



Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

## Paroles de lecteurs

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# La photo-textualité comme acte de lecture

Laurent Jenny

---

DOI : 10.4000/books.epure.2046

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2018

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 9782374962009



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

### Référence électronique

JENNY, Laurent. *La photo-textualité comme acte de lecture* In : *Paroles de lecteurs* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018 (généré le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/2046>>. ISBN : 9782374962009. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.2046>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

---

# La photo-textualité comme acte de lecture

Laurent Jenny

---

- 1 Une recherche concernant l'impact de la photographie sur les arts m'a conduit à m'intéresser à un ensemble de textes qu'on désigne du terme un peu vague de « photo-textualité ». Ce corpus d'œuvres, qui associent textes et photographies, dépasse les limites d'un « genre », car on y trouve aussi bien des fictions que des documents ou des essais ; il offre globalement l'occasion de réfléchir aux interactions entre ses deux composantes, textuelle et photographique. Pour résumer, je dirais que, dans ses dispositifs les plus intéressants, s'instaure entre textes et images photographiques un rapport de déchiffrement réciproque, au sens où les textes prescrivent des formes de visibilité des images (sans eux, on risquerait de ne pas savoir « ce qu'il y a à voir ») et où les images, en retour, définissent des formes de lisibilité des textes.
- 2 La photographie apparaît ici à la fois en continuité et en rupture avec la fonction des images dans la tradition classique. En effet, dans le cas des images peintes, conformément au principe de *l'ut pictura poesis*, le rapport entre images et texte est réglé : les images renvoient à un canon de textes définis (récits bibliques, poèmes antiques, textes historiques). Tout le travail de la démarche iconographique consiste à retrouver la précision des textes sous les images, afin de les « expliquer ». Et, réciproquement, les images peintes « commentent » les textes de la tradition, actualisent en images leur lecture, en en donnant une interprétation particulière. Donc, si la relation des images aux textes est bien illustrative, il faut cependant se garder de comprendre l'illustration comme une répétition imagée du textuel.
- 3 À examiner ce qui s'est produit avec l'apparition de la photographie, on y constate un renversement dans le rapport entre textes et images. Même si beaucoup de photographies ont tenté de se raccrocher aux différents genres de la tradition iconographique, on a vu apparaître des images « orphelines », des images en attente de texte et donc de sens. Des images qui n'étaient plus « secondes » mais qui étaient premières. Et cette « sauvagerie » des images s'est trouvée aggravée par le caractère partiellement automatique de leur engendrement. Bien sûr, ces images

photographiques ne sont pas restées longtemps « orphelines », elles ont été ramenées à la signification par des légendes de diverses natures (cartels, textes explicatifs, etc.). Mais le rapport textes-images s'est inversé. La photographie a imposé une préséance des images sur les textes et c'est pourquoi j'opposerai, d'un point de vue génétique, la légendarisation (le texte engendré par une image première) à l'illustration (l'image engendrée par un texte premier).

