil en une icône qui restera ensuite dans la mémoire collective. Dans *Rimbaud le fils*<sup>4</sup> où Pierre Michon propose une biographie très subjective du poète, un long passage relate la séance de pose où Rimbaud se présente devant l'objectif d'Étienne Carjat. Le moment où la plaque sensible reçoit, dans l'obscurité du boîtier de l'appareil, l'image du poète est présentée comme une véritable scène de transfiguration<sup>5</sup>. Le changement d'état alors évoqué semble obéir à une mystérieuse alchimie – qui trouve symboliquement à s'alimenter au caractère proprement chimique de l'image argentique.

Lorsque Pierre Michon commente le portrait photographique de Beckett, dans « Les deux corps du roi », ou celui de Faulkner, dans « L'éléphant<sup>6</sup> », la transformation de l'individu de chair qui a posé devant l'appareil en une icône transmise à la postérité se trouve encore pointée :

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vécu de défroques provisoires ; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon rentier à la fraise élisabéthaine<sup>7</sup>.

Force est de constater que, quand Pierre Michon thématise la prise de vue comme procédure d'intronisation de l'auteur – qui se transforme en une figure emblématique transmise à la postérité et susceptible d'engendrer une sorte de culte – , il décline et perpétue une conception fort romantique de l'écrivain ; la photographie vient en effet révéler une forme d'intériorité essentielle, située par-delà les apparences corporelles, qui a présidé à l'avènement de l'Œuvre ; la création artistique se présente comme une nécessité

<sup>4</sup> Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 83 à 92.

<sup>5</sup> Danièle Méaux, « Une légende inscrite sur sels d'argent (à propos de *Rimbaud le fils*) », in Agnès Castiglione dir., *Pierre Michon : l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « CIEREC-Travaux 105 », 2002, p. 81 à 92.

<sup>6</sup> Pierre Michon, « Les deux corps du roi » et « L'éléphant », in Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

<sup>7</sup> Pierre Michon, « Les deux corps du roi », *op. cit.*, p. 13-14.

intérieure qui s'apparente au geste divin – et l'empreinte photochimique signe cette parenté. Une telle vision des choses fait fi de l'« hétéro-détermination de la genèse de l'identité personnelle<sup>8</sup> » ; elle occulte le fait qu'une œuvre est toujours produite au sein d'une situation, d'un contexte contingent et qu'elle résulte d'interactions avec d'autres individus.

Dans une certaine mesure, les photographies de groupes d'artistes se tiennent à une certaine distance de cette mythologie de la création individuelle. Elles n'isolent pas l'artiste qui, présenté parmi ses pairs, apparaît comme un être soumis à des échanges et à des influences ; le créateur se présente dès lors moins comme un génie, doté de qualités intérieures exceptionnelles, que comme un individu pris dans des rapports interpersonnels<sup>9</sup>. À une appréhension qui irait de l'apparence du sujet vers son « âme », le portrait de groupe substitue peu ou prou une observation qui tend à décrypter chacun en fonction des rapports qu'il noue avec les autres. Dans le même temps, la figuration tend à s'inscrire davantage dans une situation donnée – qui fait sa modernité.

Les portraits photographiques de groupes s'inscrivent cependant dans la filiation des tableaux qui présentent des cercles d'écrivains ou de peintres. On pense à *Hommage à Delacroix*<sup>10</sup> (1864) ou *L'Atelier des Batignolles*<sup>11</sup> (1870) d'Henri Fantin-Latour. *Le Coin de table* (1872) du même peintre<sup>12</sup> réunit les membres du *Parnasse contemporain* : Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest D'Hervilly, Camille Pelletan, Pierre Elzéar, Émile Blémont et Jean Aicard. De tels tableaux, qui tendent à présenter les écrivains ou les peintres comme des groupes autonomes, traduisent le besoin des artistes de s'identifier à une catégorie singulière, de s'affirmer en tant que communauté professionnelle unie par des idéaux partagés, à l'heure où ils connaissent une forme de marginalisation dans l'espace

---

<sup>8</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du portrait photographique », in *Portraits, singulier pluriel 1980-1990*, Paris, Hazan-Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 21.

<sup>9</sup> Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion, « Champs Arts », 2010.

