

ARTICLE DE RECHERCHE

Laboratoire
Histoire de l'art

RENÉ MAGRITTE ET DUANE MICHALS : UNE RENCONTRE SURREALISTE.

COLETTE MOREL

RÉSUMÉ

« En 1981 Duane Michals publie *A Visit with Magritte*, seize ans après avoir rencontré le peintre belge. Comment comprendre cette si longue ellipse qui sépare prise de vue et diffusion de l'image ? En 2011, c'est une version refondue que propose Steidl éditions, transformant le document d'une rencontre en véritable dialogue que noue le photographe avec sa figure tutélaire. Ponctuée de silences, l'élaboration du livre porte une nouvelle grille de lecture, qui fait accéder l'oeuvre de Duane Michals à une forme subversive du surréalisme, sous l'égide des frondeurs du groupe bruxellois de Magritte et Nougé. »

DUANE MICHALS ET RENÉ MAGRITTE : UNE RENCONTRE SURREALISTE

« Duane Michals a rencontré Magritte et l'a adoré, » nous dit Michel Foucault. En 1982, Duane Michals trismégiste, tout à la fois photographe-cinéaste, photographe-poète et photographe-peintre, expose au centre Pompidou. Dans « La pensée-émotion », texte introductif au catalogue, Michel Foucault est le premier à mentionner les « procédés magritéens » dans l'oeuvre du photographe américain, un an après l'aveu de leur rencontre. De cette rencontre il nous reste une trace plus qu'écrite, développée, imprimée ; celle d'*A Visit with Magritte*¹, parue en 1981. Or les deux artistes se rencontrent en 1965, un an avant la mort de Magritte. Pourquoi ce silence de seize ans ? De l'oeuvre à la relecture, de l'hommage à la filiation, l'étude de leur dialogue dépasse les couvertures du livre et traverse le travail de Michals. Esquissée, affirmée, déjouée, cette influence n'a de cesse de paraître et réapparaître photographiée après photographie : d'*A Visit with Magritte* jusqu'à ses fameux *Painted Photographs*, elle ouvre une nouvelle grille de lecture de l'oeuvre de Duane Michals, indubitablement imprégnée de surréalisme.



Duane Michals, *A Visit with Magritte*, Matrix, Providence, 1981.

UNE VISITE CHEZ MAGRITTE

Le passage chez le peintre n'a pas la dimension documentaire d'une commande, et pourtant Duane Michals prend de cette rencontre de très nombreux clichés, dont l'importance se dévoile plus tard. Au moment de la rencontre, l'art du photographe en est encore à ses prémices. Depuis 1958, où il découvre lors d'un voyage en Russie la photographie avec un Argus C3, Duane Michals multiplie les commandes pour *Vogue*, *Life*, *Mademoiselle*, etc. On date, d'après ses écrits, le début de sa production personnelle en 1964, avec *Empty New York*. Quand il fait la connaissance de Magritte, Michals est donc principalement un photographe de commandes dont l'oeuvre personnelle en est à ses balbutiements ; lorsqu'il publie l'ouvrage, il est photographe. En 1970 ses *Stories* sont présentées sur les cimaises du MoMA, légitimant l'usage de la séquence. Au cours de la décennie suivante, sa méthode se systématise et les hybridations qu'il fait du médium photographique en appellent de nouvelles. Après l'image-mouvement, intervient l'image-parlée : ses clichés s'entourent « d'une chevelure de mot ² », inscrits à même le papier, parfois même sur l'image. En 1974, ils confondent les visiteurs de la Gallery Light, et confèrent à leur créateur la position de maître³. Deux ans avant *A Visit with Magritte*, Duane Michals introduit la peinture, double naïf et coloré de la photographie.

L'attente de la publication est à lire dans un double mouvement : d'une part, le photographe attend la maturité de sa figure d'artiste, d'autre part le contexte artistique des années 1980 crée un environnement propice au dialogue entre photographie et

1 MICHALS Duane, *A Visit with Magritte*, Matrix, Providence (USA), 1981

2 FOUCAUT, Michel, « La pensée-émotion », Duane Michals, photographies de 1958 à 1982, Paris

3 À en voir la collection dans laquelle est publié BAILEY Ronald H., *The photographic illusion : Duane Michals*, Alskog Book, collection Master of Contemporary Photography, Los Angeles, 1975.