- 4 Qu'on ait affaire à légendarisation ou illustration, la relation entre texte et image ne peut jamais être de redoublement, même si elle y prétend. Cette prétention ne résiste pas à l'analyse. La transposition d'un *medium* verbal en *medium* iconique, conduit inévitablement à des choix qu'on peut qualifier de « critiques » et qui constituent des indications de « lecture ».
- 5 Au sein de la « photo-textualité », dans le genre « photo-littéraire, on peut trouver des exemples de la double orientation génétique du rapport entre textes et images photographiques. Souvent, la photographie est illustrative, elle vient après le texte, pour le mettre en image comme par exemple dans *Bruges la morte* de Rodenbach (1892), où l'on a cherché à illustrer après-coup la fiction par des cartes postales de Bruges ou dans *Nadja* de Breton (qui voit se succéder deux illustrations différentes en 1928 et 1963). À l'inverse, dans une forme plus contemporaine, la textualité peut se légèrer à partir d'images, comme dans l'œuvre majeure de W.G. Sebald, *Austerlitz* (2001), où des photos trouvées ont inspiré la fiction – notamment celle du héros éponyme qui figure en couverture dans de nombreuses éditions du roman. C'est aussi le cas avec *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie (2005), où le texte commente à deux voix des photos de vêtements jetés par terre avant l'amour. Le mélange entre illustration et légendarisation est d'ailleurs courant, notamment chez W.G. Sebald, car les « photos trouvées » s'y trouvent mêlées à des photos « documentaires » des lieux où déambule le héros de la fiction.
- 6 Quelle que soit l'orientation génétique du rapport photo-texte, il me semble que la relation s'inscrit dans deux directions esthétiques opposées. L'une qui est plutôt identificatoire, l'autre qui est plutôt analogique. Du côté de l'identification texte-photo, on trouve tous les genres de l'illustration paralittéraire, comme le « roman photo-illustré » tel qu'il se développe à relativement bas prix grâce à la similitude à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – avant de céder la place au genre du roman-photo qui se développe après-guerre et marque les années 1950 du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Ce qui caractérise l'illustration du roman-photo, c'est la volonté identificatoire : elle veut faire oublier l'hétérogénéité constitutive des images et des textes en redoublant des stéréotypes verbaux (souvent sentimentaux ou érotiques) par des stéréotypes visuels. Cette superposition stéréotypique crée l'illusion d'un recouvrement parfait entre textes et image : en fait, il s'agit seulement d'un vraisemblable qui en conforte un autre. De son côté, la relation analogique concerne tous les montages photo-textuels qui posent tout à la fois la distance et le rapprochement entre textes et images. Dans ces cas-là, les photos peuvent apparaître comme des clés de lecture des textes. Chaque œuvre de ce type invente une relation originale entre photographie et textualité, pointe à chaque fois une propriété particulière du photographique qui peut s'appliquer au textuel, l'élucider, et en montrer le fonctionnement. Le visible y prescrit des formes de lisibilité. C'est cette fonction de lecture critique exercée par les photos que je voudrais brièvement présenter dans *Nadja* et dans *Austerlitz*.

## L'inconscient optique au service du surréalisme

- 7 Le cas de *Nadja* est particulièrement complexe car ce livre entretient un double rapport à l'automatisme. On pourrait dire que, verbalement, le texte de *Nadja* est déjà en lui-même une « révélation », au sens du « développement » d'un texte latent produit par écriture automatique (on y retrouve en effet la marque de certaines séquences de *Poisson soluble*, texte « automatique » écrit par Breton plusieurs années auparavant<sup>2</sup>). Par ailleurs, l'illustration photographique de *Nadja* semble redoubler ce processus en mettant au jour des pensées plus ou moins inconscientes de Breton.
- 8 Un certain nombre de passages de *Poisson soluble*, texte automatique publié en 1924 (écrit pour partie en 1922) constituent l'hypotexte de la rencontre de Nadja par Breton en 1926. La séquence 32 de *Poisson soluble* évoque ainsi une certaine Solange, l'heure de sortie des usines, la rue Lafayette, les voyantes funèbres, une femme au pied léger, un trajet vers l'Opéra, etc. C'est précisément le décor et l'ambiance de la rencontre avec Nadja, le 12 octobre 1926, lors d'une déambulation entre la rue Lafayette et l'Opéra. Le maquillage de Nadja évoque d'ailleurs à Breton le personnage de « Solange », interprété par l'actrice Blanche Derval dans *Les Détraqués*. Cette relation entre le texte automatique sous-jacent et la rencontre de Nadja n'est jamais explicitement évoquée par Breton. Mais il est difficile de ne pas y voir une logique photographique : une trace (ici textuelle), automatiquement produite, se « révèle » dans les événements vécus par Breton et le récit qu'il en tire par la suite.
- 9 L'illustration photographique dans *Nadja*, quant à elle, demande à être située. On se souvient qu'elle repose sur une double justification dans le discours de Breton. Tout d'abord elle répond à une critique de la description littéraire dans romans réalistes, formulée dans le *Manifeste* de 1924 : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est qu'une superposition d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs...<sup>3</sup> » Par ailleurs, dans son « Avant-dire » de 1962, Breton a rétrospectivement souligné dans *Nadja* un souci « documentaire » : « le ton observé pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale<sup>4</sup> ». On peut rester sceptique sur cette double justification. Bon nombre des photos de *Nadja* répètent des descriptions plus qu'elles ne s'y substituent, d'autres reconduisent la banalité de la carte postale si décriée par Breton (ainsi celle du château de Saint-Germain où l'a conduit son errance avec Nadja). Leur fonction semble bien être ailleurs.
- 10 Si, littérairement, *Nadja* est le développement d'inscriptions latentes dans l'écriture automatique de *Poisson soluble*, les photos de Boiffard, de leur côté, développent des aspects latents du texte de *Nadja*. Ainsi, la photo illustrant la rencontre du 4 octobre<sup>5</sup> représente la librairie de *l'Humanité* mais, par son cadrage, découpe l'inscription « chapeau rouge » sur une devanture de chapellerie. Or, la séquence 32 de *Poisson soluble* a précisément pour titre « L'année des chapeaux rouges ». On peut y lire la rencontre d'une femme nommée Solange, qui entretient de nombreux liens avec Nadja, notamment à travers le personnage de « Solange » dans la pièce *Les Détraquées* de Pierre Palau. L'inconscient optique de Boiffard renvoie à l'automatisme de *Poisson soluble* et le révèle comme clé de lecture. Qui plus est, au sein de l'image, « chapeau rouge » prend un sens politique de par sa confrontation avec une autre inscription, le « On signe » sur la façade de l'immeuble du Parti Communiste. Par ce télescopage, la photo de Boiffard