<sup>10</sup> Cette huile sur toile de 160 x 250 cm représente assis : Louis Edmond Duranty, Henri Fantin-Latour, Jules Champfleury, Charles Baudelaire ; debout : Louis Cordier, Alphonse Legros, James Whistler, Édouard Manet, Félix Bracquemond, Albert de Balleroy ; au centre un autoportrait d'Eugène Delacroix. Soit six peintres, un graveur et trois écrivains ou critiques d'art. L'hommage de Fantin-Latour est équivoque et sonne davantage comme la célébration de l'avènement du réalisme.

<sup>11</sup> Cette huile sur toile représente de gauche à droite Schiodorer, Édouard Manet, Astruc, Auguste Renoir, Émile Zola, Maître, Bazille, Jean Monnet.

<sup>12</sup> *Le Coin de table*, 160 x 225 cm, Musée d'Orsay. Henri Fantin-Latour a également représenté un groupe de musiciens, wagnériens, dans *Autour du piano* (1885).

social et où les œuvres picturales se trouvent dé-fonctionnalisées. Alain Bonnet a montré que ce type de représentation s'est développé, pour des raisons sociologiques, du début du dix-neuvième siècle jusqu'au début du vingtième siècle<sup>13</sup>. En 1922, Max Ernst s'inscrit, de façon parodique et énigmatique dans cette figuration de la communauté d'artistes<sup>14</sup> avec *Au rendez-vous des amis*<sup>15</sup> ; dans cette toile, chacun des membres du mouvement Dada en passe de se réunir sous la bannière surréaliste, se trouve affublé d'un numéro afin de pouvoir être identifié sur une des listes de noms qui figurent sur la droite et sur la gauche de la scène ; à l'arrière-plan du tableau, on discerne une montagne rappelant le Mont Parnasse. De fait, un des modèles de la représentation picturale se trouve fourni par le *Parnasse* de Raphaël (huile sur panneau, 1511) où l'on voit Apollon et les Muses entourés des poètes de l'antiquité<sup>16</sup>. Toutefois ce dernier tableau ressortit plutôt au genre du « panthéon historique<sup>17</sup> » puisqu'il réunit un ensemble d'auteurs qui ont vécu en des moments distants de l'histoire et dont les œuvres se perpétuent dans le présent. À l'inverse du « panthéon historique », la « fraternité contemporaine<sup>18</sup> » (dont les tableaux d'Henri Fantin-Latour fournissent un exemple) témoigne de valeurs nouvelles dont il s'agit d'affirmer la validité pour le présent et pour l'avenir ; elle contribue – de façon performative – à la reconnaissance des groupes concernés (puisque l'union fait la force... face au public et face à la critique).

Les représentations picturales de groupes d'artistes contemporains insistent moins sur le caractère exceptionnel du génie individuel que sur l'existence d'une communauté unie par une attitude partagée devant la vie et des idéaux semblables ; elles confèrent une reconnaissance sociale à une élite dont elles affirment la supériorité ; elles prennent parfois une allure de manifeste. Dans *Introduction à l'étude des stratégies littéraires*, Fernand

---

<sup>13</sup> Alain Bonnet, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, « Art et société », 2007.

<sup>14</sup> Max Ernst écrit en 1946 : « L'art n'est pas le produit d'un seul artiste, mais de plusieurs. C'est à un haut degré le produit des échanges de leurs idées. », cité in Alain Bonnet, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 170.

<sup>15</sup> Huile sur toile de 130 x 195 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln. On discerne à l'arrière, de gauche à droite : Philippe Soupault, Jean Arp, Max Morise, Raffaello Sanzio, Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico, Gala Éluard. Au premier plan : René Crevel (assis de dos), Max Ernst, Fedor Dostoïevski, Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Baargeld et Robert Desnos.

<sup>16</sup> À gauche d'Apollon, on reconnaît par exemple Dante, Homère, Virgile, tandis que Boccace, l'Arioste figurent à droite.

<sup>17</sup> Alain Bonnet, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 22.