surréalisme. Raison individuelle et collective donc. Magritte meurt en 1967, événement qu'accuse le texte qui accompagne la fin de l'ouvrage : « un an et demi après, Magritte était mort ». Des années plus tard, en 1976, Louis Scutenaire organise l'exposition des photographies prises par Magritte, qui font également l'objet d'une publication en 1982⁴. Cette relecture de l'oeuvre du surréaliste par le prisme de la photographie au tournant des années 1980 n'a rien d'une coïncidence, et tient plutôt d'une effervescence contextuelle particulière. Dans le premier *Dictionnaire abrégé du surréalisme* que Breton écrit en 1938, le terme « photographie »⁵ n'apparaît nulle part. Pourtant l'importance du photographique au cœur du surréalisme n'est pas à minorer, et c'est entre les années 1970 et 1980 que commence une récupération par les historiens de l'imbrication indéniable du photographique et du surréalisme. Deux ouvrages de référence paraissent sur ce sujet au cours de la décennie : en 1982, Édouard Jaguer publie *Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie* ; et trois ans plus tard, Dawn Ades, Rosalind Krauss et Jane Livingstone, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*. On peut alors proposer le constat suivant : d'une part, Duane Michals jouit d'une reconnaissance internationale, la peinture relance sa formule subversive, et à l'aube de la cinquantaine – l'omniprésence de la mort est l'un de ses thèmes de prédilection – il choisit de placer Magritte comme figure tutélaire ; d'autre part, l'imbrication entre photographie et surréalisme est dans l'air du temps. La ténébreuse attente qui plane sur la parution d' *A visit with Magritte* s'éclaire dès lors d'un jour nouveau, et propose une véritable sanctification du lien qui unit Michals à Magritte, qu'il s'agit de lire comme un hommage.

L'image se voit, se lit, s'éprouve dans une osmose entre littérature, peinture, cinéma et photographie. Le livre s'ouvre et se referme par un double renvoi, reprenant le leitmotiv de la figure au chapeau melon. Dans la première, on reconnaît Magritte saluant amicalement par le geste convenu du chapeau tendu. Dans la dernière, la même formule est reprise – cadre serré, noir et blanc, frontalité du sujet, ironie du sourire – mais au traits du peintre se sont substitués ceux du photographe, dont l'image apparaît alors pour la première fois. Cette figure de l'homme au chapeau consacre Magritte en personnage de sa propre iconographie, souvent de dos, tenant le rôle, traditionnellement alloué à la peinture renaissance, d'intercesseur. Effigie de l'homme moderne, degré zéro de la banalité qui accède, par sa transparence même, au symbole. Double du spectateur et présence de témoin, l'homme au chapeau est à ranger dans le vocable de Magritte au même titre que ses nuages, oiseaux et autres quilles et grelots. Dans la mesure où il est contenu entre ces deux images, le livre peut se comprendre comme le processus actif d'une métamorphose en cours : non celle de Magritte en Michals, mais plutôt celle d'une transmission de l'ordre de l'incarnation. Symboliquement, le personnage traverse la rencontre pour passer du peintre au photographe. Comment ne pas penser au pantin-Charlot de Fernand Léger qui ouvre et ferme son *Ballet Mécanique*? Par l'évocation du personnage comique développé par Charlie Chaplin, Léger mettait son film sous l'égide d'un maître du cinéma ; de la même façon, Michals choisit de rattacher son oeuvre à celle d'un grand peintre surréaliste.

La fermeture du livre reprend, peut-être de manière plus éclairante encore, une allusion cinématographique. À la fin de l'ouvrage, Duane Michals introduit la formule qui l'a rendu célèbre, la séquence. Sur l'avant dernière double page se conjuguent une photographie de Magritte, et un plan large de la maison ; nous arrivons à la fin du voyage. La page suivante reprend la photographie de la maison, dans un format réduit. À droite, dans un



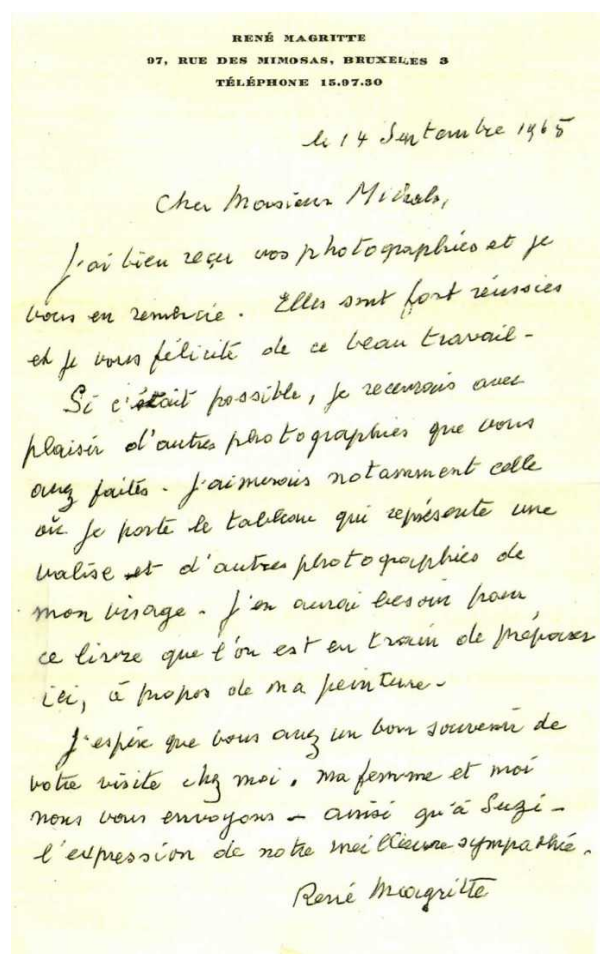
Duane Michals, « Séquence », *A Visit with Magritte*, Matrix, Providence, 1981.