évoque les hésitations tacites de Breton sur l'engagement communiste : ce dernier a bien adhéré au Parti en 1926 mais reste rongé de doutes : les surréalistes doivent-ils vraiment porter le « chapeau rouge » ?

- 11 La photo « Camées durs »<sup>6</sup>, pour sa part, illustre un épisode où une femme, au Palais-Royal, demande un crayon à Nadja pour griffonner sur une carte de visite, en expliquant qu'elle était venue voir une « Madame Camée » « et que celle-ci malheureusement n'était pas là », cette étrange rencontre ayant lieu devant le magasin qui porte l'enseigne « Camées durs ». La photo durcit la question, si j'ose dire, en suggérant que la camée dure pourrait bien être Nadja elle-même. Plusieurs indices dans le livre vont d'ailleurs dans ce sens, sans que jamais Breton ne l'explique. Le 7 octobre, en effet, Nadja raconte qu'elle a fait un voyage à la Haye pour convoyer deux kilos de cocaïne. Elle aurait été arrêtée à la gare du Nord puis relâchée sur l'intervention d'une relation. Elle ajoute : « ... j'ai oublié de signaler que tout n'était pas dans mon sac, qu'il fallait aussi chercher sous le ruban de mon chapeau. Mais ce qu'on eût trouvé n'en valait pas la peine. Je l'ai gardé pour moi. *Je te jure que depuis longtemps c'est fini* ». Or le personnage de Solange dans *Les Détraquées*, préfiguration de Nadja, au cours de la pièce sort une seringue et se pique la cuisse :
- « Mais tu ne te piquais pas ! - Non, oh ! Mais maintenant, que veux-tu. » Cette réponse faite sur un ton de lassitude si poignant.<sup>8</sup>
- 12 Boiffard dégage le double sens du mot « camée », suggérant que Nadja est peut-être « durement camée », ce que Breton se garde d'avouer pour ne pas entamer l'aura de merveilleux qu'il associe à la personne de Nadja.
- 13 Enfin, la très belle photo par Boiffard de la publicité Mazda sur les grands boulevards<sup>9</sup> peut passer pour une stricte illustration des considérations de Breton, qui remarque que Nadja « s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe "Mazda" (Nadja)<sup>10</sup> » et qu'en outre elle se coiffe avec les cheveux en cornes de béliers. Mais notons que la photo de Boiffard inclut en outre, sur son bord supérieur, le nom de la société d'affichage qui n'est autre que « Hachard et Cie » : si « Mazda » évoque « Nadja », l'œil de Boiffard saisit aussi l'homonymie de « Hachard et Cie » et de « Hasard et Cie », nom qui décrirait assez bien l'« entreprise » surréaliste dans son ensemble. La photo fait d'ailleurs ce qu'elle montre : elle saisit au vol le hasard de cette homonymie.
- 14 Les clichés de Boiffard apparaissent donc comme une lecture, une sorte de commentaire en acte du texte relayant l'automatisme textuel par un automatisme photographique qui met en lumière des aspects du texte tus ou refoulés par Breton. Il les découvre chiffrés dans le décor urbain et révélés par l'objectif de l'appareil photographique. Par là, il apparaît comme un photographe authentiquement « surréaliste »<sup>11</sup>, anticipant par sa pratique ce que Breton nommera plus tard « hasard objectif ».