<sup>18</sup> *Ibid.*

Divoire note en 1912 : « La nécessité des groupements est prouvée par l'histoire de ces cinquante dernières années. Elle est la grande leçon à tirer du Parnasse et du Symbolisme. Dans l'un et l'autre de ces cas [...], on voit la réputation du groupe faire celle des personnes<sup>19</sup>. »

La vogue du portrait pictural de cénacles d'artistes se tarit dans la première moitié du vingtième siècle, selon Alain Bonnet, parce que les aspirations et les stratégies se font de plus en plus individualistes<sup>20</sup>, mais aussi – et surtout – parce qu'en ce domaine s'impose dès lors un autre médium voué à des modes de circulation plus efficaces. La photographie est de fait susceptible d'être diffusée massivement, au sein des revues et des magazines ; la performativité des représentations s'en trouve accrue.

### Espaces de jeux

Si les photographies de groupes d'écrivains et/ou d'artistes d'avant-garde sont liées à cette tradition picturale, elles s'en démarquent souvent aussi par le biais d'options ludiques et subversives. Les portraits photographiques des cénacles de l'avant-garde manifestent en effet une quête d'originalité, une volonté d'innovation et d'expérimentation qui participent du climat de l'époque. La singularité ostensible de ces représentations, l'humour qui les habite signent un désir de déviance qui anime aussi bien les futuristes, les surréalistes, les membres du Grand Jeu et autres confréries satellites du mouvement surréaliste, les élèves et les enseignants du Bauhaus ou, plus tard, les écrivains de la *Beat Generation*...

Ces portraits collectifs cultivent une certaine ironie – qui traduit une volonté de rupture avec la tradition – ainsi qu'une propension à l'autodérision. Le modèle noble du cercle d'élus se trouve précisément pris à rebrousse-poil par le recours à des formes triviales ou vernaculaires du médium. Ces photographies de groupes se présentent peu ou prou comme des espaces dialogiques où le « *high* » et le « *low* » se complètent et se croisent, de façon savoureuse et ludique.

Si les protagonistes de ces mouvements se sont intéressés à la photographie, c'est le plus souvent parce qu'elle s'offrait comme une représentation facile, peu onéreuse, voire

---

<sup>19</sup> Fernand Divoire, *Introduction à l'étude de la stratégie littéraire*, Paris, Sansot, 1912, p. 47-48.

<sup>20</sup> Alain Bonnet, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.,

démocratique, et qu'elle semblait de la sorte à même de trancher avec les normes en vigueur, de bousculer les hiérarchies constituées. Dans cet esprit, ce sont précisément les représentations photographiques les moins sérieuses ou les moins « dignes de considération » que les acteurs des avant-gardes ont pris pour modèles de leurs effigies, sacrifiant à des usages « vulgaires » (au sens étymologique du terme) du médium.

C'est ainsi que les surréalistes ont aimé se faire photographier en plaçant leurs visages dans les décors troués, dénommés « passe-tête », qui se trouvent proposés dans les foires. Une étude<sup>21</sup> a été consacrée par Clément Chéroux aux clichés forains qui ont attiré Max Morise, Max Ernst, Paul Éluard, Robert Desnos, André Breton et d'autres... Les visages des surréalistes pointent au-dessus de corps peints burlesques ; leurs bustes émergent d'aéroplanes, d'automobiles ou de bateaux de carton-pâte. Ces vues conjuguent l'adhésion à une forme de divertissement populaire, l'usage du second degré et le plaisir du jeu collectif.

Les photomatons – images pauvres et industrielles s'il en est – ont également attiré les adeptes du surréalisme. *L'Échiquier surréaliste* (1934) s'offre comme une représentation de groupe, obtenue par le biais de la combinaison de photomatons. Avant d'être voués à la fabrication de clichés destinés aux pièces d'identité, les photomatons étaient des attractions présentées dans les foires. La régularité du format des petites effigies individuelles et l'alignement des clichés aboutissent à la constitution d'un damier ou d'une grille, structure emblématique de l'art moderne<sup>22</sup>, qui s'avère à même de présenter sous forme de système les relations établies entre les membres du groupe. *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (1934) inclut également un ensemble de photomatons. Ce type de collage se présente peu ou prou comme une version « low », moderne et ludique, des représentations picturales du siècle précédent montrant des cénacles d'artistes ou d'écrivains. Le recours à des images triviales, exemptes d'auteur – photomatons ou clichés forains – manifeste l'attirance des surréalistes pour les usages de masse du médium ainsi que pour les diverses formes d'automatisme.