4 PAQUET Marcel, *Photographies de Magritte, Contre-Jour*, Paris, 1982.

5 MOLDERINGS Herbert, *L'Évidence du Possible : Photographie moderne et surréalisme*, Textuel, coll. L'Écriture photographique, Paris, 2009.

format toujours régressant, se suivent des plans de cette maison, « empire des lumières ». La séquence et sa mise en forme par la lecture de l'ouvrage répondent à deux notions de cinéma : capture et montage. Dans des plans plus larges et dans un format plus réduit à mesure que l'on avance se lit l'éloignement. Par un mouvement proche du travelling arrière, on suit le recul de l'appareil de Duane Michals, s'éloignant de la demeure du peintre. Ce qui se lit sous l'emploi de la séquence en fin d'ouvrage, alors même qu'au moment de la prise de vue elle ne faisait pas partie du vocabulaire du photographe - on date la première de ces séquences de 1966, bien qu'il faille attendre 1968⁶ pour qu'elle soient exposées - demeure de l'ordre de la révélation. Lorsqu'il quitte la maison de Magritte, il part avec l'une de ses premières séquences, autrement dit avec une création en puissance, développée dès son retour.

Trente ans plus tard, Duane Michals fait paraître une édition⁷ entièrement refondue de son ouvrage, où la dimension panégyrique atteint son paroxysme. Le temps qui sépare la prise de vue de sa publication a introduit une forme de sacralisation du fait raconté - la rencontre décisive de deux artistes - dont l'ampleur est réaffirmée par la réécriture. La voix de l'auteur n'accompagne plus les photographies, mais s'en fait le préambule, probablement en réponse à un relatif effacement de l'artiste dont le rapport avec Magritte est désormais de l'ordre de l'acquis : les images, en somme, parlent désormais d'elles-mêmes. En vérité, ce positionnement en bloc de l'écrit marche en binôme avec un autre ajout, celui de la lettre que Michals reçoit de Magritte à son retour à New York. Dans le documentaire de Camille Guichard, Michals évoque cette fameuse lettre qu'il garde « fixée au mur de son appartement⁸ », et reproduite au cœur de l'ouvrage. L'introduction de cette lettre de remerciement, relativement formelle du reste, vient attester le lien des deux artistes, et de l'éventualité d'une relation épistolaire consécutive de leur rencontre ; le livre en serait alors la réponse jamais expédiée. L'image de cette lettre fonctionne comme preuve : non seulement indice matériel d'un échange, mais surtout porteuse de dialogue. Dans sa dimension d'image, la reproduction de la correspondance s'inscrit comme signe du lien, puisque pour la première fois sont réunis au sein d'une même image les deux noms de Magritte - inscrits deux fois, dans l'entête et la signature - et de Michals ; et qu'elle occupe la fonction de véhicule de l'hommage par sa nature d'échange. Tout fonctionne comme si l'ajout se faisait sanctification de la relation par l'acquiescement du peintre. L'invocation de ce dialogue répond à une dynamique de mythification qui régit la majeure partie des transformations apportées à la version originale. Dans un mouvement comparable, la séquence d'éloignement évoquée plus haut est montée à l'envers et installée en ouverture du livre. Il se dégage quelque chose de plus distant de cette variation, où l'idée de rencontre est remplacée par celle de choc. Choc d'une œuvre et d'un artiste dont l'impact est désormais avéré. L'influence n'est plus



Lettre de René Magritte envoyée à Duane Michals le 14/09/1965, reproduite in *A Visit with Magritte*, Steidl Publishers, Göttingel (Allemagne), 2011.

6 Première exposition des séquences de Duane Michals à l'Underground gallery en 1968.

7 MICHALS Duane, *Une visite chez Magritte*, Steidl Publishers, Göttingen (Allemagne), 2011.

8 GUICHARD Camille, *Duane Michals ; The Man who invented himself*, Arcadés /CNC, 2013.

en potentialité (en 1965), en cours (en 1981), mais assise (en 2011). C'est la raison pour laquelle le salut de l'artiste est remplacé par la sépulture des Magritte, sur laquelle on a jeté une paire de gants. Tout semble alors en place pour invoquer un véritable lien entre les deux artistes.