## La photo comme figure de la trace mémorielle

- 15 Avec *l'Austerlitz* de W.G. Sebald, malgré de nombreux rapports avec la poétique surréaliste de *Nadja* sur lesquels je ne peux m'étendre ici, nous abordons une « photo-textualité » d'un statut logique apparemment très différent, puisque nous avons affaire à une fiction et non plus à un récit autobiographique. Encore faut-il relativiser cette opposition : W.G. Sebald cherche délibérément à dépasser l'opposition entre fiction

littéraire et document. Son livre est clairement un roman, doté d'une écriture « littéraire », mais il revient sur des faits réels : l'expédition fin 1939 d'un convoi d'enfants tchécoslovaques destinés à être adoptés en Angleterre pour échapper aux persécutions nazies et l'existence du camp de Theresienstadt, maquillé en 1944 par les nazis en « cité idéale » destinée à faire croire à la Croix-Rouge que les Juifs sont bien traités. Ces événements, lourds dans la conscience collective, pour partie oubliés ou refoulés, sont ramenés à la surface à travers une fiction. Le montage par l'auteur d'une fiction et de photos documentaires à caractère réaliste renvoie aussi en miroir à la fiction fabriquée par les nazis à Theresienstadt, fiction qu'un film de propagande a cherché à présenter comme « document ».

- 16 À travers les déambulations de son héros fictionnel, W.G. Sebald, mène une véritable enquête sur les restes d'une mémoire pour partie effacée. Ce qui est devenu « latent » chez lui, ce n'est plus le désir comme pour les surréalistes, c'est la destruction et la mort, latentes parce qu'ensevelies dans l'oubli mais susceptible d'être ranimées si l'on en développe certaines traces, notamment des traces photographiques.
- 17 On sait que W.G. Sebald s'est souvent inspiré de « photos trouvées » pour bâtir ses fictions. L'indétermination du sens de ces photos renvoie aux incertitudes de la mémoire mais elle constitue aussi un appel de sens. Dans un entretien de 1997 avec Christian Scholz, il évoque « ce courant qui l'attire avec une force prodigieuse hors du monde de la réalité<sup>12</sup> ». Plus particulièrement, les photos d'avant-guerre contiennent déjà pour lui tous les signes des événements tragiques à venir. Comme dans le cas du surréalisme, « c'est souvent justement dans les détails les plus accessoires d'une image qu'on trouve son secret<sup>13</sup> ». La photo est donc au service d'une reconstruction imaginaire du passé. Comme Barthes, il y scrute l'annonce d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Il déclare aussi : « Je crois en effet que la photographie en noir et blanc, ou les zones grises de la photographie en noir et blanc, représentent exactement ce territoire situé entre la vie et la mort<sup>14</sup> ».
- 18 C'est très exactement cette zone grise que le narrateur d'*Austerlitz* cherche à éclaircir. Le roman s'ouvre sur une errance du narrateur dans la ville belge d'Anvers et plus particulièrement dans son jardin zoologique. Le narrateur y entre dans le *Nocturama*, espace plongé dans la pénombre et destiné à l'observation des animaux nocturnes. Il écrit à ce propos : « Mes yeux ont mis un bon moment à s'habituer à l'obscurité artificielle qui règne en ces lieux et à distinguer derrière les vitres les différents animaux vivant leur vie crépusculaire à la lueur d'une lune blafarde<sup>15</sup> ». Et plus loin : « Des animaux hébergés dans le *Nocturama*, il me reste sinon en mémoire les yeux étonnamment grands de certains et leur regard fixe et pénétrant, propre à ces peintres et philosophes qui tentent par la pure vision et la pure pensée de percer l'obscurité qui nous entoure<sup>16</sup> ». Il conclut : « ☞ Au fil des ans, les images que j'ai conservées de ce monde à l'envers se sont mélangées à celle de la *salle des pas perdus* de la *Centraal Station* anversoise<sup>17</sup> ». C'est le lieu de la rencontre du personnage éponyme du roman, qui, lui aussi, essaiera de percer l'obscurité de son propre passé, sur fond d'holocauste. Ce personnage en quête de la vérité de son passé est également photographe. Et du travail photographique, il dit :

Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent en nous au milieu de la nuit, et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain

et nous échappent à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement.<sup>18</sup>