D'autres portraits photographiques de groupes d'avant-garde reprennent les originalités naïves et approximatives qui se trouvent souvent cultivées par les amateurs peu soucieux de la finition de leurs clichés. C'est ainsi que certaines images des membres du

---

<sup>21</sup> Clément Chéroux, « Portrait en pied (de nez). L'introduction du modèle récréatif dans la photographie foraine », in Clément Chéroux, *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*, Paris, Le Point du jour, 2013.

<sup>22</sup> Rosalind Krauss, « Grilles » [1979], in Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, « Vues », 1993, p. 93 à 109.



Bauhaus recourent à d'amusantes dispositions, comparables à celles que recherchent certains photographes du dimanche facétieux : un anonyme représente quinze membres de l'école, entassés à l'embrasure d'une porte (1921-1923) ; T. Lux Feininger ramasse les visages des quatre jeunes artistes du Bauhaus tout en haut d'une photographie réalisée selon une contre-plongée drastique (1929) ; quant à Irène Bayer, elle capture les « bauhausler » alors qu'ils forment une pyramide humaine sur une plage (1926-1927). Le goût du jeu, l'exploitation du *kairos* – dans son originalité ou son incongruité même – priment sur la finition des images qui reste négligée. Ces clichés manifestent humour potache et dilettantisme, leur manque d'apprêt leur conférant une fraîcheur et une spontanéité à même de renvoyer à l'ambiance d'un vécu partagé. On retrouve cette forme de fantaisie collective pratiquée à Reims par « les phrères simplistes<sup>23</sup> », qui deviendront ensuite membres du Grand Jeu : pour une prise de vue, les quatre jeunes gens rapprochent leurs visages, qui viennent ainsi encadrer leur mascotte « Bubu » ; disposés de la sorte, ils fixent ostensiblement l'opérateur demeuré anonyme, tout au plaisir de fournir d'eux-mêmes une présentation originale.

Certains des portraits réalisés s'apparentent aux images proposées au sein des « récréations photographiques », manuels rassemblant les résultats cocasses de prises de vue inventives et ludiques. Au tournant du siècle le phénomène récréatif<sup>24</sup> prend une certaine ampleur : le public et les photographes raffolent des bricolages amusants qui font appel au montage, à la déformation optique, à la surimpression ou la superposition... Les groupes d'avant-garde manifestent un goût analogue pour l'expérimentation et le divertissement qu'autorise la prise de vue. Une image réalisée par Artür Harfaux<sup>25</sup>, vers 1925, réunit les quatre « phrères simplistes » superposés, en une curieuse effigie qui fond les singularités individuelles en une entité distincte, quelque peu monstrueuse. En 1932-34, Valentine Hugo réalise un collage qui combine, sur fond de dentelle de papier, entremêlées de feuilles de fougère et d'initiales végétales, les têtes détournées d'un certain nombre de membres du groupe surréaliste (le visage d'André Breton n'y apparaît pas moins de trois

---

<sup>23</sup> Rappelons que « les phrères simplistes » regroupent Roger Vailland, Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal et Robert Meyrat. Le groupe existe en 1925-1926 avant que les jeunes gens se rendent à Paris où ils créeront la revue *Le Grand Jeu*.

<sup>24</sup> Clément Chéroux, *Une Généalogie des formes récréatives en photographie 1840-1940*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris 1, 2004.

<sup>25</sup> C'est par esprit de provocation qu'Artür Harfaux germanise son nom à la fin de la guerre. Il gardera ensuite cette graphie pour signer ses travaux.

fois) : cet assemblage a tout d'un pêle-mêle ludique et kitsch. L'inclusion en 1924 par Fortunato Depero de plusieurs protagonistes du groupe futuriste au sein d'une même forme noire irradiante s'apparente également à certains bricolages réalisés dans le cadre des récréations.

De façon générale, le recours à des pratiques proches des usages vernaculaires de la photographie prend à rebours la parenté de ces portraits de groupes d'avant-garde avec les représentations picturales du siècle précédent qui montraient des cercles d'artistes appartenant à une aristocratie de l'esprit : dans les portraits collectifs des avant-gardes, il y a tout à la fois filiation et subversion du modèle. Si ces travaux photographiques viennent sacrer et promouvoir les communautés d'artistes au sein des revues, l'ironie qu'ils recèlent signe une forme de rupture avec la tradition – qui fait précisément leur valeur de manifeste.