LA SONNETTE DU SURREALISME

A Visit with Magritte nous met sur la voie surréaliste qui s'ouvre à Michals par l'invite de Magritte : le rapport entre leurs travaux respectifs dépasse l'ouvrage, puisqu'il imprègne jusqu'aux productions les plus célèbres de l'Américain. L'une des photographies les plus reproduites de Michals, *The illuminated Man*, porte en elle la trace indélébile de ce lien. L'image est assez simple : un homme, plongé dans une semi-obscrité voit son visage happé dans un halo de lumière. Pour Duane Michals, il s'agit d'une image onirique, métaphysique : l'homme est habité par un souffle interne, une énergie – la lumière agit comme trace d'une intériorité sans forme. C'est par le matériau premier de la photographie que se dessine la figure de l'invisible. Et pourtant, ce cliché est une transposition du *Principe de plaisir*⁹ de Magritte. La similitude est frappante : le visage d'un homme, cadré également en buste, disparaît dans une émanation circulaire de lumière. Une nuance cependant : chez Magritte, l'ambition est de déjouer le principe de fidélité des images. Et qui peint-il ? Toute l'ironie est là : cet homme, c'est Edward James, grand mécène du surréalisme. La transposition entre pictural et photographique ne s'arrête pas à Michals, puisqu'elle se lit également en sens inverse. Le tableau prend en effet pour inspiration un portrait de James par Man Ray – photographe surréaliste par excellence – que subvertit Magritte. Détournant la commande, le portrait est effacé, et Magritte peint littéralement le photographique, puisque sous ce halo de lumière, c'est le flash de l'appareil qui s'inscrit sur la toile : la photographie met en échec le principe de ressemblance. La fidélité de la peinture est une chose, celle de la photographie est pire encore. « Je dois travailler avec la photographie, et les gens croient aux photos. Il ne croient pas aux tableaux, ce qui donne au photographe une arme puissante. (...) Magritte pouvait faire pleuvoir des gens du ciel et moi je ne pouvais simplement pas¹⁰ » nous dit Michals. Les ambitions des artistes se rejoignent en une illustration commune, et en un symbole commun ; la lumière. Lumière comme degré zéro du photographique : la toile même se conçoit dans sa dimension photographique. Le lien avec le surréalisme n'est pas loin : Man Ray, Edward James, René Magritte, Duane Michals. Ce dernier ne conçoit pas sa photographie comme une relecture du tableau, et n'est même jamais mentionnée

Duane Michals,
The illuminated Man, 1968.

Edward James Foundation, Sussex.



The illuminated Man

Man Ray, *Edward James*, 1937.



René Magritte
Le Principe de Plaisir, 1937,
79 x 63,5 cm, huile sur toile.



René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937, 81 x 65 cm, huile sur toile, Museum Van Beunigen Rotterdam



9 René Magritte, *Le Principe de Plaisir* 1937, 79 x 63,5 cm, huile sur toile, Edward James Foundation, Sussex.

10 DIAMONSTEIN Barbarale, *Visions and Images ; American Photographers on Photography*, Rizzoli, New York, 1981.

la toile de Magritte lors des analyses de *The illuminated Man*. Inspiration ? Coïncidence ? Duane Michals raconte souvent d'où vient la photographie: ayant repéré une percée de lumière dans un tunnel à New York, il prend avantage de cette brèche éphémère pour mettre en scène une figure de l'évanescence¹¹. Pur hasard, simple aspiration pour un élément plastique, qu'en est-il réellement ? La relecture en reste au stade de l'hypothèse, mais dans un cas comme dans l'autre, la filiation s'impose.

Le rapprochement de Michals et du surréalisme belge ne s'arrête pas avec Magritte, puisque se dessine un lien avec un autre pilier du groupe bruxellois, Paul Nougé. La première séquence de Michals répond de façon singulière à la première photographie de *La Subversion des Images*¹², unique production photographique de l'écrivain. *The Woman is frightened by the Door*¹³ fonctionne comme *Femme effrayée par la ficelle*. Le thème est analogue : l'effroi d'une femme, insérée dans un cadre quotidien - l'intérieur - par un objet anodin - la ficelle, la porte. La composition répond aux mêmes règles : une femme, à la gauche de l'image, s'oriente vers la source de l'inquiétude, renvoyée à l'autre extrémité. La ficelle est éloignée dans un coin de l'image et de la pièce, la porte jouxte les limites de la photographie. La frontalité de l'image laisse s'échapper le personnage, réduit à son effroi. La nudité du personnage de Michals pourrait étonner, ce dont Michals joue. La nudité répond à une tradition d'histoire de l'art comme porteuse d'une dimension mythologique, qu'il détourne par le caractère quotidien du nu. Cette ambivalence est signifiante : le personnage se situe entre l'apologue et l'érotisme d'une nudité offerte, et la poésie émerge de la cohésion du mythologique et du banal. La femme de Nougé est habillée, mais pas moins effrayée. Et quel est donc cet étrange objet d'angoisse ? La ficelle, la porte ; en d'autres mots, des objets utiles, banals, triviaux. C'est là qu'intervient la séquence : l'effroi de la porte est de l'ordre du transitionnel, aux antipodes de la fixité de Nougé. L'enjeu de l'objet, c'est justement ce qu'il voile, puisque la porte cache, amène, bouge quand la bobine enserre, se déroule, se dissout pour la révélation de son absence de noyau. Le choix de la porte est singulier : non seulement elle s'insère parfaitement dans la dynamique séquentielle de Michals - la porte n'est pas effrayante en soi comme elle le serait dans une seule image, mais c'est justement son essence transitoire qui pousse à la dilution de l'image unique, par la séquence et le flou. Il faut littéralement que la porte puisse bouger pour que la subversion opère, mais Duane Michals propose en plus une variation - consciente ou non - sur un motif cher au groupe surréaliste bruxellois. Magritte est habité par la force de l'objet-porte¹⁴, révélateur de la potentialité du mystère mais aussi double de l'image : n'est-il pas ce qui donne à voir un autre paysage à l'intérieur d'un cadre, qui perce la vision ? Le portrait¹⁵ que fait Magritte de Nougé inclut précisément ce motif de la porte, brisée, biomorphique. La porte comme illustration de la coexistence des contraires, du mouvement de la pensée, répond à la ficelle comme porteuse de vide. Chez Michals, la porte n'ouvre sur rien ; dans *Le bras révélateur*¹⁶ de Nougé, de la porte entr'ouverte s'échappe une indication vide, ce que le doigt pointe étant hors de l'image ou du moins hors de notre perception visuelle. De la



Duane Michals, *The Woman is frightened by the door*, 1966.