- 19 Il y a ici tous les éléments d'une reconversion de l'imaginaire photographique en imaginaire mémoriel : comme la photo, la mémoire est une victoire sur l'obscurité ambiante par la révélation progressive des images oubliées ; comme dans le cas de la photo, la mémoire n'a plus affaire qu'à des ombres de la réalité, des spectres ; comme dans le cas de la photo, l'image surgie du néant de la mémoire est prête à s'effacer. Relevons enfin que le *Nocturama* offre une image du monde en négatif : on y transforme le jour en nuit (et, suppose le narrateur, la nuit en jour, pour que les animaux nocturnes puissent se reposer et dormir). Mais c'est seulement au sein de l'obscurité qu'on peut espérer y voir.
- 20 L'un des moments les plus cruciaux du roman est celui où Austerlitz, ayant obtenu une copie du film de propagande nazie tourné sur le camp « modèle » de Theresienstad, en ralentit le défilement dans l'espoir de reconnaître sur la bande la silhouette de sa mère disparue. C'est en immobilisant le film en une suite de photogrammes qu'il s'efforce de faire coïncider ombres mémorielles et visages flous. Espoir d'ailleurs déçu car il obtient confirmation que la femme, floue et en arrière-plan, en qui il a cru reconnaître sa mère n'est pas elle. L'indicialité photographique renvoie ici non pas exactement, comme chez Barthes, à ce qui est absolument révolu mais aux traces presque indistinctes qui survivent d'un passé catastrophique. La reconnaissance de ces ombres ne se laisse saisir que par une vision « nocturne » incertaine, dans l'obscurité d'une chambre de développement. Encore n'est-elle qu'une forme fugitive qu'on a le plus grand mal à faire monter du bain révélateur et à « fixer ».
- 21 D'une façon générale, les photos figurant dans *Austerlitz* sont floues, indistinctes et d'une signification problématique (motifs d'architectures, fragments de paysages, plans de constructions militaires). Celles mêmes que prend Austerlitz en tant qu'amateur sont singulièrement impersonnelles : il dit s'être surtout intéressé à « la forme et l'accomplissement des choses, la ligne élancée d'une rampe d'escalier, la cannelure de l'ogive sur un portail de pierre, l'enchevêtrement incroyablement précis des brins d'herbe sur une touffe desséchée<sup>19</sup> ». Dans les faits, les clichés de jeunesse qui figurent dans le livre ont plutôt pour objet des textures difficilement identifiables : fumées, ombres de feuillage, scintillements marins, tuilage, comme si du fond de ces trames devaient se laisser deviner d'autres images. Quant aux photos « trouvées » par Austerlitz, elles ne sont pas moins problématiques : « anciennes » sans que leur datation soit possible ni les personnages qui y figurent clairement identifiables. Celle qui est supposée le figurer lui-même à l'âge de quatre ans, dans un curieux déguisement de « prince des roses », est découverte dans un volume du *Colonel Chabert*, ce militaire cru mort à la bataille d'Eylau et qui, revenu à Paris, lutte contre toutes les forces qui veulent le réensevelir dans l'oubli. Ainsi, Austerlitz ne se perçoit lui-même qu'à travers de nombreux masques et déguisements qui tous semblent détenir une part de sa vérité sans jamais la lui dévoiler réellement. Quant à la « véritable » photo de sa mère Agata, elle est finalement trouvée dans les archives théâtrales pragoises. Mais Austerlitz ne parvient pas lui-même à reconnaître ses traits et il lui faut l'authentification d'un tiers, Vera, une amie survivante, pour fonder ce souvenir.
- 22 Bien loin de faire « preuve », les photos, dans *Austerlitz*, aggravent l'incertitude qu'elles devraient contribuer à résoudre. Et la force du dispositif de G.W. Sebald, c'est de propager le doute au lecteur. Ce dernier a bien sous les yeux des documents réels,

objets d'une longue enquête dans l'histoire narrée, mais qui viennent ébranler la fictivité apparente du récit. Du coup, la perplexité du lecteur est relancée : qui sont donc ces personnages photographiés contemporains des parents disparus d'Austerlitz ? Se pourrait-il qu'ils aient connu un sort analogue à eux ? Est-ce qu'ils n'y regagnent pas une vérité que les catégories trop strictes de la fiction et du document leur dénie ? Au tour du lecteur de demeurer sans réponse face à ces figures énigmatiques et de méditer longuement sur la fictivité virtuelle de toutes les traces documentaires et l'authenticité documentaire des fictions qui savent nous donner accès à un monde d'émotions et de perplexités réelles. L'incertitude du statut des traces passe ainsi de l'univers romanesque à celui du lecteur, en un vertigineux tourniquet.