Mais ce qui est évoqué au sein de ces représentations, c'est avant tout un « faire » ludique. Le spectateur est invité à reconstituer une situation qui a impliqué les modèles et le photographe, de part et d'autre de l'objectif – qui tout à la fois les sépare et les relie. Le jeu consistant à prendre collectivement la pose devant l'opérateur pour pouvoir découvrir ensuite « ce que cela donne » se trouve peu ou prou induit par la nature même du médium. L'interaction supputée par le spectateur au vu du cliché renvoie aussi de façon plus générale au fait que chacun ne perçoit son identité que par le retour que l'autre lui fournit. Ces portraits de groupe semblent en tout cas correspondre à des jeux de rôle, où chacun a risqué sa personne au travers d'une relation interpersonnelle fictive. L'opération de la prise de vue fixe, mais également induit la pose. Entre modèle et opérateur, les rôles peuvent potentiellement être intervertis. En 1919, devant un opérateur anonyme, les futuristes entourent Marinetti qui leur montre théâtralement du doigt « le chemin de l'avant-garde » ; le regard docile de certains disciples est tourné dans la direction désignée, tandis que d'autres scrutent le poète visionnaire au doigt tendu. L'image résulte ostensiblement d'une mise en scène ludique.

**Figure : Les futuristes florentins dans une photographie posée avec Marinetti leur indiquant le chemin de l'avant-garde (1919), in Giovanni Lista, *Les Futuristes*, Paris, Verdier, 1988, p. 123 © Giovanni Lista.**

En 1924, Man Ray représente les membres de la Centrale surréaliste autour d'une machine à écrire ; le cercle des visages blêmes, disposés autour de l'instrument, transcrit

l'émerveillement face à la découverte des potentialités de l'écriture automatique<sup>26</sup>. L'image a été présentée, disposée en V avec deux autres clichés, sur la couverture du premier numéro de *La Révolution surréaliste* en décembre 1924. L'emphase des postures, la tension exagérée des expressions participent d'une forme de théâtralité. Ce sont la liberté et la gratuité de l'activité qui font la valeur de manifeste de cette photographie ; il s'agit somme toute – *via* la mise en scène fantaisiste réalisée pour la prise de vue – de plaider pour une autre manière de vivre, purement ludique, coupé des exigences prosaïques de l'existence matérielle<sup>27</sup>.

Une photographie anonyme des « phrères simplistes », réalisée à Reims en 1924, témoigne d'un même goût pour le jeu collectif. Devant l'objectif, les jeunes lycéens prennent la pose : Roger Gilbert-Lecomte lève les bras au ciel, tandis que Roger Vailland fait mine d'épouiller René Daumal, assis en tailleur à ses pieds. Le jeu manifeste une entente, un plaisir partagé ; il contribue à souder une communauté. Les portraits réunissant les futuristes, les surréalistes ou les futurs membres du Grand Jeu renvoient à la connivence qui a existé entre les protagonistes (modèles et photographe) dont il est patent qu'ils ont partagé une situation vécue ; ils scellent la cohésion d'un groupe, tel qu'il se trouve distribué de part et d'autre de l'appareil. L'image photographique apparaît tout à la fois comme la trace et l'opérateur de la situation. Ces vues paraissent performatives, à double titre, car elles contribuent à la cohésion d'un groupe dans le moment même de la prise de vue, mais aussi car elles en expriment l'union pour la postérité, la représentation transmettant une forme de légende collective aux générations ultérieures.

### **Osmose et déchirements**

Au sein des groupes d'avant-garde, la volonté d'osmose entre les différents membres se trouve revendiquée de façon récurrente. La « primauté du collectif sur l'individu<sup>28</sup> » est affirmée au sein de la plupart des cénacles qui se développent alors plus ou moins dans la

---

<sup>26</sup> Man Ray, « Photographie de groupe de la Centrale surréaliste », 1924 ; de gauche à droite, on reconnaît Max Morise, Roger Vitrac, Simone Breton, Jacques-André Boiffard, Paul Éluard, André Breton, Pierre Naville, Robert Desnos, Giorgio De Chirico, Philippe Soupault, Jacques Baron.