Paul Nougé, *Femme effrayée par la ficelle*, in *La Subversion des images*, 1929-30.

11 BAILEY Ronald H., opus cité.

12 Duane Michals, *The woman is frightened by the Door*, 1966.

13 Paul Nougé, *Femme effrayée par une ficelle*, in *La Subversion des Images*, 1929-30.

14 « La raison d'être de la porte n'est pas de se trouver rectangulaire et de bois mais, si jeu libre nous est laissé, de nous livrer passage » in SCUTENAIRE Louis, *Avec Magritte*, Éditions Lebeer Hossmann, Coll. Le fil rouge, Bruxelles, 1977, p. 11.

15 René Magritte, *Portrait de Paul Nougé*, 1927, Huile sur toile, 95 x 65 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

16 Paul Nougé, *Le Bras révélateur* in *La Subversion des Images*, 1929-30.

ficelle à la porte, de l'image unique à la séquence, de Paul Nougé à Duane Michals, cette comparaison fait circuler dans les premières œuvres de l'Américain la notion de surréalisme.

Un cliché relativement méconnu du photographe met en exergue cette formidable conversation aux berges du surréalisme. Il s'agit d'une relecture que Michals fait de l'une des photographies qu'il a prises de Magritte en 1965, et qui ne figure pas dans *A Visit with Magritte : Portrait de De Chirico et Magritte*. En 1979, il peint sur l'image - on date d'ailleurs cette nouvelle hybridation de 1979. Et que peint-il ? Un énorme gant rouge. Le même que celui qui jouxte le masque de *L'Apollon du Belvédère* dans *Le Chant d'amour*¹⁷, peint par De Chirico en 1914.

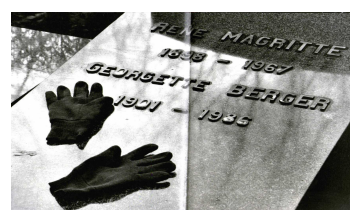
Le peintre italien conçoit sa composition à partir de l'hommage qu'il fait à Apollinaire - le masque d'Apollon, dieu des poètes n'y est pas accidentel, et l'oeuvre est une réponse à un poème de l'auteur d'*Alcools* -, et place dans le fond de sa composition un train, que l'on a vu comme une référence à son père, cheminot. Premier maillon : *Le Chant d'amour* est placé sous le signe de la filiation et de l'hommage. Deuxième maillon : il s'agit du tableau qui a changé la vision picturale de Magritte et l'a éveillé au surréalisme¹⁸. Troisième maillon : Duane Michals peint aux côtés du visage du peintre l'étrange objet présent dans la toile. Le titre de la photographie-peinte porte cette filiation dans sa dimension de portrait combiné. La peinture métaphysique de De Chirico et sa subversion de la logique appellent Magritte et les surréalistes, dont il est l'un des précurseurs. Pourquoi peindre un gant, et pas le masque de la statue ou la balle verte ? On pourrait penser qu'il s'agit simplement d'un choix de composition : en peignant le gant à droite comme sur la toile originelle, Magritte prend la place de la statue, et donc de la figure de l'inspiration. Ce serait sans compter sur la dimension symbolique de l'objet choisi : un gant. On le retrouve dans *Le Sens de la Nuit*¹⁹ de Magritte, mais surtout en emblème surréaliste à travers *Nadja*²⁰ de Breton. Nous avons évoqué la nouvelle édition de *A Visit with Magritte*, fermée par une photographie de la tombe des Magritte sur laquelle on a jeté une paire de gants. Dans *The Pleasures of the Glove*²¹, Michals suit la passion de son personnage pour un gant, fascination qui tient du désir. De la vitrine où l'objet est sublimé, il est transposé comme objet banal que subvertit la poésie : « Il devint fasciné par l'étrange forme qu'un de ses gants avait pris. C'était devenu un étrange tunnel fourré, tout sombre et chaud à l'intérieur. / Comme ce devait être merveilleux de laisser sa main pénétrer le tunnel et voir où cela allait mener. » Il devient l'élément de la transposition du poétique, et dans l'économie de la séquence, c'est l'enfant que le rêve et le désir peuvent intervenir dans l'image. Ne pourrait-on pas aller plus loin et affirmer que c'est par le prisme du surréalisme, symbolisé par la figure du gant, qu'une telle subversion est rendue possible ? Michals produit ainsi une séquence autour d'un gant ; comme c'est étrange quand on sait que Magritte et son ami Paul Nougé ont conçu un scénario dont « un gant noir » est le centre. « (Un homme écrit, assis à une table). Un gant noir tombe sur la table. L'homme regarde le gant, puis, posant la plume, déchire en petits morceaux la feuille qu'il est en train d'écrire. Jette les morceaux



Duane Michals, *Portrait de René Magritte et Giorgio de Chirico*, 1979.