23 Par la confrontation de son intrigue et de ses photos, *Austerlitz* « révèle » la dimension archivistique et énigmatique de toute photographie tout en conférant au récit littéraire les caractères d'une enquête mémorielle incertaine sur des traces mal déchiffrables. Le poids d'indétermination du photographique s'y trouve comme rechargé par l'intrigue qu'il est supposé « illustrer » (alors qu'il la légende), intrigue sans conclusion ferme, ne débouchant que sur la reconstitution lacunaire d'un passé opaque. Donc, ce qui se trouve activé par la thématique de W.G. Sebald c'est un imaginaire qui recouvre pour partie celui de la photographie : celui de la latence et de la spectralité. Encore une fois, il y a réflexivité entre une thématique littéraire et un médium photographique : ce n'est pas seulement que la photo sert à illustrer la fable d'*Austerlitz*, c'est aussi que la méditation sur l'ensevelissement de la mémoire a pour effet d'élucider le photographique. C'est à nouveau cette réciprocité qui est au cœur de la dynamique photo-textuelle.

24 \*

25 Ces deux dispositifs photo-textuels exemplifient l'effet critique de la photographie sur les textes qu'elle accompagne. Dans les deux cas, la photographie sert à définir et à orienter des formes de lisibilité des textes. Dans *Nadja*, elle incite à déchiffrer dans le texte des traces de l'inconscient de Breton, au-delà même de ce qu'il explicite. Elle surenchérit sur les présupposés surréalistes, l'inconscient optique venant relayer l'inconscient textuel ou vital. Dans *Austerlitz*, l'indétermination des images vient relancer le travail sur les traces mémorielles personnelles et collectives d'événements partiellement enfouis. Elle incite à comprendre le texte comme un effort pour percer le nuage d'oubli qui occulte ces traces. Chaque fois, les photos sont réellement agissantes sur les textes parce qu'elles ne nous proposent pas des contenus qui viendraient se superposer aux leurs mais qu'elles nous indiquent des procédures à leur appliquer : recherche du détail révélateur, effort pour surmonter l'indétermination d'une trace textuelle, nécessité de combler les failles du document par un complément imaginaire. Ces montages doivent aussi leur force au fait qu'ils n'ont rien d'arbitraire. Ils mettent en œuvre des analogies pertinentes. Seul un petit nombre de procédures propres à la genèse des photographies ou à leur lecture est susceptible d'entrer en résonance avec les textes. Le caractère remarquable de ces œuvres et leur efficacité, c'est d'avoir su les débusquer pour infléchir notre regard et notre lecture.



---

## NOTES

1. Sur ce corpus, on peut consulter l'ouvrage très documenté de Edwards Paul, *Soleil noir Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
2. Le premier à l'avoir relevé est Jean-Paul Clébert, dans « Traces de Nadja », *Revue des Sciences Humaines*, 1981-4, n° 184.
3. Breton André, *Œuvres complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988.
4. *Ibid.*, p. 645.
5. *Ibid.*, p. 684.
6. *Ibid.*, p. 709.
7. *Ibid.*, p. 702, je souligne.
8. *Ibid.*, p. 670.
9. *Ibid.*, p. 734.
10. *Ibid.*, p. 727.
11. Je ne développe pas ici la question généralement négligée de l'extrême hétérogénéité de la documentation photographique dans *Nadja* où l'on trouve pêle-mêle photos anonymes, photos du photographe mondain Henri Manuel, portraits par Man Ray, et carte postale. De tous ces « illustreurs », le seul à pratiquer un regard « surréaliste » est Boiffard, qui fera bientôt sécession avec le groupe de la rue Blomet et produira dans *Documents* les fameuses photographies du « gros orteil », destinées à illustrer le « bas matérialisme » de Bataille.
12. *Europe*, n° 1009, mai 2013, p. 8.
13. *Op. cit.*, p. 12.
14. *Ibid.*, p. 14.
15. Sebald W.G, *Austerlitz* (2001), trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002, p. 8.
16. *Op. cit.*, p. 9. Ces considérations sont illustrées par un montage photographique d'yeux d'oiseaux nocturnes et de philosophes, qui évoque irrésistiblement le montage des yeux de Nadja, dans la réédition de 1963 du livre de Breton.
17. *Ibid.*, p. 10. Nouvel écho à André Breton et au titre de son recueil d'articles paru en 1924. Dans *Nadja*, Nadja commente ce titre lors de sa rencontre avec Breton du 5 octobre : « Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas. » (*Op. cit.*, p. 689).
18. *Austerlitz*, p. 93.
19. *Ibid.*, p. 92.

---

## AUTEUR

LAURENT JENNY

Université de Genève