<sup>27</sup> Ce sont bien là les qualités du jeu, tel que le définit Johan Huizinga in Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* [1951], Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p. 25.

<sup>28</sup> Clément Chéroux, « La photographie par tous, non par un », in *La Subversion des images*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 23.

mouvance du surréalisme ; les adeptes du Grand Jeu déclarent aspirer à briser les limites de la conscience individuelle au sein d'une communauté initiatique<sup>29</sup> : « [...] nous marchons unis tous ensemble, chacun portant son cadavre sur son dos. [...] nous ne formons pas un groupe littéraire, mais une union d'hommes liés à la même recherche<sup>30</sup>. »

Un collage, réalisé par Artür Harfaux, autour de 1928, réunit les visages de Roger Vailland, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, rejointoyés à la gouache et rattachés à un même cou massif afin de former un seul être tricéphale. Le regard de René Daumal est frontal, tandis que les profils des deux autres se font pendant, à gauche et à droite. La tête de Roger Vailland est redoublée d'une zone grisée qui est assimilée à son ombre portée ; la chimère acquiert ainsi un volume sculptural qui la rapproche d'un chapiteau médiéval. Cette trinité renvoie, de manière parodique, à la direction tricéphale de la revue entre 1927 et 1932.

Une vue anonyme de 1924 montre « les simplistes » disposés en étoile, autour d'une boule lumineuse, la photographie étant détournée selon la forme d'une étoile à six branches ; la convergence vers une forme de communion de pensée se trouve ainsi symbolisée. Il est frappant de constater qu'une disposition à peu près comparable se trouve adoptée par les tisseuses du Bauhaus, photographiées par Lotte Biese en 1928 ; cette image circulaire a été reproduite sur la couverture du numéro 4 de la revue *Bauhaus*. Une configuration analogue revient dans une vue anonyme prise à Cadaqués en 1929, qui montre Camille Goemans, Gala Dali, Salvador Dali et Sacha Heydeman. La disposition en une forme d'étoile – dont les têtes constituent le centre et les corps les branches irradiant vers la périphérie – apparaît comme une figure emblématique de la communion du collectif d'avant-garde. La photographie des futuristes réalisée en 1924, détournée selon une forme noire, isole et rassemble également les protagonistes du groupe en une seule et même entité irradiante. D'autres exemples pourraient être cités, qui tendent à symboliser l'osmose des membres des groupes d'avant-garde, en une communauté unie, à même de diffuser vers l'extérieur. Certains chefs de file se détachent parfois dans les compositions. Mais chacun se trouve défini par sa position dans le groupe qui forme un tout, supérieur à la simple addition de ses composants.

---

<sup>29</sup> René Daumal, « Lettre ouverte à André Breton sur les rapports du surréalisme et du Grand Jeu », *Le Grand Jeu* n° 3, p. 76.

<sup>30</sup> Roger Gilbert-Lecomte, « Avant-propos », *Le Grand Jeu* n° 1, p. 2.

Une telle proximité n'est pas sans engendrer désaccords, rivalités, haines ou tensions. Souvent, les membres des groupes d'avant-garde se sont déchirés. Et certaines des images réalisées – composant des sortes de tableaux vivants – en témoignent de manière ludique. À cet égard, deux photographies, pourtant effectuées à vingt-trois ans d'écart, présentent une parenté troublante. La première oppose deux adeptes du Grand Jeu, la seconde deux auteurs de la *Beat Generation*.