Giorgio de Chirico
Le Chant d'amour, 1914,
Huile sur toile,
73 x 59, 1 cm,
New York Museum of Modern Art.



MICHALS Duane, dernière double page de *Une visite chez Magritte*, Steidl Publishers, Göttingen (Allemagne), 2011.

17 Giorgio de Chirico, *Le Chant d'amour*, 1914, Huile sur toile, 73 x 59, 1 cm, New York, Museum of Modern Art.

18 « Mes yeux ont vu la pensée pour la première fois », in MAGRITTE René, *Écrits complets*, édition établie et annotée par André Blavier, Flammarion, 1979, p. 664.

19 René Magritte, *Le Sens de la Nuit*, 1927, Huile sur toile, 139 x 105 cm, Menil Collection, Houston.

20 BRETON André, *Nadja, Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris, 1988, p. 679.

21 Duane Michals, *The Pleasures of the Glove*, 1974.

vers l'appareil. Met le gant sous l'enveloppe. (...) L'enveloppe sur un trottoir. Une femme passe, ramasse l'enveloppe. (Avec une autre femme, elle joue avec le gant, comme à la balle). Soudain, l'une désigne le ciel avec un cri d'effroi ; l'autre se cache le visage de la main. Le gant retombe entre elles. (...) L'homme s'avance (...) se baisse ; ramasse le gant²²». De troublantes similitudes: l'homme attablé, la transposition inattendue dans l'univers féminin - la femme qui porte un gant dans le bus, la singularité du gant qui déconstruit l'habitude de la paire, et la fin des deux œuvres sur le gant unique abandonné et ramassé par l'homme. De Chirico, Magritte, Michals, Breton, Nougé : la lignée du surréalisme est retracée à travers cette seule image.

MICHALS APRÈS MAGRITTE

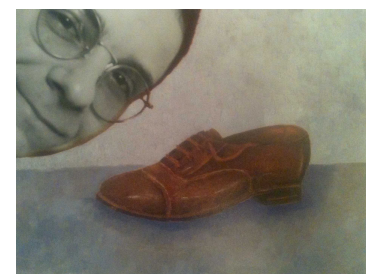
Trois ans avant *A Visit with Magritte*, Michals inaugure un procédé de relecture du photographique par le pictural. Dans la continuité de cette filiation, une double influence est agissante : l'une de l'ordre du photographique, l'autre du pictural. Prenons pour éclairer cette proposition le *Portrait d'Arthur Sanzari et chaussure*²³ que Michals produit en 1980. Sur l'image, un visage cabotin semble s'immiscer dans la toile où trône une chaussure. Toute la photographie est recouverte de peinture, le contour du visage également : tout fonctionne comme si l'on avait collé un morceau de photographie sur une toile. Une photographie attribuée au belge, *Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris*²⁴ nous propose une composition similaire, puisque face au sujet une chaussure est suspendue dans le vide à l'aide d'un fil, qu'on voudrait moins visible. Influence photographique d'une part, picturale de l'autre, puisque l'on peut voir dans la technique de Michals la tutelle du peintre. Le choix d'un objet relativement trivial, peint d'une manière simple et lisible n'est pas sans rappeler l'iconographie du belge, composée d'éléments familiers, simplifiée pour une identification immédiate. Cette imbrication va même plus loin, lorsque Michals peint *Ceci n'est pas la photographie d'une pipe*, à travers laquelle il superpose à *Un garçon à Leningrad*²⁵ la reproduction de la fameuse pipe de *La trahison des images*. Le titre appuie la variation, en transposant le système de Magritte au photographique pour jouer sur la nature de l'oeuvre: on voit un dessin, mais en réalité ne tient du photographique que le fond, la toile. Il reste que l'on est face à un élément d'étrangeté, puisque le fond brossé, devenu flou, paraît surréel quand la pipe s'impose au cœur de la toile. On observe alors un renversement, puisque à la reproduction picturale est accordée plus de crédit, quand l'enregistrement automatique devient le terrain du fantomatique.



A boy in Leningrad, 1958.



René Magritte, *Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris*, 1928, Musée national d'Art moderne, Paris.

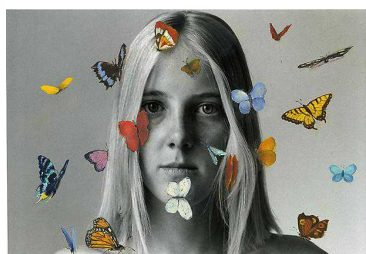


Duane Michals, *Portrait de Arthur Sanzari et chaussure*, 1980.



This is not a photograph of a pipe, 1978

Mais comment penser cette complémentarité quand photographie et peinture sont toutes deux produites par Michals ? Nous avons vu le cas d'une relecture - la peinture fait suite à la photographie, autonome à l'origine - mais que penser d'une photo comme *Summer*²⁶ où l'image est produite en prévision de l'ajout ? Une jeune fille est cadrée frontalement à mi-épaules, son regard nous fixe, indifférent à la multitude de papillons peints qui gravitent autour d'elle. La peinture porte l'atmosphère estivale de l'ensemble, et de la corrélation de la figure et des papillons naît un univers onirique.



Duane Michals, *Summer*, 1980.

22 DE NAYER Christine, *Paul Nougé et la photographie*, Didier Devillez, Bruxelles, 1994, p. 29

23 Duane Michals, *Portrait de Arthur Sanzari et chaussure*, 1980.

24 René Magritte, *Camille Goemans écrivant dans son atelier à Paris*, 1928, Musée national d'Art moderne, Paris.

25 Duane Michals, *A boy in Leningrad*, 1958

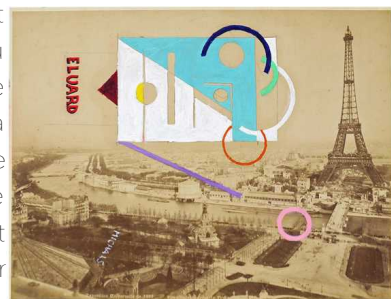
26 Duane Michals, *Summer*, 1980.

Pourtant la jeune fille paraît dépossédée de sa matérialité quand les papillons s'attachent à son reflet. Non seulement le photographique est dépouillé de sa vraisemblance, mais il est en plus renvoyé à sa platitude : ces papillons peints sont ambigus, et il est impossible de savoir s'ils sont *dans* l'image, comme inhérents à la scène, où s'ils ne sont que des insectes qui ont suspendu leur vol sur un album de famille. La peinture renvoie la photographie à son manque de substance.

Dans les travaux les plus récents de Michals, la question du surréalisme est partout, et se lit même en négatif des photographies. Emploi de l'archive, référence au collage qui porte la poésie de la rencontre fortuite, revalorisation d'une iconographie populaire, la position de l'Américain face à l'objet photographique est ambiguë. Sur la photographie d'un panorama urbain que Giacomo Balla envoie à Fortunato Depero²⁷, le peintre peint de gros aplats de couleurs cernés par des arabesques noires. Sans réelle complémentarité, la carte postale est submergée de grands élans colorés, comme l'est la vue du Trocadéro de 1889 que Michals transforme en portrait de Paul Éluard²⁸, pour qui la carte postale est « la petite monnaie de l'art tout court et de la poésie. Mais cette petite monnaie donne parfois l'idée de l'or²⁹ ». La Seine est surplombée par l'étrange ombre d'un masque composé de formes géométriques : arcs de cercle, rectangles, triangles, segments. On pourrait croire à un figuré cartographique quand il s'agit d'une mise en relation de la figure et d'une vue de Paris : le nom d'Éluard, inscrit verticalement se positionne parallèlement à la Tour Eiffel ; Duane Michals fait le portrait d'un poète français, surréaliste de surcroît, par la relecture d'une iconographie vernaculaire par la peinture. Le Ready-Made n'est pas si loin.

Pourtant *French Writers*, ultime série de Duane Michals, amorce un mouvement d'éloignement face au surréalisme, dont l'artiste se départit avec ironie. Il prend le contre-pied de l'automatisme mécanique pour affirmer une pratique positive de la photographie, à l'instar de Paul Nougé. S'il y a variation à partir de l'objet, rien, ou presque, ne tient du hasard. Les écrits de Sartre deviennent un élément du portrait. Si l'on devine le strabisme du philosophe dans le bancal des lunettes de Sartre³⁰, la référence à ce passage d'*Erostrate* est à lier à la composition : « Au balcon d'un sixième, c'est là que j'aurais dû passer toute ma vie. Il faut étayer les supériorités morales par des symboles matériels sans quoi, elles tombent. Or, précisément, quelle est ma supériorité sur les hommes ? Une supériorité de position, rien d'autre : je me suis placé au dessus de l'humain qui est en moi et je le contemple. Voilà pourquoi j'aimais les tours de Notre-Dame, les plateformes de la tour Eiffel, le sacré cœur, mon sixième de la rue Delambre. Ce sont d'excellents symboles.³¹ » Duane Michals ne place-t-il pas précisément le totem sartrien sur la carte postale d'une plateforme du monument parisien ? C'est véritablement le portrait de l'éminence intellectuelle que nous propose le photographe ; l'hypothèse d'un choix aveugle des photographies tombe d'elle-même.

La photographie peut être comprise comme toile, sans être réellement considérée à la manière d'un matériau, mais comme élément premier de la création. L'image est ce à partir de quoi l'on compose, elle n'est pas un donné mais quelque chose à construire. Et c'est la raison pour laquelle il faut établir un véritable système qui ne se lit que dans la corrélation entre l'archive et l'ajout pictural. Dès lors, ses images revêtent une valeur de manifeste. Il s'agit en effet de rejouer la mise en scène afin de souligner une pratique agissante de la création. Duane Michals choisit le portrait photographique pour sa valeur



Duane Michals, *Paul Éluard*, 2013, 27, 9 x 21, 3 cm, peinture sur photographie, tirage unique.



Duane Michals, *Sartre*, 2013, 22, 2 x 24, 9 cm, peinture sur photographie, tirage unique.