« Hommage au marquis de Sade » (1930)<sup>31</sup> livre la parodie d'une tentative d'assassinat de René Daumal par Roger Gilbert-Lecomte : à droite, l'auteur du *Mont-Analogue*, habillé de blanc, roule des yeux désespérés, l'ovale pâle de son visage tranchant sur l'obscurité ; l'agresseur vêtu de noir surgit *a sinistra* ; seuls émergent de l'ombre sa figure claire, ses mains assassines et une lame acérée qu'il applique théâtralement sur le cou offert de son ami. Le regard du spectateur, qui suit l'orientation du geste maléfique, vient buter à droite de l'image sur un miroir contre lequel la victime est acculée ; cette paroi, qui ferme l'espace mais possède aussi le pouvoir de renvoyer le reflet vers la gauche, se fait symboliquement adjuvant de l'assassin. La pâleur des visages et des mains est telle que, se détachant du fond sombre, ils se trouvent ramenés à la platitude du premier plan ; l'image fait ainsi penser à certains dispositifs ludiques proposés aux enfants, où des personnages de carton sont munis de languettes permettant d'opérer des modifications simultanées de la scène représentée (apparitions/disparitions, rencontres...) ; la traction de la languette entraînerait ici le rapprochement mécanique des deux protagonistes, un instant plus tôt disjoints, et la pénétration de la lame dans la gorge de la victime. Le jeu avec la mort a fasciné de longue date les auteurs de cette mise en scène : à Reims, les « phrères simplistes » multipliaient les exercices permettant de côtoyer le mystère du néant ; un « pacte d'Absolu » leur donnait droit de vie et de mort les uns sur les autres ; chacun avait un surnom et Roger Gilbert-Lecomte était comparé à un ange noir, capable de se transformer en vampire aux gencives saignantes<sup>32</sup>. Plus tard, en 1927, René Daumal écrit encore à son ami : « Si tu voulais m'égorger [...], il me serait permis de ne pas résister<sup>33</sup>. »

<sup>31</sup> Cette vue devait figurer dans un numéro spécial, consacré à Sade, de la revue belge *Le Rouge et le noir*, qui finalement ne fut pas publié.

<sup>32</sup> Michel Ramdon, *Le Grand Jeu. Les enfants de Rimbaud le Voyant*, Paris, Le Grand Souffle, 2003, p. 36.

<sup>33</sup> René Daumal, « Lettre à Roger Gilbert-Lecomte » (12-13 octobre 1927), in René Daumal, *Correspondance 1 (1915-1928)*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 1992, p. 197.

Dans « Hommage au marquis de Sade », Artür Harfaux renvoie ironiquement aux mécanismes complexes d'une relation hors du commun. La mise en scène signe aussi, de manière ludique, « l'impossible unité d'un groupe perdu d'avance<sup>34</sup> ».

Il est troublant de retrouver la même configuration dans une photographie réalisée par Allen Ginsberg en 1953. Cette fois-ci, c'est William Burroughs qui s'en prend théâtralement à Jack Kerouac. L'agresseur se propulse toujours de la gauche vers la droite – ce qui tend à dynamiser son geste. La victime est également acculée à la droite du champ, tout contre un miroir. Un texte manuscrit (signé Allen Ginsberg) explicite la situation. Doit-on supputer que les protagonistes des années cinquante connaissaient la photographie réalisée par Artür Harfaux ? L'intimité qui s'instaure au sein de chacun des groupes concernés ne paraît, en tout cas, pas exempte de tensions et de violence contenue. Dans le même temps, ces mises en scène humoristiques emblématisent une forme de sacrifice de l'individu au bénéfice du groupe et de ses conceptions.

Les portraits photographiques de groupes d'avant-garde s'inscrivent dans la tradition figurative des cénacles d'écrivains ou d'artistes du dix-neuvième siècle ; pourtant, ils ne sont pas sans prendre à rebours l'image traditionnelle du sujet individuel et de la création, en lui substituant une version collective et ludique, ironique et moderne. Sans doute, ces représentations sacrent-elles de nouvelles aristocraties de l'art et de l'esprit, mais elles le font selon une « stratégie de distinction<sup>35</sup> », telle que définie par Pierre Bourdieu, qui les hisse au-dessus d'une appréhension du rôle de l'artiste ou de l'écrivain héritée du passé pour thématiser une démarche neuve, désinvolte et subversive, qui n'est dans une certaine mesure intelligible que par un public de « happy few » à même d'entrer dans une relation de connivence partagée. Le médium photographique, lié à des usages vernaculaires et apte à déclencher des pratiques ludiques, s'est prêté à la réalisation de ces portraits collectifs décalés – qui « mettaient en jeu » l'identité même des groupes concernés.

---

<sup>34</sup> Jean-Paul Neveu, « Artür Harfaux, une vie ordinaire, si peu ordinaire... », in *L'Entrée du Royaume Souterrain est ici. Artür Harfaux & Maurice Henry, autour du Grand Jeu*, Tourcoing, Musée des beaux-arts de Tourcoing, 2002, p. 21.

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1979.