Duane Michals, *First Holy Communion*, 2013, 30, 2 x 25, 4 cm, peinture à l'huile sur tinte.

27 Giacomo Balla, *Carte postale envoyée à Fortunato Depero*, 1936.

28 Duane Michals, *Paul Éluard*, 2013, 27, 9 x 21, 3 cm, peinture sur photographie, tirage unique.

29 ÉLUARD Paul, « Les plus belles Cartes postales », in *Le Minotaure*, décembre 1933.

30 Duane Michals, *Sartre*, 2013, 22, 2 x 24, 9 cm, peinture sur photographie, tirage unique.

31 SARTRE Jean-Paul, *Le Mur*, Gallimard, Paris, 1939, p. 39.

originelle, de ressemblance, de la même façon qu'il sélectionne son sujet. Reste alors à construire l'image, la mettre en scène, la performer – et c'est le rôle que joue ici le pictural. *First Holy Communion*³² rejoue le genre du portrait ; l'ajout de la peinture transforme l'image sans troubler l'identification du personnage, puisque le garçon est désormais intégré à un univers abstrait, un décorum qui ne paraît plus tenir de la même réalité. N'évoque-t-il pas alors les figures dénudées de *The Paradise Regained*³³, réintégrés dans un Eden bureaucratique ? Le réalisme de la photographie comme reflet du monde n'est pas altéré par la peinture, simplement il est performé par une mise en tension du sujet – pris pour sa valeur visible – avec une réalité imperceptible dont rend compte le galimatias du pictural. En ce sens, la photographie-peinte agit comme manifeste de la performance de l'image photographique.

Aussi avance-t-on sur le terrain de l'anonymat, puisque l'iconographie populaire devient sujet à réinterprétation poétique, de la même façon que le donné visuel est matière à création. Dès lors la pratique interventionniste de Duane Michals prend ironiquement l'automatisme à revers, *The Painted Photographs* et *The French Writers* se jouant de l'ambiguïté des procédés surréalistes. L'altération de l'image postérieure à la prise de vue en fait partie, mais porte également en elle une négation comparable, puisque rien n'est plus laissé au hasard, si ce n'est la rareté de l'archive. Si le travail de Duane Michals repose sur les acquis du surréalisme, et n'en propose pas moins une forme de déconstruction. L'artiste brouille les pistes, en appelle à des figures toujours relativement éloignées du mouvement : Balthus et Marcel Duchamp se gardent de s'identifier surréalistes, De Chirico et Eugène Atget sont récupérés par l'école de Breton quand Paul Nougé et René Magritte s'en retranchent. D'autre part, le fondement d'une œuvre sur le principe de l'expérience affirme en réalité une volonté d'indépendance face à ces références. En un certain sens, il est question de langage : « parvenir à communiquer un seul sentiment authentique en termes qui soient miens est un souci permanent ³⁴ » nous dit l'artiste. Dès lors s'articule une progressive prise à revers du surréalisme, que Duane Michals intègre par une déconstruction du principe d'automatisme jugé trop proche de la passivité de la mécanique photographique. Au hasard et à « la dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison », l'artiste oppose une poétique de la réaction, et une tradition de l'image construite. Dans *Real Dreams*, il affirme : « aucune de mes photographies n'existerait si je ne l'avais pas inventée. Ce ne sont pas des rencontres fortuites, des témoignages saisis au hasard des rues. J'en suis seul responsable. Que Cartier- Bresson ait été là ou non, ces gens auraient pris leur casse-croûte sur les berges de la Seine. Ils étaient un fait historique.³⁵ » Duane Michals dénonce l'idée de beauté convulsive, portée par le hasard de la rencontre que l'on trouve au cœur de la pratique de l'instant décisif. Si le rapprochement entre la capture photographique et l'automatisme psychique est sujet à controverse, il reste que l'Américain joue sur leur ambiguïté pour leur opposer la suprématie de l'image performée et de la création consciente et positive. Or n'admet-il pas ainsi une autre négation du surréalisme, celle de la transcription du « mouvement réel de la pensée » ? En réalité, Duane Michals s'applique à transmettre ce cheminement, mais dans sa dimension logique : il ne s'agit pas de retracer l'interaction entre conscience et raison, mais de présenter la fabrication d'une idée consciente : « quand vous regardez mes



Balthus, *La Rue*, 1933, huile sur toile, 195 x 240 cm, Museum of Modern Art, New York



Duane Michals, *After Balthus*, 1965

32 Duane Michals, *First Holy Communion*, 2013, 30, 2 x 25, 4 cm, peinture à l'huile sur tinteype

33 Duane Michals, *The Paradise Regained*, 1968.

34 MICHALS Duane, *Real Dreams : Photostories by Duane Michals*, Addison House, Danbury (USA), 1976.

35 Ibid

photographies, vous voyez mes pensées » dit-il. Sa recherche esthétique et morale sonne la rupture avec la théorie surréaliste, dont il intègre le credo jusqu'à son propre détournement. Photographe poète, Duane Michals serait-il le négatif de Paul Nougé, poète photographe, pour qui la mise en scène de l'invisible détrône la poésie surréaliste ? ■